

# **CIBERLETRAS**

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

## **ISSUE 22**

### ***Sección especial: la representación de la masculinidad en la literatura contemporánea latinoamericana***

**December, 2009**

La primera sección de este número de Ciberletras ha estado a cargo de Elena Martínez.

Le agradecemos su cooperación y el cuidado especial puesto en la selección de los ensayos.

## TABLE OF CONTENTS

### Sección especial: la representación de la masculinidad en la literatura contemporánea latinoamericana

- Irune del Rio Gabiola  
Héroes de marchas por la vanguardia y la retaguardia: Reconsideraciones de la masculinidad en las obras de Mayra Santos-Febres y Teresa Dovalpage
- Jamie Fudacz  
The Nature of Homosexuality in Carlos Montenegro's *Hombres sin mujer*
- Brianne Orr  
From Machista to New Man?: Omar Cabezas Negotiates Manhood from the Mountain in Nicaragua
- Sofia Ruiz-Alfaro  
Deshaciendo géneros, cuestionando límites: construcciones y masculinidades en My McQueen de Lourdes Portillo
- Jailer de Jesús Sánchez Madrigal  
El rol de género: una categoría en movimiento que cuestiona la inmovilidad dictatorial cubana posterior a 1959 en *Viaje a La Habana*, de Reinaldo Arenas

### Ensayos/Essays

- Nadine Bornholt  
Numbers in Jorge Luis Borges' "Death and the Compass"
- Jesús E. Ortíz-Díaz  
"Two English Poems" o el minotauro en el laberinto

- Fernando Saucedo Lastra  
Forma y función del discurso visual en la novela Los detectives salvajes de Roberto Bolaño
- Laura Torres Rodríguez  
Alejandra Pizarnik y la novela en práctica

### **Notas/Notes**

- Naomi Lindstrom  
El discurso profético, apocalíptico y mesiánico de Jacobo Fijman
- Manuel J. Villalba  
Ambiguity and Historical Interpretation in Javier Cercas' Soldados de Salamina

### **Reseñas/Reviews**

- Jorge Camacho  
Todos los viernes hay horca... Martí y la pena de muerte en Estados Unidos.
- Hugo Hortiguera  
Yvette Sánchez y Roland Spiller, eds. Poéticas del fracaso.
- Araceli Tinajero  
Contreras, Gloria. What I Learned from Balanchine. Diary of a Choreographer.

**Héroes de marchas por la vanguardia y la retaguardia: Reconsideraciones de la masculinidad en las obras de Mayra Santos-Febres y Teresa Dovalpage**

[Irene del Rio Gabiola](#)

*Butler University*

Durante las últimas décadas, la literatura del Caribe Hispano se ha encargado de integrar representaciones alternativas de la nación en respuesta a un canon estrictamente universal, hegemónico y homogéneo constituido a través de la inclusión de cuerpos viables y la exclusión de cuerpos desviados, ya sean en términos de género, raza y orientación sexual. Como apunta Emilio Bejel, el imaginario cubano de la modernidad exhibe a un José Martí modelo referencial de la nación puesto que su origen criollo, activismo en política, participación en la Guerra de Independencia de 1895 y su muerte en plena batalla proveen una imagen heroica revestida de una ideología de la masculinidad incuestionable. Si bien su cuerpo se perfila como espacio de inscripción de la heteronormatividad, éste a su vez excluye y relega al espacio de la no-representación y de lo reprimido los cuerpos que, por contraste, no logran dicho ideal nacional.

En el caso de la literatura puertorriqueña, asistimos a un panorama similar ya que la inversión en una masculinidad convencional para estructurar los límites de la nación se convierte en rasgo putativo en las obras de los intelectuales primordialmente de la Generación del 30 y del 40. Así, los ensayos de Antonio Pedreira y René Marqués, en

particular, delinear el camino a seguir de la juventud puertorriqueña señalando aquellos elementos que han debilitado el carácter puertorriqueño fundamentado en el determinismo geográfico, el aplatanamiento y en la (con) fusión de elementos culturales. Igualmente, la progresiva modernización y americanización de la isla se presentan como aspectos feminizantes y amenazantes de la masculinidad/nación imperante. En esta dirección, la crítica Agnes Lugo Ortiz analiza la carencia de virilidad reincidente en los cuentos publicados en la antología *Cuentos puertorriqueños de hoy*. Obras como “El Josco” de Abelardo Díaz Alfaro, “El sapo en el espejo” de Emilio Díaz Valcárcel o “En la popa hay un cuerpo reclinado” de René Marqués especulan sobre el temor hacia un futuro incierto plasmado a través de la emasculación de los personajes –muchos de ellos animales. En palabras de Lugo Ortiz, el “Asedio” de Díaz Valcárcel es “...a further eruption of cultural anxieties in face of what was perceived as the ‘undermining of cultural power,’ which organizes a significant part of mid-twentieth century Puerto Rican narrative” (95). Tanto en estos textos como en el famoso ensayo “El puertorriqueño dócil” de Marqués, la ansiedad ante la pérdida del legado tradicional machista e hispanófilo a través de la castración simbólica de la sociedad puertorriqueña y la docilidad del hombre visibiliza la presencia ya no tan fantasmagórica de las posibilidades sublimadas, y el retorno de lo reprimido cada vez se hace más patente. La histeria y la fobia de estos intelectuales posibilitan, sin embargo, la reorganización de la masculinidad y la restitución de subjetividades tradicionalmente abocadas al olvido. En consecuencia, surgen una serie de escritores desafiantes de la cultura predominante que lanzados/as al espacio de la diáspora, a las calles de San Juan y La Habana exploran nuevas vías de acercamiento al cuerpo cubano y puertorriqueño. Estos y estas escritores

burlan la melancolía hacia un pasado arcaico, agrario y rural rechazando la incursión nostálgica por la pérdida de la masculinidad dominante. Y por el contrario, abren nuevas vías de representación de las identidades liminales. Centrándome en las obras recientemente publicadas de la escritora puertorriqueña Mayra Santos-Febres y la cubana Teresa Dovalpage, mi intención en este estudio es analizar nuevos enfoques de la masculinidad que cuestionan el paradigma tradicional y se reapropian, interesantemente, de prácticas sociales derivadas de la ideología patriarcal (1). Los personajes masculinos en *Sirena Selena vestida de pena*, *Posesas de La Habana* y *Muerte de un murciano en La Habana* se circunscriben como cuerpos ineficientes e insuficientes y excesivos (2). Es decir, se trata de una masculinidad alternativa que refleja las posibilidades al alcance y nuevas formas de restitución, en un panorama socioeconómico contemporáneo que margina a dichos personajes como elementos antifundacionales. Efectivamente, la ineficiencia de estos cuerpos se revela en la falta de reproducción biológica y social y en la ausencia de la institución familiar convencional. La materialización de la homosexualidad los sitúa en un posicionamiento crítico cultural y los destituye del imaginario nacional. La relegación a un plano marginal y periférico coincide en las tres novelas con la narrativa de la violencia, propia de un marco cultural como el caribeño que ha condenado históricamente las prácticas antinormativas. Por otro lado, los personajes de las novelas en cuestión incorporan y resemantizan la ideología machista característica del Caribe navegando diferentes corporalidades como estrategias de supervivencia y de autoafirmación. La ausencia del padre o del locus enunciativo del patriarcado permite repensar el espacio simbólico y

resignificarlo mediante múltiples prácticas sociales relacionadas con la volatilidad corporal, siguiendo los parámetros de Elizabeth Grosz.

*Sirena Selena vestida de pena* (2000) relata la historia de Sirena/sirenito; un joven quinceañero que se gana la vida en las calles de San Juan cantando boleros y ejerciendo la prostitución. Tras el abandono familiar, su abuela se hace cargo de él, y ambos se dedican a limpiar casas para sobrevivir. Cuando ésta muere, Sirena se encuentra sólo y el espacio urbano formará parte de lo que será su nuevo hogar. Allí crea relaciones de solidaridad y lazos familiares alternativos con Valentina, quien impide a Sirena relegarse al papel de bugarrón y a la prostitución debido a los peligros que implican la vida en la calle. Es Valentina, sin embargo, la que corre la mala suerte de morir brutalmente en tal espacio, en un mundo de drogadicción. A partir de este momento, Sirena retoma actividades lumpéricas hasta ser descubierta por Martha Divine. Cantando boleros en un bar, Martha observa el potencial de Sirena e inmediatamente establece contactos con magnates en la República Dominicana para organizar drag shows con Sirena de protagonista. Ya que Sirena no es mayor de edad y para evitar asuntos legales y a los trabajadores sociales, ambos viajarán a la isla vecina. Martha y Sirena conforman una diada “familiar” y una relación simbiótica de apoyo mutuo y de protección. Sirena se convierte en “hijo” de Marta y como tal, llegan a la República Dominicana:

El instinto maternal se le activó a Martha. Entre las dos manos, tomó la cara del sirenito y le dijo con su voz más tierna: ‘No te apures, mijito,

que esto pasa pronto'. Le pasó la mano por la frente, secándole el sudor frío. Le arregló la camisa. Ella no iba a dejar que le ocurriera nada a su ahijado, a su amuleto de la suerte (21).

Este performance sirve para delatar cualquier sospecha sobre ambas identidades:

Martha es una transexual en transición hacia un cuerpo convencionalmente femenino y está esperando, a través de Sirena, conseguir fortuna para realizar las últimas operaciones que la relocalizarían dentro del paradigma normativo de la feminidad. Por otro lado, Sirena juega el papel de niño pasando las vacaciones con su madre Martha Divine.

La paranoia se instaura desde el momento en el cual los dos cruzan las aduanas aeroportuarias para entrar en la República Dominicana. Una vez pasados dichos controles exitosamente, Martha y Sirena continúan con su proyecto laboral. Estos dos personajes responden a la economía neoliberal y neocolonial de las islas caribeñas y como sujetos marginales, en términos socioeconómicos y culturales, navegan espacios donde confluyen negociantes de un alto nivel social y las presencias del lumpen. El representante de hoteles en la República Dominicana, Hugo Graubel, se hace con los servicios de Sirena para protagonizar drag shows en su mansión. Siendo consciente de su potencial y habilidades, Sirena establece relaciones con Graubel donde no sólo éste consume la voz y bailes del jovencito sino también su cuerpo y sexualidad. En este sentido, asistimos a la presencia de una serie de masculinidades alternativas que forjan nuevas formas de concebir las políticas económicas y sexuales del Caribe que en cierto

modo, se acomodan a las demandas y expectativas de la lógica capitalista. En *Sexing the Caribbean*, Kemala Kempadoo menciona cómo el Caribe Hispánico continúa representando el espacio de la sexualidad y sensualidad a través del turismo sexual. En *Sirena Selena*, además del movimiento del ciudadano europeo hacia el Caribe, detectamos a los propios dominicanos pertenecientes a la élite social consumiendo el propio cuerpo caribeño establecido en los límites de la normatividad y, por esta razón, los encuentros entre Sirena y Hugo se dan en espacio periféricos, en los intersticios entre la norma y lo abyecto. Así, la playa, el motel, la mansión de Graubel acogen las dinámicas homosexuales y homoeróticas de ambos. Hugo desplaza sus deseos prohibidos en un cuerpecito de niña, el de Sirena, que sin embargo, penetra el cuerpo masculino de Graubel. Reiterando la ideología machista puertorriqueña sobre la importancia del falo, Sirena encarnaría la masculinidad apropiada. Como menciona en su análisis social de la sociedad puertorriqueña, Rafael Ramírez resalta el acto material de la penetración en términos de la funcionalidad de lo masculino (3). Paradójicamente, Sirena encarna una masculinidad potencialmente subversiva e indefinida que abre nuevas formas de concebir la realidad, reafirmando la idea butleriana del cuerpo como proceso (*Undoing Gender* 29). Además de contrariar la máxima patriarcal de la ficción dominante puertorriqueña, el cuerpo de Sirena excede dicha masculinidad tradicional y performa una volatilidad que se construye a través de relaciones de contigüidad con el “otro”. Es decir, siguiendo los parámetros de Judith Butler sobre la importancia de entender la autonomía del cuerpo condicionada o incluso reforzada por los otros (21), Sirena acomoda su corporalidad a las demandas de Hugo en un acto de agencia y autoafirmación en busca de su beneficio.

Dos elementos antagónicos refuerzan la maleabilidad y volatilidad corporal ya que si por un lado su voz y su cuerpo inmaduro simbolizan lo femenino, el pene refleja el poder de seducción y de la masculinidad: “La Sirenita quinceañera quedó desnuda bajo las manos de su anfitrión...el cuerpecito menudo, la tez bronceada y cremosa, el pechito, los hombritos, las caderitas y, en medio de aquella menudencia, una verga suculenta, ancha como un reptil de agua, ancha y espesa en el mismo medio de toda fragilidad” (220). El cuerpo de Sirena puede entenderse, comulgando con las ideas de Butler, desde la perspectiva propuesta por Grosz sobre los cuerpos como “inscribed, marked, engraved, by social pressures external to them but are the products, the direct effects, of the very social constitution of nature itself” (x). De esta manera, es un cuerpo en proceso y debe contemplarse desde la óptica del “social order as their (bodies) productive nucleus” (xi). El cuerpo de Sirena simultáneamente se presenta como performance reiterando actos teatrales según el contexto específico en el que se enmarca el cuerpo. Incluso Hortensia Morell en su ensayo sobre *Sirena Selena vestida de pena* recalca dicho entendimiento de una corporalidad que aún siendo subversiva reafirma la ideología patriarcal (4).

El orden social y cultural de Puerto Rico excluyó el cuerpo de Sirena emergente en una familia rural pobre desplazada por la industrialización a las afueras de la capital. La violencia que fundamenta la familia de Sirena provoca la desintegración –abandono de los miembros familiares y la ausencia paterna –pero permite dotar de cierta agencia a Sirena ya que viéndose en completa soledad ha de desarrollar recursos, una independencia y autosuficiencia para salir de ese mundo. Sirena simboliza el epítome de

la reificación constante del cuerpo en el que se inscriben prácticas culturales, sociales y económicas que van definiendo al sujeto. En esta dirección, Martha refleja la volatilidad y viabilidad del cuerpo en constante proceso de producción y cómo los efectos de este acto de performance se sujetan tanto a prácticas masculinas como femeninas cuestionando el terreno mismo de la masculinidad y feminidad. Aunque Martha desea realizar todas las operaciones posibles para incorporar una feminidad tradicional y casarse con un hombre que la mantenga, muestra durante toda la obra enormes dotes y habilidades propias del mundo del negocio, creando un cuerpo que si bien se sitúa en vías de transición encierra la agencia y el poder de navegar el mundo varonil de las transacciones mercantiles y de las corporaciones; recordándose a sí misma: “Tú eres Miss Martha Divine. Querer es poder, y tú lo quieres todo. Así que impulso, bendiciones y patrás ni pa coger impulso” (21). La historia familiar de Martha refleja una realidad nacional de violencia y opresión. Su padre quemó las posesiones de Martha cuando era un adolescente, al enterarse de su frágil masculinidad y le echó de casa. Dentro de un marco cultural puertorriqueño, la violencia engendra la imposibilidad de pensar más allá del binario de género socialmente establecido. Como menciona Butler “violence emerges from a profound desire to keep the order of binary gender natural or necessary, to make of it a structure, either natural or cultural, or both, that no human can oppose, and still remain human” (35). Martha es por lo tanto un cuerpo impensable en el imaginario puertorriqueño y simboliza el desafío a la estructura misma de la norma, sus limitaciones y, en el ángulo opuesto, sus posibilidades. Cuando el padre anula su presencia, Martha comienza una travesía por el espacio urbano y las actividades clandestinas. Así conocerá a Sirena y se hará un hueco en el mundo de los espectáculos

drags dirigiendo a jóvenes promesas. Puesto que Sirena desaparece una vez en la República Dominicana debido a sus intereses personales con Graubel, Martha continúa estableciendo futuras relaciones con magnates de la isla y cautivando futuras “Sirenas” como es el caso del dominicano Leocadio que vive en una casa de acogida.

Sirena y Martha engloban una masculinidad alternativa basada en una volatilidad y maleabilidad excesiva corporal que reincide en la construcción cultural e incluso en el performance del género y de la sexualidad. Dentro de un contexto socioeconómico de liberalismo y neocolonialismo que afecta de manera particular al Caribe a través del turismo exótico, sexual, estos personajes no se presentan como víctimas de un patriarcado que los ha anulado desde el comienzo, sino que son capaces de explotar las oportunidades que ese mundo les ofrece y son agentes con recursos de sus propias existencias. Exhibiendo un origen violento que permite repensar las posibilidades de la subalternidad masculina, Teresa Dovalpage recrea unos personajes que de forma similar presentan masculinidades alternativas basadas en dicha maleabilidad corporal y la reproducción de la ideología machista inscrita en el marco de lo abyecto. En mi opinión, los personajes masculinos en las obras de Dovalpage igualmente desarrollan tácticas y estrategias vitales en el contexto contemporáneo cubano de intercambios sexuales y económicos. En 2004, Dovalpage publica *Posesas de La Habana*. La novela narra la historia familiar de varias generaciones desde la perspectiva de las mujeres. Bisabuela, abuela, madre e hija conviven con el único hombre; Erny, tío de la menor de las protagonistas. En ningún momento Erny se posiciona como sujeto del discurso pero sin

embargo, su protagonismo es esencial como sustento en relación a la economía doméstica del hogar.

Las voces femeninas enmarcan el desarrollo de la historia de Cuba y se presentan de un modo u otro como víctimas del patriarcado y de las presencias –ausentes en la novela– de los hombres. Estas mujeres han sido subyugadas al poder masculino tanto en la sociedad como en el microcosmos de la casa. Erny proyecta una subjetividad alternativa y contestataria al modelo tradicional imperante en la sociedad cubana cuyos trazos se perfilan como reliquias del pasado en la novela. Asistimos a la restitución alternativa del hombre tradicional sustento de la familia y al mismo tiempo fracaso de la misma. Erny es quien mediante relaciones sexuales con extranjeros, y ejerciendo el papel de jinetero provee a las mujeres de la casa. A pesar de la ineficacia de la masculinidad retratada en Erny, éste es un sujeto viable y necesario para el mantenimiento social de la familia. Tanto Erny como Sirena y Martha son cuerpos irreproductivos, o cuerpos cuyo germen biológico no está destinado a la procreación social, por lo tanto, funcionan como individuos defectuosos dentro de los parámetros de la masculinidad normativa. Como menciona Beiya, la hija menor o protagonista más joven de la novela “pero vaya / si una se pone a ver las cosas como son está fu eso de que no haya picha a la vista aquí / porque la de mi tío erny está de adorno o hasta se la ha cortado ya” (171). La inutilidad del falo expresa dicha falta de masculinidad reproductora y por extensión, de poder. Mientras Sirena hace uso del pene en sus relaciones con Graubel –aún en términos no reproductivos, antiteleológicos- Erny toma la posición de pajarón en sus encuentros con los extranjeros. A pesar de dicha

diferenciación, los dos junto con Martha quedan fuera de los límites esperados por la sociedad; de la reproducción social. Erny, “el héroe de marchas por la retaguardia” (28), se construye a través de un discurso nacional que apela irónicamente a los contornos de la cubanidad. Según Bejel, la retórica convencional sobre la nación constituye “the homosexual body, implicitly or explicitly, as a treta to the health of the nation” (*Gay Cuban Nation* xiii). De hecho, es el cuerpo del héroe nacional de guerra José Martí el modelo nacional cubano representando la heteronormatividad y la masculinidad apropiada. Dovalpage juega con la idea del discurso del héroe y la hipermasculinidad a través del personaje de Erny cuyo nombre hace referencia a Ernesto Che Guevara; otro héroe consolidado como modelo nacional en Cuba.

Aún cuando no se revela una historia de violencia explícita en la novela, las voces femeninas a través de los soliloquios que emiten en cada capítulo, dedicado a cada una de las mujeres, infunden calumnias y maltratos con respecto a los hombres que hubo en la casa. El abuelo Rafaelito ya muerto fue el causante de la perversión de Erny, otros maridos que abandonan a las mujeres, e incluso lazarito, el novio de Beiya se asemeja al estereotipo de macho cubano. Teniendo en mente dichos exponentes del machismo que han castrado la posibilidad de subjetividad femenina, Erny resulta encuadrar la masculinidad más viable y una oportunidad de agencia económica y social, a pesar de las críticas que recibe de los miembros familiares. Y como en el caso de Sirena, su corporalidad se moldea hacia el cuerpo del extranjero para los beneficios económicos y sociales del propio Erny. Ahora que éste es el único personaje masculino, ellas tienen la palabra, el discurso y la posibilidad de arremeter contra el legado de la masculinidad

normativa a que se han visto sometidas. Al mismo tiempo, también existe un espacio viable para Erny en la casa y en la sociedad ya que deambulando constantemente entre estos espacios consigue consumir los productos de lujo que le ofrecen sus amantes extranjeros, sobrevivir y ser independiente económicamente. Por lo tanto, Erny no sólo contribuye a la restitución de la masculinidad en términos de la producción de nuevas realidades, sino que colabora con la restitución de la figura femenina que aparece como sujeto del discurso y por extensión, de la historia de Cuba.

El personaje Teófilo/Mercedes de *Muerte de un murciano en La Habana* (2006) representa otra instancia de la volatilidad y maleabilidad corporal. Si Erny entra y sale de la casa forjando un cuerpo tradicionalmente pasivo pero agente con respecto a los intrusos europeos que consumen su sexo, Teófilo/Mercedes simboliza la capacidad de entrar y salir de las categorías de género sin cuestionamiento previo y en consecuencia cuestionando enormemente los límites de la normatividad cultural. La novela comienza con la llegada del español Pío a La Habana por motivos laborales. Igual que en *Posesas* y en *Sirena Selena*, la convergencia entre el otro extranjero y el local estructura la narrativa. Pío conoce a Maricari, jinetera y clienta de Teófilo/Mercedes; ésta es santera encargada de adivinar el futuro de sus clientes. Maricari se enamorará de Teófilo/Mercedes quien abandonará su corporalidad y performance femeninos para integrarse en el cuerpo masculino y entablar entre los dos una relación heterosexual. Al final de la obra, Maricari mata a Pío reaccionando a la agresividad del español cuando descubre que está embarazada. El padre no puede ser Pío ya que se hizo la vasectomía y obviamente es Teófilo/Mercedes. Finalmente, y mediante el juego sarcástico común en

las obras de Dovalpage, los dos terminan yendo a la cárcel conducidos por la policía cubana y con una bolsa en la cual se encuentran los restos de Pío.

Al comienzo de la obra, Maricari frecuenta la santera Teófilo/Mercedes para pedirle consejos. Este personaje se apropia de una feminidad corporal incuestionable que en ningún momento lleva a pensar en la posibilidad de contener órganos sexuales masculinos. Maricari le menciona que “Yo no sabía que usted...que usted era...” (26) ya que previamente la leía como mujer. Teófilo/Mercedes juega un papel protagonista a través de un performance cotidiano y respondiendo a las demandas económicas de una Cuba contemporánea en la que incluso la santería se ha convertido en objeto de consumo tanto local como internacional. Si públicamente expone una hiperfeminidad, en el espacio privado mantiene relaciones con su novio el Toro donde la competitividad y la lucha se forjan como elementos básicos de la homosexualidad. Teófilo/Mercedes y el Toro comparten sus vidas y roles claramente determinados que se subvierten en el juego sexual. Teófilo/Mercedes cumple un rol de mujer y Toro de hombre, en términos tradicionales, alterados en juegos característicos de las culturas afro-caribeñas y afro-brasileñas, como indica Jossianna Arroyo (5). Es interesante el hecho de que si públicamente el Toro y Teófilo/Mercedes se leen como un pareja cuyos roles encajan en el binarismo del género, en el espacio privado Teófilo/Mercedes domina y subyuga al Toro: “Al Toro le gustaba que yo le diera órdenes. Y con el Toro yo había descubierto el placer de mandar. En nuestra relación, yo era... la mujer... Y él era el macho... pero un macho moderno, liberado, desprejuiciado. Que se ocupaba de la casa, de limpiar, de cocinar y de cuidar a los muchachos, si los hubiéramos tenido. Vaya, un gay

metrosexual” (*Muerte de un murciano* 23). En este sentido, el cuerpo de Teófilo/Mercedes apunta a la volatilidad y maleabilidad visibles en personajes como Sirena o Martha. El/la mismo/a protagonista señala: “A veces Teófilo iba con los batones de Mercedes; otras en su persona macheril, con jeans y camisa a cuadro” (84). De forma similar a estos dos personajes, la historia personal de Teófilo/Mercedes remite a una genealogía violenta ya que en el colegio abusaban de él y lo discriminaban por raro:

Nalguitas, me decían. Nalguitas, el nombre que me encontró una tarde en el baño del preuniversitario, entre orines nuevos y viejos y peste al humo de cigarros furtivos... Hombre fui hasta aquel día que Vladimir, único maricón reconocido del preuniversitario Cepero Bonilla, se metió detrás de mí en el baño y me empezó a amasar las nalgas así... seguimos un rato largo en el que llegó a gustarme el masacoteo. Y me abrí (88).

Es precisamente el punto fundacional de lo otro y su contigüidad con otros cuerpos, lo que permite repensar el patriarcado y formular nuevas alternativas. El contexto cubano abre espacios para el desarrollo de esta alternativa masculina de forma potencial ya que el negocio de Teófilo/Mercedes es bastante exitoso en la ciudad. Al ver que Maricari se convierte en un sujeto económico a través de Pío, Teófilo/Mercedes decide abandonar su estilo de vida y retomar un papel esencialmente masculino. En consecuencia, hacia el final de la novela, Teófilo/Mercedes pasa a incorporar la masculinidad tradicional

mediante un acto de performance que implica nuevas ropas, el romance con Maricari y el presunto embarazo de ésta, que nunca llega a darse ya que son enviados a la cárcel. En esta dirección, los personajes de estas novelas proyectan posibilidades que incluso llevan a replantearnos el concepto mismo de lo “humano”, no sólo ya del “hombre”, cuestionando fundaciones eurocéntricas hegelianas y de la Ilustración además de desafiar los imaginarios tradicionales del Caribe Hispánico. Son capaces de subvertir una concepción estática del cuerpo, la inmutabilidad del género y las estructuras mismas de lo femenino y lo masculino; construcciones todas ellas enmarcadas en un contexto socioeconómico en el que sujetos periféricos encuentran estrategias y tácticas alternativas de autoafirmación, emancipación y sobre todo, de escape de un papel victimista en pos de una agencia social. Sirena, Martha, Erny y Teófilo/Mercedes proponen representaciones de una masculinidad caribeña alternativa que si bien se concibe como ineficiente o insuficiente en términos tradicionales, presenta nuevas miras potenciales que deconstruyen nociones esenciales del cuerpo y del género al mismo tiempo que abren posibilidades de individualidad en un mundo socioeconómico deprimido y precario. Son por lo tanto, personajes que no sólo cuestionan ideas tradicionales de la masculinidad en el Caribe sino también la propia construcción de lo humano, y de la nación en términos monolíticos, estáticos y excluyentes.

## Notas

(1). Ya en la escritura de autores como Manuel Ramos Otero y Reinaldo Arenas, observamos la desterritorialización del concepto de nación mediante el protagonismo de

la diáspora en la cual los personajes imaginan nuevas formas de entender la identidad puertorriqueña y cubana que superan los límites territoriales. Sin embargo y como apunta en su estudio Dara E. Goldman, la retórica de la insularidad ha estructurado y continúa estructurando las obras del Caribe Hispánico.

(2). Algunos ensayos sobre *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres apuntan al travestismo de Sirena como alegoría nacional de Puerto Rico en relación a la dependencia insular de los EEUU y de su pasado colonial bajo el yugo de España. De esta forma, Puerto Rico e incluso Cuba se han imaginado en términos de travestismos culturales debido al sincretismo y el eclecticismo característico de estas regiones. Entre estos análisis destacan los estudios de Arnaldo Cruz-Malavé, Rita de Maeseneer y Kristian Van Haesendonck, entre otros. En Cuba, la figura del travesti ha sido principalmente construida en la obra *Cobra* de Severo Sarduy, forjando una tradición alternativa que encierra nuevas significaciones en la época contemporánea. Es el crítico James Pancrazio quien se ha detenido minuciosamente en el estudio del travesti en la literatura cubana.

(3). En su libro *Dime capitán: reflexiones sobre la masculinidad*, Rafael Ramírez explora la construcción de la masculinidad en Puerto Rico y afirma que “la sexualidad masculina está orientada a la penetración, y la actividad sexual culmina con el orgasmo y la eyaculación” (60) y de esta forma “el falo se convirtió en el símbolo del poder masculino, que se reafirmaba constantemente” (63). Hugo queda relegado al espacio de lo tradicionalmente femenino en sus encuentros con Sirena puesto que “el clavar se

convierte en una reafirmación de la propia masculinidad, a la vez que se le quita masculinidad al otro, lo rebaja, lo devalúa, lo denigra y lo ubica en la esfera de lo femenino, al hacerlo equivalente a la mujer penetrada” (65). En este sentido, Sirena, con su cuerpito ambiguo y su voz dulce femenina, se posiciona dentro de una masculinidad tradicionalmente incuestionable, aun cuando presenta nuevas formas de concebir el cuerpo y la propia masculinidad.

(4). Desde mi punto de vista, en vez de tratarse de una reafirmación del sistema tradicional, la escritora lo utiliza para desmantelarlo en términos conceptuales y observar que del mismo modo funciona para mostrar autonomía, como en el caso de la escritora Teresa Dovalpage y el protagonista Teófilo/Mercedes. Además, el énfasis constante en el potencial del pene de Sirena y las luchas competitivas de Teófilo/Mercedes burlan dichas ideas y las reapropian desde la subalternidad.

(5). En relación al juego de maní, Arroyo resalta que se trata de “un juego sólo de hombres...en el juego, cuyo origen es el “gangá maní” africano, participan de diez a veinte hombres, que se golpean, se tiran puyas y fanfarronean: es un espacio de consolidación de la masculinidad a través del contacto corporal” (175). Así se muestra la competitividad y el sentido de superioridad del macho.

### **Obras citadas**

Arroyo, Jossianna. *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*. Pittsburgh: Serie Nuevo Siglo, 2003.

Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: U of Chicago P, 2001.

--- “Cuerpos peligrosos en una nación de héroes”. *Encuentro de la Cultura Cubana*. 41.42 (2006): 76-82.

Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

Cruz-Malavé, Arnaldo. “Toward an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature.” *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Eds. Emilie L. Bergmann and Paul Julian Smith. Durham: Duke U P, 1995.

Dovalpage, Teresa. *Posesas de La Habana*. Los Angeles: Pureplay P, 2004.

--- *Muerte de un murciano en La Habana*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.  
Goldman, Dara E. *Out of Bounds: Islands and the Demarcation of Identity in the Hispanic Caribbean*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2008.

Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Allen and Unwin, 1994.

Kempadoo, Kamala. *Sexing the Caribbean: Gender, Race and Sexual Labor*. New

York, N.Y.: Routledge, 2004.

Lugo Ortiz, Agnes. "Nationalism, Male Anxiety, and the Lesbian Body in Puerto Rican Literature." *Hispanisms and Homosexualities*. Eds. Sylvia Molloy and Robert McKeen Irwin. Durham [N.C.]: Duke UP, 1998.

Maeseneer, Rita de. "Los caminos torcidos en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres." *Revista de Estudios Hispánicos*. 38.3 (2004):533-53.

Marqués, René. *Cuentos puertorriqueños de hoy*. México, D.F. : Club del Libro de Puerto Rico, 1959.

--- *El puertorriqueño dócil: literatura y realidad psicológica*. Buenos Aires: Cuadernos Americanos, 1962.

Morell, Hortensia. "Las paradojas de la masculinidad en *Sirena Selena vestida de pena*." *Caribe: Revista de cultura y literatura*. 8.2 (2005): 7-18.

Pancrazio, James. "El performance del travestí en los textos (des)conocidos de Alejo Carpentier." *Revista Iberoamericana*. 205 (2003): 935-945.

Pedreira, Antonio. *Insularismo: ensayos de interpretación puertorriqueña*. San Juan, P.R.: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1957.

Ramírez, Rafael. *Dime capitán: reflexiones sobre la masculinidad*. Río  
Piedras: Ediciones Huracán, 1993.

Santos-Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.

Sarduy, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

Van Haesendonck, Kristian. "Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-  
Febres: ¿transgresiones de espacio o espacio de transgresiones?" *Centro Journal:*  
*centro de estudios puertorriqueños*. 15.2 (2003): 79-97.

**The Nature of Homosexuality in Carlos Montenegro's *Hombres sin mujer***

[Jamie Fudacz](#)

*University of California Los Angeles*

In the note to the reader that opens his novel *Hombres sin mujer*, Carlos Montenegro clearly states that the purpose of his narrative is to denounce the injustices perpetrated by the Cuban prison system in general, and the prison culture that forces inmates into homosexual activity in particular. In his introduction, Montenegro characterizes prison homosexuality as an unnatural and abhorrent consequence of a system that tries to “arrojar al pudridero a seres” (7) who were previously “normal.” However, the portrayal of homosexuality within the novel itself is much more nuanced and contradictory. The narrator and protagonists often designate homosexual practices as deviant and unnatural perversions born of an urban environment. Continuing in this vein, the arc of the novel follows the downfall of the main character, Pascasio Speek, a “primitive” black man in the criollista tradition who worked at a cane farm in the countryside. Pascasio descends from the “pure” and “natural” heterosexual state that he manages to maintain for 8 years despite the degradations of the urban prison system, to a bloody suicidal end brought on by a jealous rage over the object of his homosexual love, Andrés. This plot line appears to develop a clear link between the natural environment, natural primeval man, and heterosexuality. These linked concepts seem to work in opposition to an association of the prison space, almost completely lacking in

nature, and the degradation of heterosexuality into homosexuality. Nevertheless, a subtle but constant association of nature with sexuality and homoeroticism develops throughout the work, calling Montenegro's central premise into question.

Paradoxically, Montenegro's treatment of nature and the natural indicates that heteronormative behaviors and morality do not, in fact, stem from a natural setting or from man's natural state. Thus, the unnatural environment of the prison system cannot be wholly responsible for the production of homosexual behaviors.

A contradictory conception of the nature of sexuality is present from the very beginning of Montenegro's text. The title of the novel indicates a vision in which homosexuality in prison is situational. It stems directly from a dialogue in which an inmate explains his homosexual urges to Andrés by stating, "Aquí no hay degenerados; hay, solamente, hombres sin mujer" (56). Regina Kunzel defines this conception of homosexuality as one in which gay sexual acts are purely a "compensatory response to the deprivations of incarceration" (98). Thus, those prisoners who engage in sex acts with other inmates of the same sex need not be innately or naturally homosexual, but rather, could be simply gratifying their sexual needs in one of the only ways available to them. As the title of the work demonstrates, this concept is forcefully present in *Hombres sin mujer*, forming the novel's central theme.

However, even in the aforementioned note to the reader, Montenegro contradicts this idea of situational homosexuality. He states that the aim of his writing is to, "desenmascarar la ignominia que supone arrojar al pudridero a seres que más tarde o

más temprano han de regresar al medio común, aportando a éste todas las taras adquiridas” (7). The implication here is that homosexuals formed in the prison system will eventually be released into the public where they will be able to infect the general population with their vices. Yet, if prison homosexuality is truly situational, due solely to an absence of women, then this behavior should cease on the outside, in the company of women. In direct contradiction to the supposed premise of his work, Montenegro demonstrates “fears that the sexual perversions long associated with prison life were not just habit forming but subject forming challenges to notions of sexual identity and fixity” (Kunzel 80). Montenegro’s contradictory classification of prison homosexuality as both a circumstantial action and a fixed characteristic capable of being infectious provides a platform from which to question his portrayal of man’s natural sexual practices and identity.

If, as the novel suggests, homosexuality is an unnatural and conditional state caused by the denigrating atmosphere of the prison, then the farther a man is from the prison environment (or perhaps the closer he is to a natural environment and his natural state), the more removed he would be from homosexual inclinations. The protagonist, Pascasio Speek, is representative of this “natural” man. On first entering the prison, his rural sensibilities are scandalized;

Cuando ingresó en el presidio su conciencia de hombre primitivo se asombró de que existiera tanto fango . . . Cada vez que se había acercado a alguien, le había descubierto, más o menos profunda la veta

vergonzosa; algunas ya la traían de la calle, de la ciudad, y a él se le hacía como si todos estuvieran leprosos y lo fueran contaminar (15).

The notion of an infectious homosexuality is present here once again, and in this case it is directly linked not just to the prison, but to the city itself. The implication, thus, is that Pascasio, “un hombre primitivo” is pure, coming from a bucolic, although certainly exploitative background, where he was not exposed to such blatant homosexuality. As a physically powerful, virile, “primitive” black man, Pascasio falls in line with a character type customary to the criollista novel. As Carlos J. Alonso explains, in the 1920’s and 30’s (*Hombres sin mujer* was first published in 1938) the criollista movement, “put literature back in touch with an avowedly primeval essence whose power derived precisely from its primordial status, and which was constructed along various ethnic lines – the black, the Indian”(197). Pascasio embodies this autochthonous noble savagery, a quality which binds him to nature and the natural, and which on the surface, appears to be the strength which allows him to withstand the corrupting unnatural forces of the city and the prison for so long.

The closeness to nature that Pascasio evinces develops along two ostensibly incongruous lines that are also in accord with the criollista vision of nature. The natural environment is portrayed simultaneously as both “transcendent” and as a “man-eating vortex” in the criollista novel (Alonso 212). Similarly, as Emilio Bejel notes, “Pascasio’s ‘primitive’ trait has a paradoxical meaning, since on the one hand it implies his situation within the accepted sociosexual norms, and on the other his nearness to the

‘animalistic,’ the ‘bestial’” (86). Bejel goes on to state that, “these are the two sides of the concept of the ‘natural’ that are in conflict within Pascasio’s character and are in fact one of the central paradoxes of the text” (86). However, while both natural morality and natural savagery are at play in Pascasio’s character, this natural morality only “implies” a heterosexual standard. In a closer analysis of the representations of nature within the text, both those of a violent bestial nature and those of a harmonious nature have links to homosexual or pansexual desires or actions. Thus, “the two sides of the concept of the ‘natural’” are not truly in conflict, but rather in confluence within Pascasio’s character, and this confluence belies the supposed connection between the “natural” and the heteronormative.

Nature and (homo)sexuality converge from the very first chapter of *Hombres sin mujer*. Even as the narrator defends the concept of situational homosexuality by stating, “El hombre privado de mujer años tras años acaba por descubrir en otro hombre lo que echa de menos” (15), he goes on to associate these homosexual behaviors with the natural world beyond the walls of the penitentiary. “No importa que de pronto no se vea la carne: el sexo está en todo. El sexo está recóndito en la calceta de Juan; en aquél que tiene domesticada una araña . . . Está en todas partes: en los rincones, en las columnas, en dondequiera que cae un poco de sombra o de sol . . . ¡En el clima!” (15). The narrator constantly reinforces the fact that this sexual tension occurs in the absence of women and between men. Sex moves beyond more stereotypical homosexual imagery, such as “la calceta de Juan,” to permeate anywhere there is “un poco de sombra o de sol.” Although this expression links the sun, a natural force, to the homosexual activities

occurring within the prison, the preceding list of man-made architectural elements suggests a removal of the sun from its natural context and confines it, and its association to homosexuality, within the boundaries of the prison walls. However, the fact that the climate expresses homosexual tensions indicates that these same-sex inclinations are not limited to the prison, but are part of nature itself and truly present everywhere under the sun, further fostering the criollista stereotype of a lusty tropical paradise. Additionally, the image of the inmate with the domesticated spider further links sexual desire, in this case homosexual desire, to nature. Domestication acts as a form of domination, and within the violent prison environment, sexual domination is a constant presence. In this instance, however, the loaded concepts of sex and domination are not linked to the human but to the animal, to a spider.

A connection between the bestial and the homosexual is omnipresent in the novel. While this relationship between man and beast does underscore the objectification or dehumanization of the inmates by the prison system (Tamayo Fernández 66), it also links them to the natural animal world and to homoeroticism. The very terms that the inmates use to denominate the stereotypical types of homosexuals among them are the names of different animals. The prisoners refer to those who take on the characteristically masculine or macho role of penetration during the sex act as “toros.” The prisoners who show the most brute force, often through acts of sexual violence, are denominated “los toros que más meaban” (102), evoking images of an animal marking his territory with his urine.

As the figure or name of the bull represents the aggressive male within the language of the text, Pascasio's fantasy of capturing and wrestling a bullock, a close relative of the bull, takes on new meaning. At the very beginning of the novel, before Pascasio even meets Andrés, the adolescent who finally manages to bring his homosexual urges to the forefront, he dreams of being, "¡Libre! . . . ¡Al sol del campo!" (14). This vision of being back in nature is already marked by a forceful homoeroticism. Pascasio desires to be able to "coger un buey por los tarros y humillarle el testuz, frotándole el hocico húmedo en la tierra roja" (14). Domination and humiliation are part and parcel of the sexual violence between men that occurs in the prison. In a situation parallel to that of the inmate who domesticates a spider, the fantasized interaction between Pascasio and a bullock, a close relative of the bull that explicitly represents the macho masculine figure, expresses the (homo)sexual character of this domination while linking it to nature. The words "frotándole" and "húmeda" have strong sexual connotations, further lending a sexual air to Pascasio's contact with this animal. In this day-dream, after his encounter with the bull, Pascasio, "loco de alegría, borracho, se tiraba al suelo" (15). This drunken happiness evokes the euphoria of orgasm and post-coital bliss. The narrator, recounting this fantasy through the perspective of Pascasio, goes on to directly connect the encounter with the bullock to a sexual encounter, albeit a heterosexual one. ". . . y, rodando, rodando, no solo, sino con ella, con su hembra, hasta perderse en la yerba alta del río, o en los manglares . . ." (15). The ellipses bridge the eroticized description of wrestling with a bullock to the actual introduction of a female sexual partner. The pause represented by this punctuation, however, allows for the interpretation of the sexual encounter with the women to act as justification, or a

cover for the homoerotic passage just before it. The need to state that he is not alone but with a woman reinforces this interpretation, as does the fact that this sentence is immediately followed by the recounting of Pascasio's initial discomfort at witnessing the rampant homosexuality within the prison. The ellipses act not simply as a transition, but as an awkward pause before a forced change of sexual object from the masculine "buey" to the feminine "hembra," indicating a repressed homosexual drive. Thus, even the heterosexual part of the fantasy further conflates nature with homosexuality.

In addition to bulls, sharks are also representative of "machos" who engage in homosexual encounters. The inmates and the guards use this term to refer to "los incorrigibles," the most dangerous prisoners deemed incapable of reform. When bringing Macaco, a new, psychologically ill prisoner to the section of the penitentiary inhabited by the "incorrigibles", the corrupt guard Rompemontes yells, "¡Vaya, comida para los tiburones!"(101). The inmates then proceed to violently rape Macaco, leaving behind only "un cuerpo inerte" (114). Significantly, Macaco, though a nickname rather than a general term, is also the name of an animal, a type of monkey. Both the aggressors and the victims of this violent homosexual act take on attributes of the natural, primitive world of predator and prey through their animal nicknames.

The image of a predator eating or attacking its prey, as in the case of the "tiburones" and Macaco, is a recurring one which goes hand in hand with the denomination of the aggressive, "macho," as animal when committing homosexual acts. These "tiburones" are explicitly "bestias hambrientas que se dispusieron a saltar sobre su presa" (101).

Manuel Chiquito uses a similar metaphor to show how he obtains the sexual services of the new inmates in order to satisfy his homosexual urges. Thinking about how he will force Andrés to submit to his will, he explains,

Había que trabajarlo bajito, engañándolo; fingiéndole primero protección, después amistad; más tarde comprometerlo poco a poco, hasta que se ve enredado por todas partes, como una mosca en una telaraña, en tal forma que cuando se quisiera rehacer ya fuera tarde (31).

If Andrés is the fly, then Manuel Chiquito is the spider weaving the web of deceit in which to trap him. Although Manuel Chiquito is not acting with the same brute force and violence as the “tiburones” he is still contriving to capture his prey, and associating an animal, a part of the natural world, with his efforts to do so.

Pascasio himself, while at first not fully taking on the role of a predator hunting Andrés, does take on a bestial character to protect him. When Candela, in an effort to help break down Andrés and make him more susceptible to Manuel Chiquito’s advances, forces Andrés into hard labor, Pascasio violently confronts Candela. Despite the gallons of boiling water that Candela throws on him, Pascasio holds his ground. This prompts one of the onlookers to shout, “¡Ese animal está cojeando!”(149). Pascasio is both literally and figuratively limping. He is weakened by the injuries he sustains in his fight to protect Andrés, the object of his affection. Additionally, he is about to fall in the sense that he is on the verge of giving in to his desire for Andrés. While Pascasio may be a

limping animal rather than a violent predatory one, he is still an animal. His feelings for Andrés are linked to the bestial, natural part of his character.

It is this savage part of his nature that takes control of Pascasio when he does attack Andrés. After the incident with Candela, Pascasio is sent to a confined part of the prison and tortured. Overwhelmed with feelings of love and guilt, Andrés turns to Manuel Chiquito for help, offering him sexual services in return for getting Pascasio released from his punishment. When Pascasio walks in on Manuel Chiquito collecting this debt, he falls into a jealous rage. “Su pensamiento se había detenido, y sólo lo movía una fuerza ciega e irrefrenable, como si estuviera poseído por su bestia ancestral” (211). It is the betrayal of a male love that finally manages to completely transform Pascasio into the primitive, primeval beast with which he has been associated all along. The narrator emphasizes this savage nature throughout Pascasio’s violent reaction to Manuel Chiquito’s tryst with Andrés. He describes our fallen hero as a “bestia irritado,” and a “fiera hambrienta en caza.” “Si lo hubieran soltado desnudo, en la selva, tal vez, hubiera caminado dándole golpes en el pecho con los puños cerrados como un gorila.” Pascasio’s body language completely changes; “caminaba encorvado, alargando el cuello hacia adelante, dilatando las ventanas de la nariz como si realmente fuera un ser de la selva.” And finally, when he kills Andrés by slamming a piece of machinery into his skull, Pascasio does it with “toda la fuerza de su brazo y de su salvajismo” (213-214). Here, Pascasio completely embodies the primal and the natural, becoming “un ser de la selva.” Whereas Pascasio’s animalistic brute force was previously directed toward Candela in an effort to protect Andrés out of affection, once

this affection is betrayed, this animal force unleashes itself directly on Andrés. This complete devolution into primitive, animalistic man is a reaction to Andrés' infidelity, inextricably linking these qualities of nature once again to homosexual love.

It is not only the "macho" men who engage in homosexual practices, however, who have a connection to the natural world. Those who take on the supposedly feminine role, those who are penetrated, are also linked to nature through animal names. They are "pájaros," "yeguas," or "carne de puerco". It is, in fact, when Candela calls Pascasio "yegua" that his inability to remain celibate and conform to heterosocial norms is first questioned. Pascasio's prestige is dependent on his not engaging in homosexual acts (1), and thus he responds with violence to Candela's taunt and involves himself in the world of the homosexual inmates, for the only way to demonstrate that one is not a "yegua" is to show oneself to be a "toro". It is this involvement which ultimately leads him to succumb to his repressed desires. The narrator, speaking from Pascasio's point of view, compares the interpolative force of Candela's comment to another non-animal force of nature: a river; "Sabía por experiencia que caer en la boca de los presos era lo mismo que caer en un río sin saber nadar . . . Y ahora estaba él resbalando, con los pies ya en el agua, agarrándose para que el torrente no lo arrastrara" (16). The narrator and the inmates thus relate both that which initiates and that which carries Pascasio through his voyage into homosexuality with forces of nature. The narrator picks up this motif again towards the end of the novel. After Pascasio realizes that he has feelings for Andrés, the narrator comments, "no podían detener el curso de la naturaleza, como no

se pude detener el curso de un río” (126). Once again, a river symbolizes the natural forces that push Pascasio towards homosexuality.

Whereas the forceful torrent of the prisoner’s gossip and nature itself drag Pascasio into homosexuality, and the “macho” sexual aggressors act as predators trapping or attacking their sexual victims, La Morita, the homosexual who aims to attract the attentions of Pascasio, takes on the characteristics of treacherous plant life. Pascasio attacks La Morita in an attempt to stave off any further sexual advances from him, yet, after their fight and the subsequent accounting of it to the authorities, the protagonist finds himself strangely drawn to this thoroughly effeminate figure. “Se vio semejante a un pedazo de tierra en el que La Morita, como una planta, crecía, extendiendo dentro de él las raíces que le trepaban por el pecho, por los músculos de los brazos y por la garganta, hasta abrazarlo todo” (57). That La Morita is trapping Pascasio, perhaps against his will, does not change the fact that, within this image, the natural, supposedly pure world of plants and soil mixes with homoerotic imagery. As a plant, La Morita’s body grows larger, enters Pascasio’s body, and caresses every part of him. The simile which directly links Pascasio to “un pedazo de tierra,” to the very land itself, also marks him as an object of sexual desire to other men, for, while La Morita is feminized, he is still male. This sexually charged comparison of Pascasio to the land echoes the first altercation that he has with Candela. After Candela calls Pascasio “yegua,” he also calls him “mi tierra” (10). This is both an expression of affection and of possession. Thus, while Candela once again links Pascasio to the earth, this association does not evoke “natural” heterosexual “purity” but rather a homosexual relationship.

The pure and gentle and even moral side of nature is, however, also present within the novel. Whereas the river of convict gossip threatens to drown Pascasio violently, in the context of the inmates washing themselves, the image of a river becomes purifying, evoking the idea of baptism. Under the showers,

por un minuto aquellos hombres parecieron otros, como desarraigados de todo lo inmoral, para entregarse ebrios a aquel goce simple que la naturaleza les deparaba. Si hubieron podido lanzarse a un río o al mar, se habrían sentido, acaso, completamente limpios y dichosos (80).

Nature, in the form of water, has the power to cleanse these men of their sins. Yet this purifying act of nature takes place in an entirely homoerotic setting. The showers are full of naked men eyeing each other lasciviously, and the description of the showers which precedes the comment on their purifying effects is full of sexual innuendo. “Los que habían logrado coger puestos bajo las duchas se frotaban el rostro, vuelto a lo alto, y con los ojos cerrados para recibir, plenos de euforia, la caricia del agua, a la que daban el pecho y las partes nobles” (79). The words “coger” and “frotar” are reminiscent of Pascasio’s fantasy about the bullock, but in this section of the text the eroticism is even more explicit. The water caresses the “partes nobles” of this group of nude male inmates, causing “euforia.” Thus, within the context of the showers, the purity of nature directly connects to homosexual activity.

Whereas the savage and primal aspects of nature lead to the dehumanization of the inmates, turning them into beasts, this softer more harmonious part of nature brings out their more humane sides while at the same time continuing to reference homosexuality. At night, before the prisoners go to sleep, some talk,

con las caras casi unidas, buscando en los ojos que tenían delante la imagen de ellos mismos; o tratando de arrancar una palabra que aún no había sido dicha, o repitiendo la pasión ya declarada. Sentimientos groseros que hacían vibrar el ancestro de los hombres primitivos, humanizándolos (33).

These images of close contact between inmates are loving and romantic rather than violent and savage. These men are gazing into each others eyes and declaring their passion for each other, rather than attacking or raping each other. Yet, just as violent homosexual acts were linked to primal man and nature, so too are these loving ones. Despite the fact that the narrator describes these inmates' feelings as crude, these feelings none the less touch the "primitive" part of their natures. The difference is that this time the confluence of the natural and the homosexual humanizes the inmates rather than objectifying them.

Pascasio's savage, bestial nature bonds him to his homosexual urges, yet his pure and moral side, also springing from his "primitive" natural qualities, bears upon his attraction to and seduction of Andrés as well. As Pascasio serves food to his fellow

inmates, he cruelly toys with them, leading them to believe that they will receive the one good piece of meat in the pot, and then dashing their hopes by only serving them a meager ration. The narrator blames this cruelty and lack of morality on Pascasio's extended abstinence stating, "la abstinencia fue poco a poco limando sus impulsos naturales, hasta convertir su energía en una fuerza pasiva, tarada de la morbosidad de todo lo que está descentrado, fuera del equilibrio lanzado lejos de la sabia armonía de la naturaleza" (119). Nature, both human and environmental, once wise and moral, is here tainted. In his natural state Pascasio possesses "una moral férrea, nacida al calor de su hermoso primitivismo" (119). As Tamayo Fernández remarks, the narrator here "revela la manera en que la naturaleza humana del ranchero va cediendo paso a su instinto animal por el sexo" (72). The savage animalistic part of Pascasio's relationship with nature takes over the moral purity of nature due to his need for sexual gratification. At first glance, this alteration in Pascasio would seem to support the argument of homosexuality is prison as being situational. The explicit cause of this negative transformation is abstinence, not homosexuality, yet one could interpret this move away from nature's morality as a move away from heterosexuality and towards homosexuality due to the conditions of prison life. Homosexual urges, however, do not only form a part of the bestial side of Pascasio, for they appear when he succumbs to the gentler side of his nature as well.

If taunting other prisoners with a morsel of food that they will not be able to eat demonstrates savage cruelty, then giving this food to a starving inmate should demonstrate the "sabia armonía de la naturaleza." Thus, when Pascasio gives the piece

of meat he uses to toy with his fellow inmates to Andrés, who is purposefully being denied his proper ration of food by Manuel Chiquito's cronies, one can consider his actions to be moral and in accordance with nature. Yet this action is also an expression of his love and desire for Andrés. Pascasio essentially woos Andrés with food. After giving Andrés the extra meat, Pascasio realizes that he has entered into the same type of homosexual behavior as his fellow inmates; "se veía manchado, a punto de sentirse pegajoso, semejante a sus compañeros que despreciaba" (125). He recognizes that this favor he shows Andrés, although coming from a more innocent and loving place than the favors proffered by Manuel Chiquito, has the same end goal: the seduction of another male inmate. Nevertheless, this type of seduction follows the moral guidelines of his "hermoso primitivismo," despite Pascasio's guilt at feeling "manchado" for having these homosexual urges.

The manner in which Pascasio expresses his joy at finally releasing his pent up sexual tension through his feelings with Andrés further associates a kind and beautiful nature with homosexual love. Contemplating his act of kindness towards Andrés, Pascasio moves away from feeling guilty and dirty, and starts to understand his romantic feelings. He becomes elated. "Era como si le hubiera llegado la libertad y fuera a hacer su camino hacia los campos maravillosos de sus sueños" (124). Previously, Pascasio's dream about the countryside expressed a repressed desire to engage in homosexual activity, and in that scenario, the "campos" were filled with the sexually charged, animal violence of wrestling with a bullock. Now that Pascasio is no longer repressing his urges and does not have to employ an animal representative of a man, as he has

feelings for a man of flesh and blood, the countryside of his dreams becomes marvelous instead of violent. Pascasio's homosexual urges develop into more complicated homoerotic feelings and even love for another man. Nature still links him to homosexual behavior, but this time it is liberating rather than savage.

When Pascasio continues his seduction of Andrés, he relies on feeling and impulse rather than logical calculation. He is guided by his primitive nature. After Pascasio fights against Candela to protect him, Andrés tries to thank his champion. Before he can finish his sentence, however, "el brazo de Pascasio lo había envuelto y atraído hacia sí, confundiendo las dos bocas. Andrés no opuso resistencia alguna: cerró los ojos abandonándose, hasta que Pascasio asombrado de lo que hacía lo soltó" (152). Pascasio is barely even aware of what he is doing. He is confused and surprised by his actions. Enrique J. Pujals comments that in this scene "Pascasio actuaba así impulsado por el instinto . . . Las fuerzas interiores tantas veces reprimidas se desbordaron" (125). Instead of repressing his instincts, that which comes naturally to him, Pascasio finally succumbs to his true desires. These desires for another man are a part of his primitiveness and closeness to nature finally released within the prison atmosphere, not unnatural desires created by it.

Despite Montenegro's insistence in stating that homosexual practices in prison are solely situational, the result of an environment containing only "hombres sin mujer," the innate and natural homosexuality that Pascasio displays in his kiss with Andrés is present in many of the book's characters. The most obvious of these characters is La

Morita, who embraces a feminine gay identity without giving any indication of having had to be forced into a homosexual lifestyle or having to turn to homosexuality for a lack of other options. As Tamayo Fernández notes,

La teoría de Montenegro queda debilitada por el hecho de que, en varios momentos se refieren a él <<como una mujer>> (pg. 83) (2), y otras como un <<pájaro legítimo>> (pg. 84), y por las fugas referencias que él mismo hace de la vida fuera del presidio de otros homosexuales conocidos, lo cual de una ligera impresión de tener una historia anterior a relación con este mundo y de cierta <<legitimidad>> en su actitud homosexual (74).

That La Morita is a homosexual “legítimo” would indicate that the others with whom he is compared are simply situational homosexuals. However, at the same time, that there can be such a thing as a “legitimate” homosexual underscores the fact that homosexuality does not necessarily have to be situational. La Morita likely comes from an urban environment and does not share the same ties to the primordial as does Pascasio, thus La Morita’s “legitimate” homosexuality may be linked to an urban environment and a distance from the natural. Nevertheless, La Morita’s homosexuality is intrinsic to him, constituting a part of his own human nature and not a behavior acquired in prison.

Andrés, too, demonstrates that homosexuality can be innate rather than acquired. After first encountering the desire that he stirs in his fellow inmates, Andrés questions his own sexuality. The narrator, penetrating Andrés' unconscious asks, "¿Sería posible que en él hubiera un anormal?" (53). The question is not whether or not Andrés will turn into a homosexual, un "anormal," but whether one is already existent inside of him. Later, as Andrés, broken down by hard labor, contemplates his options in regard to the prisoners who desire him sexually, he reminisces about the homosexual contact he has already experienced in prison;

No se hacía ilusiones; en los quince días que llevaba en el presidio había encontrado algo ambiguo dentro de sí. No se olvidaba de cuando fue besado por Matienzo; cuando, en el baño, la presión y la mirada de Pascasio primero, y después la atención general de los presos, le sacaron del cuerpo un extraño rubor femenino (95).

Andrés' sexual ambiguity is something found within him, not imposed upon him. Being an adolescent, his youth enters into this equation. He has not yet had time to form himself into a "macho" man, a fact that allows him to more easily embrace his femininity and the sexual inclinations that accompany it. This may indicate that his homosexuality is more likely to come out in prison, under the lustful gaze of the other men and in the absence of women. At the same time, it also implies that Andrés has the innate capacity to be homosexual or at least to engage in homosexual actions. The gaze and pressures of the other prisoners are only extracting pre-existing feminine qualities

from Andrés, not forcing them onto or into him in the first place. The narrator alludes to the fact that if Andrés had remained out of prison, his “masculine” heterosexual side may have overtaken his “feminine” homosexual side, but this in turn continues to indicate that this homosexual side was a part of his nature even before he entered into the penitentiary. Thus, the narrator contradicts his own stance on the nature of homosexuality in prison. While he presents Andrés’ sexual development as situational, he nonetheless underscores that homosexual tendencies in this character are natural and innate until they are suppressed by societal teachings, and that the situational sex in which an inmate engages while in prison does contribute to the sexual identity of that inmate.

Like La Morita, however, Andrés does not hold the same connection to primitive nature as does Pascasio. Andrés is white, weak, and anything but brutish or savage. He completely lacks the “primeval essence” (Alonso 197) that marks Pascasio. This could once again lead to the characterization of homosexuality as “natural” only to those who are removed from their primal connection to the land and natural man. Yet, the narrator states that Pascasio himself is possessed of an intrinsic homosexual instinct as well. He affirms that Pascasio has deep feelings for Andrés, that this beast of a man has succumbed to,

lo vergonzante, ¡la enfermedad del presidio! . . . Decididamente estaba loco; y ahora reconocía que ya lo estaba desde el día en que fijó los ojos en el muchacho; acaso, desde antes, desde que le pegó a La Morita; tal

vez desde siempre. Probablemente la tara había nacida con él y por eso llegó al presidio convertido en un basilisco contra todo lo que le parecía anormal (126).

Pascasio most likely always had innate homosexual urges. He was born with them. This sexuality naturally formed part of his person until he was made aware that it was “anormal” and “vergonzante.” Thus, he overcompensated for his own sexual identity and bisexual nature by lashing out at the homosexuality that he was forced to face when he was imprisoned. Even though he equates his homosexuality to mental illness, aware that he “estaba loco,” he is also aware that this illness comes to him naturally and forms a part of his essential being. Pascasio, the natural man, is naturally homosexual.

While Montenegro, from the very outset of *Hombres sin mujer*, claims that prison homosexuality is an unnatural vice caused only by the situation of incarceration in which there are no women to act as sexual outlets for the men, his treatment of nature and the natural within the novel contradicts this very standpoint. Nature, both human and environmental, savage and moral, is consistently linked to homoeroticism and homosexual acts. Pascasio, the “primitive” man who acts in accordance with the “wise harmony of nature” and who initially abhors homosexuality, in the end recognizes that he has always been repressing his innate homosexual impulses. Thus, *Hombres sin mujer* expresses a very different view of the nature of homosexuality than Montenegro espouses in his note to the reader. The novel presents homosexuality as a natural born vice that must be repressed like any other. The atmosphere of the prison does not force

men into unnatural acts; rather it makes it nearly impossible for them to continue to repress the latent homosexual desires that are already a part of their nature.

### Notes

(1) This idea was expressed by Prof. Jorge Marturano in his class on Prison Literature at UCLA in the winter of 2009.

(2) Here Tamayo Fernández cites the 1994 edition of *Hombres sin Mujer* published by Editorial Letras Cubanas.

### Works Cited

Alonso, Carlos J. "The Criollista Novel." *The Cambridge History of Latin American Literature. The Twentieth Century. Vol 2.* Eds. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo Walter. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 195-212.

Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.

Kunzel, Regina. *Criminal Intimacy: Prison and the Uneven History of Modern American Sexuality*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002.

Montenegro, Carlos. *Hombres sin mujer*. México: Editorial Oasis, 1981.

Pujals, Enrique J. *La obra narrativa de Carlos Montenegro*. Miami: Ediciones Universal, 1980.

Tamayo Fernández, Caridad. *Hombres sin mujer y mujeres sin hombre: Tanteos al universo carcelario en la novela hispanoamericana*. Habana: Editorial Letras Cubanas, 2005.

**From *Machista* to *New Man*?:**

**Omar Cabezas Negotiates Manhood from the Mountain in Nicaragua**

[Brianne Orr](#)

*University of Arkansas at Little Rock*

Three years after the triumph of the Sandinista Revolution in 1979, Nicaraguan revolutionary, author, and current human rights activist Omar Cabezas published his political Bildungsroman, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982). (1) Cabezas wrote this text primarily to promote revolutionary consciousness, to endorse the romantic ideals of the Sandinista movement and to highlight several factors that contributed to his personal process of transformation during the revolution. In what follows, I trace Cabezas' self-construction as a masculine revolutionary rebel during the three distinct phases of his life that he outlines in this work: his time as a student and clandestine revolutionary in León, Nicaragua; his actions during the guerrilla phase of the revolution from the mountain; and a third stage in which he describes his first attempts to implement the practices and ideologies learned on "la estepa verde" in an urban setting right after his descent from this space. Cabezas' return to the city suggests that his "triumph" on the mountain is ephemeral, for the changes he undergoes there seem unable to stand up against the "stable" bourgeois male code that remains prevalent in León. Yet in the closing chapter of his work, Cabezas alludes to an imminent partial success in revising the limiting bourgeois mandate when he points to (but does not

describe) a promising fourth stage of his life that would begin after the triumph of the Sandinista Revolution and continue on for the remainder of his life. During such a phase, Cabezas would consciously work to build a new identity and way of life that incorporates his origins, as well as his personal experiences as a rebel, his needs and his desires.

In *La montaña*, it becomes clear that despite his working class origin, Cabezas initially constructs his identity as a man and revolutionary according to the pristine image of the bourgeois male promoted by the Somoza Regime, an image that defines men in clear-cut opposition to women, emphasizes the competitive nature of the relationships between men, and requires that men demonstrate extreme physical and emotional vigor in front of others (Izenberg 6-8).<sup>(2)</sup> Yet, one observes that upon his arrival to the mountain and after he is exposed to several aspects of the revolution that are commonly unmentionable for man in an urban setting – bodily needs and functions, the scatological, insecurities, and the true origin of his purported sexual desires – Cabezas begins to act, although unconsciously at first, according to a new male code in Nicaragua embodied in the Sandinista. This new masculine model disputes traditional *machista* praxis and discourse and emphasizes instead the guerrilla rebel's capacity to survive and change in relation to the mountain, to the other rebels living there, and to the historical needs and demands of the Sandinista revolutionary project. Cabezas' wavering between the bourgeois and revolutionary codes of manhood not only suggests that in order to *reinvent* society in a revolutionary context, one had to *reinvent* man, as Karl Marx, Aníbal Ponce and Ernesto 'Che' Guevara had previously

argued, but it also confirms, as Judith Butler asserts, that gender is “transformable” and therefore, its meaning is negotiated and is contingent upon shifting socio-historical and political contexts (*Undoing Gender* 27).

### **The City: From Bourgeois Space to Revolutionary *Inferno***

Cabezas consciously frames his work between two years that represent distinct moments in Nicaraguan history: 1968 and 1979. The first year was defined by much mistrust in the Somoza Regime and the counterrevolutionary activity that would culminate in the early 1980s with President Reagan’s support of the U.S. trained anti-communist Nicaraguan Contras, while the latter was the year in which the Sandinistas declared their triumph in Nicaragua. The success of such a movement would signify the end of the over forty-year reign of the United States backed Somoza family. (3)

Cabezas’ formation as a student and the shaping of his revolutionary identity in relation to such significant historical moments prompts him to define his male identity according to two of the prevalent models of masculinity in Nicaragua at the time: the bourgeois male embodied in the members of the National Guard (the *Somocistas*) and the revolutionary code of manhood implemented by the *Sandinistas* on the mountain. At the onset, Cabezas acts according to the bourgeois male code. However, his subconscious desire to rebel against his *Somocista* father and to participate in the formation of a clandestine revolutionary base in the city, an action that would eventually lead him to the mountain, a political space central to revolutionary discourse,

results in his gradual detachment from such an ideal and later embrace of a new way of being a man through *Sandinismo* (Duchesne 145). (4)

In the opening chapters of his narrative, Cabezas presents himself as an emblematic *macho* college student who drinks, smokes, philanders with women and gambles to pass the time, activities that suggest a form of competition with other males and thus reinforce long-established masculine patterns. (5) One of his favorite diversions is to provoke the bourgeois girls – the *burguesitas* – that he spots during routine cruises around town in a car by sticking his tongue out at them and following them around: “A nosotros nos gustaba verles el cutis, la forma de mover los labios, les mirábamos las uñas cuando hacían los cambios, las manos eran bien bonitas, dan ganas como de que te acaricien unas manos así; y cuando las ventanas iban abiertas y el viento soplaba se les agitaba el pelo y quedaban sus cabelleras frente a nosotros, sobre el espaldar del asiento” (30).

Cabezas’ detailed description of the coveted lips, nails, hair, and hands and ensuing desire to be touched by bourgeois girls suggests that a key aspect in his identity as a man at this point centers on the sexist (heterosexual) nature of the relations between men and women, the type of relationship that, according to Judith Butler, operates as a regulatory gender norm in patriarchal societies (*Gender Trouble* 136). Such a scene also reveals Cabezas’ class consciousness – one was either bourgeois or not and he was of the working class – an awareness that will contribute to his eventual decision to participate in the revolution, as becomes clear in what follows.

Despite Cabezas' outright display of these and other rebellious tendencies, during Holy Week, all of his local hangouts are closed and due to a combination of boredom and peer pressure from friends, he finds other more productive pastimes related to the Sandinista Movement. At the time, though Cabezas begins to "hear and hear" of the revolution and even helps to promote it by handing out pamphlets, participating in manifestations and speaking to other revolutionaries from the city, he continues to see it as a mere diversion (Cabezas 10). Cabezas' body-centered anxieties, inexperience in revolutionary praxis and wavering opinion of Marxism force him to adopt a passive attitude towards the cause (34, 16, 11). Yet, one of his primary concerns, if not the main one, lies in the fact that his father supported the dictatorship; he was a *Somocista*: "yo sabía que a mi papá le ganaba la Guardia [...] [m]i padre era de familia opositora, militaba en el Partido Conservador" (8). Cabezas' participation in the Sandinista cause would force him to openly contest his father's political beliefs and the very ideological structures – including those related to gender – he supported as a leading member of the United States-backed Conservative Party (Ward 305).

Implicit in Cabezas' description of his father as a member of the National Guard, Somoza's Army, is his perception of a powerful man, a quality that he both fears and in which he takes pride. Such contradictory feelings become evident when he watches his father direct a secret meeting of other *Somocistas* in León. At that moment, Cabezas relates "tuve la sensación de ser hijo de una persona muy importante" (Cabezas 8). On the other hand, Cabezas had always associated Somoza's Army with unnecessary

violence, blood, and injustice done to people for simply drinking or brawling outside of the bar (7).

Another contrastive component of his father's power that Cabezas silences in his narrative but mentions in a 1984 interview with Margaret Randall was his race, and more importantly, what this aspect meant for the gender identity of a self-described physically weak boy of *mestizo* origin: "[w]hen I was small, I was a runt of a kid, a skinny child, and the ugly duckling of the family. All of my brothers were fair [...] [m]y father was fair, too. But my mother wasn't. My mama is Indian, *mestiza*. And my father was white. I came out like my mama. I was skinny, physically weak. Physical weakness gives you a certain sense of fragility, on the outside" (124). If, as Roger Lancaster contends, the question of race in Nicaragua is not necessarily related to an established racial hierarchy, but rather is reflective of "discursive gestures that are contingent and contextual and whose terms are eminently logical and self-interested," then one could assume that Cabezas consciously uses the terms "mestizo" and "fair" to distinguish his racial and ethnic background from his father's (225). It also indicates that he inscribes himself and his family into an understood, but not an established, racial structure in which distinctive features such as fair/masculine and mestizo/feminine are viewed side by side.

Apart from his awareness of these connected physical and ideological weaknesses and his racial and ethnic background – all qualities that, in Cabezas' mind, categorize him as a subaltern when compared to his "fair/powerful" *Somocista* father – he is conscious of

his social class. This implies, but does not necessarily concretize, his alignment with the *Proletarios*: “yo estaba muy consciente de que era de familia proletaria y, entonces, cuando se hablaba en la universidad de la injusticia, de la pobreza, yo me acordaba de mi barrio que era un barrio pobre” (Cabezas 10). (6)

Up to this point, Cabezas has reflexively defined himself according to and thus aspired to his father’s individualistic and militaristic model of manhood and accordingly adopts – with the abovementioned fractures – a *machista* lifestyle. One could assume, for instance, that Cabezas’ vision of the revolution as a way to prove himself to others (especially his father) and to surpass barriers of race, class, and gender in moving from *machista* to *Sandinista* are all related to a seemingly inherent vision of himself in relation to a traditional male code. Cabezas’ participation in the revolution would definitively dissociate him from his father’s political affiliation (to whom leftists were traitors, cowards and wimps) as well as from the teachings of a predominantly masculine University where the message was clear: “los del Frente [...] eran comunistas y venían de Rusia y de Cuba y que sólo mandaban a la gente a morir como pendeja a la montaña” (12).

As a first step towards his embrace of *Sandinismo*, Cabezas agrees to take theoretical courses on the revolution and to attend local meetings of several different student revolutionary organizations. He eventually participates in the formation of clandestine cadres in the city. Such actions, at least on the surface, demonstrate a growing interest in the revolution, but Cabezas admits that his *hombria* or masculine pride is what drives

him to commit completely to the movement: “Me imaginé tantas cosas... y entre más cosas me imaginaba el miedo era mayor pero, por supuesto, yo estaba de lo más serio y sereno delante de Juan José [Quezada], porque delante de él yo no podía aparentar ser un miedoso [...] porque ahí había una cuestión de hombría” (13). Cabezas covers up his anxieties by appearing “manly” in front of his ostensibly more qualified comrades. His instinct to perform his masculinity in a new environment, to “flout the codes of behavior expected of [him]” confirms his ostensible internalization of a bourgeois code of masculinity that judges men on their capacity to appear strong and unwavering in front of others (Shepard 248). It also suggests that Cabezas eventually participates in *Sandinismo* not necessarily because of his beliefs or ideals, but as a means to surpass the insecurities related to his “fragile” male identity in contrast to his father’s.

Cabezas’ interaction with Quezada and subtle participation in the movement inspire an incipient and superficial shift from the egotistical *machista* living according to the *rules* established by the Conservative Party and his *Somocista* father to a future *Sandinista*. Yet his reencounter with longtime friend and revolutionary Leonel Rugama, a self-proclaimed Marxist-Leninist aligned with the Prolonged Popular War (GPP), forces the impressionable college student to pursue a new way of being a man in Nicaragua that perturbs the perpetual *machista* ideal promoted by the current hegemony: “Leonel te planteaba la cuestión de ser hombre, pero no ya en el caso del macho, sino del hombre que adquiere responsabilidad histórica, un compromiso para con los demás, de quien lo da todo para felicidad de los demás” (21-22). Cabezas later explains that the new male code that his fellow comrade persuades him to live by is akin to the model of humanity

that pervades former Argentine revolutionary Ernesto ‘Che’ Guevara’s writings on the guerrilla rebel and the *new man*, the practical and ideological products of the Cuban Revolution, respectively. (7)

### **In Nicaragua to be a Sandinista is to be like Che**

In Nicaragua, the rebel’s impulse not only to agree with Che’s ideological views on man and revolution, but to strive *to be like Che* was most readily embraced by the *Sandinista*, a model of man that according to Carlos Fonseca, co-founder of the Sandinista National Liberation Front (FSLN), eschews the defining characteristics of the bourgeois male and highlights instead man’s historical responsibility, self-sacrificial nature, and capacity to demonstrate the complementary nature of words and actions in a revolutionary context through respect, sincerity, and fraternity (Fonseca 9).

At this point, Cabezas, more concerned with preserving his male pride in front of others than with his deep embracing of the Sandinista code, hesitates to purge himself completely of his old *machista* ways while dedicating himself fully to the revolution: “No estaba muy seguro – y más que seguro tenía cierto temor o duda, o qué sé yo lo que sentía – de llevar un compromiso hasta las últimas consecuencias” (Cabezas 13). He does fantasize, however – from an almost epic-macho perspective – about personally meeting the brave bearded men from the mountain that rebels from the city associate with revolutionary and manly excellence and seems eager to reach the “heart of the Sandinista Front”: “[i]ba a conocer personalmente a esos famosos hombres, a los

guerrilleros, a la gente como el Che. Cómo serían sus barbas, cómo hacían la comida [...] iba a estar en el corazón del Frente Sandinista, en lo más oculto, en lo más virgen del Frente, en lo más delicado” (89).

In providing Cabezas with a vivid picture of both the space and role model that represent the authority on the revolution – the mountain and the guerrilla rebel formed there – Cabezas’ comrades reveal what Renata Salecl calls the “trick” of a successful political discourse (33). In addition to supplying him with heroic images with which to identify, they construct the symbolic space from which Cabezas could feasibly move beyond his identity as a *traditional* man from the city and convert himself into a noteworthy revolutionary – a *Sandinista*, despite his self-perceived deficiencies and inherent *machista* tendencies. With such a shift, Cabezas advances from a student whose peer-pressured participation in the revolution consisted of the simple (non-political) act of passing out pamphlets to a view of himself as a future guerrilla rebel, a committed political man who could *be like Che* (Cabezas 22).

The combination of Cabezas’ abovementioned identity issues, self-seeking impulse *to be like Che* and heroic vision of the mountain and the guerrilla rebels formed there drives him to this space (89). Yet it will not be long before he realizes that his quest *to be like Che* and prior admiration for the bearded rebels on the mountain becomes a mere mission for survival that will urge him to test his vision of himself as a man according to a bourgeois mandate that from the outside privileges heroism over pragmatism. Cabezas’ experiences on “*la estepa verde*” force him to deconstruct his previous fantasy

construction of revolution and to construct his masculinity according to a different code of manhood specific to the isolation so characteristic of such a space. As Cabezas works towards surviving in this geography, he continues to act at first according to a *machista* ideal that defines men in relation to women and the competition between men and promotes an individualistic approach to revolution. However, his mission to become a *Sandinista* will ultimately allow gender-related aspects of the revolution that appeared unmentionable in an urban setting to surface.

### **From *Machista* to *New Man*?: Masculinity on the Mountain**

During his college days, Cabezas' body was the vehicle through which he conventionally acted on his rebellious and sexual desires. On the mountain, it becomes an instrument essential for the completion of basic tasks such as carrying his heavy backpack during routine climbs, an action Cabezas is hardly capable of doing with ease at the outset. Aware of the fragile state of his body, when faced with duties like these and others that require him to rely on his physical competence in the presence of other revolutionaries and peasants, Cabezas hides his flaws. Instead, he strives to perform his role as a guerrilla fighter with an unwavering confidence in order to *show off* in front of his fellow comrades as well as to trick himself into believing that he possesses a capacity to survive on the mountain.

In his first description of the guerrilla phase of the revolution, Cabezas compares such a process to a series of *golpes* or hits: "Ese camino de ser un solo hombre es la

composición de un montón de pequeños golpecitos [...] me daba horror pensar que me podían estar viendo, entonces, yo le hacía huevo para que ese golpe fuera un golpe elegante [...] un golpe guerrillero, un golpe valiente, un golpe dominante [...] aunque no me estuvieran viendo” (92). Cabezas’ recognition of his efforts in front of others suggests that he continues to identify with a conventional male model that, as Roger Horrocks asserts, requires men to always be on guard, to be vigilant about their own and other’s masculine image, even in moments of weakness (98). As a result, Cabezas demonstrates a false sense of confidence in order to maintain his façade of competent guerrilla rebel. This anxiety to continue to conceal his debilities in the presence of others has resonances of Slavoj Žižek’s definition of the cynical subject; one that though aware of the distance between the ideological mask – for Cabezas, a vision of himself as a competent rebel – and the social reality – his incapacity to live up to such an impossible standard – still insists upon the mask (29).

Cabezas’ exacerbated impulse to pose as a veritable rebel or to prove that “[he] could ‘take it’” is further evidenced when, in facing the perils of life in such an indomitable space, he summons images of Claudia, his love interest from the city as well as images of the family he desires to build with her as incentives to perform at his utmost capacity (Seidler 60). Claudia “era motor, era seguridad, era confianza, era balas, era ver por sobre la oscuridad de la noche, era más aire en los pulmones, más fortaleza en las piernas, era sentido de orientación, era fuego, nuestro amor era ropa seca y calentita, nuestro amor era champa, Victoria, tranquilidad, era todo ... futuro... hijos ...era todo lo computable para mi cerebro” (Cabezas 257).

In using the family, its space and its symbols (i.e. fire, clothing, comfort, and future through reproduction), bourgeois loci based on a “naturalized heterosexuality that requires and regulates gender as a binary relation” to comfort and motivate him to act heroically on the mountain, Cabezas further demonstrates his almost unconscious identification with a patriarchal mandate that defines man in relation to and as the “head” of such an institution (Butler, *Gender Trouble* 22-23). Despite the centrality of the family and the home to his bourgeois discourse, the fissures of Cabezas’ representation are rapidly exposed when the reader learns that during his absence, Claudia leaves him for one of his revolutionary comrades even though she is pregnant with their first child, news she relates to Cabezas in a letter. In the closing of her letter, Claudia discloses her feelings: “[D]ejame decirte que siempre te querré, o que siempre te respetaré y te admiraré, fraterna” (Cabezas 257). This event, without a doubt, has negative repercussions for Cabezas’ self-perception as a “man.” Ironically, Claudia’s now “brotherly” bond with Cabezas will eventually force him to embrace a different type of masculinity, one that is defined by a fraternal bond with fellow comrades in arms rather than by its roots in the family unit, core of a bourgeois society.

Initially sheltered by a successful capacity to perform (or lie) in front of others, Cabezas soon realizes that in order to subsist on the mountain he must depend on the other guerrillas, even at the risk of revealing the falsehood of his masculine pride. Despite his initial struggles, Cabezas has to adapt quickly to the dampness, hunger, and dirt of the mountain. Nevertheless, the astonishing feeling of loneliness that overcomes him during his time here erodes his sense of self.

All these things first become evident when, after three straight days of marching, Cabezas feels the sudden urge to go to the bathroom. In noting the novice guerrilla's difficulty in carrying out such a basic bodily function, a fellow *compañero* guides Cabezas through the process and instructs him to first dig a hole, then grab some leaves, and finally, clean himself off with them (102). Cabezas complies, but the end result is quite unsettling; he fills his entire hand with his own feces and in a hurried effort to "sterilize" himself; he almost instinctively sticks his fingers in the dirt: "Me voy con todos mis chimones, el pobrecito, abrí el hueco, cago, y entonces agarro unas cuantas hojas, la cosa es que me llené toda la mano limpiándome [...] todo me lleno allí, las uñas, entonces hundo la uña en la tierra, así, para limpiarme, entonces me limpio con más hojas" (102). Cabezas' desperate attempt to sanitize his hand with the very dirt and mud of the mountain and thus to rid himself of the pure, a "defect" of his past, is not only symbolic of his unconscious impulse to peel away layers of his previous urban and bourgeois self, but is also indicative of his subsequent desire, though unconscious at this point, to construct his identity according to a different male standard more suitable to the mountain (Kristeva 77).

This scene also highlights Cabezas' decision to ask a fellow comrade for help, an act that symbolizes the beginning of a shift from a competitive (traditional-masculine) to a cooperative relationship among men that Cabezas calls "fraternidad [...] un amor de hermanos, un amor fraterno" (Cabezas 118). (8) Therefore, while he initially describes his relationship to other men in a competitive light, now Cabezas relates: "Entre nosotros, no había egoísmo. Como que la montaña y el lodo, el lodo y la lluvia

también, la soledad, como que nos fueron lavando un montón de taras de la sociedad burguesa. Nos fueron lavando una serie de vicios [...] allí, aprendimos a ser humildes” (119).

If initially Cabezas had fooled himself into believing that he could *be like Che*, “Tello,” a peasant that serves as his direct leader and primary (male) role model on the mountain until members of Somoza’s National Guard assassinate him, quickly points to the city students’ weaknesses when he realizes their difficulty in carrying out what he views as even the most basic tasks: “Hijueputas, aprendan a cargar la comida que se hartan [...] son unas mujercitas... son unos maricas, estudiantes de mierda que para nada sirven...” (126). (9) Here Tello, a man that Cabezas describes as physically and mentally tough but capable of crying when faced with deception and disappointment, feminizes the men to force them to act by appealing to their inner *machista* (126).

Yet Cabezas’ shifting perspective also significantly affects the way in which he interprets Tello’s earlier feminization of him and the others. Whereas before Cabezas related Tello’s ostensible discursive violence on the rebels to his promotion of yet another unreachable military-type masculine ideal, he now understands it as just a perlocutive strategy that his superior used to urge the guerrilla rebels to build themselves up in relation to the mountain and the other men there: “Tello parece que el jodido sólo nos había querido hacer de piedra físicamente y luego también a nivel psíquico, a nivel de voluntad, de la conciencia, hacernos indestructibles la voluntad y la conciencia” (130).

The changes in Cabezas' view of the dirt, the community of "comrades in arms," Tello's teachings and the guerrilla phase of the revolution on the mountain also allow him to see that his experience is not any different from that of his fellow guerrilla rebels, a realization that will eventually condition him to employ the collective and cooperative "we" rather than the individual and competitive "I" dominant in the first part of his narrative. Such a shift, according to Ileana Rodríguez, represents an attempt to break away from the individualism so typical of a bourgeois male ("Conservadurismo y disensión" 773).

Progressively, Cabezas actively works to rid himself of the socio-political and materialistic baggage of patriarchal society and begins to act consciously in accordance with the standard of the *new man* promoted on the mountain. For Cabezas and the other Sandinistas, the *new man* is the guerrilla rebel who, in training on the mountain, suffers, learns, breaks from the "old man," and gradually reconstructs his identity according to the new male mandate born out of the conditions of life in such a geography: "Para ser el hombre nuevo tenemos que pasar un montón de penalidades, para matar al hombre viejo y que vaya naciendo el hombre nuevo [...] [e]l hombre que da más a los hombres que lo que el hombre normal puede dar a los hombres, pero a costa de sacrificios, a costa de destrucción de sus taras, de sus vicios [...] ser como el Che, ser como el Che" (Cabezas 128-129).

At this point, different from the romanticized version that Cabezas coined back in the city, *to be like Che* means to adapt to the mountain, to show emotions, to ask for help, to

cooperate instead of competing, to form part of a brotherhood of men, and to demonstrate a keen self-awareness. In addition, Cabezas' physical challenges, emotional needs and continual "cleansing" himself of his "old" *machista* ways – either consciously or not – combine and consequently enable him to encounter a tender side of his male identity that he did not even realize existed prior to living in the harshness of the mountain. Such changes confirm that the mountain is, as one of the Sandinistas calls it "una gran escuela" (185).

This awareness affects Cabezas' view of the revolution and his role in the process. Instead of interpreting his clandestine revolutionary experience as a series of *golpes* or a manly competition as he did in the beginning, he ends up describing it as a quest for change through collaborative survival in "*la estepa verde*." This means that rather than define man according to his relationships with women, this typically male-dominated "school" (185) foments what Diana Sorensen recognizes as the "imagined community of men," one that "espouses the grammar of fraternity [...] while fostering the conditions for utopian growth" (*A Turbulent Decade* 27). Through his experiences during the guerrilla phase of the revolution, Cabezas learns to view the relationships between men as a vital component in both his personal process of transformation and in his working towards the superior form of humanity of the *Sandinista*. Accordingly, he strives to grow in unison with both the mountain and his fellow *compañeros* in their fight for a common socio-political goal.

Cabezas' experiences as a rebel not only urge him to revise his view of homosocial bonds, but they expose the origin of his alleged sexual desires as well. If he initially describes himself as a man with a powerful sexual drive and an irrepressible lust for women, a self-perception that is particularly evident in the games he played with the *burguesitas* from the city, after spending months living in solitude, he realizes that what he previously perceives as an innate need to be with a woman was not just related to a sexual impulse, but emerged more as an effect of his initial incapacity to perform even the most basic duties of the guerrilla (i.e. carrying his backpack, marching up the mountain, and tending to his bodily functions) and his loneliness (Cabezas 114). When such anxieties creep up, Cabezas reactively alleviates them through masturbation: “Un principio así de ideas eróticas, sexuales, me empezó la idea y la cabeza se me sexualizó también, cuando me di cuenta es que ya había terminado de masturbarme y me sentí tranquilo, suave, reposado” (138). Despite the sexual undertones in Cabezas' description of how man “relieves” the pressures of quotidian life on the mountain, such an action is not representative of his desire to be with a woman or to restore his position within a heterosexual episteme. It reveals instead that when this very structure that Butler calls a regulatory gender norm based on the illusive differences between the “male” and “female” genders is displaced or located outside of its original constrictive site – in this case the city – it surfaces in response to other concerns unrelated to sex (*Gender Trouble* 22-23).

Finally, the shift is also clearly evident in Cabezas' fraternal reunion with longtime friend from the city *El Gato* (Ventura), a meeting that is not void of anxieties for

Cabezas. Prior to going to the mountain, Cabezas recalls that Ventura was the “ultimate” *machista* for his large collections of shirts, pants, shoes, and girlfriends (Cabezas 181). He also suspects that this revolutionary, who had already been in Cuba, served as a student leader and spent the last two years on the mountain in preparation for the revolution, is already a *Sandinista* leader in this space. Cabezas’ vision of Ventura as the quintessential male – in both bourgeois and revolutionary settings – causes him to worry about how his old and ostensibly more “masculine” and qualified friend will receive him after months without seeing one another. In spite of Cabezas’ doubts, the reunion is relaxed and joyful, and thus highlights the mutual respect and love that these two continue to have for one another, even if they now meet under different circumstances: “[*El Gato*] me abraza y entonces yo lo abrazo y *El Gato* se cae de la hamaca y caemos los dos abrazados en el suelo. Y entonces [...] nos quedamos así un rato medio caídos los dos en el suelo, y abrazados y entonces nos levantamos, y *El Gato* se sienta en su hamaca y yo me siento frente a él y eran tantas cosas que decir, y no sabíamos qué decir” (183).

Cabezas’ changing view of his male identity, as evidenced in his desire to seek the nonhierarchical company and fraternal embrace of his old friend Ventura, suggests that key to his impulse to construct his identity according to a new way of being a man in Nicaragua is the mountain. In this space, Cabezas reaches the limits of his former role as a *machista* college student and accordingly, uncharacteristically allows aspects of the revolution that are typically repressed in an urban context to reach the page. Thus, Cabezas’ (unsuccessful) attempts to act according to a bourgeois ideal on the mountain

pry open the possibilities that lie beneath what one now realizes is an unstable gender code. This, in turn, allows for such a norm to be “insistently constituted, contested, and negotiated” (Butler, *Bodies that Matter* 76).

### **Clashing Codes of Manhood: The *New Man* Confronts his *Machista* Past**

The abovementioned examples illustrate how Cabezas distanced himself from a limiting paradigm that defines man in relation to his capacity to perform in front of others and his role within the family unit, a distancing seen when certain aspects of life on the mountain not typically addressed by men in an urban setting seep through the cracks of Cabezas’ presumably unwavering *machista* identity. Yet, when Cabezas falls ill first with leprosy and later with appendicitis and is forced by *Sandinista* officials to return to the city sooner than expected, he faces the difficult task of reinserting himself into a context defined by the admonitory *machista* code. Cabezas’ return to León is his reencounter with the “old,” what he knew before, though a space somehow different now since his experiences on the mountain have changed him, at least on the surface. Out from under the shelter of the mountain, Cabezas, now a *new man* in formation, struggles to reacquaint himself with the city in his new role as a *Sandinista* and educator of future rebels.

Almost one year later, he realizes that his house, his family and his friends have all remained unaltered (Cabezas 200-201). This suggests that while the mountain represents change and a moving towards the future, the traditional symbols that define

Cabezas' past stay the same. Images of the city, the University and even the people as stagnant, unmoving, fixed in place are not only significant for the obvious symbolism of the purportedly "stable" nature of the bourgeois social code. They also beg the question of how Cabezas, who learned to purge himself of the traces of his former *machista* identity on the mountain, will face the task of reinserting himself in an urban setting as changed, but "normal" at the same time.

Soon enough, his friends actively seek to thrust him back into the sexist relations Cabezas covered up with the protective layer of dirt he acquired on "*la estepa verde*". They do this by convincing his nurse to touch him in what Cabezas deems a "sexual way" while he awaits his emergency appendectomy (206). When Cabezas struggles to resist such a temptation, he calls upon the dirt, mud, feces and hardships characteristic of the mountain as a means to neutralize his sexual impulses: "Sentía su piel, sobre mi carne, sobre mi pene, sobándolo, restregándolo, moviéndolo y entonces, volvía rápido a pensar en la montaña, acordarme cuando iba caminando en el barro y me caía, cuando andaba buscando leña, cuando andaba cansado y tenía que subir la cuesta [...] pero la mujer me agarraba [...] con la mano delicada" (206). Regardless of his conscious efforts, Cabezas eventually gives in as his (subconscious) desire to come together with a woman and to prove his manhood in front of his peers takes over.

Cabezas' difficulty in acting as a *new man* in an "old" urban context is further evidenced when shortly after his surgery, still struggling to walk on his own, he gets the sudden urge to have his first post-operative bowel movement during the march of rebels

he leads through one of the peasant villages surrounding León. Unable to find a restroom or even a latrine, Cabezas returns to the skills he learned on the mountain to deal with similar situations and proceeds to dig a hole, cover up the evidence with dirt, and clean himself with some leaves he finds on the ground nearby. Different from his days on the mountain where “filth” was taken as a “boundary” between his *machista* identity and his emerging *Sandinista* side (Kristeva 69), now in a “pristine” context, Cabezas views such an action as vulgar and inhumane: “[T]uve que cagar de pie. Era una cuestión de lo más incómoda y engorrosa... te sentías animal o vegetal, pero no te podés sentir gente en esas condiciones” (Cabezas 211). Cabezas’ affirmation that one could not possibly feel human in this situation, a clear indication of the resurfacing of a bourgeois view of “dirt” as impure and repulsive, breaks from the code of manhood from the mountain. Cabezas’ shifting perspective implies that the scrupulous *machista* standard that teaches men to censure their thoughts, words, and actions continues to prevail in the city. Cabezas’ setbacks, which also divulge his apparent reversion back to the limiting vision of man he sought to refute through his participation in the revolution, suggest, as Zizek affirms, that his internalization of ideology – either bourgeois or revolutionary – never *fully* succeeds, at least on a subconscious level (Zizek 43).

In this study, I traced Omar Cabezas’ self-construction as a man and revolutionary in three distinct phases of his participation in the Sandinista Revolution: his role as a university student in León, Nicaragua, his quest to participate in *Sandinismo* from the mountain, and a third stage in which he tried to apply lessons learned in such a geography to what he described as a stagnant urban setting. Cabezas’ trajectory

confirms that regardless of the changes he undergoes in each specific stage of the revolutionary process, his reencounter with the bourgeois norm that defined his past upon his coming down from the mountain prompts him to revert to the “old” *machista* mandate. Cabezas’ shift or moving backwards highlights his difficulty performing according to the standard for the *new man* established on “la estepa verde” in an unchanged urban context.

However, in the final chapter when Cabezas meets Don Leandro, a peasant and former rebel who participated in the fight alongside former rebel leader Augusto Sandino decades prior, he realizes that to be a *Sandinista* in Nicaragua is not to aspire *to be like Che* from either an epic-romantic or a revolutionary standpoint, but it is to construct his identity in relation to his personal experiences, needs, desires and *mestizo* origin: “[y]o voy a hacer una vida [...] y voy a pintar la historia de mi vida del color que más me guste” (271). With this, Cabezas seems to allude to an impending partial success in breaking from a bourgeois mandate, for he vows to consciously build a new life for himself in the city that would incorporate the dirt, feces, and hardships of the mountain and his physical, emotional and sentimental needs that emerged as survival mechanisms in such a space.

### Notes

(1). Nydia Palacios Vivas defines the Bildungsroman as a bourgeois narrative that highlights significant experiences in the protagonist’s life – typically a male protagonist – as a means to demonstrate his personal process of transformation: “the teleology of an

individual, from one period of his life to another” (191). I call Cabezas’ work a “political Bildungsroman” because in it, he traces the remarkable experiences of his individual process of politicization during a time of revolution in Nicaragua.

(2). In Cabezas’ writing, there is no doubt that the patriarchal standard for man is “the” bourgeois model of man embodied in the *Somocista*. Argentine rebel author Ernesto ‘Che’ Guevara’s vision of the bourgeois man, the guerrilla rebel and the *new man* outlined in his campaign diaries *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) and *El diario del Che en Bolivia* (1968) and theoretical works *Guerra de guerrillas* (1961), *El socialismo y el hombre nuevo* (1965) and his programmatic 1965 text *El hombre nuevo* serve as precursors to Omar Cabezas’ perception of masculinity as a class-based difference in a Nicaraguan context. It is important to note as well that Che bases his view of the same on Argentine Marxist Aníbal Ponce’s ideas on the bourgeois man and the *new man* outlined in *Humanismo burgués y humanismo proletario* (1935) and Karl Marx’s definition of the city, the family, education, and the future as bourgeois loci as outlined in “On the Jewish Question” (1844) and *The Communist Manifesto* (1848).

(3). The Somoza Dynasty came to power in 1937 with the rule of Anastasio Somoza García, who three years prior to his assumption of power had ordered the assassination of peasant, guerrilla rebel and rebel leader Augusto Sandino for his anti-imperialist activity, and ended with his son, dictator Anastasio Somoza Debayle’s, fleeing from Nicaragua in 1979 and eventual assassination in Paraguay one year later (Booth 50).

(4). Omar Cabezas would not be the first rebel author to center his guerrilla narrative on the mountain. Previously, in Che Guevara's works, the mountain appeared as a foundational geography upon which men, by dint of their demonstration of self-control, rigidity, austerity and intransigency, advance from the status of "normal" men to *guerrillero*, a political agent that occupies a fundamental space in revolutionary discourse as the driving force for change that assures a necessary transition to socialism (Rodríguez, "Montañas con aroma de mujer" 145).

(5). As my analysis of Cabezas' work will suggest, despite the revolutionary context, *machismo* still prevailed in Nicaragua. *Machismo*, Roger Lancaster contends, similar to capitalism, is a structure that is not only held in place by hegemonic or dominant ideological structures, but it is reinforced through what he calls a "field of productive relations" among men, women, and children in a seemingly stable and standard way: "Machismo, no less than capitalism, is a system. Like racism, homophobia, and other forms of arbitrary power, arbitrary stigma, machismo is resilient because it constitutes not simply a form of "consciousness," not "ideology" in the classical understanding of the concept, but a field of productive relations" (19).

(6). Cabezas does not explicitly name the different factions that emerged within the FSLN – the Proletarians (*Proletarios*) led by Jaime Wheelock Román, the Prolonged Popular War (GPP – Guerra Popular Prolongada) under Henry Ruiz ("Modesto") and Tomás Borge's leadership after the assassination of Carlos Fonseca, and the Insurreccionals (*Terceristas*), a group that was primarily led by Daniel and Humberto

Ortega that practiced “ideological pluralism” as it sought the involvement of members of the bourgeois and proletariat classes in the fight (Bras). He does, however, allude to them in his discussion of his wavering between the ideologies of the *Proletarians* and the *Prolonged Popular War* as he moves from the city to the mountain.

(7). Different from the guerrilla rebel that is formed on the mountain, Che describes the *new man* as a self-aware and socially conscious actor that undergoes a constant process of change that begins during the revolution and continues through his implementation of socialism after the triumph of the same (*El hombre nuevo* 12).

(8). For further analyses on the fraternal bond that guerrilla rebels develop on the mountain during revolution in Latin America see Ileana Rodríguez’s *Women, Guerrillas & Love: Understanding War in Central America* (1996), “Conservadurismo y disensión: el sujeto social (mujer/pueblo/etnia) en las narrativas revolucionarias” (1996) and “Montañas con aroma de mujer: reflexiones postinsurgentes sobre el feminismo revolucionario” (2003). Also consult Diana Sorensen’s “Masculinidades ansiosas y la construcción del héroe revolucionario” (2004).

(9). Ileana Rodríguez evaluates such a process from a feminist point of view and within the paradigm of patriarchal masculinity: “To keep pushing oneself, to be resilient and strong, giving more than the body’s physical strength and endurance allow, always giving a little bit more” (*Women, Guerrillas & Love* 45).

### Works Cited

Booth, John A. *The End and the Beginning: the Nicaraguan Revolution*. Boulder, Colo:  
Westview P, 1982.

Brás, Marisabel. "The Rise of the FSLN." *Nicaragua: A Country Study*. Ed. Tim  
Merrill. 3rd ed. Washington, D.C.: The Division: For Sale by the Supt.  
of Docs., U.S. G.P.O, 1994. Dec. 1993. Library of Congress. 18 September 2009  
<<http://lcweb2.loc.gov/frd/cs/nitoc.html>>.

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

---. *Bodies that Matter on the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993.

---. *Undoing Gender*. Boca Ratón, [Fla.]: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004.

Cabezas, Omar. *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. 12th ed.  
Mexico City: Siglo Veintiuno Editores, S.A., c1982, 2006.

Duchesne Winter, Juan. *Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios*.  
Río Piedras, P.R: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

Fonseca, Carlos Amador, Óscar Turcios and Ricardo Morales. *¿Qué es un Sandinista?*.

Managua: Secretaría Nacional de Propaganda y Educación Política del F.S.L.N,  
1980.

Guevara, Ernesto 'Che'. *Pasajes de la guerra revolucionaria*. La Habana: Unión de  
Escritores y Artistas de Cuba, 1963.

---. *Diario de Bolivia*. Ed. Paco Ignacio Taibo II. Tafalla: Txalaparta, c1968, 1997.

---. *El hombre nuevo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México,  
Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Latinoamericanos, Facultad  
de Filosofía y Letras; Unión de Universidades de América Latina, c1965, 1978.

---. *El socialismo y el hombre nuevo*. Ed. José Aricó. México: Siglo Veintiuno, c1965,  
1979.

Horrocks, Roger. *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies, and Realities*. New York: St.  
Martin's P, 1994.

Izenberg, Gerald N. *Modernism and Masculinity: Mann, Wedekind, Kandinsky through  
World War I*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S.

Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

Lancaster, Roger N. *Life is Hard: Machismo, Danger, and the Intimacy of Power in*

*Nicaragua*. Berkeley: University of California P, 1992.

Marx, Karl. "On the Jewish Question." *Selected Writings*. Ed. Simon H. Lawrence.

Indianapolis: Hackett, 1994. 1-26.

Marx, Karl, and Friedrich Engels. *The Communist Manifesto*. Trans. Samuel Moore.

New York: Penguin Books Ltd., c1848, 2002.

Palacios Vivas, Nydia. *Estudios de literatura hispanoamericana y nicaragüense*.

[Nicaragua]: Instituto Nicaragüense de Cultura, Fondo Editorial CIRA, 2000.

Ponce, Aníbal. *Humanismo burgués y humanismo proletario*. Habana: Impr. Nacional

de Cuba, c1935, 1962.

Randall, Margaret. *Risking a Somersault in the Air: Conversations with Nicaraguan*

*Writers*. Ed. Floyce Alexander. San Francisco, CA: Solidarity Publications,

1984.

Rodríguez, Ileana. "Conservadurismo y disensión: el sujeto social (mujer/pueblo/etnia) en las narrativas revolucionarias." *Revista Iberoamericana* LXII (1996): 767-77.

---. *Women, Guerrillas & Love: Understanding War in Central America*. Minneapolis, MN: University of Minnesota P, 1996.

---. "Montañas con aroma de mujer: reflexiones postinsurgentes sobre el feminismo revolucionario." *Narrativa femenina en América Latina prácticas y perspectivas teóricas/ Latin American women's narrative: practices and theoretical perspectives*. Ed. Sara Castro-Klarén. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2003. 143-60.

Salecl, Renata. *Spoils of Freedom: Psychoanalysis and Feminism After the Fall of Socialism*. London: Routledge, 1994.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.

Seidler, Victor. *Man Enough: Embodying Masculinities*. London; Thousand Oaks Calif.: SAGE Publications, 1997.

Shepard, Alexandra. *Meanings of Manhood in Early Modern England (Oxford Studies in Social History)*. New York: Oxford UP, USA, 2006.

Sorensen, Diana. "Masculinidades ansiosas y la construcción del héroe revolucionario." Proc. of Literatura y otras artes en América Latina: actas del XXXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Iowa, Iowa City, IA, 2004. 135-39.

---. *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 2007.

Ward, Thomas. "Omar Cabezas y el testimonio de aprendizaje." *La resistencia cultural: la nación en el ensayo de las Américas* (2004): 302-15.

Zizek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. New York, London: Verso, 1989.

**Deshaciendo géneros, cuestionando límites:  
construcciones y masculinidades en *My McQueen* de Lourdes Portillo**

[Sofia Ruiz-Alfaro](#)

*Franklin & Marshall College*

En su colección de ensayos recogidos bajo el título en castellano *Deshacer el género*, la filósofa Judith Butler propone el verbo “deshacer” como la acción que nos permite descubrir y dismantlar las construcciones de género tradicionales y existentes en nuestra sociedad. Para Butler, “deshacer el género” es una tarea crítica, una actividad transformadora cuya importancia radica en cuestionar las estructuras y normas que en relación al género nos regulan como individuos. (1) El resultado positivo de “deshacer el género” es la entrada de minorías que no han sido todavía, según ella, ni parcial ni totalmente “reconocidas” o, lo que es lo mismo, constituidas como seres sociales y viables en nuestro mundo (13). Dismantlar estas estructuras que en materia de género siguen actualmente vigentes es, precisamente, la tarea de la que se ocupa una de las cineastas latinas independientes más importantes de las últimas décadas: la mexicano-americana Lourdes Portillo. En *My McQueen* (2003), film documental o ensayo filmico, como ella misma lo denomina, Portillo “deshace” la figura del actor estadounidense Steve McQueen como una de las figuras más representativas de “lo masculino” en todo un clásico de la cinematografía norteamericana como es *Bullitt*, película dirigida por Peter Yates en el año 1968. (2)

En *My McQueen*, sin embargo, la labor crítica de “deshacer el género” se complica y adquiere un doble significado. Por una parte, Portillo no sólo disecciona las normas que fundamentan la masculinidad heteronormativa y dominante en la interpretación de Steve McQueen como el teniente de policía Frank Bullitt, sino que lo hace al mismo tiempo desentrañando premisas preconcebidas, inherentes y fundamentales sobre el documental como género cinematográfico. Esta autorreflexividad, característica de la obra de Portillo, hace patente las múltiples construcciones en juego que se van “deshaciendo” paralelamente en tan sólo veinte minutos de cinta. Mi análisis se centra por tanto en cómo Portillo y *My McQueen* ofrecen, como diría Butler, nuevas concepciones y maneras de aproximarnos a los “géneros,” al mismo tiempo que permiten reproblematicar las representaciones y la significación de otras masculinidades presentes en la pantalla.

La elección de Portillo de realizar un ensayo filmico sobre la representación de la masculinidad en Steve McQueen y en *Bullitt* no es en absoluto accidental. Desde que a finales de los años setenta esta mexicana de origen pero educada y residente en San Francisco comienza su carrera cinematográfica bajo los auspicios del llamado Tercer Cine, caracterizado por ser estéticamente experimental y socialmente crítico, los ejes fundamentales del trabajo cinematográfico de Lourdes Portillo han sido sin duda su experimentación con el documental como género cinematográfico y la exploración de temáticas relacionadas con etnicidad y género. (3) La presencia de la directora dentro de su propia obra, cuestionando límites a nivel de forma y contenido, es sin duda una de las características del *modus operandi* de Portillo. Su forma de hacer cine se engloba

dentro de la llamada “auto-etnografía,” una expresión del cine experimental contemporáneo caracterizado por una presencia obsesiva de un “yo,” el del cineasta, y un cuestionamiento de la noción de “identidad,” no sólo con referencia al sujeto sino además de éste en relación con un colectivo específico demarcado por su clase, raza, etnicidad, sexo u orientación sexual (Russell 276). En el trabajo de Lourdes Portillo, la etnicidad es una coordenada fundamental en esa noción de identidad que participa y que intersecciona al analizar otras temáticas fundamentales en su obra como son el género y la sexualidad.

En *My McQueen*, Portillo confiesa al comienzo del film sentirse “muy interesada con la cuestión de identidad y cómo los hombres son representados en el cine” (4) y por ello su documental es un estudio de “lo masculino” y su representación, construcción y significado en la sociedad y cultura occidental. Portillo ya se había incursionado en este tema en una de sus obras más conocidas, *El Diablo nunca duerme* (1994), donde exponía y criticaba las normas sociales vigentes de “lo masculino” y de lo “macho” en la psique mexicana a través de la misteriosa figura de uno de sus familiares, el tío Oscar. Pero también la propia directora se ve interpelada al tratar un tema tabú como es la homosexualidad dentro de su entorno familiar, convirtiéndose ella misma y su orientación sexual en parte de todos los “secretos” que conforman la trama familiar y del film. En todo este proceso, el viaje y estancia en Chihuahua, México -- ciudad de nacimiento de la cineasta y lugar de residencia de gran parte de su familia -- es instrumental para analizar los entresijos entre masculinidad y poder en el seno familiar, y por extensión, en todos los ámbitos de la vida social mexicana. (5)

Se embarca, una década más tarde, en una tarea similar al analizar la relación entre masculinidad y poder en *My McQueen*. En esta ocasión el film se desarrolla en San Francisco, ciudad que se convierte también en objetivo de la cámara y de la cineasta, precisamente por ser ésta la ciudad en que Portillo ha residido la mayor parte de su vida, ciudad que por lo tanto considera “suya” y de una parte importante de la población latina en Estados Unidos. San Francisco es el escenario en donde Portillo “disecciona” a Steve McQueen como modelo ideal de masculinidad en *Bullitt*, película que la cineasta elige entre la extensa filmografía del actor estadounidense por algunos aspectos importantes que la misma directora señala durante el transcurso de su film. Por una parte, por la relevancia que tuvo *Bullitt* como un film que rompió en su momento con el cine producido en Hollywood precisamente por su “realismo:” salirse de los estudios y usar, en cambio, la gente, las calles y los lugares más emblemáticos de la ciudad californiana; y por otra parte por presentar, como se nos dice a los espectadores, a un héroe “de carne y hueso” que encarnara a Frank Bullitt de una manera “verdadera y honesta.”

Esta última referencia es importante porque Portillo señala ya un aspecto significativo en la leyenda que hace de McQueen un ídolo de fans y un ícono de la masculinidad. Ocurre precisamente porque el “hacer el papel de” confunde límites y demarcaciones precisas -- en este caso, difuminando la diferencia entre el mundo dentro y fuera de la pantalla. En Steve McQueen, como diría la crítica de teatro Alisa Solomon al hablar de género y teatralidad, “podríamos pensar en el actor del teatro experimental de los años setenta, un actor que no trata de hacer una distinción entre sí mismo y su papel”

(173). Esta idea está presente en la imagen que persiste hoy día del actor estadounidense como ícono de “lo masculino” en la cultura popular más de dos décadas después de su muerte. Desde ser usado en la campaña publicitaria del licor Absolut Vodka como el “hombre absoluto” -- precisamente es una toma de Steve McQueen como Frank Bullitt la que aparece en el spot publicitario de esta marca -- pasando por la película de animación *Cars* (Pixas Animation Studios, Walt Disney Pictures, 2006) donde *Lightning McQueen* -- el “Rayo McQueen” -- es el coche protagonista de la historia. No sólo es de destacar el hecho de que McQueen sea y siga siendo la figura elegida para representar al hombre por antonomasia -- el (anti)héroe blanco, el tipo “duro”-- sino que además, se haga tributo a Steve McQueen a través de una de las características más significativas que lo definen en el imaginario cultural como modelo ideal de “lo masculino:” el mundo del motor, de los coches y de la velocidad, referencia central a la que Portillo presta especial atención en su ensayo filmico.

No sorprende por tanto que Portillo dedique una parte importante de su film a analizar el aspecto más determinante que hizo de *Bullitt* una película de culto: la persecución de coches por las calles y alrededores de la ciudad -- una de las más largas y quizá la más famosa de la historia del cine -- que, como se afirma en el documental, sigue hoy día atrayendo a San Francisco a fanáticos del motor. *My McQueen* comienza con la recreación actual de una de las escenas de persecución por las calles de San Francisco. En ella vemos al conductor del automóvil, fan de *Bullitt* y de su protagonista, afirmando lo siguiente: “Todo el mundo recuerda la escena de la persecución de coches más que el argumento del film. Y es que todos queríamos ser Steve McQueen.” La entrevista a

este fan es el punto de partida del documental de Portillo, que desde el comienzo de la cinta se plantea como preguntas fundamentales de su ensayo filmico dilucidar por qué la película *Bullitt* y su protagonista siguen siendo un referente vigente de “lo masculino,” como ella dice, para “hombres de toda raza y condición;” y averiguar, en definitiva, qué “fantasía de ellos mismos” ven y articulan en el personaje y en la película.

A pesar de la opinión del fan entrevistado de disminuir la importancia que el argumento del film posee, *Bullitt* y su trama son indispensables en *My McQueen*, al ser usados por Portillo como fragmentos, como citas visuales a la que la cineasta recurre para ejemplificar sus ideas y opiniones sobre género y masculinidad. *Bullitt* es un *thriller* policíaco, cuya trama involucra al teniente Frank Bullitt en la protección de un testigo fundamental en un caso contra la mafia. Los dos “enemigos” del teniente son, por una parte, los mafiosos que quieren hacer desaparecer al testigo y, por otra, un poderoso abogado de California que pretende con este caso encumbrarse dentro de su futura carrera política. Todo se complica cuando el testigo bajo custodia y uno de los ayudantes del teniente Bullitt son heridos de extrema gravedad. El testigo acaba muriendo en el hospital, punto decisivo de la trama, ya que Bullitt hará desaparecer el cuerpo con la complicidad de uno de los doctores del hospital, hecho importantísimo que permite al teniente seguir investigando el asesinato y el complot detrás de éste. A partir de este momento, el teniente trabaja solo y siempre al límite de la legalidad, al esconder por un tiempo el cadáver del supuesto testigo que, como descubre finalmente, no es el real, sino un impostor pagado por el auténtico testigo, asesino y cerebro de su propio plan de escape. Frank Bullitt esclarece el caso, no sólo salvando a la policía de

San Francisco de un posible gran fiasco sino además poniendo fin a las ambiciosas y oscuras intenciones del abogado en su futura carrera política.

Más importante aún es el tipo de sociedad que la película muestra: una sociedad tradicional, un mundo heterosexual con claras expectativas y roles de género para los hombres y las mujeres, en donde “lo masculino” y “lo femenino” se presentan a través de lo que Butler llama “prácticas identificatorias y performativas,” es decir, prácticas sociales que se establecen como normas que rigen a los individuos en su entorno.

(6) En el caso de *Bullitt* se trata de un mundo eminentemente varonil, donde los hombres son protagonistas indiscutibles de la historia que se cuenta. “Lo masculino” en el film es sinónimo de “lo viril.” los hombres que aparecen en pantalla se caracterizan por unas relaciones homosociales de competición y ejercicio de fuerza primordiales para mantener el poder que ostentan en el orden social. Desde los personajes secundarios -- que encarnan los miembros de la mafia, el jefe de policía y superior de Bullitt, los policías que trabajan para el detective, y el abogado Chalmers -- hasta el protagonista de la historia, todos estos hombres compiten y luchan entre ellos en un mundo hostil, el mundo del crimen. No importa a qué lado de la legalidad estén, en todos ellos existe un “estándar implícito” en su manera de ser y comportarse: son “tipos duros,” hombres que se caracterizan más por sus acciones que por sus palabras; son precisamente las escenas de persecución en coche que mejor ejemplifican el tipo de masculinidad que glorifica la película. A través de gestos y movimientos que son una extensión de su manera de conducir, tanto el héroe -- McQueen y su personaje -- como los villanos se convierten todos ellos en realidad en sinécdoque de sus automóviles y su

manera de conducir: agresivos, potentes, desafiantes, arriesgados, violentos. Y hay aún algo más que los define: un silencio abrumador pero característico de esta manera de “ser masculino,” un silencio que Portillo apuntará como elemento característico en esa construcción de la masculinidad en la figura de Steve McQueen. En el mundo que se representa en la película, McQueen encarna una “masculinidad dominante” que la crítica Judith Halberstam define como aquella en donde la relación masculinidad-poder, masculinidad-legitimidad, masculinidad-privilegio se naturaliza y se encarna en nuestra sociedad en el cuerpo del hombre blanco de clase media (4). (7)

Además, este silencio y la imposibilidad para mostrar sentimientos o expresar emociones características de estos personajes ejemplifica un concepto de masculinidad heterosexual propio de las sociedades heteronormativas: la impasibilidad, el ideal de “coolness” que aparece como una forma de “lo masculino” en la cultura popular estadounidense en la década de los cincuenta. Es ésta una masculinidad que encumbra al hombre como individuo contra el sistema, un hombre que reniega de las emociones y que pone énfasis en la homosociabilidad de los varones, rechazando al mismo tiempo la dependencia hacia las mujeres y sus demandas (Fraiman xv). (8) El teniente Frank Bullitt encarna al hombre impasible por excelencia: un (anti)héroe que no sigue las normas, ni la ley ni sus superiores, que es, en definitiva, la representación del individuo contra el sistema, y que a pesar y en contra de todo y todos, logra llegar a la “verdad.” En *Bullitt*, la única excepción a este estándar implícito de masculinidad impasible que predomina en la película la constituye el doctor Willard, el cual trabaja en el hospital en donde una parte importante de la trama se desarrolla. Es interesante apuntar que es otro

tipo de poder el que posee -- el de su conocimiento médico -- otras las herramientas las que usa -- el bisturí y toda la parafernalia médica -- y otro el mundo en el que vive -- el del hospital -- que curiosamente es el único espacio mayoritariamente con presencia femenina que aparece en la película. Porque las mujeres, por su parte, no tienen cabida dentro del mundo viril y de poder que se presenta. Aparecen, eso sí, y en sustitución del ausente mundo doméstico, en ese otro mundo puertas adentro que es el hospital, en donde intervienen en un papel tradicional típico encarnando cualidades “maternas” en su papel/profesión de enfermeras: alimentan y cuidan a los enfermos, asisten a los visitantes y ayudan al doctor en sus tareas médicas.

Aparte de las enfermeras, la historia incluye al personaje femenino más importante de la historia, Cathy, pareja de Frank Bullitt y que representa precisamente lo que no es Frank Bullitt, porque no sólo no entiende la violencia sino que de manera explícita la rechaza. Cathy presenta al hombre la oportunidad de ser diferente, le exhorta a dejar de ser policía, a abandonar el mundo de lucha contra el crimen, un requerimiento que Bullitt rechaza durante la película al continuar con el caso hasta sus últimas consecuencias. En resumen, la película presenta en oposición binaria a hombres y mujeres, equiparándolos con “lo masculino” y “lo femenino” respectivamente, y en donde el diferencial sexual responde a un diferencial de poder característico en un orden patriarcal. Este poder sociosexual es esa “fantasía de ellos mismos” que preocupa y obsesiona a Portillo, un poder que analizando la figura hipermasculina de Frank Bullitt en su *My McQueen* quiere por completo desautorizar.

A primera vista, *My McQueen* se presenta con un estilo de documental tradicional a través del uso de estrategias y técnicas reconocibles y establecidas ya como propias del documental en su faceta informativa y expositiva. Entre estas técnicas reconocibles para el espectador se encuentran la recreación de ciertos fragmentos del texto visual original, el uso de texto escrito sobre la imagen mostrada con el propósito de añadir datos importantes al espectador y la entrevista, que destaca en *My McQueen* como método y vehículo de información a lo largo de todo el ensayo filmico. Hay dos: la primera, ya mencionada anteriormente, que consiste en el testimonio directo a cámara en la que un coleccionista de coches deportivos provee al espectador de información especializada sobre el vehículo usado por McQueen. Además, el entrevistado explica parte del recorrido de la escena de persecución que es, en su opinión, el momento climático del film *Bullitt*. Mientras conduce junto a la cámara como copiloto un Mustang 1965 GT -- el mismo tipo de coche usado por el teniente Frank Bullitt -- se recrea para el espectador la persecución automovilística por los lugares más emblemáticos en el San Francisco actual. Esta recreación, como técnica documental, añade una dosis de realismo a *My McQueen*, en particular en referencia al coche como protagonista del film y a la ciudad como espacio y escenario del mismo.

La segunda entrevista que aparece en el documental es en realidad un diálogo que la misma Portillo entabla con su cinematógrafo Kyle Kibbe. Esta entrevista-diálogo es el eje conductor del documental, en donde ambos interlocutores aportan, por una parte, su conocimiento sobre el film *Bullitt* en sus aspectos técnicos y cinematográficos y, por otra, sobre McQueen como ícono de “lo masculino.” Es en el diálogo entre Portillo y

Kibbe donde a un primer nivel y de manera literal se “deshace” la figura de McQueen al desmentirse algunas de las “verdades” que se presuponían sobre el actor estadounidense. Como la misma Portillo afirma, se sabe que McQueen no hizo las escenas más peligrosas de la persecución de coches de *Bullitt* como tampoco las escenas más peligrosas de otras muchas de sus películas, en contra de lo que el actor mismo decía y de lo que presumía. Este dato, que corroboran ambos, es fundamental para desacreditar en gran parte la leyenda de McQueen y *Bullitt*. Como se nos dice en la entrevista, *Bullitt* pasa a la historia del cine como un film pionero, en su calidad de ser un film “realista,” que usó lugares, personas y situaciones “reales,” y en las que presumía también de un héroe “real” que era Steve McQueen. La construcción del héroe y su masculinidad en el film se debía en gran parte a su relación con su coche y su manera de conducir. Para Portillo, el hecho de que McQueen no era el que conducía en las escenas más peligrosas de *Bullitt* pone en evidencia el ideal construido de hombría que el actor encarna en el imaginario popular. Igualmente, la idea de dureza y valentía se resquebraja cuando los dos interlocutores desmantelan la idea de “coolness,” de impasibilidad y completo control que constituyen el silencio y la mirada como características sobresalientes del comportamiento y de la imagen que proyecta el protagonista.

En concreto, el silencio y la mirada de McQueen son para Portillo y Kibbe, más que nada, herramientas de fuerza, un ejercicio de poder hacia los demás, incluida su pareja; se añade, desacreditando aún más a McQueen en su papel de policía Frank Bullitt, que el silencio se une a la manera intuitiva y agresiva en que realiza sus acciones durante el

transcurso de la historia, demostrando de esta manera una falta de razonamiento y deducción propia de cualquier personaje interpretando el papel de detective. Portillo aún va a más y propone que el silencio convierte a McQueen en un “gran manipulador” y en un “narcisista,” consciente del impacto que tiene sobre la gente el silencio y su mirada que dice nada más que “proyectar un vacío” que la audiencia se encarga de llenar con su propia fantasía.

Es precisamente en este momento del documental en que ambos dialogan sobre el cuerpo, los gestos, y el atractivo de una figura como Steve McQueen en la cultura popular que Portillo entra en desacuerdo de una manera clara y firme con su interlocutor. Para Portillo, el bagaje cultural de ser mexicana le permite tener otro punto de vista desde donde analizar la figura de McQueen y el film *Bullitt*. Portillo le recuerda a Kibbe que su punto de referencia cultural es otro, y más importante aún, que es desde este posicionamiento cultural como minoría en Estados Unidos lo que le lleva a pensar y analizar *Bullitt* en clave política.

Por un lado, Portillo relativiza el ideal de hombría que Steve McQueen representa como masculinidad dominante y presenta la idea que hará realidad al crear un McQueen diferente, uno que “captura su imaginación:” un McQueen latino. Por otro, la directora se enfrenta con el film de Yates, lanzando una serie de preguntas sobre el film y apuntando a otras razones, encubiertas y políticas, que impulsaron la fama del film en su momento. Portillo nos propone pensar en la posibilidad de que *Bullitt* hubiera sido una película hecha, en realidad, para restaurar a la policía de una dignidad y confianza

que estaba por los suelos en el país a finales de la década de los sesenta; no sería posible pensar también, arguye, que hubiera sido la industria del coche y del petróleo la maquinaria detrás de la producción del film. Portillo se lamenta de que con *Bullitt* llega la industria de Hollywood a San Francisco, y supone un cambio drástico para la ciudad, especialmente en relación a la especulación inmobiliaria que hizo económicamente difícil para algunos grupos étnicos, como la comunidad latina en la que ella y su familia se incluyen, el poder seguir viviendo en la ciudad. En el más puro y personal estilo de hacer cine experimental, y usando los propios recursos de autoridad como directora-participante de su film, Portillo pregunta, conjetura y no da ninguna respuesta concreta, pero consigue sacudir al espectador, ayudarle a tomar una distancia crítica que le permita pensar y analizar las imágenes y la información que le presentan de manera directa.

Pero Portillo no sólo ofrece un análisis literal a través de sus palabras y en su diálogo-entrevista sobre la artificialidad y construcción de imágenes en relación con Steve McQueen y *Bullitt*, sino que además nos invita como ella misma dice hacer “a encontrar en el proceso de búsqueda” otros significados en su film. Esta es la “modalidad metonímica” que la crítica Rosa Linda Fregoso señala como característica de la obra de Portillo, en la que la búsqueda de significado va más allá de lo simplemente literal para adentrarse en el mundo de la metáfora y la metonimia. (9)

En *My McQueen*, la tarea de “deshacer el género” desvela que el proceso de construcción de la imagen de “lo masculino” y de la imagen documental son similares,

y que curiosamente la llave para entender este proceso de construcción se basa en la idea de “performatividad” del género que nos remite de nuevo a Judith Butler. En Butler, como ya sabemos, el género es “una forma de hacer, una actividad incesante performada,” una interpretación que no tiene porqué ser “una actividad mecánica o automática,” al contrario, nos dice “es una práctica de improvisación en un escenario constrictivo” (13). (10) Precisamente, en el ensayo filmico esta idea es permanente. Por una parte, porque de principio a fin vemos a ese otro McQueen latino que interpreta el artista Sean San José actuando, interpretando el papel del actor estadounidense como Frank Bullitt. Lo vemos en dos tipos de escenarios: las calles, lugares y escenas reconocibles de la ciudad que aparecen en el film *Bullitt*, conduciendo un Mustang GT o recreando escenas de la película; y en otras ocasiones lo vemos en un escenario donde practica, guión en mano y delante de un espejo y/o de la cámara, algunas de las frases y poses del famoso detective. Este otro McQueen encarna y representa la naturaleza performativa del género, en la manera propia -- similar pero no idéntica -- en la que Sean San José se presenta como “masculino.”

A través de la performatividad, *My McQueen* hace visible también la idea de Butler en relación al género como “esa copia de un original que no existe” a través de otra metáfora que vemos en el documental (296). En la primera toma del film aparece un dibujante haciendo un boceto, un retrato de Steve McQueen, aunque el modelo de tal dibujo es Sean San José “haciendo” de Steve McQueen. Este dibujante perfilando una imagen del famoso actor estadounidense se repite en varios momentos del ensayo filmico en el que no sólo Sean San José es el modelo, sino también el fan y experto en

coches mientras que es entrevistado. La idea que presenta Portillo es que ese dibujo es en realidad la imagen, el ideal, el concepto de “lo masculino” que ni siquiera el mismo McQueen -- como ha probado al desmentir, por ejemplo, que no hacía como se suponía sus propios *stunts* -- llega a ser.

Además, el hecho de que Portillo y Kibbe compartan en más de una ocasión el mismo escenario que Sean San José y que sea la misma cámara la que filme a los tres es crucial para darnos a entender de que hay un proceso muy similar de creación y de construcción de imágenes y de ideas. Que Portillo y Kibbe aparezcan “interpretando” su propio papel en *My McQueen* revela también aquí la importancia de la performatividad y su relación con otro tipo de género, el documental, y que la afirmación de Butler de la no existencia de un original se aplique por igual al documental y a sus premisas ideales de “realidad” y “verdad.” Portillo nos muestra en su interpretación de sí misma, en la puesta de escena junto a Kibbe, su cinematógrafo, lo que constituiría normalmente la pre-producción, el momento de discusión de ideas qué y cómo se va a rodar, pero que aquí se convierte, literal y metafóricamente, en el argumento mismo del texto fílmico. Y si Portillo usa al dibujante que delinea y perfila una imagen de Steve McQueen para ejemplificar el concepto ideal de “lo masculino,” en *My McQueen* encontramos una referencia paralela al film *Bullitt* y a su premisa de “realismo.” La presencia constante en el ensayo fílmico de un ordenador portátil que va mostrando en su pantalla diferentes escenas del film *Bullitt*, no sólo sirve como fragmentos visuales que Portillo “cita” y comenta, sino que además hace patente la construcción de la imagen fílmica. Si con la autorreflexividad Portillo pone en duda la premisa de objetividad y realismo del

documental como género, esta idea de metadiscurso, en la que Portillo enfatiza la idea de una imagen dentro de otra, hace patente la naturaleza artificial de la imagen filmica en *Bullitt* a pesar del “realismo” como premisa y promesa con la que el film ha pasado a la historia.

Las consecuencias del proceso autorreferencial y autorreflexivo de *My McQueen* son dos: por una parte, el rechazo a cualquier sentido de final completo y cerrado de un documental clásico (Fregoso 100) y por otra, la posición ambigua en la que Portillo se ve envuelta como parte integral de su resolución de desvelar la artificialidad de las imágenes y el proceso de construcción detrás de ellas. Portillo sufre, como señala la crítica Yvonne Yarbro-Bejarano, de una percepción ambivalente como “etnógrafa nativa posmoderna” (103). (11) En su propia participación en el ensayo filmico, el film negocia un diferencial de poder en Portillo. Por un lado la cineasta se encarga de “deshacer” la construcción de la masculinidad dominante en Steve McQueen, y de manera constructiva y positiva abre la posibilidad de existencia de otras masculinidades, en este caso la de “su” McQueen, una masculinidad alternativa y minoritaria. Pero por otro y volviendo a Judith Butler, el peligro que se corre al “deshacer el género” existe cuando se realiza la posibilidad de no ser reconocido, y en donde el “ser deshecho” se convierte en un término peyorativo que, metafóricamente hablando, se convierte en castellano en sinónimo de ser basura, desperdicio.

En *My McQueen* y en la tarea de Portillo de “deshacer” existe una fisura que aparece en su documental como un exceso textual, como un momento no necesario para su

argumento, y que sin embargo se convierte en un fragmento problemático y contradictorio. Ocurre cuando Portillo señala precisamente que *Bullitt* es una “película hecha para hombres,” y añade que el alcance del ideal masculino que Steve McQueen proyecta en *Bullitt* traspasa diferencias de clase, raza y condición social: “a hombres de toda raza y color les encanta McQueen.” Como ejemplo a su afirmación, en pantalla aparece el entonces alcalde de San Francisco y afroamericano, Willy Brown, y en el texto escrito que aparece en pantalla nos dice que es la película favorita del alcalde, mientras al mismo tiempo vemos, en un lado de esta toma, la escena de la película donde el teniente Bullitt habla con el doctor Willard, también afroamericano, en el hospital. Esta es una escena crucial porque en ella que aparecen dos tipos de hombre y dos masculinidades: un hombre blanco y otro negro; el primero lleva un arma, es violento; el segundo lleva un informe médico en la mano y es pacífico. Bullitt pide sin explicar; el doctor escucha y accede a su petición, sin conocerle, confiando en lo que éste le dice aún sabiendo que su carrera y profesión están en juego. Dos masculinidades, una frente a otra. Sin este pacto, punto decisivo de la trama, Frank Bullitt y la historia no tendrían desarrollo, ni McQueen finalmente se convertiría de nuevo en héroe.

Curiosamente, después de este momento, el doctor desaparece. Dos veces. En *Bullitt* y en *My McQueen*. En el film *Bullitt*, esta escena representa, como dice Halberstam, la “necesidad absoluta de dependencia de lo dominante sobre lo marginal y minoritario” para hacerse prevalecer como legítimo (4). El doctor, como “masculinidad” subalterna y posible es un “deshecho,” inviable frente a la hegemonía de McQueen como héroe y

masculinidad dominante, pero al mismo tiempo le es completamente necesario.

También en el documental el doctor vuelve a ser “deshecho.” Portillo, preocupada en la tarea de desvelar la artificialidad de la masculinidad en McQueen y de las premisas que conforman las normas de género heteronormativo en nuestra sociedad, no reconoce en este otro personaje otra manifestación de una masculinidad posible, de ser otro tipo y otra manera de ser héroe, tal y como imagina y sueña a su propio McQueen.

Pero en definitiva, Butler nos diría que este tipo de fisuras son las necesarias para seguir trabajando en la tarea de “deshacer el género,” porque como tarea crítica y fundamental reconoce y constituye esas masculinidades alternativas que en su ser no sólo actúan subversivamente mostrando las normas que construyen “lo masculino” dominante en íconos de nuestra cultura como Steve McQueen, sino que son además instrumentales y necesarias para mostrar su artificialidad y su funcionamiento. Y finalmente porque es a través de ellas que se posibilitan las transformaciones sociales y la habitabilidad y viabilidad de las minorías en relación al género.

### **Notas**

(1). Inherente a su pensamiento sobre género y sexualidad, para Judith Butler la viabilidad del ser y su habitabilidad social nos remite siempre a las normas, esa estructura/infraestructura que de manera explícita e implícita, visible e invisible rige y regula al “yo,” constantemente amenazado con no ser reconocido, con no ser viable en cuanto deje de “hacer” suyo, de in-corporar el conjunto de normas mediante las cuales se convierte en reconocible, su vida en habitable (13-25).

(2). Steve McQueen (1930-1980), actor estadounidense cuya fama se fragua en la década de los sesenta aunque siguió actuando hasta el final de su vida. En su filmografía destacan sobretodo películas como *The Magnificent Seven* (1960), *The Great Escape* (1963), *The Sand Pebbles* (1966) y *The Thomas Crown Affair* (1968). *Bullitt* (1969) y *Le Mans* (1971) son las películas que le dieron la fama a Steve McQueen como apasionado de la velocidad y que se convirtieron en películas de culto para los fanáticos del motor y del actor.

(3). Documentales y films experimentales de Lourdes Portillo tales como *Corpus: A Home Movie for Selena* (1999) o su obra más famosa, *Señorita extraviada* (2001), desarrollan una labor crítica desde un punto de vista personal sobre la situación de la mujer mexicana o mexicano-americana y, por extensión, sobre diferentes aspectos del género y la sexualidad en el contexto de la familia y la sociedad a ambos lados de la frontera de México y Estados Unidos.

(4). Todas las citas que aparecen en este trabajo en relación al film *My McQueen* han sido traducidas al castellano de su original en inglés.

(5). Para un análisis detallado de *El Diablo nunca duerme*, ver Yvonne Yarbrow-Bejarano, "Ironic Framings: A Queer Reading of the Family (Melo) drama in Lourdes Portillo's *The Devil Never Sleeps/El Diablo nunca duerme*" y Sylvie Thouard "Performances of *The Devil Never Sleeps/El Diablo nunca duerme*," ambos en la

colección editada de Rosa Linda Fregoso, *Lourdes Portillo: 'The Devil Never Sleeps' and Other Films*. Austin: University of Texas Press, 2001. 102-119, 120-143.

(6). Para Butler, la propia existencia como persona depende de estas normas y de la posibilidad del individuo de actuar, negociando dentro de su ámbito. Estas normas establecen la sociabilidad del individuo y son fundamentales para poder “ser reconocido” socialmente. Las normas sociales son históricamente variables y establecen en cada momento histórico un “estándar implícito” de la normalización en relación al género y a lo que se considera lo masculino y lo femenino (68-69).

(7). Judith Halberstam indica que la masculinidad dominante se ha representado repetidamente en héroes similares creados por la gran pantalla, como James Bond, y se constituyen en la cultura popular como “masculinidades heroicas” aunque el héroe siempre necesite de otras masculinidades para establecer su hegemonía.

(8). Fraiman explica que como manera de comportarse, el modelo de “coolness” aparece como un tipo de masculinidad y un modo de ser que se identificaba con el rebelde adolescente y que se popularizaría con actores como Marlon Brando y James Dean. Para la autora, era una rebeldía construida socialmente en oposición a la idea de dependencia emocional que representaba “lo femenino,” en particular, lo maternal, en el que la madre representaba el mundo de las emociones, del apego y de la intimidad. Por eso, este modo de ser masculino fomentaba el individualismo del hombre y su no

conformidad con las reglas sociales, además de su falta de expresividad emocional, y su actitud hostil hacia el mundo femenino (xii-xv).

(9). Rosa Linda Fregoso ha escrito y estudiado extensamente la obra de Lourdes Portillo. Esta crítica destaca la idiosincrasia del modo de hacer cine de Portillo como un estilo subjetivo, imaginativo, poético, que va siempre más allá de lo informativo, y que la cienasta se invierte no sólo emocionalmente sino también políticamente en su cine. Ver su introducción “Tracking The Politics of Love” (2-23) y “Devil and Ghosts, Mothers and Immigrants: A Critical Retrospective of the Works of Lourdes Portillo” (81-101) en el volumen anteriormente mencionado y editado por ella misma.

(10). En su ensayo *El género en disputa (Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity, 1990)*, Butler problematizaba la autonomía del sexo frente al género, dando prioridad al cuerpo como lugar de incorporación y actualización de las normas culturales, y señalando la construcción performativa de género y sexo. En *Deshacer el género* vuelve a mencionar sus ideas de la performatividad como cruciales para entender la construcción de “lo masculino” y “lo femenino” dentro de las relaciones sociales, y en donde hay en el marco heterosexual una fantasía de un origen que para Butler es “tan performativo como la copia” a pesar de “reclamar el lugar de la naturaleza” (296).

(11). Yarbrow Bejarano toma esta acepción del antropólogo cultural José Limón para explicar la posición de Portillo y la auto-reflexividad que usa en sus películas, que la

coloca al mismo tiempo dentro y fuera de las problemáticas que analiza y estudia en sus obras como “participante” y “observadora crítica” respectivamente.

### **Bibliografía**

*Bullitt*. Dir. Peter Yates. Perf. Steve McQueen, Jacqueline Bisset y Robert Vaughn.

Warner Bros. Pictures, 1968. Film.

Butler, Judith. *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley Beltrán. Barcelona: Paidós, 2006.

Fraiman, Susan. *Cool Men and The Second Sex*. New York: Columbia University Press, 2003.

Fregoso, Rosa Linda, ed. *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*. Austin: University of Texas Press, 2001.

Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 1998.

*My McQueen*. Dir. Lourdes Portillo. Perf. Lourdes Portillo, Kyle Kibbe y Sean San José. Xoxitl Film and Video. 2003. Film.

Russell, Catherine. *Experimental Ethnography*. Durham: Duke University Press, 1999.

Solomon, Alisa. *Re-dressing The Canon: Essays on Theatre and Gender*. New York:  
Routledge. 1997.

Yarbro-Bejarano, Yvonne. "Ironic Framings: A Queer Reading of the Family (Melo)  
drama in Lourdes Portillo's *The Devil Never Sleeps/El Diablo nunca duerme*." Portillo  
102-118.

**El rol de género: una categoría en movimiento que cuestiona la inmovilidad  
dictatorial cubana posterior a 1959 en *Viaje a La Habana*, de Reinaldo Arenas**

[Jailer de Jesús Sánchez Madrigal](#)

*Temple University*

La narración en *Viaje a La Habana*, presenta en algunos personajes masculinos la movilidad del rol de género en contraste con la inmovilidad que impone la dictadura (1) castrista en el poder. El acercamiento teórico que propongo para analizar la obra sigue la teoría de género de Judith Butler. Las variaciones del rol de género responden a la concepción performativa que Butler tiene del mismo, la cual implica movimiento y constructividad. En cambio, la Revolución cubana de 1959 se caracteriza por la rigidez del pensamiento gubernamental que obstruye la libre expresión de los ciudadanos.

La novela está compuesta por tres relatos en los que coincide la idea de viaje que encabeza el título de la misma. El significado que tiene el viaje en la economía del texto de Arenas ha sido valorado por Jorge Olivares apoyado en el tercer relato, del mismo nombre que la novela: “*Viaje a La Habana* es, como lo apunta el título, un viaje a La Habana, pero es un viaje espacial y temporal a la vez” (281). Olivares defiende la idea de que en el tercer relato, Ismael viaja a La Habana: “llevado por la imaginación” (281). Tal vez Olivares tenga razón, o quizá Israel sí realizó el viaje realmente; sin embargo, lo más importante es considerar la presencia de la isotopía del viaje. El viaje implica el movimiento que se refleja en toda la obra con la inconformidad del rol de género que

desempeñan los personajes y su deseo de escape del lugar físico en el que se encuentran, ya sea La Habana o New York.

La narración expone la discriminación y represión que sufren los homosexuales, y los efectos que siguieron en la sociedad cubana con el aferramiento al poder del dictador Fidel Castro. En su artículo, Marylin Bobes, resalta la situación que viven los homosexuales desde el testimonio personal de Arenas en su libro autobiográfico:

Reinaldo Arenas, quién convierte su testimonio *Antes que anochezca* en un alegato político donde la relación erótica se banaliza y se reduce a una suerte de persecución del placer cruelmente castigada por las instituciones y que parece, en sus historias, socialmente aceptada y permitida por los miembros de la comunidad. (*El homosexualismo en la Literatura Cubana*)

El cambio de rol de género se destaca en algunos personajes de los tres relatos. El primer relato, "Que trine Eva", presenta a Ricardo, un personaje masculino que estando casado, deja a su esposa y se marcha con un 'muchacho'. En el segundo, "Mona", al personaje masculino lo encarna Ramón; pero, también Leonardo, quien es en realidad un hombre encubierto detrás de una imagen femenina y atractiva: Elisa. Finalmente en el último, "Viaje a La Habana", hay tres personajes masculinos: Sergio, Ismaelito y su padre Ismael, los dos primeros implicados respectivamente en una relación erótica con Ismael.

Las variaciones de roles en cada personaje crean un estado de movimiento que está reflejado en toda la novela. El movimiento implica el cambio y, por ende, la transformación que se evidencia en el rol de género como el hilo conector que enlaza a Ricardo, Ramón, Leonardo, Sergio, Ismael e Ismaelito. El rol de género que juegan estos personajes no se mantiene estable, cambia según las circunstancias y el tiempo. En este sentido es importante considerar el enfoque de Judith Butler en *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, donde defiende su visión performativa (2) del género en su dimensión cambiante:

Acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core of substance, but produce this on the surface of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are performative in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggest that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality. (173)

La tesis principal de Butler consiste en considerar el género como performativo y por lo tanto no estable a lo largo de la vida de un sujeto. Dependiendo de la decisión del sujeto, éste se puede ubicar a su gusto en un género o en otro partiendo de una lista que excede el par tradicional. En "Que trine Eva", hay un recorrido por toda la Isla de Cuba

donde Ricardo manifiesta un proceso de cambios en su comportamiento que su esposa nota. Lo siente distante, que se le escapa, en ocasiones le parece preocupado o que se disolvía en el aire (Arenas 43). Finalmente, la transformación de Ricardo se hace evidente:

Vi al muchacho ponerse de pie, echar a andar con pasos viriles, atravesar todo el salón y dirigirse hasta el extremo donde tú estabas desfallecido. Lo vi llegar hasta ti, y mirarte. Lo vi extender una mano y ayudarte a incorporar. Y ahora vi a las dos serpientes caminando por sobre el promontorio de las rocas. ‘Que trine Eva’, ‘Que trine Eva’, cantaban con voces increíblemente claras mientras se perdían por entre los derriscaderos y las tunas, rumbo al mar. (Arenas 53)

La frase *Que trine Eva*, titula el primer relato y aparece explícitamente en la narración dicha por Ricardo cuando abandona a su esposa. En el contexto cubano la frase tiene una fuerte connotación cuyos significados Francisco Soto señala: “In Spanish the verbo ‘trinar’ means to sing or warble (ornithology) but it also means to be angry, hopping mad” (103). Ricardo abandona a su esposa, se va con el joven y no le importa la reacción que pueda ocasionar su actitud. A Ricardo no le importa su esposa, ni tampoco el medio social; le importa otro hombre, y esto implica un cambio de rol y una transformación del género. Este proceso es el que Butler describe y apoya en su teoría performativa.

La intolerancia del sistema dictatorial castrista se destaca por cualquier manifestación que sobresalga o sencillamente llame la atención. Soto destaca la reacción oficial ante el comportamiento de Evattt y Ricardo:

The last sentence of this quotation mentions the systematic persecution and harassment that Evattt and Ricardo are forced to endure. In the text Evattt's and Ricardo's persecutors are never identified directly, but the reader can infer that the revolutionary government is cracking down on what it considers inappropriate and scandalous acts that undermine revolutionary values. (98)

El comportamiento de esta pareja rompe con el orden esquemático implantado en la Isla, por eso son perseguidos y vigilados. Este elemento es importante para considerar la magnitud que representa el cambio del rol de género de Ricardo en el medio social cubano. Sin embargo, en el texto el narrador no le da seguimiento a la nueva pareja de Ricardo y el joven; pero, el hecho en sí tiene un gran significado liberador en medio del contexto de vigilancia, persecución y represión. En este hecho, Soto señala la coincidencia con otros textos de Arenas: "The young fisherman extends his hand out to the exhausted Ricardo and leads him toward the sea, which here, as in many other texts by Arenas, is read as a symbol of freedom" (102). La libertad en este contexto es elemento clave que cuestiona al sistema represivo.

El proceso que experimenta Ricardo implica un análisis desde el punto de vista de la identidad dentro del contexto performativo de Butler. En este sentido es necesario

considerar que Butler cuestiona la reducción de los sexos y de los géneros a dos: masculino y femenino, porque considera que de esta manera se anularía la correspondencia del sistema binario de géneros en una relación mimética a los sexos. La nueva condición de Ricardo cambia su identidad en el nuevo rol de género que proyecta. El era esposo de una mujer a quien ahora abandona para irse con un muchacho que tiene: “pasos viriles” (53). Según Butler, es necesario acudir a las teorías estructurales del lenguaje donde destaca de Saussure el carácter total y cerrado del lenguaje como sistema y la relación arbitraria, dentro de él, entre significante y significado:

The masculine subject only appears to originate meanings and thereby to signify. His seemingly self-grounded autonomy attempts to conceal the repression which is both its ground and the perpetual possibility of its own ungrounding. But that process requires that women reflect that masculine power and everywhere reassure that power of the reality of its illusory autonomy. (57)

Butler defiende que: “when the demand that women reflect the autonomous power of masculine subject/signifier becomes essential to the construction of that autonomy and, thus, becomes the basis of a radical dependency that effectively undercuts the function it serves” (57-58). Sin embargo, lo que más le interesa del postestructuralismo es la ruptura que existe entre significante y significado que se convierte en la *différance* (3) operativa e ilimitada del lenguaje y que implica una referencia constante hacia un desplazamiento ilimitado. En este sentido, Butler presenta la relación significante y

significado que se ha establecido entre los géneros masculino y femenino. Además, insiste en que más le interesa el distanciamiento que se produce en el interior del estructuralismo del lenguaje.

La postura de Butler abre infinitas posibilidades de expresar el género y no ser cuestionado por un enfoque reduccionista que limita a Ricardo, en este caso, a ubicarse en uno de los dos roles hasta entonces concebidos: masculino o femenino. La crítica a la postura de Butler ha sido controvertida; Elvira Burgos, por ejemplo, apunta sobre la vulnerabilidad de la identidad en la teoría de Butler: “Performativity is precisely what will determine the constant instability. However, this postulation of identity as the temporary result of a never-ending action does not put an end to the problem of gender” (162). La inestabilidad y el consecutivo proceso de cambio es algo que, para Burgos, resta precisión a la teoría. Asimismo, señala que: “Performativity is best understood in its linguistic dimension. This way, gender is not understood as an interior essence, nor a volatile exterior surface but as the result derived from a repetition, a citation, of some norms which precede, exceed and restrict those who enact them” (Burgos 164). Para Burgos, el término ‘performatividad’ no está lo suficientemente desarrollado como debiera si fuese analizado desde una dimensión lingüística.

La crítica a Butler se debilita ante la realidad que analiza. En la novela se destaca el cambio de rol en Ricardo y, por tanto, su relación erótica cambia también. El comienza a sentirse atraído por alguien del mismo sexo y su proyección varía, primero ante una mujer y luego ante otro hombre. Este tipo de transformación del género en el tiempo

tiene su explicación racional a través de la performatividad de Butler. No obstante, hay que considerar que Butler sí tiene en cuenta las teorías estructurales del lenguaje. Toma de Saussure el carácter total y cerrado del lenguaje como sistema y la relación arbitraria, dentro de él, entre significante y significado. Sin embargo, lo que más le interesa del postestructuralismo es la ruptura que existe entre significante y significado que se convierte en la *différance* operativa e ilimitada del lenguaje y que implica una referencia constante hacia un desplazamiento ilimitado. En este sentido, Butler presenta la relación significante y significado que se ha establecido entre los géneros masculino y femenino:

The masculine subject only appears to originate meanings and thereby to signify. His seemingly self-grounded autonomy attempts to conceal the repression which is both its ground and the perpetual possibility of its own ungrounding. But that process requires that women reflect that masculine power and everywhere reassure that power of the reality of its illusory autonomy. (57)

En su postulado, Butler defiende que: “when the demand that women reflect the autonomous power of masculine subject/signifier becomes essential to the construction of that autonomy and, thus, becomes the basis of a radical dependency that effectively undercuts the function it serves” (57-58). No obstante, insiste en que más le interesa el distanciamiento que se produce en el interior del estructuralismo del lenguaje. A pesar de la crítica, la teoría performativa de Butler ha prevalecido, pues constituye una alternativa para explicar el movimiento que experimenta la identidad de género en las personas. El rol de género del personaje Ricardo ha dado un vuelco en la novela; ha roto

con su estatus marital para unirse con un *muchacho* de su mismo sexo con quien comienza a jugar un nuevo rol.

El segundo relato, “Mona”, describe la relación erótica entre Ramón y Leonardo. Ramón Fernández es un cubano que salió de Cuba con el grupo de El Mariel, estaba radicado en New York y trabajaba: “como security en el Wendy’s que está en Broadway entre la 42 y 43 calles” (Arenas 67). En su trabajo pone gran atención a su apariencia física y se concentra en sus dotes como conquistador de mujeres que trabajan o frecuentan el lugar (Arenas 67-68). La influencia del medio es algo importante a considerar en cuanto a la manifestación del género. Ramón afirma estar trabajando en el mismo lugar desde que llegó a New York, por la noche y en contacto con muchísimas personas, entre las que resalta a las mujeres. Todas estas circunstancias revelan cómo el medio está influyendo sobre Ramón y su conformidad con el mismo, ya que el día en que conoce a Elisa reconoce estar adaptado a esta vida: “Estaba, pues, en esa actitud de alerta, mirando para la calle en busca de una mujer digna de guiñarle un ojo o hacerle alguna otra señal, cuando se detuvo frente al establecimiento un ejemplar femenino verdaderamente extraordinario” (Arenas 68). El medio en el que estaba le estimula a fortalecer su vida promiscua y afianzarse en un rol de género que cambia cuando profundiza su relación erótica con Elisa.

En este contexto es importante considerar en el libro de Anne Cranny-Francis la teoría de tecnología de género propuesta por Teresa de Lauretis. Esta teoría plantea que el género no es algo que existe en los organismos, sino que es el conjunto de efectos

producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por el despliegue de una compleja tecnología política que ve la construcción del sexo y sus manifestaciones a través de lo que Althusser llama "aparatos ideológicos del Estado" tales como los medios de comunicación, las escuelas, la familia y otros (Cranny-Francis 50). Con este planteamiento Lauretis defiende la idea de que el género es resultado de un proceso educativo que depende de la influencia del medio social.

Es importante la acotación que hace el narrador Daniel Sakuntala para calificar a Ramón como uno de los emigrantes que salieron de Cuba por: "el puente marítimo de El Mariel" (Arenas 61). El fenómeno y la caracterización de las personas que salieron por esa vía están concretamente resumidos por la socióloga cubana-americana Silvia Pedraza:

Esas visitas fueron parcialmente responsables de la tercera ola: el caótico éxodo de embarcaciones que partieron de la bahía del Mariel en 1980, trayendo más de 125,000 cubanos a Estados Unidos. Los cubanos embarcaron desde Miami para traer a sus familias a EE.UU. Muchos lo consiguieron aunque también tuvieron que traer a otras personas que los funcionarios cubanos pusieron en sus embarcaciones. Estos incluyeron a quienes Castro calificó de 'escorias': presos (presos políticos o verdaderos criminales); enfermos mentales y homosexuales. Muchos de los que salieron por el Mariel habían participado en instituciones políticas como la Unión de Jóvenes Comunistas o los Comités de Defensa de la

Revolución, lo que suponía una fuerte integración política. Eran los hijos de la doble moral. (Olas migratorias desde 1959)

Este fragmento descubre a los marginados por la dictadura de Castro. El texto no habla de la vida de Ramón en Cuba, tampoco dice que tiene familia en los Estados Unidos. Por tanto, luego de leer el estudio de Pedraza podemos concluir que Ramón es uno de los llamados *escorias*. Su conducta social sólo se conoce a partir de su estancia en New York donde está cada vez más estimulado a llevar una vida inestable sexualmente. El rol de género en Ramón está orientado hacia lo masculino y parece bien afianzado por la aceptación de la mayoría de las mujeres que intentaba conquistar. Pero con Elisa, su vida cambia. El queda verdaderamente impresionado con ella, la ve guapa y diferente a las demás; incluso, cree que es griega. Sin embargo, en su cotidiana relación con ella comienza a darse cuenta de que hay inestabilidad en su voz, en su cuerpo y en su relación (Arenas 69-70). La importancia del cuerpo es un elemento importante en la proyección del género. Elin Diamond destaca en su artículo cómo Butler lo tiene en cuenta cuando refiere a lo que implica el hecho de la repetición en la formación del género: “it also comes to suggest temporality, history, and politics, marking the desires to reconfigure, reinscribe, resignify the law (culture, social, linguistic)” (Re: Blau, Butler). Sin embargo, algunos críticos quedan insatisfechos con el nivel de profundidad con que Butler desarrolla este tema. En el libro de Joseph Harris, Nicholas Hammond plantea que: “Butler’s exploration of cross-dressing does not examine the importance of the body” (67-68). Diamond estudia el tema del cuerpo en función de la teoría de Butler y lo considera insuficiente dentro del marco teórico que ella elabora.

Ramón descubre que Elisa sale de madrugada para encontrarse con otros hombres (Arenas 74-75). Desde este momento su autoestima comienza a verse cuestionada y con ello reaparece el conflicto de identidad: “En resumen, estaba ante un hombre de más de quinientos años de edad que se había convertido en mujer y era además una pintura” (Arenas 84). El conflicto finalmente culmina con el descubrimiento de Elisa como hombre transformista. En el personaje de Elisa vemos la delicadeza con que el tema del género ha de ser tratado en la actualidad, así lo afirma Cranny-Francis: “For gender studies this is the principal contribution of men’s studies - that it does, in its very different ways, highlight the constructedness of contemporary gender roles, and so acknowledges gender as a social practice rather than a natural attribute” (82). Cranny-Francis revela la seriedad con que debe ser tratado el tema del género de manera teórica. Por su parte Arenas, presenta en la práctica el caso concreto de Elisa, viviendo una situación actual, que necesita ser considerada.

La relación entre personas del mismo sexo es algo que Butler considera como una relación de reciprocidad: “the relation of reciprocity established between men, however, is the condition of a relation of radical nonreciprocity between men and women and a relation, as it were, of nonrelation between women” (53). En este intercambio intersubjetivo, Butler observa un proceso performativo que ha sido cuestionado por la crítica. Por ejemplo, Kathy Dow Magnus destaca: “Butler’s notion of performative subjectivity has also provoked severe criticism. Most famously, Seyla Benhabib has argued that Butler reduces the subject to a mere effect of language” (81). En efecto, Butler no puede escapar de la influencia del lenguaje en su apología performativa

porque está todo el tiempo trabajando con los términos sexo y género de manera que quepa en ellos cualquier variante posible de la realidad.

La postura de Butler genera polémica cuando analiza la sensación de ‘crisis’ que domina el debate contemporáneo sobre las categorías de sexo/género y las repercusiones que tiene el mismo en la representación de los organismos políticos de la sociedad. Fiona Webster considera que este debate es un producto de la confusión de cuestiones teóricas y políticas, y que: “the debate between them provides the basis for a direct critique of Butler’s rejection of the sex/gender distinction and her performative account of those categories” (Webster 2). Sin embargo, en el mismo artículo expone la crítica que Seyla Benhabib hace a la teoría de Butler: “The first is the critique of identity categories and identity politics which she understands to be at work in so-called postmodern theory. The second is Butler’s account of gender as performance” (Webster 3). Si bien es cierto que hay diversidad de opiniones con respecto a la teoría performativa de Butler; hay que considerar que está en un proceso de evolución, en el que la misma crítica está contribuyendo a enriquecerse y paulatinamente contribuyen a dar una explicación al fenómeno del género en la sociedad contemporánea.

El contexto social tiene alto grado de importancia en "Viaje a La Habana". La revolución cubana se ha caracterizado por la represión y persecución de todos aquellos ciudadanos que manifiestan, de una forma u otra, modos de pensar y actuar diferentes a las normas establecidas por la dictadura castrista. John Hillson comenta en su artículo varios materiales filmicos que proyectan la situación de la homosexualidad

en la Cuba castrista. Hillson se refiere específicamente al filme *Fresa y Chocolate*, como un ejemplo representativo de la discriminación de los homosexuales en los años 90:

But the campaign began to founder in the face of significant changes in Cuba. This evolution is symbolized in Tomás Gutiérrez Alea's landmark Cuban film, *Strawberry and Chocolate* (released in the U.S. in 1994), which skewered dogmatic features of the Cuban Communist Party and attacked anti-gay prejudices. (The Sexual Politics of Reinaldo Arenas)

El tercer relato cuenta la vida de Ismael. El vivía en Cuba, con una familia estable, casado y tenía un hijo. Sin embargo, su vida cambia después que conoce a Sergio: “un cuerpo real, un joven y bello cuerpo deseoso de ofrecerse. Se amaron desenfrenadamente” (Arenas 105). Esta relación erótica resulta ser una prueba irrefutable de una acusación por violación que Ismael tiene que asumir. La narración destaca dos cuestiones importantes, una es el cambio de rol de género; Ismael ha encontrado otra manifestación de su sexualidad en la que se siente feliz: “Así, en el suelo, todavía abrazados, se quedaron por un rato. No se trata de una compensación o de un desahogo, pensó Ismael (la cabeza todavía colocada sobre el vientre del muchacho), es la felicidad” (Arenas 105). La otra cuestión es el proceso de marginación que sufre Ismael por ser homosexual:

Al otro día salí en cordillera, es decir con otros cientos de presidiarios, para un campo abierto, es decir para un campo de trabajo forzado. No, no se trataba de darse por vencido, se trata sencillamente de una vez más sobrevivir; resistir el trabajo, el frío, el calor, las madrugadas, los golpes, el hambre, y, sobre todo, resistir a esos espléndidos, aunque esclavizados, cuerpos de los jóvenes presidiarios. (Arenas 109)

Resulta paradójico hablar de una teoría performativa que exige cambios, en un medio dictatorial, donde los mecanismos represivos están en función de mantener el control y velar por el fiel cumplimiento del mismo. Sin embargo, hay en el personaje de Ismael un cambio que lo domina e impulsa a encarnar la vida de un personaje homosexual, enfrentarse al medio y romper con todo su pasado. La irracional persecución de los homosexuales es un aspecto que Bobes destaca como algo importante que en esta novela Arenas destaca:

En su relato *Viaje a La Habana*, donde la tragedia del protagonista se reduce a la sanción de que es objeto por un tribunal tras haber sostenido relaciones sexuales con un menor. Los demás personajes del cuento, incluida la esposa, parecen entender y admitir el hecho del modo más natural. El narrador llega hasta el extremo de referir una relación homoerótica entre padre e hijo, provocada por este último sin el menor escrúpulo y sin que el hecho adquiriera para ambos la menor importancia afectiva o emocional. (El homosexualismo en la Literatura Cubana)

La importancia del contexto histórico es relevante para entender a plenitud todo lo que se expone en esta obra. El factor histórico es algo que Butler tiene en cuenta en su teoría porque la performatividad del género se efectúa en condiciones históricas concretas, es por eso que cambia constantemente. No obstante, Harris le señala a Butler una laguna al respecto: “Yet these problems of ahistoricity can be most helpfully explored through a second lacuna in Butler” (67); a la vez, Harris reconoce que: “Above all, Butler’s theories are profoundly ahistorical; although not in itself a criticism, this does mean that she can tell us little about their particular ways in which sex and gender might be constructed in different historical or geographical contexts” (67). La contextualización histórica tiene muchos matices que son difíciles de considerar cuando se está estableciendo una teoría general. Butler sí tiene en cuenta este factor y lo deja abierto para que se aplique en cada circunstancia según corresponda. En *Viaje a La Habana*, el contexto histórico explica la represión del género en condiciones aparentemente normales e inmóviles.

Soto integra la compleja situación que se da en Ismael entre la performatividad del género y la situación política: “Arenas infuses a political and humane message into ‘Viaje a La Habana’ by linking the searches for a homosexual and national identity” (120). Esta misma realidad es la que de una u otra forma está presente en la economía de *Viaje a La Habana*. Ricardo, Ramón, Leonardo, Sergio, Ismael e Ismaelito están conectados por la movilidad del rol de género en contraste con la inmovilidad que está presente en Cuba. Butler, con su teoría performativa justifica el movimiento en los

cambios de roles de los personajes analizados y contribuye a ver la marginación que sufren cuando se les niega, castiga y reprime la posibilidad de construir libremente su género.

### Notas

(1). Dictadura, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua está definida en una de sus variantes como: “Gobierno que, bajo condiciones excepcionales, prescinde de una parte, mayor o menor, del ordenamiento jurídico para ejercer la autoridad en un país”. Es decir, la autoridad en este tipo de gobierno se ejerce arbitrariamente según parámetros que rompen y no tienen en cuenta el orden ya establecido; además, según expresa el mismo diccionario en otra de las significaciones que ofrece: “Gobierno que en un país impone su autoridad violando la legislación anteriormente vigente”. La rigidez de pensamiento de este tipo de gobierno domina todas las áreas de la sociedad y no permite la movilidad ni el cambio.

(2). Judith Butler desarrolla la teoría de la Performatividad del género, que significa que el género se construye en el tiempo. Ella reconoce que es difícil decir con exactitud lo que es performatividad, no sólo por lo que significa el término en sí, también por lo que puede significar, ya que cambia con el tiempo. En su libro *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Butler explica cómo se construye el género y defiende su visión performativa del mismo. Añade, critica o apoya teorías ya conocidas, y en su conjunto presenta al género en su dimensión cambiante.

(3). Différance. “In his 1968 essay, “Différance,” Derrida describes the process of spatial and temporal movement that he claims makes all thought and all reality possible. To justify it, he draws on the work of Saussure, Heidegger, and Nietzsche. He also alludes to the work of the pre-Socratic philosophers such as Anaximander” (Derrida 278)

### **Obras citadas**

Arenas, Reinaldo. *Viaje a La Habana*. Miami: Ediciones Universal, 1995. Impreso.

Bobes, Marylin. “El homosexualismo en la literatura cubana: algunas aproximaciones a un tema tabú.” *La Jiribilla* (2002): N. pag. Red. 18 abr. 2009.

<<http://www.lajiribilla.cu>>.

Burgos, Elvira. “Vulnerable Identity and Agency: Judith Butler.” *Interculturalism: Between Identity and Diversity* (Jan. 2006): 161-87. Impreso.

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

Cranny-Francis, Anne et al. *Gender studies: terms and debates*. New York: Palgrave, 2003. Impreso.

Derrida, Jacques. "Différance." *Literary Theory: an Anthology*. Ed. Julie Rivkin y Michael Ryan. Malden: Blackwell, 2004. 278-99. Impreso.

Diamond, Elin. "Re: Blau, Butler, Beckett, and the Politics of Seeming." *The Drama Review* 44.4 (Winter 2000): N. pag. MLA. Red. 6 mar. 2009.

"Dictadura." *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2001. Impreso.

Harris, Joseph. "What Butler Saw: Cross-Dressing and Spectatorship in Seventeenth-Century France." *Paragraph* 29.1 (Mar 2006): 67-79. Impreso.

Hillson, John. "The Sexual Politics of Reinaldo Arenas: Fact, Fiction and the Real Record of the Cuban Revolution" *NY Transfer News* (2001): N. pag. Red. 17 abr. 2009. <<http://www.blythe.org/arenas.html>>.

Magnus, Kathy Dow. "The Unaccountable Subject: Judith Butler and the Social Conditions of Intersubjective Agency." *Hypatia* 21.2 (Spring 2006): 81-103. Impreso.

Olivares, Jorge. "¿Por qué llora Reinaldo Arenas?" *MLN* 115 (2000): 268-98. Impreso.

Pedraza, Silvia. "Olas migratorias desde 1959: entre el desencanto y la desesperanza". *Nuevo Herald* (Feb. 2009): N. Pag. Red 22 abr. 2009. <<http://www.elnuevoherald.com/reportes/story/217444.html>>.

Soto, Francisco. "Journey to the Source: Viaje a La Habana." *Reinaldo Arenas*. New York: Twayne, 1998. 94-123. Impreso.

Webster, Fiona. "The Politics of Sex and Gender: Benhabib and Butler Debate Subjectivity." *Hypatia* 15.1 (Winter 2000): 1-22. Impreso.

## **Ensayos/Essays**

## Numbers in Jorge Luis Borges' "Death and the Compass"

[Nadine Bornholt](#)

*Yale University*

Neither the first time it has been attempted, nor the last time it will fail, this defense is distinguished by two facts. One is my almost complete ignorance of the Hebrew language; the other, my desire to defend not the doctrine but rather the hermeneutical or cryptographic procedures that lead to it. (Borges, "A Defense of the Kabbalah", *Non-Fictions* 83)

Jorge Luis Borges once claimed about his detective story "Death and the Compass" that it is the most kabbalistic narration he had ever written, and several scholars have pointed to the direct links to the Kabbalah in that fiction.<sup>(1)</sup> The kabbalistic way of reading texts focuses on deciphering of every single word contained in a text, as every single aspect of the text potentially bears an important meaning. If, as Borges asserted, "Death and the Compass" is indeed the most kabbalistic story he ever wrote, then it is worth looking into the often ignored but nevertheless meaningful details contained in it, namely the numbers. In this essay, I argue that numbers and the color red point towards an overall unity of "Death and the Compass".<sup>(2)</sup>

My argument follows three steps. The first is a close reading of the numbers four, three and two in Borges' story, including an analysis of the fluctuation between four and

three; this fluctuation is one aspect of the unity created in the story. It will become clear that three is a part of four in different ways: first, three is the precursor of four, which means that four already includes three. Additionally, the four-sided geometrical forms in "Death and the Compass" already consist of and include the three-sided triangle, and third, both three and four can be read as Biblical symbols of unity. My second step will be an investigation of the color red as an unifying symbol. Red is a constitutive part of the names Erik Lönnrot and Red Scharlach. *Rot* is red in German and *Scharlach* is scarlet. In a Biblical reading, red fluctuates between sin and atonement, being the color that includes both the love of God and the devil's attributes. I will also analyze the gods mentioned in "Death and the Compass" to explore the relationship between Erik Lönnrot and Red Scharlach. And finally, I will connect the results of these investigations to the hypothesis that behind and beneath the numbers and the color red in the story lies the idea of a fundamental unity of the two protagonists, the detective and the criminal.

The numbers three and four deserve to be considered together because there is a constant oscillation between three and four in "Death and the Compass". The number three first appears in the date of the first murder, December third. Dr. Marcelo Yarmolinsky, who "bear[s] three years of war in the Carpathians and three thousand years of pogroms and oppression" ("Death and the Compass", *Fictions* 148)(3), takes part in the "Third Talmudic Congress" (*Fictions* 148). At 11:30 a.m. on the next morning a journalist tries to reach Yarmolinsky and discovers that Yarmolinsky has been killed. Erik Lönnrot and police commissioner Treviranus start to look into the

case. With the names of Lönnrot and Treviranus the first hidden hints are given, the first of many hidden allusions. The name Treviranus can be split into three parts, all of them carrying a meaning in Latin, but only two of them are important for this essay. Tres is Latin and means three, and vir is the Latin word for man. It is also interesting to note that the first part of the name contains four letters, the second contains three letters, and the third and last part contains four letters again. The three parts hence contribute to the three and four oscillation. Therefore, Borges indicates right at the beginning of the story that there might only be three murders; the reader who reads the story for the first time starts to consider that there might only be three homicides. The reader of a detective story plays an important creative part with regard to the narrative, as Borges claimed in a lecture entitled "The detective story". Borges stated that Edgar Allen Poe invented a new type of reader, the reader of a detective story, who doubts everything present in a literary work and whose basic attitude towards the text is one of suspicion (*Non-Fictions* 492). For this kind of reader Borges leaves hints and hidden allusions that go beyond Lönnrot's knowledge, as Jorge Hernández Martín has noted:

Borges' insistence a reader is created suggests the role that detective fiction played in helping him conceive of a «literature of skepticism», informed by a reader's suspicions of the veracity of relevance of the things presented in the text. In the readerly suspicion exercised by detective fiction one can sense an intensification of the normal process of reading... (Hernández 50)

At the end of the story, Scharlach reveals that Yarmolinsky was killed by mistake because the drunken murderer mistook his room for the original target, the Tetrarch of Galilee. The Greek tetra of course means four and points to the ancient tetrarchy, a system of government where the power is divided among four individuals. The name Tetrarch of Galilee is a historical one as it refers to Herod Antipas, who ruled Galilee and Perea as a tetrarch. Interestingly, Herodes, Herod Antipas' father, divided his legacy into four parts although he only had three sons. The eldest one, Herodes Archelaos, inherited two parts while his younger brothers respectively inherited one part each. However, this is not the only oscillation between three and four with regard to the Tetrarch of Galilee in “Death and the Compass”. Borges' Tetrarch of Galilee was supposed to be murdered on the fourth of December and not on the third of December. Azevedo, the murderer and also the second victim, wanted to double-cross Red Scharlach and escape with the sapphires and, as a consequence, wanted to rob the Tetrarch one day before the pre-decided date. As already mentioned, Azevedo mixed up the rooms and killed Yarmolinsky instead of the Tetrarch.

After having a discussion about the first murder and discarding Treviranus' explanation for the case, Lönnrot starts to do research on Hebrew history and beliefs. He finds out that God is supposed to have a secret name, “which ... contains His ninth attribute, the eternity” (*Fictions* 149) and that “[t]radition reckons the name of God at ninety-nine” (*Fictions* 149). Both the 9 and the 99 can be divided by three which results in 3x3 and 3x33. While Lönnrot focuses on this aspect in order to find an exciting explanation for

the first murder, the journalist, who was present at the first crime scene, writes a three column article about the case.

The second murder on January 3 appears “in the doorway of an old paint factory” (*Fictions* 149). The sentence “The second letter of the Name has been written” (*Fictions* 150), a sequel to the sentence Yarmolinsky wrote on his typewriter (4), appears on top of red and yellow rhombuses. A rhombus is an equilateral quadrilateral, or, to put it differently, it is a four-sided polygon in which every side has the same length. The rhombus is a figure that occurs time and again in “Death and the Compass”: in the costume of the harlequins, in the mathematical figure that helps Lönnrot to solve the case and makes himself the third victim, and in the windows of Villa Triste-le-Roy (5).

Lönnrot receives a map on which he finds a red triangle indicating that the three murders, which were symmetrical in time and space, form an equilateral triangle. But, Lönnrot is not satisfied with this solution to his case and instead figures out that if he adds one point in the south, the triangle emerges as a rhombus. In other words, Lönnrot creates a mirror image and adds it to the first triangle. As a result, Lönnrot sees two triangles which share the line from east to west. Again, the triangle is a part of the rhombus.

Another important feature of the rhombus is that it is a two-dimensional figure with four axes of symmetry, or, to rephrase it, that, if a perpendicular line is constructed, any two

points lying on that line at equal distances from the axis of symmetry are identical.

Another way to describe it is that if you divide the rhombus vertically, the right side and left side are mirror images of each other. The two diagonals of a rhombus are axes of symmetry which divide the rhombus into four triangles. The rectangle, the mathematical form used by Borges to describe Villa Triste-le-Roy, is also axially symmetric, meaning that the two sides divided by the axis are mirror images of each other.

To summarize, with the rhombus, Borges uses a mathematical figure that consists of four equilateral sides and that already includes four triangles. The rectangle again is an axially symmetric form in which each side reflects the other. Hence, the rhombus and the rectangle can be read as symbols for Lönnrot's and Scharlach's unity, or, to put it differently, Lönnrot is mirrored in Scharlach and Scharlach is mirrored in Lönnrot. This will be further discussed at the end of the essay.

On February 3, Scharlach calls police commissioner Treviranus from a hotel and fakes the third murder. The name he uses on the phone is Ginzberg, Ginsburg, or Gryphius. These three names remind the reader of three famous persons, all of them concerned with religion. Rabbi Louis Ginzberg is the first one; Ginzberg was one of the outstanding Talmudists of the twentieth century.

Ginzberg studied the Talmud at several rabbinical schools, as well as philosophy, history, and Oriental languages at three universities, and received his Ph.D. from the University of Heidelberg in 1898. He moved to the United

States in 1899. From 1902 until his death, Ginzberg was professor of Talmud at the Jewish Theological Seminary of America. (*Britannica* online “Ginzberg”)

It is well known that Borges purchased the eleventh edition of *Encyclopaedia Britannica* and made frequent use of it. With regard to Ginzberg, Ginsburg, and Gryphius, Borges referred to real persons, two of them being Jewish scholars and the third one being a famous author as articles of the *Britannica* prove. First, the article about Christian David Ginsburg who was a prominent Bible scholar and student of the masoretic tradition in Judaism. And second, the article about Andreas Gryphius.

Beginning in 1867 with the publication of Jacob ben Chajim's Introduction to the Rabbinic Bible, Hebrew and English, with notices, and the Massoreth Ha-Massoreth of Elias Levita, in Hebrew, with translation and commentary, Dr Ginsburg took rank as an eminent Hebrew Scholar. (“Ginsburg”)

Andreas Gryphius (1616 - 1664), German lyric poet and dramatist...A short time previously he had been admitted under the title of “The Immortal” into the *Fruchtbringende Gesellschaft*, a literary society, founded in 1617 ...No German dramatic writer before him had risen so high a level, nor had he worthy successors until about the middle of the 18th century. (“Gryphius”)

Besides the three names of Ginzberg/ Ginsburg/ Gryphius, Treviranus and Lönnrot find the third message indicating that the sequence of murders is completed: “The last Letter

of the Name has been written” (*Fictions* 151). It is also worth mentioning the three and four oscillation with regard to the harlequins. Three kidnappers allegedly abduct Ginzberg/ Ginsburg/ Gryphius. One of them stays in the car, and two of them enter the tavern. In allegedly abducting Gryphius, three men leave the tavern and unite with the fourth criminal in the car; after a week of separation, the four criminals are united again. As mentioned before, the four is also contained in the rhombuses on the harlequin's costumes. Moreover, the rhombuses on the harlequin's costumes are connected with a sequence of three colors: yellow, red and green (*Fictions* 151). Again, the reader is confronted with a fluctuation of three and four.

On the site of the third crime, Lönnrot finds an underlined sentence in *Philologus*, a journal on ancient literature: “The Jewish day begins at sundown and lasts until sundown of the following day” (*Fictions* 151). Scharlach set a false trail in order for Lönnrot to deduce that there is going to be a fourth murder. According to the Christian calendar, the murders occur on the third of every month; according to the Hebrew calendar, however, the murders appear on the fourth of every month as they were committed after sundown. Lönnrot draws the conclusion that the murderer will not stop after his third homicide but would commit a fourth murder in order to sacrifice the fourth and last person that stands for the last letter in the tetragrammaton. The tetragrammaton, deriving from the Greek *tetra* (four) and *grammatos* (letter) refers to the proper name of God in the Hebrew Bible Tanach. In this bible, the name of God is usually abbreviated to the four letters JHWH (6). Jews traditionally believe that the name of God is too sacred to be uttered and they therefore avoid saying this name aloud.

Lönnrot got this notion from the first site of the crime where he found Yarmolinsky's works on the tetragrammaton, the Baal Shem and the paper left in the typewriter displaying the sentence "The first letter of the Name has been written" (*Fictions* 149). I will first look into the meaning of Baal Shem and how it is connected to the number four before I turn to the sentence left in the typewriter. Baal Shem in Hebrew translates as "Master of the Name" and it refers to a person who knows how to use Gods' name (Scholem 290). In Jewish tradition, this name was pronounced only by the High Priest on Yom Kippur. The paper found by Lönnrot in Yarmolinsky's typewriter obviously plays an important role in the whole story because it is the first thing that triggers Lönnrot's interest in the case. As mentioned previously, the piece of paper states that the first letter of the name has been written. Lönnrot connects this information to the tetragrammaton and he assumes that the murderer sacrifices one Jew for each letter in God's name. This assumption is first and foremost established by Yarmolinsky's work on the Hasidim. Scharlach explains the importance of the Hasidim as follows: "I read *A History of the Hasidim*; I learned that the reverent fear of speaking the name of God had been the origin of the doctrine that that Name is omnipotent and occult. I learned that some Hasidim, in the quest for that secret Name, had gone so far as to commit human sacrifice." (*Fictions* 155)

Lönnrot's theory that the murders have a religious background is also strengthened by Yarmolinsky's other works, including texts on the Baal Shem, and on Robert Fludd, whose works are concerned with the relationship between macrocosm and microcosm and who stands in the tradition of hermetic-kabalistic Renaissance, and the Pentateuch.

All of these works can be connected to the tetragrammaton and therefore sanctify Lönnrot's approach. In addition to the texts mentioned, the narrator alludes to one of Borges' own texts, "A Vindication of the Kabbalah". With this text another aspect comes into play. "A Vindication of the Kabbalah", which generally addresses the Kabbalah, is concerned with "my desire to defend not the doctrine but rather the hermeneutical or cryptographic procedures that lead to it" (*Non-Fictions* 83). This text does also refer to numbers in general as it lists the preoccupation with numbers as one of the cryptographic procedures. This is exactly what Lönnrot tries to do. The detective tries to find the system behind the murders, he tries to uncover the hidden procedures that lead to the homicides, and he uses a hermeneutical approach in order to perform this task. Numbers play one of the most important roles in his investigation, as he grounds his theory on the Hebrew date of the murders, the tetragrammaton, and the rhombus. It is due to the tetragrammaton that Lönnrot expects a fourth murder and, unwillingly, hands himself over to his murderers.

As my analysis so far has shown, Lönnrot's reading of the numerical hints is single-edged. I already mentioned that Borges provides the reader with additional information. By now, the reader knows that there is a fluctuation between three and four when it comes to the time of the murders. In addition, the rhombus includes, in fact consists of triangles. It is also worth mentioning that of course Lönnrot is right when he states that the tetragrammaton consists of four characters. However, the tetragrammaton only consists of three different characters, J, H, and W. This means, that even in the word tetragrammaton there is an oscillation between the numbers three and four.

The last crime, and the third murder, takes place on March 3, the third month of the year. Lönnrot faces Scharlach who tells the detective that three years ago, Lönnrot arrested his brother. After a shooting, Scharlach was shot and had to stay at the Villa for nine days and nine nights (again the 3x3).

Let us now turn to the number two and the color red in “Death and the Compass”. The first idea I should like to mention is the concept of imperfection that comes with the number two. Two refers to the separation of the wholeness represented by the one. Each of the parts is dependent on the other part, meaning that they are imperfect without their counterpart. Lönnrot and Scharlach can be read as two parts which in the end become one, an argument that I will pursue shortly. It is worth mentioning, that in “Death and the Compass,” the oscillation between three and four is established by the two hypotheses that run throughout the story. One hypothesis, mainly established by the reader of the story due to the narrator's hints, suggests that there are only going to be three murders. Lönnrot's hypothesis, on the other hand, focuses on four crimes. At the end of the story, the two suppositions are linked together as only Lönnrot's belief in his assumption enables Scharlach to kill him and commit the third homicide. This act also proves the hypothesis about the three to be right. Lönnrot, however, turns out to be right too, as he has read Scharlach's text woven by the hints in the right way. Lönnrot has solved the riddle only because he hands himself over to the criminal.

Besides this, the two is first and foremost connected to the relationship between Scharlach and Lönnrot. Lönnrot and Scharlach form the classic detective-story duo of detective and criminal. Both characters have the color red as a part of their name. Red Scharlach consists of the English word red and also the German word for red, Scharlach, as we saw. However, Scharlach also refers to scarlet fever, a disease that reminds the reader of the criminal's fever after being shot in a fight with the police. Lönnrot's first name Erik, on the other hand, might well refer to Erik the Red. The detective's last name includes two parts. The last part, rot, is German for red. Lönn, the first part of the name, derives from Swedish. It can be translated as maple, a tree that is famous for its gaudy red foliage, or secret, hidden and arcane (7). In this case, Lönnrot's name could be translated as the hidden or secret red.

The color red is not only a part of Lönnrot and Scharlach's name and therefore unifies the two characters, it is also a highly symbolic color in both Christianity and the Kabbalah. In Christianity, red is both the color for sin and Satan as well as the color indicating God's endless love. The red of sin can only be balanced with the red of atonement (Lurker *Wörterbuch*). Red is also the color of incarnation, a motif that determines the last lines of Borges' story: "The next time I kill you,' Scharlach replied,' I promise you the labyrinth that consists of a single straight line that is invisible and endless.' He stepped back a few steps. Then, very carefully, he fired." (*Fictions* 156) Gershom Scholem has pointed out that red and white are the two colors forming the fountainhead in Kabbalah (*Ursprung und Anfänge* 296). The color white is only used once in "Death and the Compass", when the first murder and therefore the origin of the

manhunt is described. This obviously connects to “Death and the Compass” on several levels. The two main characters are bound to each other in multiple ways. First and foremost, the story is ruled by two reasoning-machines, or to put it differently, two male characters who try to outplay each other by using their reasoning abilities. Moreover, Scharlach is tied to Lönnrot because the criminal seeks revenge for the death of his brother and his own injury caused by a policeman. This connection can only be cut by the death of one of the two parties. And Lönnrot is unwillingly and unwittingly bound to Scharlach, as Scharlach is the mastermind behind the crimes Lönnrot tries to solve. Both of them only work with their mental abilities in order to outplay each other. At the end of the story, Lönnrot and Scharlach switch places and the hunter becomes the prey. Due to Scharlach's ability to read Lönnrot's mind and to become one with his enemy, both characters melt into each other, they seem to be only one individual. As Maurice J. Bennet has said: “Borges once again makes explicit what Poe only suggests or leaves to critical interpretation: the poetic and mathematical interests shared by Dupin and D., their similar initials, and Dupin's theory that to understand anyone one must essentially become that person—all point to their shared identity” (272).

The connection between Lönnrot and Scharlach is also mirrored in the gods and goddesses that appear in “Death and the Compass”. The first goddess Lönnrot sees when he enters Villa Triste-le-Roy is Diana, a goddess that was, like Artemis, considered a huntress. Lönnrot is hunting the murder who committed three homicides; and his counterpart, Scharlach, is hunting the detective that arrested his brother. Both characters are hence reflected by Diana. The second god Lönnrot notices in the Villa is

the Greek god Hermes (Roman Mercury), who "... was said to have invented such wonders as the lyre, the alphabet, numbers, and astronomy. With his traveler's hat, winged sandals, and caduceus, Hermes was clearly marked as his father's herald and messenger" (Leeming). As Lönnrot is just about to be killed, the function of Hermes as the god who accompanies souls from this world to the hereafter (Lurker Lexikon; Hunger) is obviously important. However, not only Lönnrot, but Scharlach also is reflected in Hermes as the god is said to be a god with excellent skills in interpretation, reasoning power, and that he used this skills to trick people. Both Lönnrot and Scharlach are tricky reasoning machines: Lönnrot who "thought of himself as a reasoning machine, an Auguste Dupin" (*Fictions* 147) tries to put himself in the position of the murderer in order to read his mind and foresee the criminal's next moves. As it turns out, Scharlach is the better trickster as he is able to foresee Lönnrot's way of thinking and successfully sets up a trap for the detective. The classic detective story is inverted here, as the detective usually is the one who penetrates the criminal's mind and who usually catches the murderer in the end. It is worth mentioning that Hermes in Borges' text is a gigantic statue with two faces (*Fictions* 153), just like Janus, the god who inspired Scharlach to seek revenge. "A Roman god always depicted with two faces, Janus was the god of comings and goings, whose face appeared, like Greek herms, on most entrances. He was a highly popular deity of Etruscan origin who gave his name to our month of January" (Leeming). In a more general way, Janus is a symbol for a new beginning, as he is on the cusp of the old year and the new year (Lurker Lexikon). Also, Janus is looking into the past and into the future at the same time.

In addition, the number two plays an important role in the shape of Villa Triste-le-Roy. This is the place where Scharlach and Lönnrot finally meet and where the detective dies. The Villa is described as follows:

Seen at closer quarters, the house belonging to the Villa Triste-le-Roy abounded in pointless symmetries and obsessive repetitions; a glacial Diana in a gloomy niche was echoed by a second Diana in a second niche; one balcony was reflected in another; double stairways opened into a double balustrade.

*(Fictions 152)*

In short, the two is the unifying architectural shape that defines Villa Triste-le-Roy in which the statues of Hermes and Janus have two faces, and the two also is a Biblical and kabbalistic symbol for unity.

The oscillating numbers three and four are not only connected through the mentioned oscillation in Borges' story, and as the basis for Lönnrot and Scharlach's creation of the text, but also because the three is always already a part of the number four. Moreover, three and four are both Biblical symbols of unity. The three is an all-encompassing number as it symbolizes the tripartition of heaven, earth and the netherworld. In Judaism, three stands for the three parts of the Jewish temple, which itself is a symbol for the world; also, the three progenitors Sem, Ham, and Jafet represent the roots of mankind. According to the New Testament, the Holy Trinity refers to God and, in addition, every human is baptized in the name of the Father, and of the Son, and of the

Holy Spirit. The four on the other hand signifies a cosmic unity, as it stands for four quarters, four main winds or cardinal points, four seasons, and in ancient tradition, four elements. The river in Paradise splits into four channels, signifying the divine order on earth. Four Evangelists carry the water of epiphany into the world. And last, the tetragrammaton is a consonantal spelling of Gods name. Both, three and four fluctuate between the divine and evil. The devil attacks Jesus three times, Paul is blind for three days. God sends four punishments to the unfaithful mankind, and John sees four horsemen, whom God send to the earth (Lurker *Wörterbuch*).

The numbers mediate between the criminal, who uses the numbers in order to create a trap, and the detective, who interprets the numbers and makes a coherent story out of them. Only together, complementing each other, can they create the text. As Bennett puts it: “... the two men become one in precisely the same way that author and reader conflate in any text, which they mutually construct” (274). In other words, the creator Scharlach creates a text that leads the reader Lönnrot, who reads the texts with a kabbalistic system and in a kabbalistic way, to his fatal interpretation. Alazraki states with regard to Lönnrot's interest in the Kabbalah:

Borges could as well have said “Kabbalist”, since Lönnrot attempts to solve the mysteries of the seemingly ritualistic murders in the same manner that a Kabbalist deciphers the occult mysteries of the Scripture. The arithmetic value of the dates of the murders and their geometric location on the map become important and revealing. (16)

Bennett adds:

Scharlach and Lönnrot mutually compose the mini-text of the crime and its solution embedded in the encompassing narrative. The series of events that comprise this text is designed for Lönnrot alone; he is the encoded reader. As these events are meaningless without his particular intellectual passions and eccentricities, his reading of meaning into them duplicates Scharlach's act of creation. (Bennett 273)

This scheme is doubled by Borges, who creates a text for the reader of the detective fiction, a reader who “was invented by Edgar Allen Poe” (*Non-Fictions* 492). According to Borges, the “aesthetic event requires the conjunction of reader and text; only then does it exist. It is absurd to suppose that a book is much more than a book. It begins to exist when a reader opens it” (*Non-Fictions* 491 - 492). Besides the text that is spun by Scharlach and analyzed by Lönnrot, Borges offers another text, spun by himself and read by the reader of the detective story who can use hints and hidden allusions that go beyond Lönnrot's knowledge.

In the readerly suspicion exercised by detective fiction one can sense an intensification of the normal process of reading, which is *leer* in Spanish, from Latin *legere*, “to bring together”, but also “to select” and “to choose”. In this

etymology one can also see the reader as an active principle of composition and as a counterpoint to writing. (Hernandez 50)

In this sense, we have a trilogy of creator (Scharlach), reader (Lönnrot), and their creation: the text. This trilogy is mirrored by Borges, the reader and their text. Knowing that Borges used his text “A Vindication of the Kabbalah” as reference in “Death and the Compass,” one has to consider the possibility that Borges points to the Holy Trinity.

Borges claims:

Imagined all at once, its concept [the Holy Trinity] of a father, a son, and a ghost, joined in a single organism, seems like a case of intellectual teratology, a monster which only the horror of a nightmare could spawn...Hell is merely physical violence, but the three inextricable persons import an intellectual horror, a strangled, specious infinity like facing mirrors. (*Non-Fictions* 84)

To read the connection between author, reader and text in “Death and the Compass” with regard to the Holy Trinity might seem like a stretch at first glance. However, the connection of “Death and the Compass” and religion (both Judaism and Christianity) is established by the discussion of religion in the text itself;

“I’m a poor Christian fellow,” he replied. “You can take those things home with you, if you want them; I can’t be wasting my time on Jewish superstitions.”

“This crime may, however, *belong* to the history of Jewish superstitions,”

Lönnrot muttered.

“As Christianity does,” the writer from the *Yiddische Zeitung* added, scathingly.

He was nearsighted, quite shy, and an atheist. (*Fictions* 148 - 149)

I do not believe that Borges wants to establish the connection between author, reader and text as a Holy Trinity, but I think that he used “A Vindication of the Kabbalah” in order to point to the unifying moment in the Holy Trinity. Three elements become one and they are inextricably entangled with each other. In addition, the numbers in “Death and the Compass” all point to a unity. Moreover, Borges’ “A Vindication of the Kabbalah” refers to the Bible as “an absolute text, where the collaboration of chance is calculated at zero” (*Non-Fictions* 86). The detective story is the literary genre in which chance has no place (Sturrock 128), or, as Borges assumed in a lecture, the detective story “is safeguarding order in an era of disorder” (*Non-Fictions* 499). A detective story hence is a highly structured and coherent text, following a linear order of events, and all of them point towards one solution. And this is of course true for Borges’ “Death and the Compass.” Two hypothesis which in the end both become true and two persons who are inextricable joined into one person, a “specious infinity like facing mirrors” that is going to be repeated over and over again: “The next time I kill you,” Scharlach replied, ‘I promise you the labyrinth that consists of a single straight line that is invisible and endless.’” (*Fictions* 156) Lönnrot is both, victor and victim, and he proposes to Scharlach to transform the quadrilateral form into a single line. In other words, he asks Scharlach to reduce four to one while marking four points on the line, four points which

now resemble unity and infinity at the same time. The infinity evolves out of Zenon's paradox that the line undergoes infinite segmentations into halves without ever reaching the middle. In this labyrinth, Scharlach would not be able to hunt down Lönnrot.

### Notes

- (1). For example Jaime Alazraki: *Borges and the Kabbalah. And other essays on his fiction and poetry*.
- (2). Antonio Fama also pointed to an overall unity in "Death and the Compass". In his analysis "*Análisis de 'La muerte y la brújula' de Jorge Luis Borges*", Fama points to the Kabbalah, the numbers three and four, and the triangle and the rhombuses. However, Fama comes to a completely different interpretation than this essay will propose. Fama argues that Scharlach and Lönnrot are two versions of only one archetype.
- (3). I will refer to "Death and the Compass" in the abbreviated form *Fictions* ## from now on.
- (4). "The first letter of the Name has been written" (*Fictions* 149).
- (5). Both the rhombus and the rectangle are forms of the parallelogram. The rectangle can either be a quadrilateral where all four of its angles are right angles (parallelogram), or, like the rhombus in "Death and the Compass", a square, where all four sides have equal length; that is, a square is both a rectangle and a rhombus. However, Villa Triste-

le-Roy is described as a rectangle (parallelogram): "A rusty fence defined the irregular perimeter of the villa's grounds" (*Fictions* 153).

(6). Also: YHWH, YHVH, or JHVH.

(7). From Swedish: lönnlig.

### **Bibliography**

Alazraki, Jaime. *Borges and the Kabbalah. And other essays on his fiction and poetry*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press, 1988.

Bennett, Maurice J. "The Detective Fiction of Poe and Borges". *Comparative Literature* 35.3 (1983): 262-275.

Borges, Jorge Luis. *Collected Fictions*. Trans. Andrew Hurley. New York: Penguin, 1998.

Borges, Jorge Luis. *Selected Non-Fictions*. Ed. Eliot Weinberger. Trans. Esther Allen et al. New York: Penguin, 2000.

Fama, Antonio. "Análisis de 'La muerte y la brujula' de Jorge Luis Borges". *Bulletin Hispanique*. LXXXV. 1-2. (1983).

"Ginsburg, Christian David". *The Encyclopaedia Britannica* 11th ed 1911.

"Ginzberg, Louis". *Encyclopaedia Britannica Online* 2001. 12 May 2008

<http://search.eb.com/>.

"Gryphius, Andreas". *The Encyclopaedia Britannica* 11th ed 1911.

Hernández Martín, Jorge. *Readers and Labyrinths: Detective Fiction in Borges, Bustos Domecq, and Eco*. New York: Garland Publishing, 1995.

Hunger, Herbert. *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie: mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*. 4th ed. Wien: Hollinek, 1953.

Leeming, David Adams. "Diana". *The Oxford Companion to World Mythology*.

[Oxford]: Oxford University Press, 2005. 9 May

2008\_ <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?entry=t208.e426>.

Leeming, David Adams. "Hermes". *The Oxford Companion to World Mythology*.

[Oxford]: Oxford University Press, 2005. 9 May 2008

<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?entry=t208.e701>.

Leeming, David Adams. "Janus". *The Oxford Companion to World Mythology*.

[Oxford]: Oxford University Press, 2005. 9 May

2008\_ <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?entry=t208.e813>.

Lurker, Manfred. *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*. 3rd vol. München: Kösel, 1987.

Lurker, Manfred. *Lexikon der Götter und Dämonen. Namen, Funktionen, Symbole/Attribute*. Kröners Taschenausgabe Band 463. 2nd ed. Stuttgart: Kröner, 1989.

Scholem, Gershom. *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 13. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

Scholem, Gershom. *Ursprung und Anfänge der Kabbala*. 2nd ed.. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2001.

Sturrock, John. *Paper Tigers: The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges*. Oxford: Clarendon, 1977.

**“Two English Poems” o el minotauro en el laberinto**

Jesús E. Ortiz-Díaz

*University of California- Davis*

*No es el yo fundamental  
eso que busca el poeta,  
sino el tú esencial.*

-Antonio Machado

La convergencia de ciertas líneas escritas por Borges en *Otras inquisiciones* (1952) y en *El informe de Brodie* (1970) justifica este trabajo. En *Otras inquisiciones* Borges afirma: “quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (16) y en el prólogo a *El informe de Brodie* confiesa: “unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo; soy decididamente monótono” (IB). El laberinto fue una obsesión para Borges. Es, por un lado, una de esas metáforas que experimenta varias entonaciones a lo largo de su obra. A la vez, fue centro de uno de esos argumentos *recurrentes* a los que se refiere en *El informe de Brodie*.

Me propongo hacer una lectura filosófica de “Two English Poems” a la luz del motivo del laberinto para intentar: 1) dilucidar el lugar que ocuparían en el conjunto de la obra

borgeana estos únicos dos poemas escritos en inglés por nuestro autor, 2) resolver la cuestión de la centralidad de lo sentimental en ellos, y por último, 3) llamar la atención sobre el diálogo que establecen “Two English Poems” con otros poemas y piezas de la narrativa de Borges, cuyo centro es también el laberinto. Menciones estas últimas que merecen, indudablemente, un estudio más profundo y en las que no es mi intención profundizar en este ensayo.

La fortuna de los poemas al interior de la obra borgeana ha sido la errancia, a pesar de haber sido escritos según lo detalla Borges mismo en 1934. El vaivén experimentado por “Two English Poems” comienza en 1935, año en que se publica *Historia Universal de la Infamia*. Allí aparecen como epígrafe de la colección de relatos, al lado de una dedicatoria, los versos centrales –en cuanto a su posición y significado– de lo que posteriormente constituiría el segundo poema de los “Two English Poems”: “I inscribe this book to I.J.: English, innumerable and an Angel. Also: I offer her that kernel of myself that I have saved, somehow – the central heart that deals not in words, traffics not with dreams and is untouched by time, by joy, by adversities” (II).

Para 1943 “Two English Poems” aparecerán en *Poemas (1922-1943)* con todos y cada uno de los versos con que hoy se los lee. Sin embargo, se los intitula: “Prose Poems for I.J.”. No será hasta 1954 en la edición realizada por Losada de *Poemas (1922-1953)* que ambas piezas serán bautizadas con el título con el que hoy se las conoce: “Two English Poems”. Una nota al pie de página en el primero de los poemas reza que fue escrito para Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich. Curiosamente, ese mismo año

aparece la segunda edición de *Historia Universal de la Infamia* y la persona a quien se apostrofaba en el epígrafe-dedicatoria, pasa de ser I.J. (como se asienta en la primera edición) a S.D. La edición que hace Emecé de *Poemas (1923-1958)* atestigua la dedicatoria de ambos poemas, ya no sólo del primero, para Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich. Finalmente, para 1964 “Two English Poems” encontrarán lugar en la colección de poemas *El Otro, el Mismo*, preparada por Borges. Bajo el mismo criterio de catalogación pasan a la primera edición de las *Obras completas* en 1974, supervisadas por el autor.

El hecho de que la escritura de “Two English Poems” haya tenido lugar en el año de 1934 es bastante significativo porque, por una parte, evidencia la importancia de estos textos en el devenir estético borgeano en tanto textos de transición y, por otra, explica la estética en formación presente en ellos (1). Me refiero a la etapa de transición entre el Borges nacionalista-populista-ultraísta de *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929) y el Borges que para 1935 consolidará desde *Historia Universal de la Infamia* una estética de la lectura, una “teoría de la escritura como escritura de lecturas y no como escritura de invenciones” (Sarlo V). Al situarse en este punto de quiebre los poemas muestran ciertas particularidades que prefiguran la estética borgeana que iniciará en *Historia Universal de la Infamia* y se consagrará más tarde en *Ficciones* y *El Aleph*, donde consolida una estética de la traición/perversión de la tradición literaria occidental a través de la lectura y reescritura artificiosa desde los márgenes (Sarlo IV). Sin embargo, también presentan motivos que los aproximan a obras como *Fervor de Buenos Aires*, en lo que respecta a la presencia

del *color local* en la figuración del espacio físico y anecdótico desde donde habla la voz poética de “Two English Poems”.

Según la noticia que provee el mismo autor en el *Ensayo autobiográfico*, los poemas ingleses constituyen un experimento que abandonó. Fracaso o no, en la elección del inglés –y no cualquier registro de inglés, sino uno arcaico y *depurado* de latinismos– para la escritura de estos textos hay, quizá, todo un proyecto que busca entablar una relación distinta con el ideario que subyacía en lo que había escrito Borges hasta entonces: “El tamaño de mi esperanza”, “El idioma de los argentinos” y sus citados poemarios. Parece haber ya una vocación cosmopolita en el Borges de “Two English Poems”, sin que ello signifique un distanciamiento total del escenario inmediato, sino una resolución en la tensión entre lo europeo y lo argentino.

En “Two English Poems” Borges esboza rasgos de lo que sería esa matriz literaria presente en obras posteriores como su ensayo de 1951 “El escritor argentino y la tradición” donde afirma, al respecto: “repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos” (273-4 OC). El comentario que aparece en el prólogo a *El Otro, el Mismo* (colección donde figuran “TEP”) sintetiza la atmósfera de temas y motivos de cada uno de los poemas del poemario como una intersección entre las esferas del universo como patrimonio y la de lo argentino: “ahí están asimismo mis hábitos: Buenos Aires, el culto a los mayores, la germanística, la

contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo, nuestra substancia, pueda ser compartido” (167).

En “Two English Poems” Borges *modela* una variación de esa angustia universal que constituye un *leitmotif* a lo largo de su obra. Me refiero a la condición de soledad del hombre en medio de un universo ininteligible y cuyo orden es inaccesible para él. Dicha condición es poetizada a través de la reelaboración borgeana –erigida, luego, en *topos* al interior de su obra– del Minotauro en el laberinto (2). El yo poético de “TEP” actualiza la paradoja humana de la búsqueda de la trascendencia, en un espacio *oscuro*, desde un instrumento caduco (hecho de tiempo) como es el propio cuerpo a través del contacto con *Otro*, cuya existencia palidece entre la visión y la intuición vehemente del yo poético.

El espacio físico desde donde habla el yo poético es una ciudad de calles estrechas (3), de una de cuyas esquinas éste apostrofa a un destinatario interno:

The useless dawn finds me in a deserted streetcorner; I have outlived the  
night (I).

The shattering dawn finds me in a deserted street  
of my city (I).

I offer you lean streets, desperate sunsets, the  
moon of the jagged suburbs (II).

La ciudad está figurada en términos de un laberinto, ante el cual la oscuridad de la noche constituye un tiempo/espacio propicio para emprender la hazaña del entendimiento del enigma del universo y la propia existencia. La asociación del amanecer con la esfera semántica de la inutilidad (“useless”) y el truncamiento (“shattering”), al lado del apremio con el que se alude a los atardeceres buscando convertirse en noche (“desperate sunsets”) subrayan la condición deseable de ésta a los ojos del yo poético (4). Presentada como alternativa a la ilegibilidad desierta (“deserted”) y estrecha (“lean”) de esas calles y esquinas, la noche se figura como un mar. En tanto olas, las noches son caracterizadas en contraposición a la naturaleza plana y constreñida de laberinto diurno (5). Las olas se figuran amplias y exuberantes:

Nights are proud waves; darkblue topheavy waves

laden with all the hues of deep spoil, laden with  
things unlikely and desirable.

Nights have a habit of mysterious gifts and refusals,

of things half given away, half withheld,  
of joys with a dark hemisphere (I).

Inmerso en la navegación de este mar indomable, el yo poético detalla como las revelaciones que están a punto de otorgársele parecen –al igual que la marea– prometer acercarse decepcionando (6). Al caracterizar a las olas como cuevas altas y orgullosas de aguas turbias (“proud waves; darkblue topheavy waves”) el yo poético remarca la inaccesibilidad de los develamientos que parecen dilucidarse por las noches en lo que al entendimiento del universo y la propia existencia respecta. Es durante las noches que la hazaña del querer comprender enfrenta al yo poético con un fracaso habitual. Las cosas

improbables y deseables (“things unlikely and desirable”) que intentan asirse en esos receptáculos vastos de tesoros –las olas/la noche– llegan a materializarse en dones que se poseen sólo a medias. Aun cuando el yo poético vislumbra esas delicias, su integridad le es vedada, pues advierte en ellas una cara ininteligible: “joys with a dark hemisphere”.

El fracaso periódico del yo poético por las noches al intentar entender(se) en el universo, a través del alcance de esos regalos “half given away, half withheld” que abundan en las olas, se vincula con la dinámica circular de la suerte de Sísifo: el empuje de una piedra cuesta arriba que antes de alcanzar la cima habría de caer a los pies de la colina nuevamente (7). De hecho, el alemán Friedrich G. Welcker (1784-1868) leía el mito como la vana lucha del hombre por alcanzar la sabiduría. Consciente o no Borges de esta dimensión sémica, lo cierto es que en el yo poético de “Two English Poems” se detalla un hambre insaciable por esos obsequios que entrevistados en ese océano nocturno, constituyen una cifra de lo inalcanzable que, en apariencia, está menos distante durante las noches:

The surge, that night, left me the customary shreds  
and odd ends: some hated friends to chat  
with, music for dreams, and the smoking of  
bitter ashes. The things my hungry heart  
has no use for (I).

Así, pues, el acometimiento de las olas, consecuencia de esa hambre inquisitiva, resulta infructuoso. La curiosidad metafísica del yo poético queda nuevamente insatisfecha esa

noche (8). El botín consiste sólo en obsequios indiferentes recogidos en el devenir de una tertulia con amigos –a los cuales define de forma paradójica (“hated friends”)– donde ninguno de los actos sociales lo libera de su soledad. Ni la conversación, ni el acto de fumar ni el departir en medio de música delicada convocan en el yo poético revelación alguna. Son piezas disjuntas. Retazos y jirones de un rompecabezas irreconstruible y fatuo. La figuración que de ellos hace es desalentadora: “customary shreds and odd ends”. Sin embargo, sobreviene, entonces, el acontecimiento que es la razón de ser de los poemas: la visión de quien es apostrofado (a) por el yo poético a lo largo de “Two English Poems”.

Ambos poemas constituyen actos verbales motivados y determinados por el encuentro con ese *sujeto* apostrofado (9). Tras el *éxtasis*, cierta noche, del que constituye el destinatario interno de los poemas, el yo poético reconstruye con melancolía esa experiencia e intenta, posteriormente, convocar la presencia definitiva de aquél en su existencia para corroborar la suya propia (10). En otras palabras, si en el primero de los textos, el yo poético narra su existencia antes y después del *encuentro*, en el segundo, pone en marcha una estrategia discursiva de tipo persuasivo para, a través del apóstrofe, despojar a dicha visión de su carácter fugaz y hacerse de ciertas certezas. Así, tras la visión atestiguada una noche anterior, el que pareciese un amanecer rutinario en el laberinto que es su ciudad durante el día, el yo poético se aventura en las palabras. Rompe el silencio para apostrofar a su visión y hacerla presente. Tiende puentes discursivos para entablar un diálogo con ese destinatario interno, manifiestamente ausente, pero cuya presencia desea con suma vehemencia.

Cierta noche, metaforizada como una gran ola, entrega al yo poético uno de esos dones inaccesibles que había descrito en los versos precedentes como “unlikely and desirable”: “The big wave brought you”. Se trata de la visión del “you” al cual se había dirigido ya al principio del poema para describir los resultados infructuosos de sus incursiones nocturnas buscando entender(se) en el universo: “Nights act that way, I tell you” (I). La revelación de la existencia de ese *Otro* representa un hito en la vida del yo poético (11) en lo que a la inutilidad de sus empeños y de su solitaria vida respecta. La visión de ese “you” es la materialización de uno de aquellos “mysterious gifts”, de una de las “joys with a dark hemisphere” que ostentaban las inalcanzables olas nocturnas. Y es, por ende, la posibilidad de remediar su condición de soledad y errancia.

El alcance efímero de tal don es referido por el yo poético en términos de una experiencia de sumo arrobamiento. El encuentro fortuito con un hombre o una mujer – en el plano más anecdótico del poema– es quizá la raíz de la construcción extática de dicha visión. El embelesamiento del que es presa el yo poético se entiende como resultado de descubrirse partícipe, por un instante, de lo absoluto a través de la visión e iluminación por la belleza de un “you” al cual define de manera paradójica como perezosa y constantemente hermoso. Un “you” en cuyo ser ve la potencialidad de poder reflejarse y remediar su soledad y angustia existencial (12).

El arrobamiento del yo poético durante el –únicamente para él– memorable diálogo con el sujeto apostrofado contrasta con la actitud de desenfado y desinterés que parece dominar en éste: “Words, any words, your laughter; and you so lazily and incessantly

beautiful. We talked and you have forgotten the words” (I). “You” ni siquiera se percata del entusiasmo del yo poético, del estado de trance e iluminación en el cual se encuentra frente a su ser (el del sujeto apostrofado), definido siempre en términos de belleza inmutable y hermetismo. El encuentro que para el yo poético supone un punto decisivo en su existencia, parece estar despojado de cualquier trascendencia para el sujeto apostrofado, al cual se figura en términos de visión inaccesible.

Agotada la noche y con ello la posibilidad para el yo poético de prolongar la visión si bien embelesante también inescrutable del ente apostrofado: “The shattering dawn finds me in a deserted street of my city” (I). El alba fulmina a la noche, reinstala al yo poético en su ciudad-laberinto y, sobre todo, desdibuja la sutil presencia del “you”, el cual se difumina dejando tras de sí vestigios en la memoria del yo poético: “Your profile turned away, the sounds that go to make your name, the lilt of your laughter” (I). Se subraya así la condición oscura del ente apostrofado. No hay certezas o imágenes de él, sino vagas impresiones como los retazos y jirones que habitualmente dejan las noches, según relataba el yo poético.

Sin embargo, el yo poético distancia los vestigios de “you” de los residuos que le suele dejar la marea de las noches. Se trata no de opacos e indistintos “customary shreds and odd ends” (I), sino de “illustrious toys” emanados por “you” y, por ende, eminentes y, a la vez, brillantes objetos. En su fragmentariedad son émulos de la visión de la noche precedente. No obstante, el ostentar la posesión de dichas huellas no garantiza su comprensión. Al alba, el yo poético fatiga –para usar un verbo caro a Borges– el espacio

laberíntico de la ciudad acompañado de los “illustrious toys” sin poder articular con ellos la presencia de “you”. No obstante, en la euforia de su posesión se le ve jugar con ellos. La felicidad de la revelación lo hace confiar su visión a entes tan erráticos como él:

I turn them over in the dawn, I lose them, I find  
them; I tell them to the few stray dogs and  
to the few stray stars of the dawn (I).

Al dirigirse a los perros vagabundos y a las estrellas fugaces, el yo poético pone en contacto su condición con la de sus interlocutores y, por extrapolación, acentúa su propia circunstancia de errancia y extravío en su ciudad laberíntica, cifra de su existencia y el universo mismo. El plano celestial y el plano terrenal funcionan aquí como espejos recíprocos. Al apelar desde su laberinto a los pocos perros y estrellas sin rumbo que encuentra a su paso, el yo poético reafirma su soledad extrema (como lo había manifestado su aislamiento en la tertulia referida versos antes). A la vez, insinúa la dificultad que supondría el hacer comprensible para el entendimiento de los demás la iluminación que ha tenido al lado de “you”. Es decir, hablar a los perros y estrellas de las prendas que le han quedado de “you” es como si lo hiciera con sus semejantes. La incompreensión de parte de los demás, al igual que la que recibe de los perros y estrellas, sería igualmente contundente. Nadie ni nada –entre ellos, probablemente, el mismo sujeto apostrofado– podrían entender lo que el yo poético *leyó* aquella noche en “you”.

La simplicidad y el silencio que supone el “diálogo” con las estrellas y los perros errabundos se contraponen con la comunión alcanzada por el yo poético al lado de

“you” en el efímero diálogo entablado entre ambos. Aun así, el ente apostrofado no deja de vislumbrarse inaccesible en su oscuridad y hermetismo. El yo poético se encuentra seducido por su “dark hemisphere”, cuya naturaleza obliga al silencio (a los puntos suspensivos) por inaccesible: “Your dark rich life ...” (I). No obstante, la inaccesibilidad de “you” no hace al yo poético desistir. Tras la experiencia extática a su lado, éste se muestra resuelto a asir a “you” en su evanescencia:

I must get at you, somehow; I put away those  
illustrious toys you have left me, I want your  
hidden look, your real smile -- that lonely,  
mocking smile your cool mirror knows (I).

En la búsqueda por contemplar la totalidad de “you” que no le fue revelada en el momento de la iluminación, el yo poético expresa su deseo de tener el que adivina ser el gesto más íntimo de éste: su sonrisa real; la expresión solitaria y mordaz que conoce la frialdad del espejo de “you”. Sin embargo, la manera en la cual podría hacerse de esa *oscuridad*(y, también, entenderla) le es desconocida. Es sólo un borroso “somehow” que en el segundo de los poemas será sucedido por una clara estrategia para acceder a “you” en toda su plenitud.

La pregunta que abre el segundo poema –“What can I hold you with?” (II)– sirve de preludio a la estrategia que pondrá en marcha el yo poético para convocar la presencia permanente y esclarecedora de “you” en su existencia y acceder, al mismo tiempo, a su faz oscura. El yo poético buscando la revelación completa de “you” para poseerlo, opta por develarse ante éste buscando atraerlo. Es decir, antes que esperar descifrar a “you” a

instancias de aquellos “illustrious toys” que le ha dejado, él mismo elige revelar en sí lo que pretende conocer de “you”. Así, pues, devela su cara oculta a través de la proliferación de instantes que lo definen en su totalidad: desde las conquistas de sus ancestros hasta sus propias carencias:

I offer you lean streets, desperate sunsets, the  
moon of the jagged suburbs.  
I offer you the bitterness of a man who has looked  
long and long at the lonely moon.  
I offer you my ancestors, my dead men, the ghosts  
that living men have honoured in bronze:  
my father's father killed in the frontier of  
Buenos Aires, two bullets through his lungs,  
bearded and dead, wrapped by his soldiers in  
the hide of a cow; my mother's grandfather  
--just twentyfour-- heading a charge of  
three hundred men in Peru, now ghosts on  
vanished horses (II).

Y figuran en esta *proliferatio* la geografía laberíntica de su ciudad, el anhelo de las noches, el amor por la luna y las prefiguraciones oblicuas de su ser mismo en las hazañas de sus antepasados. A través de estos presentes ofrecidos a “you”, el yo poético reitera su condición de extravío en un espacio laberíntico donde la noche y la compañía de la luna parecen constituir la única compañía probable: “I offer you the bitterness of a

man who has looked long and long at the lonely moon” (II). Es esa “lonely moon” que, al mismo tiempo, funciona como símbolo de la soledad rotunda del yo poético (13).

La mención de las hazañas de sus ancestros es bastante significativa porque sirve de contrapunto frente a la derrota que experimentará el yo poético intentando acceder a “you”. Es sumamente revelador el hecho de que tras la mención de las proezas militares de sus antecesores, el yo poético ofrezca sus propias *conquistas*, a las cuales –en caso de haberlas– insinúa como sumamente modestas y mediocres frente a los loores que habían merecido las de sus abuelos: “I offer you whatever insight my books may hold, whatever manliness or humour my life” (II). A la par de lo anterior, el yo poético enfatiza en su ser el deterioro de la simiente familiar, la degeneración de la estirpe descendiente de aquellos hombres honrados en bronce al mostrarse escéptico sobre la hombría o el valor que su vida (la de él) pudiese detentar: “whatever manliness or humour my life [may hold]” (II).

La iluminación que ha supuesto la presencia de “you” para el yo poético motiva en éste la formulación de ofrecimientos excepcionales en el marco de su impotencia para alcanzarlo. La plausibilidad de volver a acceder a la compañía del sujeto apostrofado es bastante escasa. Por ello, le ofrece la posibilidad de habilitar en su ser una cualidad, para él, desusada: “I offer you the loyalty of a man who has never been loyal” (II). La estrategia del yo poético revela su esterilidad. A pesar de abrirse decisivamente ante “you” –ausente siempre, hay que recordarlo–; de brindarle el privilegio de conocer el

abecedario que articula el sentido de su existencia nada acontece. Su apóstrofe se revela como un soliloquio en el que la presencia del destinatario interno jamás irrumpirá.

El segundo poema se cierra con el ofrecimiento más trascendente de todos. En él, el yo poético brinda a “you” el corazón de esa semilla que es la esencia de su ser:

I offer you that kernel of myself that I have saved,  
somehow --the central heart that deals not  
in words, traffics not with dreams, and is  
untouched by time, by joy, by adversities (II).

Si en las estrofas anteriores el yo poético había construido a través de la *proliferatio* un laberinto de enunciados que lo definían, en la estrofa anterior, revela a “you” el centro de dicho laberinto. Se sitúa en el punto donde convergen todas las trayectorias identitarias que había trazado para explicarse ante el sujeto apostrofado.

Significativamente ese “kernel” no es expresable en palabras: en él nacen y mueren todas las aristas que conforman el rostro del yo poético. Al ofrecerlo a “you”, el yo poético está revelando su propio hemisferio oscuro, el cual, a diferencia de las palabras en la conversación sostenida entre ambos que “you” había olvidado –“we talked and you have forgotten the words” (I) – no delinea un perfil incompleto de él, sino su verdadera y total imagen. Esa sustancia que no sólo es atemporal, sino que también permanece inmutable ante los sueños y demás avatares mortales que, por ejemplo, motivaron las hazañas en las que sus ancestros habían destacado. Es, pues, su quintaesencia (14).

Atemporal es también la intuición del arquetipo de la rosa que ofrece el yo poético a “you”: “I offer you the memory of a yellow rose seen at sunset, years before you were born” (II). Es en su condición de poeta que el yo poético brinda la visión humilde de la rosa ideal en una rosa amarilla (15). Así, pues, además de presentarle el centro mismo de su esencia, el yo poético le ofrece a “you” una modesta percepción del ideal platónico de la rosa en el recuerdo de un reflejo fugaz de la misma cierta tarde (16). En el ofrecimiento de la memoria de la rosa amarilla puede apreciarse una derrota del yo poético en cuanto le es imposible entregar a “you” la visión efectiva del arquetipo platónico de dicha flor (expresión *par excellence* del sentimiento amoroso) para solucionar la preocupación que abría el segundo poema –“ What can I hold you with?” (II). Por eso mismo, a continuación, habrá de ofrecerle a “you” explicaciones y teorías sobre éste porque lo concibe –y en ello radica el sentido de embelesamiento del yo poético– comaterialización del arquetipo del *Otro* que tanto lo explica (al yo poético) como lo complementa (17). “You” encarna ese arquetipo que como el de la rosa ideal existió antes que la dimensión real de “you” lo hiciese (18): “I offer you explanations of yourself, theories about yourself, authentic and surprising news of yourself” (II). La única victoria del yo poético consiste, entonces, en un acto involuntario: la visión efectiva del arquetipo del *Otro* en “you”.

Sin embargo, esa misma visión desemboca en una tragedia, una gran derrota cuando el yo poético se percata de la imposibilidad no sólo de convocar la visión de “you”, sino, sobre todo, de poseer dicha presencia. Entonces, como al inicio del primero de los poemas queda reducido al laberinto de su soledad. El hambre de su corazón –colmable

sólo por “you”- queda intacto. Al final, el yo poético entrega y devela las que figuraron como sus armas para aproximarse a “you”: “I am trying to bribe you with uncertainty, with danger, with defeat” (II). Los esfuerzos han sido vanos. El cierre del segundo poema pone en evidencia una estructura circular. La situación de soledad y extravío –que inauguraban el primer poema y constituía su atmósfera– se confirma como condición irredimible del yo poético.

A diferencia de lo que pueda derivarse del comentario de Liliana Williams sobre “TEP” –“Borges must have written his only two English poems in a seizure of inspiration and probably at the request of the lady to whom he dedicates his work: Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich” (65)– considero que la dimensión sentimental de los poemas convive (y sirve de pretexto) con una profunda preocupación filosófica sobre la(s) certeza(s) de la existencia: ¿puede afirmar, el yo poético, con certeza que existe? ¿cuáles son las posibilidades que tiene para trascender en un ambiente no sólo hostil, sino también incomprensible (un laberinto)? La visión de “you” le permite no sólo afirmar su existencia al mirar y mirarse en ese *Otro* en tanto su existencia (la de “you”) resolvería la condición de soledad y unicidad que constituyen la atmósfera de angustia en ambos poemas. La declaración de amor del yo poético radica en no hacerla como ya afirmaba Platón en aquella sentencia: “la mejor declaración de amor es la que no se hace”. Así, pues, la anécdota de derrota y frustración que cimienta a ambos poemas (esa visión iluminadora pero fugaz) evoca fuertemente el mito platónico de la cueva y las sombras, epítome de la condición de desamparo del hombre en un universo enigmático y, por tanto, incognoscible.

Ambos poemas participan del patrimonio del universo por el que propugnaba Borges, sin por ello dar la espalda a lo local. El laberinto desde donde el yo poético apostrofa a la visión de “you” tiene el color de los vericuetos bonaerenses. El apostrofe es, así, heredero e interlocutor de toda una larga tradición filosófica occidental que permea la mitología clásica y merece abundantes comentarios de Platón.

Borges, resignifica el mito del minotauro y lo convierte en cifra de la humanidad presa en un laberinto incomprensible y sola con la razón y sus palabras (19). Los versos finales del poema “El laberinto” compendian esta angustia, esa necesidad de tener la certeza de la propia existencia (que se vislumbra única) a través de la mirada de *Otro*:

Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte  
es fatigar las largas soledades  
que tejen y destejen este Hades  
y ansiar mi sangre y devorar mi muerte.  
Nos buscamos los dos. Ojalá fuera  
éste el último día de la espera (20).

El laberinto que construye Borges en “Two English Poems” se proyecta, pues, en tres planos complementarios: el cósmico, el existencial y el sentimental. En el cósmico, se plantea la condición de soledad de la humanidad en el universo incomprensible. En el existencial, se enfatiza el desamparo del individuo al interior mismo de la sociedad y sus prácticas estériles que buscan dar sentido a la existencia (la gloria de sus antepasados convertidos en fantasmas). El último plano, el sentimental, discute la (im)posibilidad de la presencia de *Otro* que se convierta en compañía y demostración de

la propia existencia (21). El yo poético, en tanto *minotauro*, es a una vez y al mismo tiempo cifra del desamparo de la humanidad, del sujeto y del amante irredimible.

## Notas

(1). Ya con acierto Jaime Alazraki había comentado sobre ellos que “can be read, indeed, as a microcosm of his entire ; poetic work; most of his major themes and motifs are spun in this early cocoon” (153).

(2). La reinterpretación que hace Borges del mito del minotauro se encamina a hacer de éste una cifra de la condición existencial del hombre: un ser solitario y único que se encuentra recluso en un espacio incomprensible en el cual se cuestiona la realidad de su existencia y la posibilidad de la existencia de *Otro* como él. En el cuento “La casa de Asterión” y los poemas “Laberinto” y “El laberinto” se materializa esta reinterpretación.

(3). Que recuerda grandemente a la figuración de Buenos Aires en *Fervor de Buenos Aires*.

(4). Nuevamente Borges da un giro a la lectura mitológica convencional. En la mitología clásica la Aurora era vista como una figura favorable al hombre. Así, se la representaba como una mujer armada que, victoriosa, triunfaba sobre la oscuridad de la

noche y sus sombras siniestras (espacios hostiles al hombre). Borges no lee en el advenimiento de la aurora, según lo evidencia este poema, ningún beneficio, ya que es el día y no la noche el espacio adverso al hombre en la búsqueda de trascendencia.

(5). La convergencia entre la noche y la figura del mar para hablar de una revelación recuerdan aquel verso presente en el primero poema publicado por Borges “Himno del mar” (1919). En él, un inflamado yo poético apostrofando al mar, canta sobre un instante de iluminación vivido al observar el mar: “¡Oh instante de plenitud magnífica!” (“Hacia eléxtasis en *El Congreso* de Borges”).

(6). Aquí, Borges, pareciese dialogar y, a la vez, disentir de la concepción quevediana de la noche. Reproduzco, a continuación, el soneto “A la noche” de Quevedo:

Noche, fabricadora de embelecos,  
loca, imaginativa, quimerista,  
que muestras al que en ti su bien conquista  
los montes llanos y los mares secos;

habitadora de cerebros huecos,  
mecánica, filósofa, alquimista,  
encubridora vil, lince sin vista,  
espantadiza de tus mismos ecos:

la sombra, el miedo, el mal se te atribuya,  
solicita, poeta, enferma, fría,  
manos del bravo y pies del fugitivo.

Que vele o duerma, media vida es tuya:  
si velo, te lo pago con el día,  
y si duermo, no siento lo que vivo.

(7). Las interpretaciones que ha suscitado este mito son esclarecedoras para el propósito que nos ocupa. Algunas de ellas ven en Sísifo la personificación de las olas elevándose hasta determinada altura y cayendo bruscamente. Otras más conciben a Sísifo como un símbolo del traicionero mar.

(8). En *El Banquete*, Platón aproxima el deseo por las cosas inalcanzables a la sed del amor: “el que desea, desea lo que no está seguro de poseer, lo que no existe al presente, lo que no posee, lo que no tiene, lo que le falta. Esto es, pues, desear y amar” (335).

(9). Se trata de una revelación de la naturaleza de éstas que en el texto "La muralla y los libros", Borges entiende como acontecimientos por excelencia pospuestos para la experiencia humana: "la inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético" (13). "TEP" *nacen*, por ende, como resultado de esa revelación entrevista que en ellos se detalla.

(10). Es bastante significativa y directa la alusión a “TEP” que aparece en uno de los últimos cuentos de Borges y, sin duda, uno de los más largos. Me refiero a “El Congreso”. En él, el narrador enfatiza el estado de comunión entre los amantes que supone el sentimiento amoroso. Se subraya ese instante en que cada uno es –al mismo tiempo– el otro: “Oh noches, oh compartida y tibia tiniebla, oh el amor que fluye en la sombra como un río secreto, oh aquel momento de la dicha en que cada uno es los dos, oh la inocencia y el candor de la dicha, oh la unión en que nos perdíamos para perdernos luego en el sueño, oh las primeras claridades del día y yo contemplándola”(46)

(11). La afirmación borgeana de “cada uno de nosotros se define para siempre, en un único instante de su vida - instante ese en que cada cual se encuentra para siempre consigo mismo” define a la perfección la revelación del yo poético en “TEP”. Al ver lo que ha visto en el *Otro*, el yo poético, literalmente, se encuentra consigo mismo.

(12). En *El Banquete* de Platón, Agatón, uno de los contertulios a la discusión sobre el amor destaca como condición inherente de éste la correspondencia entre los amantes: “que lo semejante se une siempre a su semejante” (328). El uno tiene que ser como el otro para reflejarse en él.

(13). Esta Luna que se convertirá en cifra de la condición humana en el poema homónimo contenido en *La moneda de hierro* (1976) :

Hay tanta soledad en ese oro.  
La luna de las noches no es la luna  
que vio el primer Adán. Los largos siglos  
de la vigilia humana la han colmado  
de antiguo llanto. Mírala. Es tu espejo.

(14). Quizá la escritura en inglés de estos poemas y el epíteto de *ingleses* que se les confiere en el título (“Two English Poems”) obedezca a esta misma estrategia de expresar de manera auténtica la esencia de su ser. El yo poético que construye Borges estaría recurriendo al inglés, en tanto idioma de sus otros ancestros (en el poema sólo son referidos los antepasados argentinos), como la lengua de esa *quintaesencia* atemporal que ofrece a “you” y que se conecta con la historia de su estirpe sajona.

(15). Se trata de la misma revelación que Borges pondrá en Giambattista Marino, protagonista de “La rosa amarilla”. Instantes antes de morir, Marino, al observar una rosa amarilla experimenta una revelación. El narrador del cuento la detalla así: “Entonces ocurrió la revelación. Marino *vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar” (*El hacedor* 38).

(16). Esa rosa indecible a la que Borges habría de evocar en “Una rosa y Milton” (*El otro, el mismo*) y a la que ya había aludido en “La rosa” :

La rosa,  
la inmarcesible rosa que no canto,  
la que es peso y fragancia,  
la del negro jardín en la alta noche,  
la de cualquier jardín y cualquier tarde,  
la rosa que resurge de la tenue  
ceniza por el arte de la alquimia,  
la rosa de los persas y de Ariosto,  
la que siempre está sola,  
la que siempre es la rosa de las rosas,  
la joven flor platónica,  
la ardiente y ciega rosa que no canto,  
la rosa inalcanzable (*Fervor de Buenos Aires*)

(17). Borges como Machado comulga con aquella idea de que “amar es buscar eternizarse en el otro”.

(18). Recordemos la primera dedicatoria al lado de la cual aparece el *corazón* del segundo de los poemas en *Historia Universal de la Infamia*: “I inscribe this book to I.J.: English, innumerable and an Angel”. La paradoja que entraña el hacer converger en alguien dimensiones angélicas, infinitas y, a la vez, inglesas manifiesta como en “you” se materializa la visión del arquetipo del *Otro* (por ende, *innumerable and an Angel*), sin perder por ello su dimensión real: una mujer británica de la que hablan algunos

biógrafos de Borges. Dicha mujer es cifrada con un nombre tan extenso como enigmático – Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich – que, según algunos críticos, podría ser un guiño al ideal de mujer por excelencia: la Beatriz dantesca.

(19). Rodríguez Monegal comenta a este respecto que “él ha escogido aquéllas que hacen del laberinto un símbolo de la prisión en la que está encerrado el hombre, del lugar en que habrá de encontrar la muerte y tal vez la liberación en la nada” (108).

(20). Ana María Barrenechea comentando este poema y otro intitulado “Laberinto” afirma que en ellos “se dicen y dicen al lector: tú-yo-todos los hombres somos el minotauro, el laberinto es el universo, el monstruo es-soy-somos cada uno”.

(21). El poema “Laberinto” expresa todo lo anterior eficazmente:

No habrá nunca una puerta. Estás adentro  
y el alcázar abarca el universo  
y no tiene ni anverso ni reverso  
ni externo muro ni secreto centro.  
No esperes que el rigor de tu camino  
que tercamente se bifurca en otro,  
que tercamente se bifurca en otro,  
tendrá fin. Es de hierro tu destino  
como tu juez. No aguardes la embestida

del toro que es un hombre y cuya extraña  
forma plural da horror a la maraña  
de interminable piedra entretejida.  
No existe. Nada esperes. Ni siquiera  
en el negro crepúsculo la fiera.

### **OBRAS CITADAS**

Alazraki, Jaime. "Enumerations as Evocations: On the Use of a Device in Borges' Latest Poetry" en *Borges, the Poet*. Ed. Carlos Cortínez. Fayetteville: University of Arkansas, 1986. 149-56.

Barrenechea, Ana María. "La casa del minotauro". *Ciberletras*. 2000. Lehman Collage. 7 de nov. 2006. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Barrenechea.html>>.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

Camou, Antonio. "Dos poemas de Borges y una mujer perdida". *Diario La Mañana*. 27 sept. 2006.

Cortínez, Carlos. "Hacia el éxtasis en "El Congreso" de Borges". *Hispania* 54 (1986): 313-22.

Platón. *Diálogos*. Madrid: Patricio de Azcárate, 1871.

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges por el mismo*. Barcelona: Laia, 1984.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

Williams, Liliana. "Two English Poems by Jorge Luis Borges". *Nueva Revista de  
Lenguas Extranjeras* 1 (1996): 65-7.

## **Forma y función del discurso visual en la novela**

### ***Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño**

[Fernando Saucedo Lastra](#)

*Universidad Kyung Hee, Corea del Sur*

La aparición de imágenes en el discurso verbal de la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño se presenta de inmediato como problema y enigma. ¿Por qué, por ejemplo, la profusión narrativa de la novela, verdadero discurso-río, confía su conclusión, su remate y fin a tres imágenes sucesivas que, así, parecen sostener todo el edificio verbal? ¿Qué significan estas poquísimas imágenes, extrañas, que los personajes mismos intentan interpretar de manera incompleta o infructuosa? ¿Tienen algún significado o son tan sólo caprichos, juegos visuales ingeniosos? ¿Cómo interpretarlas?

Quisiera demostrar en esta exposición que las imágenes en la novela *Los detectives salvajes* cumplen una función meta-narrativa esencial porque son la representación, la suma visual del tema central de la novela; es decir, historia, personajes, visión de la realidad y estructura encuentran en ellas su traducción en un lenguaje visual de carácter abstracto, simbólico.

Para demostrar esta idea me ha parecido pertinente dividir el ensayo en tres partes. En la primera parte se ofrecerá una breve introducción de la novela *Los detectives salvajes* que quiere ser visión de conjunto sobre todo desde el punto de vista temático para mejor entender el contexto discursivo donde aparecen las imágenes que estudiaremos. En la segunda parte, se hará una descripción detallada de la “materialidad” de las imágenes utilizando el criterio de clasificación de las relaciones entre palabra e imagen de Áron Kibedi Varga (2002) y caracterizándolas en su realidad abstracta. Finalmente, en la tercera parte, ensayaremos una interpretación, una hermenéutica del sentido simbólico de estas imágenes. Se tomarán en consideración allí algunas de las observaciones críticas del artículo de Michael Riffaterre, “La ilusión de écfrasis” (2002).

## 1

La novela *Los detectives salvajes* del escritor chileno Roberto Bolaño, publicada en el año 1998, es una novela extensa, compleja y muy singular. Obtuvo el Premio Rómulo Gallegos en el año 1999 y desde entonces ha sido aclamada y profusamente reseñada. Sin embargo, desde la publicación en el año 2005 de la obra póstuma de Roberto Bolaño, la novela *2666*, la atención crítica ha dejado un tanto de lado la exploración de *Los detectives salvajes* cuando, en realidad, hay mucho aún qué decir sobre esta gran novela que me parece la obra maestra del autor chileno.

Podemos encontrar varios núcleos temáticos en *Los detectives salvajes* (1) relacionados entre sí: la transición de la adolescencia a la edad adulta; la iniciación, entendida como descubrimiento y enfrentamiento a un conocimiento de la realidad escondido y

destructor; la búsqueda de sentido, verdadero trabajo de detectives que se manifiesta narrativamente como la búsqueda de un ideal (la búsqueda de la misteriosa poeta Cesárea Tinajero, que ha abandonado la superficialidad del mundo literario para internarse en el desierto, delata la aspiración a un ideal. Quizá Cesárea personifique la poesía como realidad trascendente). Todos estos núcleos temáticos se resuelven y desembocan, sin embargo, en los temas centrales de la novela que serían, desde mi punto de vista, el sin sentido de la existencia y la experiencia de la nada. En efecto, la transición de la adolescencia a la edad adulta se verifica como cambio destructivo; la iniciación es una iniciación suspendida ya que la realidad que conocen los personajes es fragmentaria, incompleta, errónea y absurda, y la búsqueda de sentido y del absoluto del ideal tiene como resultado el encuentro con el desengaño y el vacío de la muerte. Retomaremos estas ideas en la última parte de esta exposición.

## 2

¿Qué son estas imágenes que aparecen en *Los detectives salvajes*, a qué corresponden, cuál es su importancia narrativa? Para mejor entender el discurso visual creado por Roberto Bolaño, he reunido todas las imágenes que aparecen en la novela y las he ordenado en tres series. Dentro de la diégesis de la novela, una parte de las imágenes son caricaturas que los personajes dibujan para entretenerse durante su viaje por el desierto en la tercera parte de la novela (serie 2, ver al final de este trabajo). Las imágenes más importantes, sin embargo, no son otra cosa que la poesía de la desaparecida poeta Cesárea Tinajero. No es cualquier poesía. Se trata de poemas visuales, experimentales y herméticos (serie 1 y 3, ver al final de este trabajo). La

visualidad cumple, así, varias funciones: es un medio de caracterización de Cesárea (personaje inconforme que crea poesía rebelde, difícil, vanguardista); es un problema y enigma que hay que desvelar y que estructuralmente anuncia y explica la tercera parte de la novela y, finalmente, el discurso visual se revela como traducción meta-literaria del tema central de *Los detectives salvajes*. Sabemos ahora que trabajamos con dibujos y con poemas visuales o con la ficción novelística de una supuesta poesía visual. Ahora bien, ¿qué relación establece la imagen con la palabra en la novela que nos ocupa?

## 2.1.

La distinción taxonómica utilizada por Kibédi Varga para describir las relaciones entre palabra e imagen me parece útil para conocer y entender la interrelación, el ordenamiento y el diálogo entre discurso visual y discurso verbal en *Los detectives salvajes*. Si bien, en principio, la descripción que haremos siguiendo la propuesta de Kibédi Varga podrá parecer únicamente estructural, sentará sin embargo las bases para la interpretación de la tercera parte.

Kibédi Varga habla de “objetos” y dentro de su nomenclatura esto significa artefactos visuales y verbales. Al nivel de los objetos, la investigación “asocia palabras e imágenes que se relacionan más o menos estrechamente entre sí” (112). El grado de asociación entre imagen y palabra determina tres criterios taxonómicos: criterio de tiempo, criterio de cantidad y criterio morfológico.

Según el criterio de tiempo, la palabra y la imagen pueden aparecer simultáneamente o consecutivamente. En *Los detectives salvajes*, imagen y palabra se suceden de manera simultánea en la misma página. En el caso de la serie 2 que corresponde a los dibujos caricaturescos arriba mencionados, se alternan imagen y palabra, esto es, enigma o acertijo visual y su posible solución y/o interpretación verbal. Esto implica, como propone Kibédi Varga, una argumentación desde el punto de vista de la recepción en lugar del de la producción. Es decir, el lector interpreta imagen y palabra, (desde luego, con códigos distintos, y no de manera simultánea) sin preocuparse si la palabra antecedió o precedió la imagen en el momento de la creación artística.

El criterio de cantidad responde a la pregunta de si nos ocupamos de un objeto singular o de varios objetos que juntos forman una serie. Las series de imágenes acompañadas de palabras (o no) tienden a ser interpretadas, dice Kibédi Varga, como exclusivamente narrativas. En efecto, la sucesión remite a un orden cronológico y, por lo tanto, a una narración. No otro es el caso de las imágenes en *Los detectives salvajes*. Si las he ordenado en series, a pesar de que algunas estén separadas por decenas de páginas, es porque constituyen un conjunto cerrado en el que una imagen no se explica sin el correlato de la anterior o de la siguiente. Esto es evidente en el caso de la serie 1. En la página 376 de la novela estudiada aparece la primera parte de la serie, que, alrededor de veinte páginas más adelante (página 399), reaparece levemente modificada para ser interpretada por uno de los personajes y vuelta a interpretar en seguida en la página 400 nuevamente con un dibujo ligeramente distinto. Pero, a pesar de la distancia entre unas y otras, insisto, las considero un conjunto, una serie encadenada, trabada entre sí no sólo

desde el punto visual, sino, sobre todo, por su significado y su vínculo narrativo. La ruptura, la distancia espacial entre cada una de las partes de la serie dentro de la novela se explica por el diseño estructural del discurso narrativo creado por Bolaño. Esto nos lleva de inmediato a considerar el señalamiento de Kibédi Varga, todavía dentro del criterio de cantidad, sobre la importancia del “topos” de la serie: “El lugar se relaciona con el sentido: la situación posee un valor semántico” (114). ¿En dónde aparecen las series de imágenes dentro de la estructura de la novela?

La primera serie se sitúa en la segunda parte de la novela *Los detectives salvajes*, que toma lugar entre los años 1976 y 1996, y, más precisamente, dentro de las intervenciones testimoniales de Amadeo Salvatierra que suceden en la calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, en la ciudad de México, DF, durante el mes de enero de 1976. Salvatierra, ex poeta estridentista, fue la única persona que conoció a la enigmática poeta Cesárea Tinajero. El testimonio de Salvatierra se entreteteja espacialmente dentro de la novela con los múltiples testimonios del resto de los personajes. Encontramos las imágenes de la serie uno, entonces, a la mitad de la novela y ello tiene un significado preciso. El encuentro de los tres protagonistas con Salvatierra los decide a emprender la búsqueda de Cesárea aprovechando su huida al norte de México (“Vamos a encontrar a Cesárea Tinajero y vamos a encontrar también las Obras Completas de Cesárea Tinajero...Y entonces les dije: muchachos, ¿vale la pena?, ¿vale la pena?..” 553-554) y, estructuralmente, esta decisión anuncia la tercera parte de la novela, *Los desiertos de Sonora*, donde los personajes, efectivamente, llevan a cabo esa búsqueda.

Es en esta tercera parte del texto donde se ubica la serie de imágenes número dos poco antes del final de la novela y la número tres que, ni más ni menos, concluye la novela. La serie dos inicia como un juego humorístico concebido por alguno de los personajes para aliviar el tedio del viaje en el desierto y la frustración de la búsqueda de la poeta Cesárea Tinajero que comienza a parecer infructuosa e inútil. Alguien dibuja una caricatura y los demás adivinan el significado. Los dibujos, sin embargo, se van transformando y desfigurando hasta el último que representa la muerte. La alusión a la muerte se convierte así en una verdadera prefiguración visual de lo que sucederá en el desarrollo de la trama. Que la novela concluya con las tres imágenes de la serie tres tiene un significado esencial que, me parece, no ha sido del todo reconocido por la crítica. Hablaré de ello en la última parte de este trabajo.

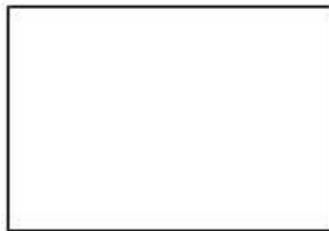
Finalmente, siguiendo con el esquema de Kibédi Varga, el criterio de forma indica la unión decreciente de la relación entre palabra e imagen. O bien coexisten dentro del mismo espacio y, así, las palabras se inscriben en la imagen, o están separadas, pero se presentan en la misma página, o bien, no están presentadas en la misma página, pero refieren el mismo acontecimiento o “cosa del mundo natural” (120), aunque independientemente.

En el caso de *Los detectives salvajes*, la morfología, la disposición espacial de la imagen y la palabra corresponderían al segundo caso, esto es, a una relación de interreferencia: están separadas, pero se refieren mutuamente. La serie tres puede

ilustrar bien este punto: podríamos decir que imagen y palabra cumplen las funciones de cuadro y su título o de ilustración y su texto.

14 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



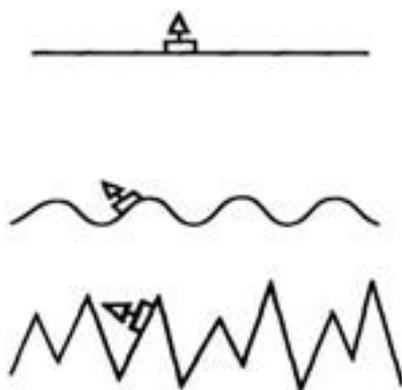
Una sábana extendida (609).

Restaría por determinar lo que Kibédi Varga llama la sintaxis en la relación entre palabra e imagen, esto es, la naturaleza de las relaciones entre lo verbal y lo visual, en particular, el problema de la jerarquía. “¿Todos los tipos de relación entre palabras e imágenes están ordenados jerárquicamente? ¿Es imposible imaginar un ejemplo de una relación basada en una estricta coordinación?” (123). Para este autor, la imagen se subordina siempre a la palabra, a menos que la imagen sea tan conocida que no necesite de palabras para explicitar su significado. “La palabra ‘desambigua’ la imagen, vuelve su significado inequívoco” (123).

¿Es esto así en el caso de *Los detectives salvajes*? Desde mi punto de vista, la respuesta es negativa. La imagen no se subordina a la palabra en esta novela, ya que la palabra no logra explicar a la imagen, apenas la ronda sin fijar, sin restringir sus posibilidades significativas. Es como si la imagen se constituyera en realidad trans-verbal, liberándose

así del dominio de la palabra. Un buen ejemplo de esta afirmación es la serie de imágenes número 1, en la que los personajes intentan un ejercicio de écfrasis (2):

El poema es una broma, dijeron ellos, es muy fácil de entender, Amadeo, mira: añádele a cada rectángulo de cada corte una vela, así:



¿Qué tenemos ahora? ¿Un barco?, dije yo. Exacto, Amadeo, un barco. Y el título, Sión, en realidad esconde la palabra Navegación. Y eso es todo, Amadeo, sencillísimo, no hay más misterio, dijeron los muchachos [...] (398-401)

¿Es eso realmente todo? ¿La palabra realmente despoja a la imagen de su ambigüedad en este ejemplo y determina su sentido en un significado unívoco? Es evidente que no. Además, es importante señalar que antes del intento de écfrasis uno de los personajes vincula las imágenes con el recuerdo de su infancia y de sus pesadillas. El paisaje revela el profundo simbolismo emocional de este poema visual que el personaje ya conocía a

través del presagio y la visión. Las imágenes sintetizan precisamente lo que intentamos señalar en este trabajo: el desequilibrio, la angustia existencial, el fracaso y la caída que viven y sufren los personajes se traduce con un lenguaje visual (3). La ausencia de cualquier tipo de clave humorística, irónica, paródica dota a este pasaje de una gran fuerza y, en contraste, revela la trampa y la burla de la “écfrasis” que se elabora a continuación. “El poema es una broma”, dice uno de los personajes, pero tal mentira parece utilizarse para encubrir la revelación emocional que acaba él mismo de confesar. Así, la interpretación de la serie de imágenes 1 hecha por los personajes, el intento de aclarar la imagen por la palabra es falsa y revela el juego literario de Bolaño: no se trata de “desambiguar” la imagen a través de la palabra, sino intensificar la ambigüedad tanto de palabra como de imagen.

Todavía más significativo: en *Los detectives salvajes* llega un momento en que la palabra renuncia a explicar, a interpretar el posible significado de la imagen; frente a la imagen punteada que parece hacer referencia a una ventana con la que se cierra esta extensa novela, la palabra desaparece y lo único que permanece es el misterio de lo visual (serie 3, ver al final de este trabajo).

Podemos decir, entonces, que en *Los detectives salvajes* no existe una relación coordinada entre imagen y palabra ni el predominio de la palabra sobre la imagen. Hay, sí, una relación jerárquica, pero la imagen reduce y somete a la palabra a través de un juego de inversión constante en la narrativa del autor chileno: lo visual cobra una vida independiente de lo verbal.

## 2.2.

Una vez indicada la relación, el diálogo que establece el discurso verbal con el discurso visual en *Los detectives salvajes*, es importante caracterizar con mayor precisión las imágenes que aparecen dentro del cuerpo narrativo de la novela, así sea brevemente.

¿Qué tipo de imágenes son? ¿A través de qué lenguaje visual se manifiestan?

Líneas onduladas, rectas, quebradas; cuadrados, rectángulos, triángulos, círculos, puntos. Nos encontramos ante un lenguaje claramente abstracto. Es verdad que las imágenes abstractas en *Los detectives salvajes* son interpretadas por los personajes en términos de una realidad concreta (sombrosos, ventanas, personajes mexicanos, escaleras, aves, estrellas), pero no deja de ser verdad que esos mismos términos están representados por convenciones abstractas: un círculo con un punto es un sombrero mexicano visto desde arriba, un cuadrado es una ventana, y así sucesivamente.

En todo caso, lo que interesa es tratar de interpretar y entender por qué el autor ha elegido la abstracción como estilo de representación del discurso visual en la novela.

Wilhelm Worringer (1984) una de las figuras fundacionales de la teoría de la abstracción en el arte moderno, caracteriza esta modalidad de representación como una intensa inquietud humana que busca desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior de su condición arbitraria y aparente, arrebatándola así “de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital... volverlo necesario e inmutable, aproximarle a su valor absoluto”, porque, de esta manera, “en las formas abstractas, sujetas a ley... el hombre puede descansar ante el

inmenso caos del panorama universal” (28-34). Y es justamente a través del lenguaje geométrico, por medio de sus formas sujetas a ley y de su supresión de la representación espacial a favor de la línea y el plano, como se puede alcanzar “la forma absoluta, suprema, la abstracción pura de lo representado” (34).

Podemos señalar este proceso de abstracción en la serie 1 de *Los detectives salvajes*. ¿Cómo representar visualmente la transición de una vida estable a una caótica, cómo crear la imagen del paso del orden al caos, o, mejor, de una forma a su disolución? Lo vemos en la imagen de Sión: la línea recta, permanente y continua representa el orden, la estabilidad, la forma. En el extremo del proceso, la línea quebrada, fragmentada plasma la idea del derrumbe y del caos. Línea, plano, geometrización. Esto es, la idea de cambio y transformación se reduce, se sintetiza hasta alcanzar en la línea una representación geométrica absoluta. Descubrimos de esta manera que las imágenes que irrumpen en el discurso verbal de *Los detectives salvajes* mediante el uso de un lenguaje visual abstracto y simbólico, hacen referencia no sólo a lo fenoménico, a realidades materiales concretas, sino a ideas, pensamientos y temas a su vez abstractos: lo absoluto, la muerte, el vacío, la nada.

### 3

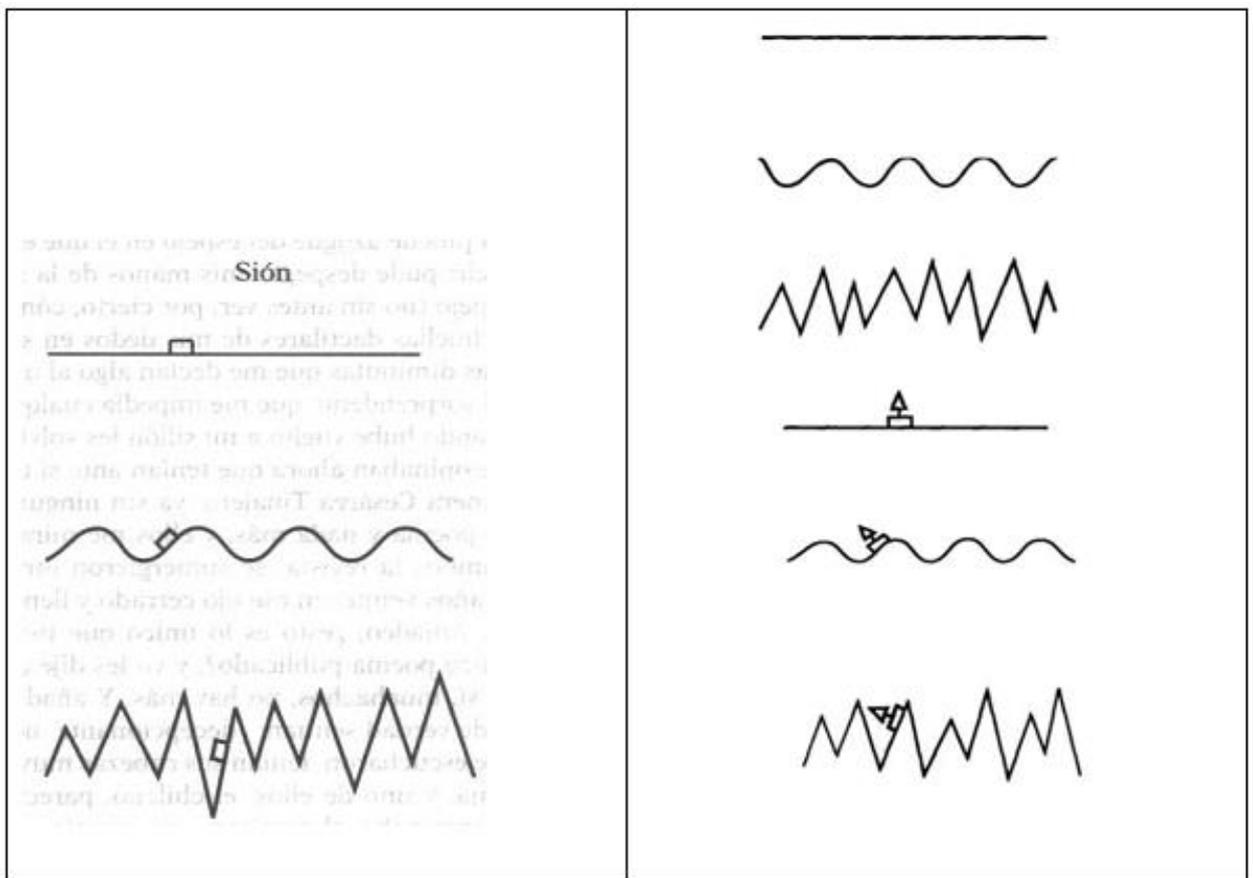
La écfrasis literaria, señala Michael Riffaterre, tiene por objeto la descripción de “obras de arte...pero también obras de arte reales o imaginarias insertadas en una obra literaria, por ejemplo, en una novela. Forman parte del decorado o bien tienen una función simbólica o pueden incluso motivar los actos y las emociones de los personajes” (161).

En efecto, los poemas visuales de Cesárea Tinajero que hemos discutido antes son obra de arte imaginaria o son percibidas como arte por los protagonistas de la novela, y, al mismo tiempo, motivan también sus actos, sus emociones y sus decisiones: los protagonistas de la novela, Ulises Lima y Arturo Belano, conocen la poesía visual de Cesárea Tinajero y sólo entonces deciden ir en su busca. Pero, sobre todo, el discurso visual tiene en la novela que nos ocupa una función simbólica que desarrollaremos en este apartado. Se tratará, entonces, de nuestra propia écfrasis literaria y, como tal, no ignoramos el señalamiento crítico de Riffaterre:

Los comentarios sobre la obra de arte (se trata del discurso hermenéutico propiamente dicho) consagran la desaparición del elemento visual, que se ve sustituido por representaciones basadas en los otros sentidos: la mimesis de la imagen (se ve remplazada) por derivaciones verbales (163).

Corremos el peligro de disolver las imágenes en derivaciones verbales, pero creemos, como el mismo Riffaterre indica más adelante en su artículo, que el hecho mismo de la interpretación “es una manera indirecta de recordarnos que la obra de arte es resultado de una intención, de un pensamiento, de una voluntad creadora”, y es que “la hermenéutica presupone la intención oculta, presupone al autor...al creador.”(166) No otra cosa buscamos en nuestra personal écfrasis: descubrir la intención oculta de Roberto Bolaño en la creación de la visualidad en *Los detectives salvajes*.

La idea que nos guía, recordemos, es que las imágenes en la novela *Los detectives salvajes* son la representación, la traducción visual, en un lenguaje abstracto, simbólico, de los temas centrales de la novela. Como temas centrales de la novela habíamos señalado el sin sentido de la existencia y la experiencia de la nada. Esta idea guiará el comentario que realizaremos a continuación de cada una de las series de imágenes.

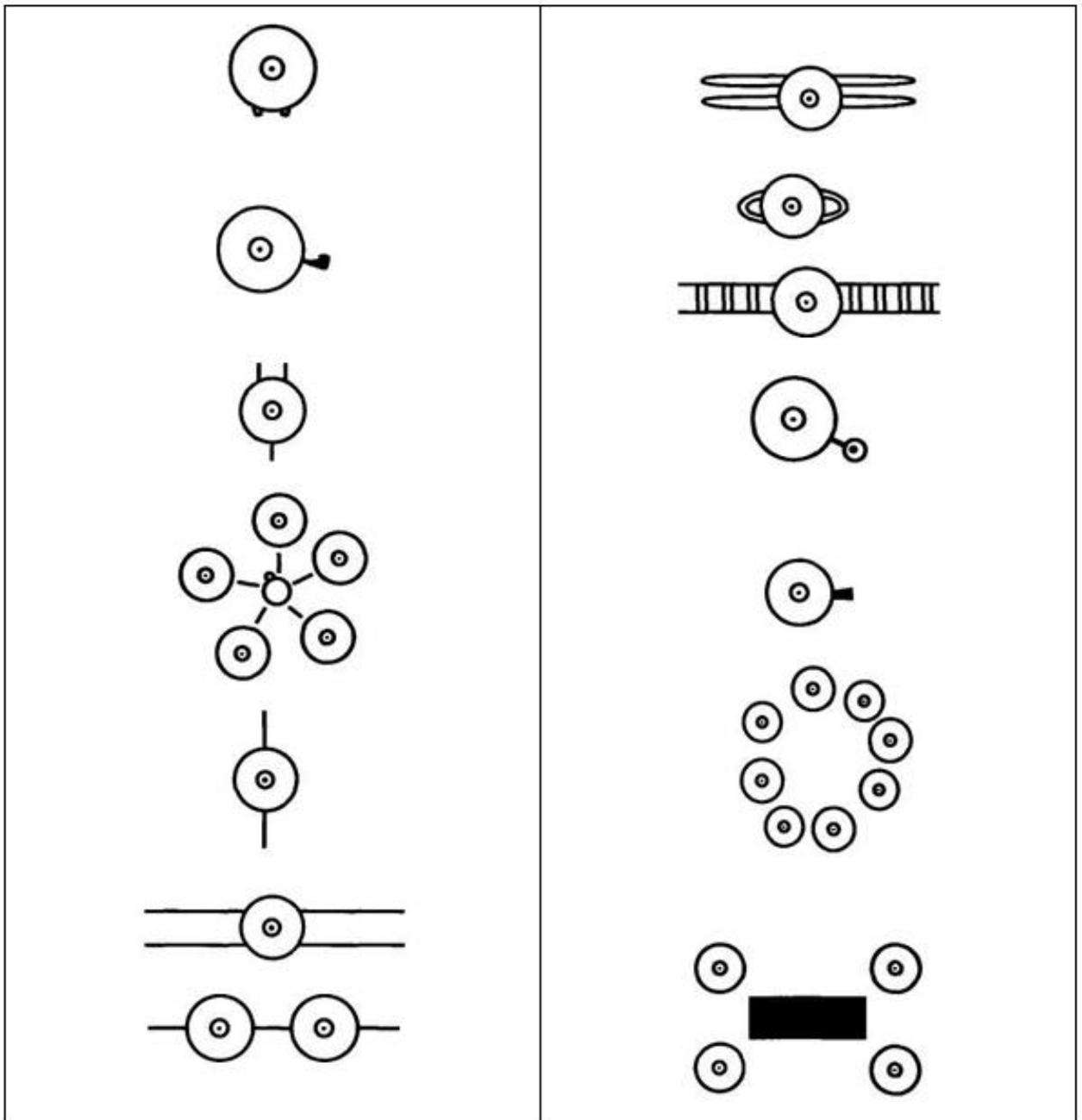


En la serie 1, el poema visual de Cesárea Tinajero titulado *Sión* consiste en tres líneas sobre las que se emplaza un pequeño cuadrado que recuerda a una casa. Las variantes de la misma serie sólo modifican el dibujo del cuadrado para hacer referencia a un barco. La primera línea es recta, la segunda, ondulada y la tercera, quebrada. ¿Qué significa Sión? No es, desde luego, referencia a *Navegación* como quiere uno de los

protagonistas de la novela o bien *Navegación* no agota todas las posibilidades significativas del término Sión. En el Nuevo Testamento, lo sabemos, Sión se identifica con la Jerusalén celestial, la “Ciudad del Dios vivo” (*Diccionario Enciclopédico de la Biblia* 1454). Nos encontramos, entonces, en relación directa con la imaginación apocalíptica, esto es, con el mito escatológico o el mito del Fin del Mundo que subyace a todo Apocalipsis como ha demostrado Mircea Eliade (2002) [3].

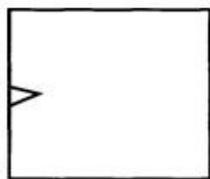
Es evidente que la línea recta de la serie 1 alude a la calma, a la continuidad y Sión parece entonces referirse a una realidad paradisiaca o a un espacio utópico. La calma se trastoca, se transforma en movimiento, en inestabilidad, lo que se refleja en la línea ondulada, mientras que la línea quebrada indica el caos, la caída, el abismo. Lo interesante de esta serie es que la continuidad escatológica del relato tradicional (destrucción-caos-calma-regeneración) está totalmente invertida en esta serie, como si el mensaje fuera: no hay paraíso, no hay ciudad celestial, sino quiebra y abismo. Ahora bien, si atendemos a la trama de la novela descubrimos efectivamente que las imágenes de la serie 1 resumen visualmente lo esencial del recorrido existencial de los personajes Juan García Madero, Arturo Belano y Ulises Lima. Al comienzo de la novela, hallamos a los protagonistas movidos por un vitalismo extremo, por el descubrimiento deslumbrado de los otros, de la ciudad, del amor y de la literatura. Los personajes crean una forma simbólica estable, solidaria, creadora: el grupo literario los real visceralistas. Sin embargo, el “paraíso”, el orden, la continuidad comienzan a descomponerse. El amor se transforma en rechazo y en sexo instintivo; la ciudad, en el espacio de la desolación, de la confusión y del laberinto; la literatura toma la forma de

los conflictos feroces entre grupos pseudo-literarios y pseudo-intelectuales; y el grupo de los real visceralistas se disgrega: los miembros principales huyen al desierto. Finalmente, nos enteramos a lo largo de la segunda parte de la novela que los protagonistas van viviendo un proceso de caída y de degradación. Lentamente se abisman en la enfermedad, en la búsqueda infructuosa de un sentido vital o simplemente desaparecen, se desvanecen. Si nuestra interpretación es correcta, es el poema de Cesárea, entonces, la suma visual, la prefiguración plástica y simbólica de la historia que han vivido y vivirán los protagonistas: del paraíso al derrumbe.



La serie visual 2 cambia completamente de registro. La representación abstracta, “vista aérea” de mexicanos durmiendo, fumando, andando en bicicleta, orinando, esquiando es acertijo visual y humorístico que propone Juan García Madero a Belano y Lima para matar el tiempo en un momento de su estancia en el desierto de Sonora. Pausa en la

narración y alivio cómico, las imágenes parecen hacer referencia a los personajes mismos. Esto se confirma con el cierre de la serie: en un cambio de registro abrupto y característico del estilo bolañiano en que el humor desaparece y se introduce un tono obscuro y ominoso, el último acertijo es la imagen de cuatro personas velando un cadáver. Nuevamente, Bolaño hace uso de la prefiguración, del anuncio visual de lo que tendrá lugar en el futuro inmediato en la diégesis de la novela. Los cuatro personajes Lima, Belano, García Madero y Lupe, el único personaje femenino presente hasta el final de la novela, provocarán la muerte de Cesárea Tinajero y enterrarán su cadáver. Podemos decir que la serie 2 no tiene la importancia de las otras. Funciona más bien como transición, como puente hacia y prefiguración del clímax narrativo de la novela. Con todo, la serie 2 vuelve a traducir visualmente lo esencial de la historia, en este caso, la muerte y, la muerte hace alusión a los temas centrales de la ficción: la búsqueda del ideal (la poesía encarnada en Cesárea Tinajero) concluye en el sin sentido y en el vacío.



La serie 3 es la más extraña y la más enigmática. Asumimos que las tres imágenes que concluyen la novela son poemas visuales de Cesárea Tinajero, parte de sus “obras completas” recién descubiertas por los personajes y que sólo al personaje testigo, Juan García Madero, le será dado conocer y conservar. Sin embargo, es importante subrayar que nunca se hace explícita esa “autoría”.

Hablamos de tres imágenes que ilustran tres fechas del diario de García Madero. El 13 de febrero introduce un cuadrado, con un pequeño triángulo horizontal en su extremo izquierdo. Se le asigna al cuadrado el significado de ventana. A la pregunta “¿Qué hay detrás de la ventana?”, la respuesta es, “Una estrella”. El 14 de febrero introduce el mismo cuadro, esta vez, vacío. Vuelve la pregunta. La respuesta esta vez es “Una sábana extendida.” Finalmente, el 15 de febrero, última fecha del diario, se reitera la pregunta, “¿Qué hay detrás de la ventana?”, que precede a un cuadrado formado por pequeñas líneas punteadas. No hay respuesta, es decir, no hay más intervención del discurso verbal y, así, la novela termina literalmente sin palabras, sólo con la presencia misteriosa de la imagen.

Las tres imágenes parecen representar ventanas y, desde una lectura simbólica, la ventana es “una abertura al aire, a la luz” (Chevalier 1055), lo que expresa a su vez “la idea de posibilidad, de lontananza, de conciencia” (Cirlot 458). La primera ventana parece mostrar una estrella, pero ésta apenas está esbozada, sugerida, aludida. La

segunda ventana sólo muestra un vacío blanco, mientras que la tercera se fragmenta en líneas punteadas que parecen dejar escapar al vacío de su contención, de su límite que, así, parece invadirlo todo. ¿A qué luz, a qué posibilidad se abren estas imágenes-ventanas? De acuerdo a nuestra lectura, a la dolorosa conciencia de que detrás de la realidad sólo aguarda el vacío, la nada. Como hemos venido demostrando, esta representación del silencio y de la nada es la proyección visual del destino dramático de los protagonistas de la novela. La segunda y tercera parte de *Los detectives salvajes*, recordemos, son el largo relato del enfrentamiento de los personajes con un destino que los vuelve testigos del derrumbe de sus ilusiones, de la confusión de la pérdida de objetivos e ilusiones. Sabemos al final de la segunda parte, por ejemplo, que Belano y Lima han viajado por todo el mundo y, sin embargo, no han conseguido sino alejarse de todos y convertirse en un recuerdo remoto que se manifiesta narrativamente en la novela a través del tema de la desaparición: “Nadie sabe dónde está. Él (Arturo Belano) y Ulises han desaparecido” (101); “Fue él quien me comunicó la desaparición de Ulises” (345). “Belano y Lima parecen dos fantasmas” (113).

Se dijo al principio de este trabajo que la extensión, la riqueza y la profusión del lenguaje a todo lo largo de la narración, verdadero discurso-río, contrasta singularmente con el laconismo de las últimas páginas de *Los detectives salvajes*. Las frases son muy cortas, simples (“Volvemos al Impala, volvemos al desierto”, 608) o se despojan de verbo, complementos, adjetivos y se reducen apenas a sustantivos (“Carbó, El Oasis, Bamuri, Caborca, San Juan...,”608). ¿Qué significa esto sino la transición de la voz (la palabra) al silencio (la imagen)? Es como si la enorme capacidad comunicativa de

García Madero, autor del diario que, desde la ficción, constituye la primera y la tercera parte de la novela, se fuera perdiendo, disgregando, anulando hasta renunciar completamente a la palabra. El derrumbe de la voz, de la palabra no es sino el correlato del desengaño y de la desilusión y ello se explicaría en la trama (la muerte del ideal por la muerte de Cesárea), el ambiente (el desierto como la desolación y el espejismo) y por la temática (la iniciación suspendida, el sin sentido de la existencia, el vacío).

Me parece, entonces, que nuestra idea inicial se demuestra en esta última parte de la obra de Roberto Bolaño. Todo en el final de la novela parece hacer alusión a la inminencia de la desaparición y del vacío. Roberto Brodsky concuerda con esta lectura:

¿Qué hay detrás de la ventana?, pregunta García Madero, y uno tiene ganas de ponerse a inventar respuestas: “Los desiertos de Sonora”, el absurdo, la utopía de la palabra original, o Sión, de acuerdo al poema que dejara tras de sí Cesárea Tinajero. Pero no, detrás de la ventana no hay nada, no hay misterio...Detrás de la ventana está el viaje que conduce a ninguna parte” (89).

El discurso visual, entonces, traduce el tema central de *Los detectives salvajes*, el sin sentido de la existencia y la experiencia de la nada, a través de un lenguaje de imágenes abstracto y simbólico. Es por ello que resulta tan importante *Los desiertos de Sonora*, tercera parte de la novela. Es, sin duda, la resolución anticlimática de una novela que tiene en sus otras secciones su expresión más rica, más diversa y, narrativamente

hablando, más espectacular. Quizá por el silencio y por lo súbito (y enigmático) de su conclusión, la tercera parte sólo merezca unas cuantas consideraciones en toda la obra crítica hasta el momento. Y, sin embargo, aquí están las claves que pueden explicar el entramado complejo de temas, estilo y caracterización de personajes de *Los detectives salvajes*.

### Notas

(1). Todas las referencias a la novela son tomadas de la edición de 1998, editorial Anagrama, colección Narrativas Hispánicas.

(2). Discuto la definición de écfrasis a partir de la página 9 y siguientes.

(3). “Y entonces uno de ellos dijo: cuando yo era pequeño, no tendría más de seis años, solía soñar con estas tres líneas, la recta, la ondulada y la quebrada. Por aquella época yo dormía, no sé por qué, bajo la escalera, o al menos en una habitación muy baja, junto a la escalera. Posiblemente no era mi casa, tal vez estábamos allí sólo de paso, acaso fuera la casa de mis abuelos. Y cada noche, después de quedarme dormido, aparecía la línea recta. Hasta allí todo iba bien. El sueño incluso era placentero. Pero poco a poco el panorama empezaba a cambiar y la línea recta se transformaba en línea ondulada. Entonces empezaba a marearme y a sentirme cada vez más caliente y a perder el sentido de las cosas, la estabilidad, y lo único que deseaba era volver a la línea recta. Sin embargo, nueve de cada diez veces a la línea ondulada la seguía la línea quebrada, y

cuando llegaba allí lo más parecido que sentía en el interior de mi cuerpo era como si me rajaran, no por fuera sino por dentro, una rajadura que empezaba en el vientre pero que pronto experimentaba también en la cabeza y en la garganta y de cuyo dolor sólo era posible escapar despertando, aunque el despertar no era precisamente fácil” (413).

### **Obras citadas**

Bolaño, Roberto (1998) *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama (Narrativas Hispánicas, 256)

Brodsky, Roberto (2002) “Perdidos en Bolaño” en Manzoni, Celina (ed) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor

Cirlot, Juan Eduardo (1982) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor

Chevalier, Jean, ed. (1986) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder

Eliade, Mircea (2002) *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard (Folios Essais 100)

Kibedi Varga, Áron (2002) “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, en Antonio Monegal (ed.) *Literatura y pintura*, Madrid: Arco/Libros (Biblioteca Philologica, Serie Lecturas)

Monegal, Antonio, ed. (2002) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, (Biblioteca Philologica, Serie Lecturas)

Riffaterre, Michael, “La ilusión de éctfrasis” (2002) en Antonio Monegal (ed.) *Literatura y pintura*, Madrid: Arco/Libros (Biblioteca Philologica, Serie Lecturas)

Varios (1993). *Diccionario enciclopédico de la Biblia*. Barcelona: Herder

Worringer, Wilhelm. (1984) *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios)

## Alejandra Pizarnik y la novela en práctica

[Laura Torres Rodríguez](#)

*University of Pennsylvania*

*¡Qué damnación este oficio de escribir!*

*Una se abandona al alazán objetivo, y nada.*

*Una no se abandona, y también nada.*

Alejandra Pizarnik, *La bucanera de Pernambuco*

*Quizás sea la imaginación del detalle*

*lo que define específicamente la utopía.*

Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*

Alejandra Pizarnik es ampliamente reconocida en el panorama de la literatura latinoamericana por dos libros: *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965). Estos dos libros resaltan por su limpidez lograda gracias al perfeccionamiento del poema breve, la configuración de un sujeto lírico moderadamente autobiográfico, y la reflexión sobre el funcionamiento del lenguaje poético. Sin embargo, los límites de la producción artística de Pizarnik se extienden más allá de estos dos libros, aunque están fuertemente condicionados por el éxito de los mismos. Me refiero a la *Extracción de la piedra de la locura* (1968) que marca un primer

alejamiento del núcleo mencionado, y a *El infierno musical* (1971) que parece recoger los vestigios finales de una estética. Pero más allá de esta aparente progresión que corresponde a la lógica misma de la obra fomentada por su autora, están los textos en prosa publicados póstumamente, aquéllos de difícil clasificación y ordenamiento dentro del conjunto de manuscritos en su totalidad, pues muchos de ellos fueron producidos simultáneamente a los libros mencionados, y recogidos por primera vez por Olga Orozco y Ana Becciu en *Textos de sombra y últimos poemas* (1982).<sup>(1)</sup> En los últimos años ha crecido el interés de la crítica por indagar acerca de la relación de estos textos en prosa con la obra poética y por los métodos de trabajo de la escritora, interés suscitado por la publicación de parte de la correspondencia de la poeta editada por Ivonne Bordelois en 1998, y la publicación de los *Diarios* en el 2001, organizados a su vez por Ana Becciu. Estas publicaciones han ayudado a reconstruir dentro de lo posible el proyecto literario de Pizarnik dentro y más allá del mito personal de la poeta.<sup>(2)</sup> Uno de los puntos más interesantes del quehacer artístico de la escritora argentina es su esfuerzo conciente y sostenido por organizar una *obra* dentro del imaginario literario moderno, una especie de organismo coherente que se expanda dentro de una lógica de *desarrollo*, más allá de la producción de textos diseminados.<sup>(3)</sup> Aunque Pizarnik escribió su obra más reconocida en su estancia en París durante el 1962-1964, su imaginario literario parece ubicarse en una etapa anterior al auge (post) estructuralista, donde el texto es celebrado como una red de producción privilegiada de diseminación de significantes en contraste con la *obra* que busca cerrarse dentro de los límites de un significado, ordenado y apropiado por el *Yo* que escribe.<sup>(4)</sup> Esta distinción, aunque puramente instrumental, podría ayudar a entender el carácter problemático que suscitan

alguno de los textos escritos por Pizarnik a finales de los 60 y principios de los 70 como *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, textos que ella misma excluye de sus últimas publicaciones.

Para examinar la función que tienen estos *textos* en prosa expulsados de la obra, me gustaría proponer en este ensayo una lectura que parta principalmente del diario de la escritora. Este diario comienza en 1954 cuando la joven poeta tiene 18 años, un año antes de la publicación de su primer libro *La tierra más ajena* (1955), y culmina en el 1971, año en que se publica *El infierno musical*. Mi interés principal radica en estudiar el desarrollo de un proyecto de novela que se presenta en 1954 y que Pizarnik reitera obsesivamente hasta el final del diario.<sup>(5)</sup> Desde esta perspectiva, el diario proyecta un afán de organización a gran escala de su práctica como escritora donde se manifiesta la formación de una voz poética, pero también el ensayo de un lenguaje en prosa para la preparación de la novela. Propongo que los textos en prosa, sobretodo *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, dialogan directamente con esta novela imaginada.<sup>(6)</sup> La distinción que la misma escritora establece en el diario entre prosa y poesía articula una forma de valoración artística y condiciona el repertorio de posibilidades prácticas que modulan la emergencia de un sujeto lírico. En la medida que el sujeto lírico se fortalece en los libros de poesía, el deseo de la novela como prototipo de la obra se vuelve inminente en el diario. Este proceso parece experimentarse en términos de una paradoja; como si el sujeto lírico sólo pudiera realizar su expresión y su experiencia plena en el espacio de la novela, en las redes del lenguaje en prosa.

Comenzaré la discusión del diario de Pizarnik con una entrada fechada en junio de 1954. El fragmento presenta el deseo de escribir una novela y recoge de manera sintética los problemas planteados por este deseo:

Pensar en la novela, o en las cartas a Andrea. Convencerse de la importancia secundaria del argumento. Lo esencial son los trozos de caracteres. Tiemblo por mi subjetividad. Desconfío de mi constancia. ¿Cómo podría llegar hasta el fin? Pienso que actualmente todo argumento sería autobiográfico ... Cierro los párpados y recorro mi vida. ¿Se le puede llamar intensa? Creo que sí. Inconscientemente intensa. Cada día lo siento más. Me gustaría una novela autobiográfica, pero escrita en tercera persona... (*Diarios* 26)

Aquí aparecen los tres retos técnicos que Pizarnik encuentra a lo largo de su práctica como escritora para escribir en prosa: la dificultad para delimitar un argumento (la poeta luchará a lo largo del diario para encontrar tramas hasta para los relatos breves), la necesidad de formas de descripción para desarrollar personajes (el único personaje que Pizarnik consigue construir a lo largo de su vida es su propio sujeto lírico en sus distintas voces: Alice, la condesa, Segismunda, Hilda), y la dificultad de sostener la duración o la extensión de cualquier poema o narrativa (en la cita se presenta como un problema de constancia) ocasionado por la imposibilidad de construir transiciones informativas. Además de estos percances técnicos, se puede ver el supuesto de que para escribir una novela se necesita desarrollar una subjetividad especial proyectada en la

propia vida (aquí el deseo de escribir una novela autobiográfica), cuyo requisito más alto es la intensidad.

La búsqueda de intensidad literaria va a aparecer constantemente en el diario como un deseo de eliminar el rastro de los aspectos que ella considera triviales de la escritura. Esta preocupación se proyecta en el estudio que Pizarnik dedica a la obra de los grandes novelistas, principalmente de Marcel Proust, Miguel de Cervantes, Franz Kafka y Fyodor Dostoevsky. En una entrada fechada el 9 de agosto del mismo año, Pizarnik comenta lo “prodigioso y genial” de la escritura de Proust, pero su incomodidad con “su aspecto mundano” que a pesar de mostrar un alma “exquisita y rara” le parece demasiado “documental” (*Diarios* 52). En este primer momento, la joven escritora se disgusta ante la frivolidad de la descripción de Proust, por parecerle que diluye la intensidad literaria requerida por su imaginario romántico. Sin embargo, la prosa novelística, y toda prosa, requiere y se alimenta de la descripción informativa para poder sostener la extensión de su forma que es la condición de su efectividad particular. Pizarnik escribe regularmente poesía porque la línea o el verso no requieren la continuidad sustentada de la sintaxis de la oración, ya que puede cortar la frase en el espacio deseado de la página, licencia radicalizada por la figura del encabalgamiento. Por otro lado, la escritora en estas primeras lecturas también se distancia de lo que ella entiende como poesía “formal” o artificiosa, poesía entumecida o sin vitalidad. Esto se muestra en sus estudios sobre la poesía española, como se ve en la misma entrada citada anteriormente, en una disquisición sobre Antonio Machado: “Supongo que la forma ha de ser exquisita, pero como yo no entiendo nada de gramática, me resbala. Me

sorprende la rima. Me sorprende y me disgusta” (*Diarios 52*). Aquí aparece una constante en el diario, la falta de identificación con la tradición poética española, por parecerle extremadamente formal y fría, y la identificación constante con la francesa. La incomodidad manifiesta con los efectos de la rima poética exhibe la tendencia de la joven escritora a distanciarse de los artilugios musicales del oficio poético. Si la descripción informativa de la prosa diluye la intensidad, la “artificiosidad” de la rima poética la acartona. Prosa y poesía, forma e intensidad, son los binomios con los cuales la escritora lucha constantemente en la búsqueda de un lenguaje propio.

Si me detengo en 1954 es porque en este año se gesta su primera publicación, *La tierra más ajena* (1955), libro que, como comenta César Aira en su ensayo sobre Pizarnik, resalta por su originalidad dentro de la obra poética de la escritora.<sup>(7)</sup> Este libro será desterrado por su autora de la *obra*, precisamente porque precede a la formación de una voz poética, por ser un libro anterior a la formación de un público. El libro parece respetar cierta objetividad de la escritura automática y carece de la restricción preciosista sobre el léxico de los libros siguientes. Citaré un verso titulado precisamente *De mi diario*: “Miraba los coches en arreglo / sin sus vestiduras metálicas / las partes delanteras semejaban calaveras recién estrenadas” (*Poesías 23*). Nunca volverá a aparecer la palabra “coche” en la poesía de Pizarnik, ni siquiera una descripción del mundo exterior como ésta, donde parece hacerse referencia a una especie de estacionamiento. Este tipo de desenvoltura léxica y temática no volverá hasta textos como *Los poseídos entre lilas*. Es importante mencionar que en la época de la escritura de *La tierra más ajena*, la forma de escribir en el diario era la siguiente: “El

método que utilizo para escribirlo es este: escribo sin pensar, todo lo que venga de “allá”. Lo guardo” (*Diarios* 52). Esta práctica de escribir indicando la hora para luego reportar en una especie de escritura del instante, terminará en 1955, como lo indica la misma Pizarnik en una entrada de 1962 ya en París:

Son las 12 de la noche. ¿Es que voy a volver a mi diario de horas del 55, cuando escribía mis importantes acontecimientos en una maldita prosa contemporánea a ellos? En esa época me levantaba y me ponía la ropa y mi diario íntimo (una especie de “prenda íntima”) y antes de acostarme me desnudaba del diario y de la ropa. (*Diarios* 234)

Entre este primer poemario y el diario, parece haber una relación de transacción metodológica, facilitada por la práctica de la notación.

En 1956, publica su segundo libro, *La última inocencia*, donde ya se identifica la voz del sujeto lírico, contemplado regularmente por una tercera persona, que unificará en forma de obra los próximos libros: “Se fuga la isla/ Y la muchacha vuelve a escalar el viento/ y a descubrir la muerte del pájaro profeta... Ahora/ la muchacha halla la máscara del infinito y rompe el muro de la poesía” (“Salvación” *Poesías* 49). Aquí ya se ven las principales estrategias escriturales de Pizarnik: la selección de un vocabulario limitado de alto valor simbólico (pájaro, máscara, muro, viento) cuya repetición otorga una sensación de coherencia dentro de su universo poético, la combinación del sentido abstracto de este léxico con verbos que denotan acciones concretas (volver, escalar,

fugarse, romper) y la dislocación sintáctica de funciones gramaticales. Estas técnicas, junto al poema breve intensamente pulido, llegarán a la culminación de su perfeccionamiento en *Árbol de Diana* (1962). Pero es con este poemario que “la muchacha” entra por la puerta grande en los círculos literarios más prestigiosos de Buenos Aires. Es en el 1956 que Olga Orozco la introduce a las fiestas en la casa de Olivero Gironde y Norah Lange, cuando Pizarnik tiene apenas 20 años (*Alejandra Pizarnik* 61). Es a partir de esta época que Pizarnik establecerá un círculo de lectores selectos que le permitirá ser prologada por Octavio Paz en el temprano 1962. Es interesante comparar la metáfora triunfante del muro en este poema, “rompe el muro de la poesía”, con sus transformaciones posteriores. Me gustaría citar una entrada del diario de 1964, donde Pizarnik reflexiona acerca de su quehacer poético en relación con su público:

No tener para quien escribir desemboca en dos formas poéticas: la del exorcismo, inteligible o no, y la detenida, asfixiante, esteticista que consiste en un pequeño poema mil veces corregido. Se pueden hacer las dos sólo que en mi caso la segunda forma es social, obedece a mi vanidad, a mi deseo de estima y admiración. Mi forma auténtica es el automatismo afectivo. Sólo me podrá ayudar lo que escriba rápidamente puesto que mi conflicto es la inmovilidad, el muro. Y no se abate un muro construyendo a su lado otro muro. Quiero abrirme. (*Diarios* 355)

En 1956, Pizarnik acierta en construir una arquitectura poética que sostiene efectivamente los cimientos de un sujeto lírico, una especie de máquina de hacer poemas. Pero esta elección a su vez crea un obstáculo, como toda elección eficaz, un muro producido en el mismo instante que la posibilidad se materializa: la responsabilidad de la elección.<sup>(8)</sup> La construcción de un sujeto poético dentro de los parámetros de la lírica exige ciertas expectativas de coherencia con la voz y la forma establecida.

A pesar del éxito de esta fórmula poética, en los años siguientes el proyecto de novela aparece reiterado obsesivamente en el diario: “En el fondo quiero escribir una novela” (1959 *Diarios* 140), “Me avergüenza escribir un diario. Preferiría que fuese una novela” (1959 *Diarios* 146). El fortalecimiento de la voz lírica va a venir acompañado por la creciente aspiración de la novela como objeto de deseo, que a su vez aparece junto a una ardua reflexión sobre las limitaciones de su práctica poética: “La única poesía que puedo concretar es la expresión de mi suceder anímico” (1958 *Diarios* 123). Pizarnik hace varias veces referencia el alto grado de abstracción de su poesía, que a su vez es causa directa del restringido léxico escogido para participar en sus poemas. La dificultad de “concretar” descripciones, comienza a relacionarse con el reto de construir, mediante transiciones, poemas extensos:

El peligro de mi poesía es una tendencia a la disecación de las palabras:  
las fijo en el poema como con tornillos. Cada palabra se hace de piedra.  
Y ello se debe, en parte, a mi temor de caer en un llanto trágico ...

Además, mi desconfianza en mi capacidad de levantar una arquitectura poética. De allí la brevedad de mis poemas. (1959 *Diarios* 159)

A pesar del éxito que Pizarnik consigue con el poema breve, la joven escritora comenta sobre la necesidad de aprender a sostener la duración del poema, tal vez porque la práctica poética comienza a considerarse como un ensayo para la novela imaginada.

De 1960 a 1964, Pizarnik se muda a París donde se gestan sus dos libros más reconocidos: *Árbol de diana* y *Los trabajos y las noches*. La perfección y hermosura de estos libros parecen seguir el mismo método de trabajo, “la palabra que se hace en piedra” en el poema breve. Sin embargo, en estos años, se intensifica progresivamente la preocupación por encontrar formas de ordenar el proyecto de la novela, asociado a su vez con la organización de un plan de vida. En este proceso, los proyectos éticos de existencia se confunden con las formas de construcción de la novela. Cito una entrada de 1963 donde la voz del diario asocia este proyecto organizativo con el montaje cinematográfico:

Fui al cine. Vi *Thérèse Desqueyroux*. Lo que fascina- por lo menos a mí- en los personajes de ficción, es su continuidad objetiva. No perder de vista un solo instante lo trágico de su condición. Por eso la obra dramática esta hecha de recortes trágicos y saltan o excluyen los momentos de variación. Esos silencios permiten imaginar que aun lo que no vemos y lo que no se nos dice pertenece a la misma sustancia fuerte y terrible ... Es verdad la vida que me gustaría vivir es así: instantes en

donde se acumula todo lo fuerte y dramático de que soy capaz. El resto, un letargo; dormir, aunque sea anestesiada. No es la vida lo que me molesta; son los detalles. (*Diarios* 316)

Pizarnik encuentra en la técnica de la edición cinematográfica una manera de crear “una continuidad objetiva” donde la subjetividad exaltada pueda sostenerse a condición de que se excluyan los momentos de variación que la hacen posibles, los detalles irritantes. Como en sus reflexiones sobre la novela de Proust, Pizarnik concentra sus preocupaciones en las formas de administración o eliminación de los detalles informativos. Lo interesante es que en este proceso la escritora entremezcla las formas de gestionar la propia vida con la elaboración de la ficción. Pizarnik fantasea con maneras de intensificación por medio de la compresión temporal que a su vez es una técnica cinematográfica: “Ayer, antes de morir hice este plan: vivir hasta los treinta años. En esos seis años y medio hacer una novela. Vivir sólo para el arte” (155). Comprimir el tiempo disponible permite a su vez concentrar los esfuerzos en la confección de una sola novela/vida que es la fantasía más habitual de la escritora: “El refugio es una obra en forma de morada” (368).

Resulta interesante que de este proceso de búsqueda de concentración de esfuerzos derive en lo que Pizarnik identificará en 1964 como “respeto por la prosa, excesivo respeto por la prosa” (*Diarios* 368). La poesía como contenedor de la gran obra se perfila como insuficiente, ya sea por su dispersión formal (muchos poemas- muchos libros de poemas), o porque no parece concebirse como la forma por antonomasia de

consagración artística: “La poesía es una introducción ... Para distraerlos hasta que escriba mi obra maestra en prosa” (1964 *Diarios* 367), “Sólo se hablar de poesía. En una mesa de café. Pero la obra, la obra. Me ata el miedo” (*Diarios* 325). En estas reflexiones parecen tejerse una forma de valoración artística, bastante insólita, si se tiene en cuenta que Pizarnik dedico gran parte de su vida a escribir y difundir su poesía. El imperativo de la novela se presenta como forma por antonomasia de la expresión de la subjetividad en el imaginario de Pizarnik, y la poesía como un género menor. Pero este imperativo, que en el diario alcanza dimensiones utópicas, sólo puede hacerse palpable mediante el tratamiento de los detalles utilitarios de su confección.

Desde 1964, el diario irá haciéndose progresivamente más metódico, es decir, Pizarnik lo utilizará para desarrollar el *savoir faire* que requiere el aprendizaje de la prosa. Resulta pertinente señalar que en este año Pizarnik planea su regreso a Buenos Aires, regreso triunfal, ya que su reputación como poeta consagrada está definitivamente establecida. A pesar de su éxito poético, la escritora se aplica una disciplina sin precedentes en la investigación de su lenguaje, y convierte el diario en una especie de taller de trabajo: “Debo anotar *l’emploi du temps* en su aspecto más inmediato, más utilitario. Espero que en este cuaderno no aparezca ninguna imagen poética sino simplemente la realización, el trabajo de cada día” (1964 372). El destierro del lenguaje poético de la prosa del diario, confluye con un afán consciente de reportar “los momentos de variación” o utilitarios de la escritura, aquéllos que la escritora pretendía editar de su vida-obra intensa. Este ejercicio coincide con el intento de concretar posibles argumentos para la novela, esfuerzo que se presenta en forma de novela

autobiográfica. La pulsión autobiográfica resulta en un terrible y espléndido efecto circular:

Un libro sobre el insomnio. Ocho horas. Cada capítulo es una hora.  
Intercalar mi diario. Peligro porque es un tema indefinido, salvo que hay alguna obsesión primordial que lo ciña. La obsesión podrá ser la de escribir ese mismo libro sobre el insomnio. Medianoche: presentimiento del insomnio. Una de la mañana: se termina con el suicidio. Intercalar poemas en prosas exasperadas y poemas muy dulces (ajenos) y humor.  
Diez páginas por hora-diario inconcluso. (*Diarios 339*)

Pizarnik escribe en su diario, posiblemente durante sus horas de insomnio, sobre el deseo de escribir una novela autobiográfica sobre el insomnio, que tenga a su vez forma de diario de notaciones por hora a tiempo real, y que posea como argumento la obsesión misma de escribir un libro sobre el insomnio. Resulta increíble que el intento de delimitar el argumento sea precisamente adecuando el tiempo real de su desesperación por escribir, con la escritura misma. El diario se presenta como solución formal y como solución de contenido para la organización de la novela. Resulta pertinente recalcar que Pizarnik durante estos años editó y publicó partes de su diario en *Fragments de un diario, París, 1962-1963*. Los fragmentos no resultan pertinentes para este ensayo, pues la escritora utilizaba el mismo método de edición de los poemas, la esterilización y la tala, hasta dejarlos tan límpidos como versos.(9)

De 1964 a 1968, Pizarnik comienza a concretar sus intentos de escribir en prosa mediante el establecimiento de metas más realistas a corto plazo: la elaboración de relatos breves y la producción de ensayos literarios y traducciones. Los intentos más felices de relatos breves fueron una serie de reescrituras de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll: “El hombre del antifaz azul” recogido en la antología *El deseo de la palabra* (1975) y a “A tiempo y no” publicado en *Sur*. El primero está dividido en segmentos cortos titulados de la siguiente manera: La caída/El centro del mundo/Cuando nada pasa/Relaciones sociales. Es interesante que el conjunto constituya una especie de micro-alegoría personal de la escritora, tratada con un risueño sentido del humor. El método de la reescritura presenta una solución a la búsqueda de argumentos y de desarrollo de personajes, pues ya están dados, y a su vez le permite utilizar los medios ya existentes para expresar su predilección por una temática autobiográfica o meta-literaria.

Otro caso importante utilizando la misma técnica es el de *La condesa sangrienta*, publicada en 1965 en la revista mexicana *Diálogos*. *La condesa sangrienta* es una especie de ensayo sobre un libro de Valentine Penrose que lleva el mismo nombre. Pizarnik lo llama artículo en su diario, pero lo cierto es que es un intento consciente de relato de ficción, donde la descripción (de las torturas, y los personajes) se encuentra hermosamente balanceada con la imagen poética. Las transiciones son increíblemente fluidas, armónicas. Es indiscutible el adelanto que representa este ensayo en el desarrollo de una prosa personal, como la misma autora lo reitera varias veces en su diario: “El artículo de la condesa debiera de servirme, principalmente, para no

desconfiar de mi prosa ... Ojalá hubiera tomado notas del método empleado. No olvido sin embargo, que me dejaba llevar hacia la elocuencia: hacia el barroquismo ... Luego, no tuve miedo del humor. Y más aún: lo destacué” (*Diarios* 416). El reconocimiento de las ventajas del humor y el barroquismo, en contraposición a los valores de economía y la limpieza, influye sus trabajos posteriores en prosa.

De 1965 a 1968, Pizarnik está preparando la ardua organización de *La extracción de la piedra de la locura* (1968). Para su preparación comienza un estudio sobre el poema en prosa, y aparecen entradas en el diario detallando el procedimiento a seguir para su elaboración (418, 420). Pizarnik se prepara para una verdadera renovación formal de su poesía, que interesa porque la solución es precisamente volver prosaico el poema. La estructura del libro resulta de suma importancia, porque es aquí donde por primera vez se concibe el libro como un espacio donde depositar textos heterogéneos de distinta naturaleza y épocas. Esta concepción se radicalizará en *El infierno musical* y en *La bucanera de Pernambuco*. Pizarnik termina organizando el libro de acuerdo con lo que ella llama sus distintas voces, que a su vez estarán divididas por fecha de escritura (460 *Diarios*). El resultado es el siguiente: I, 1966; II, 1963; III, 1962; IV, 1964. Me interesa principalmente la última parte donde se reúnen tres poemas extensos, de varias páginas cada uno. El primero se titula igual que el libro, y constituye una especie de poética, y toma de posición frente a sus demás voces. En este texto se repiten obsesiones del diario y sirve de preámbulo a *El infierno musical*:

Puertas del corazón, perro apaleado, veo un templo, tiemblo. ¿qué pasa?  
No pasa. Yo presentía una escritura total. El animal palpitaba en mis  
brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, reparación, todo  
musical y silencioso al mismo tiempo. ¿Qué significa traducirse en  
palabras? Y los proyectos de perfección a largo plazo; medir cada día la  
probable elevación de mi espíritu, la desesperación de mis faltas  
gramaticales. Mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie  
de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar ... ¿para  
quién escribes? Ruinas de un templo olvidado ... Solamente tú sabes de  
este ritmo quebrantado. (*Obras completas* 139)

En este fragmento se perfila el agotamiento del proyecto de poesía pura, mediante una  
reflexión sobre los sacrificios de la práctica literaria y las exigencias de un público. Pero  
lo más interesantes es que la problemática comienza a articularse como un problema  
musical de “ritmo quebrantado”. Es importante mencionar que en una entrada del diario  
del 1968, Pizarnik identifica que el verdadero tema del libro es la disonancia  
(*Diarios* 461).

El problema de ritmo ha estado durante gran parte del diario relacionado, no tanto con  
la poesía, sino con la prosa: “No sólo torpezas gramaticales sino imposibilidad de  
construir frases plenas, que tengan sentido. Ello se debe al mismo desequilibrio (o  
carencia de ritmo) que no me deja hablar correctamente” (*Diarios* 274). Aquí el ritmo se  
relaciona al arte de construir una frase, que es, a diferencia del verso, la unidad mínima

de la prosa. A su vez, el ritmo es el arte de la continuidad armónica, de la sucesión acompañada de una frase con otras. Por esta misma razón, Pizarnik relaciona el ritmo con el arte de la conversación fluida, con la capacidad de hilvanar ideas, oraciones en el lenguaje hablado: “Pensando en el asunto, se trata de un problema musical, se trata de mi imposibilidad de incorporar o percibir el ritmo” (*Diarios* 321). No es difícil adivinar entonces que *El infierno musical*, hace referencia directa a este problema de ritmo, mencionado abundantemente en el diario. Lo que me interesa resaltar es que es un problema relacionado con la construcción de la prosa, y concerniente en distintas instancias con la dificultad de incorporar la propia oralidad en la escritura misma. Es interesante que muchos de los testimonios sobre la personalidad de Pizarnik resalten su elocuencia en la conversación, el extraño acento de su voz, el carácter lúdico en su manipulación de lenguaje, su agudo sentido del humor y sobretodo su tendencia a la obscenidad.<sup>(10)</sup> La misma Pizarnik hace referencia a estas cualidades en el diario: “Hablando de perros nadie más canina que yo en las reuniones sociales” (*Diarios* 196). Inclusive llega a fantasear con la posibilidad de reproducir con un “magnetófono” sus “monólogos callejeros”, “sus bellos delirios”, para luego incorporarlos en su escritura, como “otra manera de expresión” (*Diarios* 200). Es decir, el problema musical consiste en la dificultad de integrar parte de la fluidez de su estilo de expresión cotidiano como material literario.

Teniendo en cuenta este reconocimiento por parte de la escritora de las posibilidades del lenguaje hablado en la construcción de un lenguaje en prosa, se debe examinar los diálogos humorísticos que Pizarnik practicó durante toda su vida, como demuestran

múltiples ensayos en el diario, y sobre todo la cantidad de ellos que aparecen publicados póstumamente. Esta práctica permitía a Pizarnik utilizar la técnica del collage, y no preocuparse por las transiciones informativas que el diálogo no requiere, salvo las indicaciones técnicas. Además, el diálogo promueve la incorporación de la fluidez, la improvisación, el humor y las descargas obscenas, que tanto placer le producían, y que luego quedaban inmediatamente descartados mediante un tortuoso proceso de edición. Para entender este proceso de expulsión de los textos de la obra, me gustaría citar el caso de *Los perturbados entre lilas*, el más extenso de sus diálogos que se convirtió en una pieza teatral. La obra aparece en el diario originalmente titulada como *Los triciclos*, en una especie de homenaje a Remedios Varo, aunque estos son triciclos “mecanoeróticos”. Los personajes principales son Segismunda, especie de alter-ego de la escritora, y Carol, su doble masculino. La obra es, como la misma escritora lo dice en su diario, una especie de casa de citas, una reescritura de Molière (11) y Samuel Beckett, pero también introduce fragmentos de sus otros textos poéticos reciclados. Lo más probable es que Pizarnik haya escrito la obra junto con su *Palais de Vocabulaire*, su cuaderno de citas. Resulta significativo la exaltación con la que Pizarnik anuncia la facilidad y la rapidez experimentadas en la escritura de la obra, y sobretodo la timidez con que divulga en su círculo de amigos su nuevo proyecto: “Luego, en sólo nueve días, pergeñe (o pergueñé?) una obra de teatro que tiene partes que no son malas. Es muy extraña y triste y llena de humor. A nadie se la di a leer todavía porque quiero corregirla (esto va a ser peligroso) y porque todavía no puedo creer que sea mía, yo tan lenta e indecisa” (*Correspondencia* 291-292). La recepción de la obra, parece no haber sido tan acogedora, según la siguiente entrada del diario: “He cometido el error de contar que

“ahora hago teatro”. Grave error. Desde hoy, nadie más lo sabrá. Esa pieza debe ser terminada muy pronto (¡es tan fácil!) e inmediatamente ser interpretada” (*Diarios* 482). La recepción desalentadora de la obra, pudo haber sido la razón por la cual Pizarnik no la publicara, sino que la sometiera a un proceso de edición intenso hasta dejarla en una serie de fragmentos poéticos, publicados al final de *El infierno musical* (1971) con el título de “Los poseídos entre lilas”. Este último gesto de exclusión y poda, cierra con broche de oro, un libro que por lo demás es el canto discontinuo de la angustia.

Es el momento de retomar el proyecto de novela que había tratado de trazar anteriormente. Hay un momento en la preparación de la novela, según Barthes, en el cual el escritor debe preguntarse: ¿Comedia o tragedia? He tratado de dilucidar los intentos de Pizarnik de desarrollar un argumento autobiográfico para su novela, de corte trágico, donde se articulara la demanda misma de la obra. Este proyecto parece ir desvaneciéndose mediante un proceso de autocensura y poda que da sus últimos frutos en *El infierno musical*. Por otro lado, en estos últimos años, Pizarnik investiga ampliamente las posibilidades del humor, y produce casi compulsivamente textos de esta índole; textos no clasificables, textos diseminados, textos sin obra, textos que atraviesan transversalmente toda la producción poética anterior. En esta misma época aparecen en su diario referencias a sus arduos estudios sobre el tema que incluyen: un plan para escribir un ensayo sobre el humor en Franz Kafka (442), comentarios sobre la relación entre humor y poesía en Vicente Huidobro (311), la necesidad de “argentinar” la carpeta de humor leyendo los textos de Jorge Luis Borges y Bioy Casares “alias B.Domecq” (446), relecturas de Julio Cortázar (444), y referencias

múltiples a Georg Lichtenberg, lo que sugiere una relectura de *Anthologie de l'humour noir* de André Breton. De este estudio emergerán una serie de escritos reunidos bajo el título *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Los textos parecen estar unidos por una especie de ética de la ilegibilidad, que tiene la desconsideración con el lector como estandarte. El humor de la polígrafa entonces funciona como un lubricador que agiliza los rieles de una prosa experimental, tantas veces contenida por duras expectativas literarias.

A pesar de la dispersión temática de los textos, Pizarnik ejecuta un gesto de novelarlos, a partir de un “Praefación”, una nota aclaratoria sobre la presentación de los personajes, “Un índice ingenuo (o no)” y un segundo “Índice Piola.” La organización de los textos no corresponde a ninguno de los dos índices; hay más títulos que textos, y algunos escritos no aparecen en los para-textos. Los comentarios hechos en la “Praefación” resultan pertinentes si se piensa en relación directa con el proyecto de escribir en prosa anteriormente discutido: “Oculta tu voluptad antes que la voz del matante miedo ritme esta prosa por pendientes desfavorables. Voy a entrar en mi castillo de papel acompañada por un perro de niebla” (*Obras* 293). La acción de despeñar el ritmo de una prosa tantas veces deseada, junto al gesto de construir un prefacio para estos textos, parece comentar sobre el futuro de la novela imaginada. La posible referencia a *El castillo* de Franz Kafka (Pizarnik en una entrada del diario expresa su intento de imitar *América* del mismo escritor como modelo de su novela) podría sugerirnos la misma hipótesis (*Diarios* 480).

El “praefación” cierra con esta nota al lector: “Lectoto o lecteta: mi deasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor” (*Obras* 293). Es importante recalcar que en el diario, Pizarnik registró la falta de aprobación que provocaron estos textos en su círculo de lectores: “El texto de Pericles (el sábado leí algunas páginas: nadie rió) disociado en vanos cuadernos y carpetas” (1970 *Diarios* 496), “Luego la gente. La gente no quiere saber nada de mis textos de humor. *par ex. M.A; par ex. todo el mundo*” (1970 *Diarios* 496). El desentendimiento de la aprobación de sus lectores, desencadena una especie de orgía lingüística, un laberinto cuyos únicos cimientos son el placer mismo de escribirlos y de leerlos. Pizarnik comenta en su diario sobre esta desobligación gozosa: “Advertí que el texto de humor me hace mal, me descentra, me dispersa, me arrebatara fuera de mí- a diferencia, *par ex.*, de los instantes frente al pizarrón, en que me reúno. Sin embargo, ninguno de los poemas por reescribir me enfervoriza. El texto de humor, por el contrario, es la tentación perpetua” (1970 *Diarios* 495). Los textos se presentan como una expiación, un espacio donde se descargan los restos mismos del proceso de auto-censura de la edición. Pizarnik ensaya en este espacio explotar la intensidad por medio del exceso y el brutalismo, en un gesto inverso a su producción poética donde la intensidad está altamente controlada dentro de la forma del poema. Al principio de este ensayo, discutí la incomodidad de Pizarnik con los pasajes descriptivos o informativos, por parecerle un peso muerto para la intensidad narrativa. En este momento, la polígrafa se lanza de lleno en estos sumideros de la escritura, a sus canales de drenaje, como solución al estancamiento sufrido a consecuencia de sus antiguas exigencias con relación a la prosa.

En estos escritos, la polígrafa se burla sistemáticamente de los motivos más comunes de su poesía.<sup>(12)</sup> Por ejemplo el “pájaro profeta” de su primer poemario, aparece satirizado hasta la saciedad en “La pájara en el ojo ajeno”. Este texto imita una especie de “servicio al cliente”, donde la “laloc” (locutora) vende pájaros a domicilio: “Cada lunes de cada año bisiesto liquidaríamos: un pájaro mosca, un pijuy; un picotijeras (el pajarito del cajón de sastre), un picaculo (eficaz para ... cortina musical), un pájaro-estructuralista y un pájaro de cuero negro” (*Obras* 314). El arquetipo poético termina reducido a una mercancía devaluada, que por su falta de rentabilidad debe ser despachada a precio de ganga. A su vez esta ganga literaria multiplica como nunca antes las posibilidades metafóricas del pájaro; el acto de liquidación es sobretodo un ajuste de cuentas con el alto presupuesto poético de su producción anterior. En una especie de reelaboración humorística de los motivos del infierno musical y el ritmo escribe “Una musiquita muy cacofónica” que empieza con la siguiente línea: “Quien versifica, no verifica” (*Obras* 309). Podría argumentarse que esta frase es un no tan velado gesto de auto-crítica, sobretodo si se piensa en los tortuosos procesos de edición a los cuales Pizarnik se sometía. Este texto, a su vez, se divide en lo que parecen ser distintos alter-egos de la escritora: Betty Laucha/La enturbanada/La que por un cisne/La paroxística/ La bufidora/La purgadora/La zozobradora. Estos subtítulos parecen evocar diferentes “musas” poéticas, y cada uno se derrumba en sus correspondientes retruécanos, rimas asonantes y consonantes, prosopopeyas, cacofonías, explotando las figuras retóricas hasta dejar restos de frases, sonidos, letras. Un caso parecido de utilización de motivos de su universo meta-literario, es el texto titulado “Abstrakta”. En el diario, Pizarnik

repetía el motivo de la atracción como un obstáculo para diversificar su lenguaje poético: “Que quiso ser poeta y se perdió por exceso de lenguaje abstracto” (*Diarios* 273). La solución a esta abstracción parece resolverse en un tratamiento escatológico del signo, como si la materia verbal constituyera una especie de pegote, tan desechable como el papel mismo en donde está escrito.

He querido aportar otra perspectiva crítica al sostener que la producción en prosa de la escritora argentina dialoga directamente con un proyecto que considero fundamental en su obra: el imaginario de la novela. Novela que aunque no se materializa deja su marca en las prácticas de escritura, sobretodo en el diario, y ayuda a explicar la peculiar aparición de los textos póstumos de Pizarnik. *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* es una especie de corte aparente en su obra poética, la que ella misma elaboró cuidadosamente de acuerdo a sus altas expectativas literarias y las exigencias de sus lectores. En estos textos póstumos se articula un acercamiento distinto a la idea de la prosa del que habíamos visto anteriormente en su diario, en una operación donde las elevadas exigencias de significado de la obra, no sólo se relajan, sino que se subyugan al juego de los significantes, a la diseminación textual. Pizarnik da el paso del deseo utópico de la prosa novelística imaginada a la prosa posible. No obstante, ¿Podría colocarse a *La bucanera* en lugar de la novela deseada? Lo cierto es que *La bucanera* es el texto que sí se escribe, la comedia de la subjetividad, texto sin obra y sin público, y sin publicación, carcajada posible de la escritura. Novela simulacro de la novela y resto de la reflexión de la práctica de años: “¡Qué damnación este oficio de escribir! Una se

abandona al alazán objetivo, y nada. Una no se abandona, y también nada” (*Obras* 360).

## Notas

(1). Existen dos ediciones póstumas anteriores a *Textos de sombra: El deseo de la palabra* (1975) y *Zona Prohibida* (1982). A diferencia de la antología de Orozco y Becciu, en estos primeros dos volúmenes Pizarnik participa de la selección de publicación antes de morir. Es decir, *Textos de sombra* es la primera antología póstuma donde las decisiones editoriales de inclusión y exclusión de textos inéditos se toman sin el consentimiento directo de la autora, que ya ha muerto. El ordenamiento y la selección de estos escritos ha desencadenado un debate no sólo sobre los límites de lo literario, sino sobre el rol del crítico como lector privilegiado y legitimador de textos en el proceso editorial. Para seguir este debate con detenimiento véase “The ‘Complete’ Works of Alejandra Pizarnik? Editors and Editions” de Cristina Piña 148-165.

(2). Un ejemplo importante del reciente esfuerzo crítico por seguir esta línea de estudios es la colección de ensayos reunida por Fiona Mackintosh y Karl Posso titulada *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed* (2007).

(3). Cuando hablo de obra y texto, me remito principalmente a la distinción trabajada por Roland Barthes en su ensayo “De la obra al texto” en *El susurro del lenguaje* 73-83.

(4). En una entrevista del 1967 Pizarnik explica su desinterés por las modas literarias hispanoamericanas acudiendo precisamente a la distinción entre texto y obra: “La razón de mi desinterés es fácil de explicar: amo la literatura. De ahí mi indiferencia absoluta por algunos autores argentinos cuya fama no permite al lector abolir la evidencia que su obra ofrece, o sea: son autores de algo que aún no ha ascendido al rango de *obra literaria*” (*Prosas completas*, 307).

(5). Parece sorprendente que no se haya estudiado con detenimiento la importancia que tiene este proyecto de novela en el imaginario artístico de Pizarnik, ya que se podría considerar como el hilo conductor de los diarios completos. Tampoco parecen haber muchos estudios dedicados al diario como totalidad de manera extensiva, aunque ha sido ampliamente citado. El ensayo más importante de este tipo es el de Nora Catelli “La veta autobiográfica: de Norah Lange a Alejandra Pizarnik” 199-204. En este trabajo se resalta el espacio del diario como el lugar en donde se ensaya una lengua literaria trabajosamente adquirida, teniendo en cuenta que la lengua materna de Pizarnik era el yídish.

(6). El trabajo más extenso sobre la relación entre los “textos de sombra” de Pizarnik y su producción poética es el ya clásico estudio de María Negroni *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Mi ensayo está claramente en deuda con este trabajo que propone los textos en prosa, más que como un espacio donde se “agolpa lo indeseado” (11) o lo obscuro, como un “sistema de reversos donde los parentescos y armonías son más frecuentes que inesperados” (12). Es decir, Negroni plantea que entre

las dos producciones de la escritora existe una fuerte red de intertextualidad practicada por “la autora en el interior de su propia obra” donde “las transpolaciones de tiradas líricas enteras desde los textos en prosa hacia los poemas” (113) revelan los mecanismo de composición poética. Continuando esta línea de pensamiento, me gustaría añadir la importancia del diario en esta red de “libre circulación textual” (17), para esclarecer la separación de estos dos conjuntos (poemas publicados y textos en prosa inéditos) tan relacionados entre sí. Otro estudio importante con este mismo tema es el libro de César Aira *Alejandra Pizarnik*. El novelista argentino hace un recorrido crítico por la producción de la escritora y analiza sus intentos por desarrollar un lenguaje en prosa en términos de sus posibilidades prácticas. Una línea muy parecida sigo en este ensayo, pero haciendo énfasis en la importancia del proyecto de novela como factor detonante de esta experimentación formal.

(7). Para un análisis detenido de cada libro de Pizarnik dentro de una visión holística de su obra y su universo poético véase el estudio de Susana Haydu *Alejandra Pizarnik. Evolución de un lenguaje poético*.

(8). Esta idea es una reelaboración de un comentario de Roland Barthes sobre la hermenéutica del laberinto: “Por una parte vías que no permiten responsabilidad de elección (un muro al final) y, por la otra, cruces que aseguran nuestra libertad: el obstáculo será credo por nuestra elección y no por el destino” (*La preparación de la novela* 171).

(9). El proceso de edición de Pizarnik era escribir el poema en una pizarra y luego ir borrando o añadiendo, tratando así el poema como un cuadro. Este método privilegia la poda como método de edición, y percibe a las palabras como una serie de bloques combinatorios. Ya para esta época Pizarnik reitera su desconfianza en esta técnica, porque no promueve la revisión por ampliación, necesaria para la prosa, como demuestra esta cita de 1965: “Del mismo modo, no sé cuál poema comenzar a corregir, es decir a arquitecturar. Mi método de corregir desemboca en la seca y árida poesía pura y a la vez me impide ir aprendiendo a escribir una frase. Si quiero escribir en prosa, *tout est là*; la sabia manera de configurar una frase” (*Diarios* 421).

(10). Ivonne Bordelois da testimonio de esta capacidad en su prólogo a su edición a *Correspondencia*: “Siempre me ha llamado la atención el que entre las muchas semblanzas y entrevistas publicadas en torno a Alejandra no se hay hablado nunca ... de la extraordinaria voz de Alejandra y de su aún más extraordinaria dicción ... Lo importante era que dentro de ese extrañamiento innegable, nunca escuché a nadie que tuviera un dominio más central y perfecto del lugar y tiempo necesario a cada palabra: siempre se tenía la sensación de un arquero infalible que arrojaba la flecha al sustantivo más precioso y preciso, al adjetivo mas irremplazable, profundo y sorprendente” (15-16).

(11). Para un análisis detallado sobre el trabajo de reescritura que hace Pizarnik de esta figura en *Los perturbados entre lilas* véase Evelyn Fishburn 40-46.

(12). Para una lectura más detenida que desentrañe las múltiples referencias de Pizarnik, tanto a su propia obra como a otros textos en *La bucanera*, véase Haydu 90-92, Negroni 89-99 y Fishburn 47-50.

### **Obras citadas**

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editoras, 1998.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

---. *La preparación de la novela. Notas de un curso en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Trad. Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005.

---. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 1997.

Bordelois, Ivonne y Alejandra Pizarnik. *Correspondencia. Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

Catelli, Nora. *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Fishburn, Evelyn. "Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik." *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Eds. Fiona J. Mackintosh and Karl Posso. Woodbridge, UK: Tamesis; Rochester, NY: Boydell & Brewer, 2007.

Haydu, Susana. *Alejandra Pizarnik. Evolución de un lenguaje poético*. Washington DC: Organization of American States, 1996.

Mackintosh, Fiona J., and Karl Posso, eds. *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Woodbridge, UK: Tamesis; Rochester, NY: Boydell & Brewer, 2007.

Negrón, María. *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1991.

---. "The 'Complete' Works of Alejandra Pizarnik? Editors and Editions." *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Eds. Fiona J. Mackintosh and Karl Posso. Woodbridge, UK: Tamesis; Rochester, NY: Boydell & Brewer, 2007.

Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2003.

---. *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1998.

---. *Poesía (1955-1972)* Ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2001

---. *Prosa completa* Ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2002.

## Notas/Notes

## **El discurso profético, apocalíptico y mesiánico de Jacobo Fijman**

[Naomi Lindstrom](#)

*University of Texas at Austin*

Nacido en una familia judía en Besarabia, en aquel entonces parte de Rusia (1898), el poeta Jacobo Fijman emigró a la Argentina en 1902. Durante la década de los años 20, cuando formaba parte del grupo de poetas vanguardistas asociados con la revista *Martín Fierro*, empezó a tener “experiencias místicas” (Fijman, “Fuegos” 22) y a sentir una fuerte atracción al catolicismo. Algunas alusiones cristianas aparecen ya en sus primeros poemas conocidos, de aproximadamente 1923, y en su primer libro, *Molino rojo* (1926). En 1928, realizó un viaje a Europa (Zito Lema 89) y al volver a Buenos Aires, empezó a asistir a misa y se asoció con los escritores católicos reunidos en torno a la revista *Número* (Arias, “Breve crónica” 2). Su libro *Hecho de estampas*, publicado en 1929, revela una marcada intertextualidad con las fuentes cristianas, sobre todo los evangelios y la poesía mística española. En 1930 se hizo bautizar ([1](#)) y siguió considerándose católico hasta su muerte en 1970.

Sin embargo, la religiosidad de Fijman, manifestada en gran parte de su producción, es un fenómeno complejo que no se limita al cristianismo. Cuando su amigo y colaborador Vicente Zito Lema le preguntó el motivo que propició su conversión del judaísmo al catolicismo, Fijman le corrigió diciendo “No es conversión de judío a católico. Es simplemente la aceptación de la religión católica, apostólica y romana. Porque lo de

judío no se pierde” (“Viaje” 78). En otra ocasión, el poeta se refiere a su práctica por “mantener las esencias de lo judío” (“Fuegos” 30). En su poesía y otros escritos, Fijman se mueve con fluidez entre las dos culturas religiosas que conoce bien. A veces, su marco de referencia parece ser predominantemente cristiano, lo que se aprecia en sus alusiones al “Antiguo Testamento” (Fijman, “Viaje” 53) y no al “Tanaj”, “Biblia Hebrea” o “Biblia” aunque dichas alusiones al “Antiguo Testamento” implican un canon incompleto sin los agregados cristianos. Cita la literatura patrística y la filosofía escolástica pero no el *Talmud*. Aunado a esto, adopta una perspectiva más judía atribuyendo al “pueblo de Israel” el concepto de la “unidad divina” (Fijman, “Viaje” 67). Pero como se verá, la fusión de tradiciones es sólo el punto de partida para la expresión religiosa de Fijman.

Un gran factor que influye en la construcción del sistema fijmaniano fue el riguroso programa de lecturas que siguió el poeta durante la mayor parte de su vida. Según Alberto Arias, “de 1932 a 1942 la vida del poeta se limita, según su testimonio y el de quienes lo conocieron, a intensos estudios... escolástica, gramática, lenguas, teología y filosofía” (“Breve crónica” 3); a lo anterior se deben agregar los libros bíblicos, tanto la *Biblia Hebrea* como el *Nuevo Testamento*, con los que Fijman crea una red intertextual. En *El pensamiento de Jacobo Fijman*, el libro que escribió en sus últimos años con la ayuda de Zito Lema, el poeta identifica el gran número de textos que había estudiado. Y aunque cuenta entre sus influencias a varios pensadores de los primeros siglos del cristianismo y a escolásticos, no nombra un solo filósofo o ensayista moderno. Debido a tal omisión, nunca se sabrá cómo habría juzgado Fijman a aquellos

de sus contemporáneos que también crearon variantes modernas de las mismas tradiciones, como por ejemplo la visión apocalíptica de la historia que Walter Benjamin expone en la novena tesis de sus “Tesis sobre la filosofía de la historia” (Benjamin 257-58).

Este trabajo explora primero las relaciones entre el discurso de Fijman, los evangelios y otros libros de la *Biblia Hebrea* y el *Nuevo Testamento*. Luego analiza la manera en que transforma ciertas convenciones de la literatura profética y apocalíptica, géneros co-existentes en la tradición judía y en el cristianismo del primer siglo de la época común.<sup>(2)</sup> Al final se verá cómo, más allá de una reformulación de elementos provenientes de dos religiones establecidas, Fijman proyecta una visión *sui géneris*, basada en su propia creencia y en sus cualidades excepcionales. Es a este aspecto de la visión de Fijman que alude Eliahu Toker cuando lo caracteriza, muy acertadamente, como “un inquietante poeta judío que abrazó el cristianismo, tomado por fantasías mesiánicas en hambre de santidad” (49).

Con estas palabras Toker se refiere también a los problemas de salud mental del poeta, tema de escasa relevancia para este análisis de su producción.<sup>(3)</sup> A lo largo de los años, sin duda muchos enfermos mentales han albergado creencias tan extremas como las que expone el poeta argentino en sus obras; sin embargo, el sistema discursivo que construye Fijman en torno a sus preocupaciones es único. Sería posible analizar su producción como un ejemplo del discurso sicótico, aplicando los conceptos en torno al lenguaje y la esquizofrenia que expone Avital Ronell en su *The Telephone Book*:

*Technology, Schizophrenia, Electric Speech* (1989), pero sería una investigación completamente distinta de ésta. Aquí no se trata de ver la escritura de Fijman como la expresión involuntaria de una sicosis, sino como una transformación poética de las convenciones de ciertas formas de la literatura judía y cristiana, así como de las preocupaciones individuales del autor.

Para realizar este análisis, se emplea un corpus bastante amplio de las obras de Fijman. Su labor poética se representa por los textos recogidos en *Obras: (1923-69)*, volumen a cargo de Arias, que reúne los tres tomos de poesía que publicó Fijman; su libro vanguardista *Molino rojo* (1926; de aquí en adelante referido como *MR*); sus dos colecciones de poemas, en su gran mayoría de temas religiosos; *Hecho de estampas* (1929; aquí *HE*); *Estrella de la mañana* (1931; *EM*) y por último sus poemas anteriores y posteriores a las colecciones. Incluyo además dentro de la obra de Fijman el libro que realizó con Zito Lema, *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje a la otra realidad* (1970), en el cual, Fijman expone sus conceptos religiosos, filosóficos y estéticos, así como sus experiencias y visiones. Como afirma Raúl Gustavo Aguirre, no se trata de un simple testimonio, sino de textos estéticamente elaborados que ofrecen “verdaderos poemas en prosa” (435).

Aunque Fijman fue un místico, y él mismo asocia su obra con sus “estados místicos” (“Viaje” 64), el presente trabajo no analiza sus vínculos con la poesía mística. Este aspecto ya ha sido tema de un estudio pormenorizado, como en “Relación intertextual de ‘Adoración de los Reyes Magos’ [de Fijman] con el *Cantar de los Cantares* y el

‘Cántico espiritual’ [de San Juan de la Cruz]”, de María Amelia Arancet Ruda (*Poética* 300-14). Tampoco se intentará dilucidar los motivos que habrán impulsado a Fijman a adoptar el catolicismo, tema que ya ha investigado Senkman (164). Fijman asocia su producción poética con los evangelios y la forma de vida de los primeros cristianos creando en muchas de sus obras una Tierra Santa, a las orillas del mar o en un paisaje desértico, escena que puede también significar un desierto espiritual (p. ej., en “Canto del cisne” [MR]); tal ambiente recuerda el área mediterránea donde se desarrollaron las vidas de Cristo y de sus primeros seguidores. Un hecho que muestra la tendencia de Fijman a centrar sus poemas en un ambiente afín al primer cristianismo es que mientras muchos poetas de vanguardia, como Oliverio Girondo en sus famosos *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), incluyen en su poesía referencias a la tecnología y a la vida moderna de la gran ciudad, en la producción poética de Fijman hay muy pocas alusiones de esa clase. Su obra se sitúa más en lugares donde campesinos pobres practican la agricultura tradicional. En otros poemas describe ciudades, pero antiguas, con torres (“Las torres blancas”, MR) y murallas (“las ciudades que hacen en Cristo sus murallas” [“XIII”, EM]); “Ciudad santa” (MR) versa directamente sobre Jerusalén. En HE y EM, Fijman acerca su discurso al de los evangelios mediante la repetición de ciertos sustantivos que cobran un valor simbólico en los primeros libros del *Nuevo Testamento*; las palomas y los corderos se nombran con una frecuencia obsesiva, pero también el trigo, las viñas y los pastores tantas veces aludidos en las distintas versiones de la vida de Cristo.

En su prosa, Fijman alude explícita y repetidamente a la *Biblia* favoreciendo determinados pasajes que corresponden a sus creencias peculiares, así como reelaborando la narrativa de la creación en el Génesis pero agregándole nuevos detalles inéditos (“Viaje” 39, 61, 62). También hace referencia a los evangelios y el *Cantar de los Cantares* (“Viaje” 37), pero el texto al que alude con más detalle e insistencia es el Apocalipsis de Juan (“Viaje” 51, 77, 80-81). Además de los libros que Fijman identifica explícitamente, en su discurso construye una red intertextual con otros pasajes bíblicos que contienen elementos visionarios y apocalípticos, como la segunda parte del Libro de Daniel (Daniel, caps. 7-12), en la que Daniel describe sus visiones y presenta la figura del rey todopoderoso pero engañoso y maléfico (cap. 7) que luego se reelabora en la tradición apocalíptica cristiana como el Anticristo y que, como se verá, cobra una importancia fundamental en la visión de Fijman.

Fijman en su nota “Mallarmé, lector de símbolos”, publicada en la revista *Número* en 1931, observa: “El estado profético le da al artesano del verso el poder de nombrar, de poner su luz eficazmente” (cit. en Arias 19). Efectivamente, no sólo asocia el estado profético con la creación poética, sino que además su producción manifiesta una intertextualidad complicada con la literatura profética y sus convenciones discursivas. Es de notar que mientras que según el pensamiento judío convencional “Prophecy ceased” después de la época del Segundo Templo (Heschel xv), Fijman sigue ejerciendo la profecía en pleno s. XX.

Heschel en su conocido estudio de los profetas señala que la función primordial del profeta no es pronosticar el futuro, sino denunciar los males de la sociedad que lo rodean: “the prominent theme is exhortation, not mere prediction” (12). Aunque cada profeta tiene su propio enfoque, los vicios principales que se deploran son la idolatría, las formas prohibidas de la sexualidad, la riqueza y su ostentación y la hipocresía; según Heschel, “[the prophet’s] words are often slashing, even horrid—designed to shock rather than to edify” (7).

En sus colaboraciones con Zito Lema, Fijman demuestra la misma actitud de denuncia y pronostica el castigo divino, basándose en la revelación personal. Por ejemplo, después de criticar la suntuosidad de las iglesias de su época, que “deben ser pobres”, afirma que “Dios me contó que las va a destruir” (“Viaje” 70). Como los profetas bíblicos, Fijman se horroriza ante la opulencia, la hipocresía y las diversas manifestaciones de la sexualidad. Critica duramente a los sacerdotes “por su falta de amor” (“Fuegos” 30) y a sus feligreses “que en su mayoría eran falsos, burgueses, católicos ricos o de figuración” (“Fuegos” 30) y afirma que “Hoy en día la iglesia es un prostíbulo” (“Viaje” 70). Su actitud corresponde a la descripción de Heschel: “The prophet is an iconoclast challenging the apparently holy, revered, and awesome. Beliefs cherished as certainties, institutions endowed with supreme sanctity, he exposes as scandalous pretensions” (10). Varios poemas de Fijman describen, en un tono horrorizado e iracundo, la decadencia de la vida actual. En “Noche del sábado en El Bajo”, un poema temprano (c.1923; *Obras* 54-55), el yo poético describe indignado la “Noche del sábado, del vicio” (54).

Los blancos de su ira son la sexualidad, aludida como “lujuria”, y la riqueza (“financistas de quilombo y putas”, 54).

Los poemas de denuncia, que demuestran una intertextualidad con la literatura profética, son más comunes en sus poemas tempranos y en su primer libro *MR*, mientras que en sus libros más “católicos”, *HE* y *EM*, se encuentra, como se verá a continuación, una expresión más bien apocalíptica. En los libros posteriores a su conversión al catolicismo, el poeta se vale menos del discurso profético, asociado sobre todo con la sección de la Biblia Hebrea identificada explícitamente como “Los Profetas”, y depende más de la literatura apocalíptica, género cuyo ejemplo más puro es un libro que sólo se encuentra en el canon cristiano, el Apocalipsis de Juan.

El género apocalíptico es difícil de definir y de diferenciar nítidamente de la literatura profética. Sin embargo, es reconocible por una visión general que resume sucintamente Collins en su *The Apocalyptic Imagination: An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*: “a worldview in which supernatural revelation, the heavenly world, and eschatological judgment played essential parts” (13). Fijman se enfoca en algunos elementos en particular, sobre todo en la narrativa del acenso del Anticristo, la batalla final y la transfiguración y unión de la tierra y el cielo.

En *El pensamiento de Jacobo Fijman*, el poeta manifiesta su convicción de que los sucesos apocalípticos no sólo son inminentes, sino que ya han comenzado a realizarse en el s. XX; por ejemplo, según su testimonio, durante la dictadura militar de los años

treinta, “La gente era perseguida de la manera que ha sido establecida en el Apocalipsis” (80). Afirma que el Diablo ha invadido Buenos Aires para sustituir a Cristo y así dominar a la humanidad: “finge ser Cristo. Y hasta en ciertos cuadros su presencia es la del Crucificado [...] En Buenos Aires, solo yo puedo distinguir Cristo del Demonio”, mientras que el clero se adhiere al falso Cristo (“Viaje” 57). Estas afirmaciones constituyen una variante de la antes mencionada historia del tirano engañoso, que tiene sus orígenes en el libro de Daniel y se desarrolla como la narrativa cristiana del Anticristo en los libros de Juan y, aun más, en el Apocalipsis. En la tradición cristiana, el Anticristo intenta suplantar a Cristo y ganar la lealtad de sus seguidores (por ejemplo, Apocalipsis 13-16). En su versión idiosincrásica de la narrativa, Fijman identifica al Anticristo directamente con el Diablo. Además del Diablo en Buenos Aires, Fijman señala otras figuras de dominación siniestra y sobrenatural. Entre ellas figura Richard Wagner, quien “se propuso llegar a príncipe de los infiernos” (“Fuegos” 31) avasallando al público con sus ideas “paganas” (32) e intentando hacerle competencia a Dios (31).

En sus ensayos, Fijman atribuye varios fenómenos a la intervención de los demonios. Esta creencia corresponde al concepto apocalíptico que resume Collins: “there is a hidden world of angels and demons that is directly relevant to human destiny” (80). Por ejemplo, Fijman admira la innovación literaria de la década de los años 20; sin embargo, afirma que, por ser de carácter profano, la creación de sus contemporáneos es diabólica: de Ricardo Güiraldes dice “había entregado su alma a los demonios” (“Fuegos” 26); de los surrealistas afirma “Los surrealistas son auténticos poetas pero...

son satánicos” (“Viaje” 66); de igual forma atribuye a Antonin Artaud, cuya obra aprecia, tratos con el Diablo (66). En resumen, según su visión, la originalidad artística, si no es divina, está forzosamente “al servicio del Demonio” (66).

Aunque Fijman alude a los ángeles con frecuencia, en una desviación notable de las convenciones apocalípticas, en ningún momento señala ni en su poesía ni en sus ensayos, a los ángeles ni a los profetas anteriores como vehículos de sus revelaciones. Esta variante excepcional de la tradición profética y apocalíptica tiene una explicación. El poeta cree poder comunicarse con Dios directamente: “Soy amigo de Jesucristo; como lo soy de Dios, El Padre. Incluso he comido con ellos” (“Viaje” 57-58). El fin del mundo y la batalla final entre el bien y el mal se describen o se aluden en varios textos poéticos de *HE* y *EM*. En el “Poema II” de *EM* (*Obras* 142), el yo poético es testigo de estas escenas:

Caen los muros.

Veo la tierra sabrosa de vida y muerte.

Y sobre mí lloraron las criaturas y cantaron los niños cantores.

Los ejércitos de la gracia desnudaron espadas ante el alba.

La visión que se presenta en estos versos parece ser una adaptación libre del noveno capítulo del Apocalipsis de Juan, en el que los ángeles dirigen un ejército de doscientos millones en una batalla contra las fuerzas del mal (Apocalipsis 9:16). Otros poemas de *HE* y *EM* ofrecen visiones de la transformación completa de la tierra y el cielo y la recreación de ambos en “una nueva tierra y un nuevo cielo” (Apocalipsis 21:1), unidos y fuertemente iluminados por la “Nueva Jerusalén” (Apocalipsis 21:2); por ejemplo,

“Amor abre la luz, y se derraman soles y bailan los corderos” (“Poema XVIII”, *EM*; *Obras* 158); “Corren los bosques, / y el mar, los soles y la luna se igualan en éxtasis del cielo/ Oh, bodas de la tierra y el cielo” (“Poema XXIX”, *EM*; *Obras* 168).

Más allá de sus adaptaciones de las tradiciones profética y apocalíptica, el discurso de Fijman contiene elementos que no cabrían ni en el judaísmo ni en el cristianismo. La base de estos elementos es una de las creencias fundamentales del autor. Como observa Masiello, en los últimos poemas de *MR* el sujeto hablante se presenta como “the first interpreter of life, and an authority on sacred knowledge” (41). Fijman se siente seguro de sus conocimientos sagrados por creerse, en una palabra, divino.

El poeta se identifica como “un santo” (“Viaje” 66; “Fuegos” 32) y “un sacerdote” (“Fuegos” 23) y afirma “Yo soy Dios. Jacobo Fijman es Dios” (“Viaje” 47). Narra varios episodios en que ha interactuado directamente con el Diablo y Jesús y ha conversado con Dios sin intermediarios (p. ej., “Viaje” 67). Como reconoce el mismo Fijman, el emisor de tales aseveraciones corre peligro en la sociedad; recuerda haber enfurecido a unos policías al gritarles “Soy el Cristo rojo” y “Yo soy el Anunciado” (“Fuegos” 34). Según Fijman, la falta de aceptación que ha sufrido como santo o figura divina se debe a la degeneración espiritual de la vida contemporánea: “En esta sociedad está prohibido ser santo. Aun por la Iglesia” (“Viaje” 66).

Un concepto clave en la producción de Fijman es el carácter regenerable de su “yo”, sea poético o biográfico, que le ha permitido experimentar la muerte y volver a la vida

terrestre. Esto va más allá del ideal cristiano de “morir en Cristo”; más bien, se considera fundamentalmente distinto de los seres mortales. Cree haber sido destruido y recreado en diversas ocasiones (“Viaje” 80) y haber visitado el infierno (“Viaje” 57) y el paraíso (“Viaje” 67).

La autodivinización, en la mayoría de los casos como un avatar de Cristo, aparece también en su poesía. En “Vísperas de angustia” (*MR*), el yo poético afirma: “yo soy el prometido, el anunciado” (*Obras* 86). En “Poema V” (*HE*), el sujeto hablante se identifica plenamente con Cristo en la cruz. El primer verso, “Yo estaba muerto bajo los grandes soles, bajo los grandes soles fríos”, es uno de los numerosos pasajes en la obra de Fijman en que un sujeto regenerado narra su propia muerte. En el último verso, el sujeto explicita aún más: “Yo me veo colgado como un cristo amarillo sobre los vidrios pálidos del mundo” (*Obras* 125). Tales pasajes evidencian las tendencias “mesiánicas” que Toker, en su observación ya citada (49), señala como un motivo detrás de la decisión de Fijman de adoptar el catolicismo.

Desde una perspectiva teológica las creencias de Fijman se considerarían una forma de herejía, sobre todo por su violación de la premisa fundamental, tanto del cristianismo como del judaísmo, de un dios único. Cuando Fijman explica su autoidentificación como dios, la lógica que expone se aleja notablemente del monoteísmo: “Dios hace otro Dios en la persona que quiere. La Virgen María es Dios” (“Viaje” 46). En su pensamiento, también puede haber múltiples Cristos: “El mismo San Pablo enseña ‘ser

como otro Cristo'; es decir, Cristo está en uno. La total identificación. Aun la pérdida de la persona. Yo lo sentía como una cosa cierta, no literaria" ("Fuegos" 34).

Estos elementos de autodeificación o de autoidentificación como un mesías demuestran la extrema libertad con la que Fijman construye su visión, violando el Primer Mandamiento: la prohibición fundamental de todo sistema monoteísta.

Hasta cierto punto, Fijman se convirtió en un escritor católico; publicó en la revista *Número*, dirigida por intelectuales católicos laicos y su tercer libro, *Estrella de la mañana*, fue publicado por la Editorial Número. Como han señalado las investigaciones de Arancet Ruda, existen numerosos vínculos intertextuales entre la poesía de Fijman y la tradición de la poesía mística española. Sin embargo, este examen del discurso de Fijman demuestra que su pensamiento religioso es un fenómeno sumamente heterodoxo y original que no se limita a ninguna religión ya constituida.

Fijman intenta establecer en su discurso un espacio donde el judaísmo sea compatible con el cristianismo. De las alusiones que abundan en su obra, muchas versan sobre los elementos que tienen en común las dos culturas religiosas. Fijman se refiere con gran frecuencia a las primeras décadas de la Epoca Común, cuando el cristianismo se consideraba una secta del judaísmo. Prefiere a los primeros cristianos, pobres, perseguidos y todavía judíos, a los de sus propios tiempos, mismos que condena por su ostentación, intolerancia e hipocresía. Como se ha visto, emplea algunas de las

convenciones de los géneros proféticos y apocalípticos, que existen tanto en la *Biblia Hebrea* como en varios libros del canon cristiano.

Sin embargo, Fijman transforma de manera radical los elementos ya existentes en estas tradiciones; por ejemplo, en sus variantes originales de la historia del Anticristo, el Diablo sustituye a Cristo en los cuadros religiosos, mientras que Richard Wagner intenta suplantar a Dios promoviendo una mitología pagana. No se limita a recapitular lo que ya hay en los textos proféticos y los del Apocalipsis.

Dadas las consideraciones que se acaban de exponer, es inexacto afirmar que Fijman se haya convertido al catolicismo y que lo haya practicado. Más bien, su discurso demuestra que empleó ciertas convenciones expresivas del catolicismo, sin sentirse obligado a seguir el dogma asociado con ellas. De las tradiciones judía y católica, adaptó los géneros profético y apocalíptico, que corresponden a su visión general. A pesar de su evidente entusiasmo por estos elementos provenientes de las dos religiones que conocía, no los emplea en su contexto original, sino que los transforma de manera radical para integrarlos a su propio sistema de creencias sobrenaturales y prácticas discursivas. El resultado ni es judío, ni es católico, ni es una fusión de las dos cosas, sino que constituye un sistema formulado para acomodar y coordinar las preocupaciones fundamentales de un solo individuo, Jacobo Fijman.

## Notas

(1). Zito Lema (90) afirma que Fijman se bautizó en 1929, pero aquí dependemos de Arias, que en su “Breve crónica biográfica” afirma que “El 7 de abril de 1930 es bautizado en la Parroquia de San Benito, en Buenos Aires” (2).

(2). También conocida como la época d. C.

(3). Al considerar estas facetas de su obra, convendría tener presente la condición mental del autor, a quien Senkman caracteriza, sin romanticismo, como un “psicótico talentoso” (164). En enero de 1921 Fijman fue internado por primera vez en el Hospicio de las Mercedes (luego denominado el Hospital Neuro-psiquiátrico Dr. Borda) a raíz de un altercado con unos policías ante quienes Fijman se identificó como “el Cristo rojo” (“Fuegos” 34). A partir de otro incidente en 1942, cuando “deambula por la ciudad, sin comer ni dormir” (Arias, “Breve crónica” 3), reside de forma casi permanente en el Hospital Borda, aunque se le permiten salidas para frecuentar bibliotecas y visitar amigos. (3)

Francine Masiello ha conceptualizado la locura de Fijman como una estrategia discursiva, uno de los “fundamental devices for disruption in modern poetry” (33). Pero sin disminuir la originalidad de Fijman en la elaboración de sus textos, hay que reconocer que una de las fuentes de su materia prima fue su enfermedad mental. Algunas de las ideas religiosas que se desarrollan artísticamente en sus textos, son creencias típicas asociadas con diversas formas de sicosis. En este trabajo no se

pretende analizar la relación entre la condición mental de Fijman y su escritura; sin embargo, se debe mencionar como un factor detrás de su imaginación visionaria.

### **Obras Citadas**

Aguirre, Raúl Gustavo. “ ‘Demencia el camino más alto y más desierto...’ Jacobo Fijman: el gran olvidado”. *Revista Iberoamericana* 37.75 (abril-junio de 1971): 429-36.

Arancet Ruda, María Amelia. *Jacobo Fijman: una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

Arias, Alberto A. “Breve crónica biográfica de Jacobo Fijman”. Fijman, *Obras* 1-4.

---. “Introducción a las *Obras (1923-69)* de Jacobo Fijman”. Fijman, *Obras* 9-20.

Benjamin, Walter. “Theses on the Philosophy of History”. *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1968. 253-64.

Collins, John J. *The Apocalyptic Imagination: An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*. 2<sup>a</sup> ed. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans, 1998.

Fijman, Jacobo. “Los fuegos mentales”. Zito Lema 17-34.

---. *Obras: (1923-69)*. Vol. 1. Poemas. Ed. Alberto A. Arias. Buenos Aires: Araucaria / Signos del Topo, 2005.

---. "El viaje a la otra realidad". Zito Lema 17-34.

Heschel, Abraham J. *The Prophets*. Vol. 1. 1962. New York: Harper Torchbook, 1969.  
2 Vols.

Masiello, Francine. "Ex-centric Odyssey: The Poetry of Jacobo Fijman". *Hispanic Journal* 6.2 (Spring 1985): 33-44.

Ronell, Avital. *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Lincoln: U of Nebraska P, 1989.

Senkman, Leonardo. "Etnicidad y literatura en los años 20: Jacobo Fijman en las letras argentinas". *Río de la Plata: Culturas* 4-6 (1987): 163-75.

Toker, Eliahu. "Jacobó Fijman". *Hispanamérica* 93 (2002): 49-50.

Zito Lema, Vicente, ed. *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1970. 17-34.

**Ambiguity and Historical Interpretation in Javier Cercas'**

*Soldados de Salamina*

[Manuel J. Villalba](#)

*University of California, Davis*

The thirty four editions, all of which appeared in three years, the translations into several languages and the screen adaptation by the Spanish film director David Trueba, speak for themselves about the publishing success that *Soldiers of Salamis* (1) had in Spain and abroad. (2) Lacking a highly careful style, this novel owns a considerable part of its success to the topic it deals with: the Spanish Civil War. This is, undoubtedly, the episode that marked the most strongly the history, the culture and the collective unconscious of the Spanish society. As Paloma Aguilar Fernández explains:

Generally, the memories which are most likely to be remembered by the community are both the heroic and the tragic ones; those that conjure fundamental myths of countries [...], and those that mark a severe rupture of the national identity (e.g. the civil wars). [My translation]  
(356)

The novel tells the true story of Rafael Sánchez Mazas' almost execution. Sánchez Mazas is a fascist writer and founder, together with José Antonio Primo de Rivera, of

Falange Española. (3) Javier Cercas, a young journalist, discovers by chance Sánchez Mazas' story and decides to reconstruct it. Seeking exile, the Spanish loyalist troops are heading for France in disorder through the Catalan part of the border. Somebody in charge decides to execute a group of rebel prisoners. Sánchez Mazas, one of the ideological instigators of the fratricidal conflict, is one of the rebels. He escapes miraculously from the collective execution. The militiamen follow the fugitive and one of them finds him. Although on the verge of killing him, the militiaman lets him go without an explanation. Sánchez hides in the forest and lives with the help of a group of local farmers until the victorious arrival of the rebel National Army. The writer never forgets the republican militiaman who did not denounce him and the strange expression in his eyes. The narrator tries to write a novel about Sánchez Mazas' execution and resolve the mystery regarding the militiaman who discovered him and saved his life. After writing the book, the narrator is not very satisfied with the result and gets deeply depressed. He realizes that his book is still missing a conclusion and decides to find the militiaman who saved Sánchez' life. The book ends with the meeting between Cercas and the militiaman, Miralles, in an asylum in the south of France where the latter is spending the last days of his life. (4)

The novel is structured in three chapters. The first one focuses on the search for pieces of information and documents that the narrator Cercas has to carry out to reconstruct Sánchez Mazas' story. The second one, on the other hand, represents both the reconstruction of the events the fascist writer went through, and the book which he had promised to the deserters and farmers who had helped him survive. In this book within a

book Sánchez Mazas should have supposedly told everything that happened during those days. Yet, he never wrote the book during his real life. And the third chapter deals with the story of Miralles, the militiaman who lets Sánchez Mazas go. Miralles is an eighty year old man now and the narrator Cercas finds him in an asylum close to the city of Dijón, France.

The interpretation the author Javier Cercas gives to the recent history of Spain throughout *Soldados de Salamina* is slippery, and we can consider ambiguous the point of view from which he writes about the Civil War and the “Franquismo”. The different ethic codes which the author employs to judge history produce this ambiguity. We can detect at least three ethic codes that function as discourses and format the text: a) the ethic code of the actual democratic system of Spain, b) the counter cultural ethic code which puts into question the values of the code of democracy, and c) the ethic code which the “Franquismo” imposed after the Civil War during forty years of dictatorship. The first discursive ethic code, as opposed to the “franquista” official discourse, is employed to characterize the 1931-1936 Republic established as a “legitimate political system”. When the narrator Cercas talks about Sánchez Mazas’ progressively renouncing the public sphere, he asserts about the latter: “And, moreover, of course, he didn’t regret having contributed with all his forces to the start of a war against a legitimate Republic” [My translation] (134). The quote can seem anecdotic, but it is not, if we remember the process of enculturation that the “Franquismo” put to work during forty years. (5) Part of this enculturation consisted in the spreading of the belief that the loyalist army of the Republic was actually a rebel army which was also called the “red

hordes”. According to “Franquismo” enculturation, the “National Army”, that is the fascist army, made war in order to *reestablish* a fictitious preexistent political order. (6) Secondly, after two thirds of the novel, the author exchanges Sánchez Mazas for a new hero: the Republican militiaman Miralles. The two characters share *the forgetfulness of the History*. For Gómez López-Quiñones that paradox is the very vertebral column of the narration (120). Referring to Sánchez Mazas, the narrator Cercas repeats several times, throughout the novel, Andrés Trapiello’s assertion about fascist writers: “They won the war, but they lost the History of Literature” [My translation] (22). (7) As far as Miralles is concerned, he represents the forgetfulness of the democratic society concerning those who fought for freedom in the Civil War:

-Shut up and listen to me, young man -he said-. Answer me! Do you think that anyone thanked me? I will tell you: nobody. Nobody ever thanked me for spending my youth fighting for your shitty country. Nobody. Not even a single word. Not a gesture, not a letter. Nothing.  
(175)

This change towards a more “politically correct” tone may have been caused by a publicity interest. Another, more complex interpretation is related to the fact that, on many occasions, in the novel, the narrator talks about his father’s death. We know that this death is one of the causes by which the narrator Cercas became really depressed right before the beginning of the plot. But, although we know this loss affects the narrator profoundly, he does not give us any information about his father. The narrator

Cercas states in the end of the book: “Then, I thought it was not me who remembered my father, but it was him who was holding on to my memory, so as not to die entirely” [My translation] (187). Nevertheless, this absence in the novel leads us to conceive problematic relations between the narrator Cercas and his father. At two different points in the novel, we can notice how the narrator Cercas is trying to find a father in Miralles. First, when he correlates his father’s age to Miralles’ age: “I thought Miralles has the same age as my father would have if he was alive” [My translation] (187). Second, in the last pages of the book, when the narrator Cercas is returning to Spain after his meeting with Miralles, he fantasizes about creating some sort of family with Miralles, Conchi (the narrator Cercas’ extravagant girlfriend), Roberto Bolaños (the friend who gave him the one last clue to find Miralles), and Bolaños’ wife: “and we would form an odd or impossible family, and then Miralles definitely would stop being an orphan (and maybe so would I) and Conchi would feel the terrible nostalgia of having a baby (and maybe so would I)” [My translation] (206). (8)

Author Javier Cercas’ real family was “falangista”. In the above mentioned examples, we can notice a kind of “killing the (“falangista”) father” complex. In any case, the real Cercas feels a cultural guilt assuming somewhat the responsibility for the beginning of the war. This phenomenon is represented in the novel in the need the narrator feels to appropriate the republican identity and to look for a paternal relation with Miralles. (9)

With the second discursive ethic code, Cercas puts in question the interpretative ethic values of democracy. The representation of this code in the narration can be summarized in Herzberges' definition of the historic novel of the present time:

The novel of memory clearly stands with social realism in opposing the historiography of the Regime. In contrast to social realistic fiction, however, it strips history of its structured oneness, of its mythical enactment of progression, and most importantly, of its discourse that disaffirms dissent in the narrative capturing of the past. (67)

According to Herzberges' definition, Cercas's novel is a dissident narration, standing not only against the dictatorship moral code, but also against the democratic one. We can see this point in the way that Cercas presents the historic character of Sánchez Mazas. A good part of the novel is about the vindication of this fascist writer. His work was progressively forgotten; it was ignored even during the "franquista" period. It was interpreted from a political point of view during the "Transición" when the left dominated literary criticism. The narrator's counter cultural point of view stands out when he asserts that Sánchez Mazas' real interest in fascism was purely esthetical: "Some naïf people like the guardians of the leftist orthodoxy [...] denounce that to vindicate a "falangista" writer was to vindicate [...] "falangismo" [My translation] (22). Thus, Cercas tries to separate the judgment of the literary work from the moral judgment. He tries to vindicate the literary figure he considers to be a good writer and,

at the same time, the man who carries the main ideological responsibility for the Spanish Civil War. The narrator Cercas underlines at one point in the novel:

[...] the problematic certainty that literature is one thing and life is another, and that, consequently, it is possible to be a good writer being a bad person (or a person that helps and supports bad causes), the conviction that they [the literary critics] were literarily unjust with certain “falangista” writers. [My translation] (22).

Cercas’s explanation in brackets is significant and appears repeatedly throughout the book in relation with the value judgments concerning Sánchez Mazas. These explanations point out the uncertainty of the author when it comes to giving an opinion about the writer.

Moreover, the narrator presents Sánchez Mazas as an aristocratic and decadent poet. For example, the narrator excuses the violence of Falange Española by stating that violence was not typical of the founders of Falange. He describes them as a group of writers who were simply concerned with beauty and the sublime. From his point of view, violence had been unavoidably inherited from the past: “Violence came from before and despite of the victimizing protests of some leaders of the party who were refractory to it because of their temperament and their formation” [My translation] (87-8).

Cercas seems even to exonerate Sánchez Mazas from any responsibility and he puts in question the importance of the latter's role in the outbreak of the Civil War. The narrator represents Sánchez Mazas as a poet who dreamed of the reconstruction of a mythical past. For Cercas the writer's interest in fascism was purely esthetic:

Or, in other words: maybe, for Sánchez Mazas, fascism was merely the political intention of *bringing to life* his poetry, of creating the world he melancholically conjured up in his poetry – the abolished, invented and impossible world of Paradise. [My translation] (82). (10)

Finally, the narrator presents Sánchez Mazas as a product of his time, as a subject without agency, and determined by the historic circumstances in which he happened to live. We discussed this point earlier on, when talking about how the narrator describes violence as inherited from the past. At another point in the novel, for example, the narrator says that Sánchez Mazas' belonging to the fascist party was a circumstantial consequence of his travel to Italy as a reporter of the newspaper *ABC*: “*No matter*, it is true that he enthusiastically welcomed the March towards Rome [...] and that he saw in Benito Mussolini the reincarnation of the renaissance condottieros” [My translation] (82).

Following that, the narrator makes a distinction between the *idearium* and history of Falange Española and the *idearium* and history of the “Franquismo” and defines them as opposite. He contrasts the two historical figures José Antonio Primo de Rivera and

general Francisco Franco Bahamonte. During the first twenty years of democracy in Spain, the left imposed the idea that the Movimiento Nacional was an entirely fascist organization. (11) This conceptualization of the Movimiento Nacional as homogeneous is still standing in Spain today. Someone outside the academia, especially someone belonging to the political arena, denying or questing this, would be no less than an anathema against the ethic code of democracy. Cercas speaks against this fascist definition of the “Franquismo” and highlights two aspects of the unique political party the Falange belonged to:

[...] the ideas and lifestyle, [...] were, in time, converted to the lifestyle and ideas that had been initially adopted as revolutionary, *avantgarde* ideology because of the urgency of the war. These ideas were turned into an ornamental ideology by the fat, womanish, incompetent, astute and conservative military man who thus usurped them. These ideas and lifestyle were finally converted in the, more and more rotten and deprived of significance, paraphernalia against which a group of loons fought for forty years seeking to justify their shitty regime. [My translation] (86)

The quote is long, but highly significant. In this text, and generally throughout the novel, Falange Española is presented as a group of idealist writers, circumstantially involved in politics. According to Cercas, the “franquista” apparatus used them for evil purposes.

Third of all, the novel displays a positive perspective on fascism which, as opposed to the faulty democratic liberalism, is presented as a newly created historical product. Curiously enough, Cercas finds that fascism and communism share a characteristic which sets them both apart from liberalism: “César Arconada [...] summarized the feeling a lot of people of his age shared when he declared that “a young man can be a communist, a fascist, anything but he cannot have any liberal ideas”. [My translation] (84)

Cercas does not choose this quote randomly. César Arconada was a communist writer exiled in the Soviet Union after the Civil War. Today he is practically forgotten by the (official) History of the Spanish Literature. (12)

The third ethic code in the novel is the code of the “franquista” enculturation. Throughout forty years, the “franquista” apparatus created all mechanisms of thought control which, according to Marvin Harris, a modern state can put to work: public spectacles, mass media and universal education (217-8). In *Soldados de Salamina* the elements of the “franquista” code look very diffuse if this code is not carefully delimited. The “Franquismo” had two discourses regarding the Civil War: the first one was public and official, the second one was private. (13) I am not going to describe the first one because it is the most well known and, in my opinion, it cannot be employed to interpret this novel. By contrast, the latter is present throughout the text. Inevitably, the Spanish “franquista” society developed a feeling of guilt for the outbreak of the Civil War. The latter was supposed to be a military intervention, similar to the

XIXth century Spanish military tradition which aimed at taking the power transitorily without creating a long term state structure. Nevertheless, it failed and provoked one of the most shockingly fratricidal wars in the history of humanity. Unlike the victorious public discourse, the unofficial discourse described the Civil War as a war of “brothers against brothers”. Remorse leads the victorious party to appropriate a discourse according to which, they could both share responsibility with the defeated and create the fiction that it was an inevitable conflict. Thus, the discourse of the winning side borrowed the myth of Castille as a cainitic land and applied it to the entire Spain. (14) According to this discourse, Spain was essentially a country of fraternal jealousy, inevitably predetermined by its past. In the light of this interpretation, the Civil War, as an imminent historic event, had been in the process of gestation for centuries. The war was merely the expression of the very essence of Spain, land of Cain, land of jealousy and fratricide.

This discourse can be noticed at different points in *Soldados de Salamina*. Indeed, Cercas actually employs the adjective “cainita” in the text. When describing the literary activity of Rafael Sánchez Mazas, the narrator says: “a main goal [...] was basically to save all possible quotes [...] that could be used to justify the cainitic war which was to come” [My translation] (85).

The novel emphasizes some instances of brotherly communion between republicans and nationals both prior to and following the war. For example, the narrator describes the

meetings of the leaders of the still in embryo Falange in the basement of the Café Lyon in Madrid. Fascist writers and politicians met leftist writers here:

They argued strongly, until late at night, about politics and literature, and they met, in an unlikely atmosphere of cordiality, young leftist writers with whom they shared ideas and beers and conversations and jokes and cordial insults. [My translation] (87)

The text goes on to talk about the breakdown of this brotherly cordiality between fascist and leftist writers because of the beginning of the Civil War. The Civil War and the dissolution it brought about were both unrelated to them and inevitable:

The beginning of the war turned the devoted and elusive hostility into a real hostility, although the inevitable damage of public life during the 30's already announced, to whoever wanted to see it, the imminence of the change. [My translation] (87)

A similar moment of brotherhood, now during the war, occurs in Collell Abbey where Sánchez Mazas is a prisoner before his planned execution. During one of the walks which the prisoners are allowed by the guardians, one of the militiamen -the one who is later going to save the writer's life and who will be known as Miralles- starts singing the pasodoble *Suspiros de España* and dances with his gun as he would with a woman.

This leads to a moment of comradeship between prisoners and guardians. In Sánchez

Mazas own words:

Before finish dancing the song, somebody said his name and insulted him mildly and, in that moment, it was as if the spell had broken; many started to laugh or smile, we started to laugh, prisoners and guardians, all of us. I think that was the first time I had laughed in a long time. [My translation] (122)

With reference to this camaraderie, Cercas establishes a connection between Sánchez Mazas and republican writers and politicians. In the novel, the narrator tells us how the writer Sánchez Mazas had bought a house together with José Bergamín before the war. The fact that Bergamín was communist is emphasized in the text (133). We also find out that Sánchez Mazas had asked Franco to change the death penalty of the poet Miguel Hernández into life prison. The latter was dying in the prison of Alicante (77). Mention is made of how Sánchez Mazas had engaged in a friendly relationship with Indalecio Prieto at the time when both of them worked as reporters in Morocco, during the last Spanish colonial war in North Africa (88). During the Civil War, Prieto is the Secretary of Transports of the Largo Caballero republican government and he saves Sánchez Mazas' life when the latter is arrested by a group of UGT members in Madrid. Prieto advises him to hide in the Chilean embassy, where Sánchez Mazas will live for the following three years, while the war lasts (92).

Nevertheless, the most interesting element of the cainitic discourse of the Civil War in the text is Cercas' article which he publishes in the provincial newspaper where he works. The article has as topic the sixtieth anniversary of Antonio Machado's death during his exile in France. First, Cercas talks in the article about the different destinies of the two Machado brothers. They were inseparable, but the war caught them by surprise in two different military areas of Spain:

The July 18<sup>th</sup> state strike caught Manuel in Burgos, a rebel zone and Antonio, in Madrid, a republican zone. We can think that, had Manuel been in Madrid, he would have been loyal to the Republic. Useless to think what would have happened had Antonio been in Burgos. [My translation] (25)

This text represents the cainitic myth of the Spanish Civil War - two brothers separated by destiny find themselves in two antagonist sides of a war they have nothing to do with.

This narrative structure applies in this same article to Sánchez Mazas' story. Cercas employs the same ethic judgment to connect Antonio Machado's death to Sánchez Mazas' execution. At the time, the former was already in exile on the French side of the border while the latter was a prisoner of the republican militia, on the Spanish side of the border. Cercas emphasizes the similarities of the two stories:

I imagined then, that the symmetry and contrast between these two terrible stories –close to being a chiasm of History- may have not been casual and that, if I could be able to tell everything in the same article, this strange parallelism could give the events a new significance. (23)

This last assertion is somewhat naïf, since it is an interpretative pattern of history, which, as we saw, belongs to the “franquismo”. Talking about the Spanish postmodern novel, Jo Labanyi states in the book *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*:

The aim continues to be that of “desmythification”, with the important difference that novelists now show an awareness of the fact that language inevitably mystifies reality and that the writer approximates to reality not by “describing it as it is”, but by exposing the falsifications perpetrated by language –that of others and the writer’s own. (52)

*Soldiers of Salamis* is, therefore, an explicit questioning of language as a “mythificator” of the past, which uses preexistent myths to narrate the past, and of the authenticity of both the historic discourse and the collective memoir. The entire novel is based on the idea that the text is not actually a novel, but a “real” narration. It centers on the story of the real life writer and journalist Javier Cercas, the real execution story of the real life Rafael Sánchez Mazas and, what the novel wants us to believe is the “real” story of Miralles, the militiaman that let him escape. Only the execution of Rafael Sánchez

Mazas happened entirely as presented in the novel. The character Miralles and his story are entirely fictional. The story of the real life writer and journalist Javier Cercas' is a mixture of reality and fiction. (15) In my opinion, *Soldiers of Salamis* is an example of Labanyi's idea that, for the last thirty years, language has not been employed in the Spanish historical novel to describe reality. On the contrary, it has been trying to call our attention to the paradoxes and ambiguities occurring when events are represented in language. The narrator Cercas talks about this issue throughout the novel, for example when he states regarding his sources of information: "I asked myself whether these narrations were in agreement with the truth or if, maybe inevitably, they were painted with varnish by this mass of half truths and lies." (62) *Soldiers of Salamis* is, in this sense, a historic and memoirist reformulation meant to explain the falsehood of language.

Published in 2001, *Soldiers of Salamis* is a product of the particular social and cultural context that created the memoirist interpretation of the recent past in Spanish society. All of this is, of course, related to the Civil War and "Franquismo". The experience of the Civil War and its dark end in the "Franquismo" were so traumatic for the Spanish society that the process of reformulation could not be concluded in these past thirty years. According to Gómez López-Quiñones:

The Spanish Civil War is still a historic, symbolic and textual space, very dynamic, open and conflicting whose ending or conclusion seems unlikely. The Spanish Civil War can and must still rewrite vindictively

because, for many reasons, the democratic transition did not bring about a historiographic and literary discourse for the majority, one that is solid and radical enough to redeem all the excesses and manipulations done for the “Franquista” regime. [My translation] (123)

Following the “forgetfulness” pact during the Spanish Transition to democracy, from the middle 90’s, the Spanish society started to slowly leave the voluntary amnesia. (16) From that moment on, Spain started facing the task of interpreting its recent past. This was especially difficult because, in order to create a place in history for this period, a moral judgment was required. Or, this moral judgment employed values born during the first twenty years of the constitutional monarchy. (17)

Cercas’ ambiguous interpretation of the fascist and dictatorial past of Spain from these three ethic codes represents the process of reformulation that the historic discourse has been undergoing since 2001. This ambiguity represents a historic stage in the process of rewriting the past that Dominick LaCapra defines as “working through”:

Working through involves repetition with significant difference – difference that may be desirable when compared with compulsive repetition. In any event, working through is not a linear, teleological, or straightforward developmental (or stereotypically dialectical) process either for the individual or for the collectivity. It requires going back to

problems, working them over, and perhaps transforming the understanding of them. (148)

The Spanish historic memoir is “working through” in a reformulating process with a diffuse aim. We can view this aim as an ambiguous interpretative space mediating two opposing points of view: the “mesetarian” guilt driven point of view and the “periferal” victimization point of view. They both share only democratic values and give birth to very different interpretations of History. *Soldiers of Salamis*, as an example of the “mesetarian” point of view, represents the paradox of having different ethic codes to interpret History.

### Notes

(1) This novel was translated into English by Anne McLean in 2003 with the title *Soldiers of Salamis*.

(2) The source of this piece of information is the web page of Tusquets Publishers and the web page of the film directed by David Trueba and produced by Vicente Andrés Gómez.

(3) Falange Española was the Spanish fascist party, ideologically homologous to the Italian Partito Nazionale Fascista of Benito Musolini. Falange supplied Franquismo with a politic structure. We can define Franquismo as the dictatorial regime instituted after the Spanish Civil War by the traditionalist general Francisco Franco Bahamonte. It

lasted forty years. The source of this piece of information is Javier Tusell's monograph *La dictadura de Franco*. This book is an excellent classic study on the nature and evolution of general Franco's regime, and its relation with the fascist ideology.

(4) I am mentioning two Javier Cercas-s in this work: the writer of the book, and the protagonist of the book who is writing a book of his own. The meta-narration can make my exegesis confusing. I will refer to the first one as the author Cercas, and to the second one as the narrator Cercas.

(5) Marvin Harris defines "enculturation" as "a partly conscious and partly unconscious learning experience whereby the older generation invites, induces, and compels the younger generation to adopt traditional ways of thinking and behaving" (7). During forty years general Franco's dictatorship imposed an entire reading of history and a new moral code which penetrated society, especially the future generations during the war, in many different ways. I will refer again to this process in the analysis of the third discursive ethic code of *Soldados de Salamina*.

(6) We can find a very concrete example of this in the "franquista" legislation. The political system of the "Franquismo" based its legal apparatus on the "Leyes Fundamentales". War prisoners and exiled people were judged for the delinquency of having rebelled against the state and the laws of the Dictatorship that had been established after the war!!!

(7) Cercas takes this sentence from Trapiello's book *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*.

(8) Roberto Bolaños is another character taken from real life. Roberto Bolaños (1953-2003) is a very well known Chilean writer. Some of his more popular books are *Los detectives salvajes*, *El gaucho insufrible* and *2666*, the novel he left unconcluded upon his death. Bolaños lived several times through his life in Gerona, the city where Javier Cercas lives in real life and where a good part of the plot of *Soldados de Salamina* is happening. I take all this information about Bolaños from the internet web page: [ClubCultura.com](http://ClubCultura.com).

(9) Another element that supports this idea is the fact that the novel has two heroes: Sánchez Mazas and Miralles. Cercas would have chosen the "falangista" writer, but he finally chose the old republican ex-militiaman.

(10) My emphasis.

(11) After the Spanish Civil War, all the parties and politic associations that were not forbidden were grouped by Franco in one unique party with a strong bureaucratic character. According with Javier Tusell, the "franquismo" differs from fascism in its Italian version, since the former did not have as purpose a revolution of the values and the creation of a moral and political new man. The "franquismo" had as target the

political demobilization of the Spanish society. The main groups or political families that formed the Movimiento Nacional were: the fascists of Falange Española, the “carlistas”, the monarchists and the ultraconservatives or traditionalists.

(12) It is interesting to notice the place of Sánchez Mazas and Arconada in the *Manual de Literatura Española* edited by Felipe Pedraza. Both of them have a very small rubric. The former appears in the chapter titled “Writers of the 50’s: Outside the Dominant Tendencies” and the sub rubric “Esthetic Writers”. The latter appears in the chapter “Writer of the Period of the Avangarde” and the sub rubric “Social Realism”.

(13) I am extrapolating this idea from the book *Así se hizo la Transición* by Victoria Prego. This journalist gathers in this book materials she had collected as research for the preparation of the homonymous TV series. The book is, generally, superficial in its historic analysis and it often appears to be simply anecdotic, but it is an infinite source of first hand testimonial pieces of information. One such piece of information is the double discourse, both political and private, of the “franquista” politicians.

(14) The myth of Castille as “Cain’s land” is a discourse that appears repeatedly in the entire cultural production of Castille. The first text where we can see this mythical structure is probably the *Primera Crónica General de España* or *Estoria de España* written by the king Alfonso X el Sabio in the XIIIth century. This chronicle tells the story of Fernando I, the very first king of Castille, and of his access to power following his killing of his brother, don García (484-6).

The most recent, and the most well known, example before the Civil War is the chapter “La tierra de Alvar González” comprising ballads by Antonio Machado in his book *Campos de Castilla*, edited in 1912. These are narrative ballads written in the traditional form of “romance”. They tell the story of Alvar González’s killing by his sons. The latter wanted to come into possession of the money which was left to them through inheritance (517-41). We have to remember that Antonio Machado and all the members of the Generación del 98 wanted to regenerate Spain and looked for its essence and true nature in Castille.

(15) Cercas explains this mixture of reality and fiction as a reaction against those who claim that the novel is dead. In an interview for ClubCultura.com, Cercas asserts: “it is an argument against the people that claim that the novel is dead, because the novel is the most malleable genre. [...] I have mixed reality and fiction, but it is possible to make this and thousands of other things”.

(16) Throughout the novel, this pact of forgetfulness that facilitated the Transition to Democracy is alluded to many times in a contemptuous manner. For example, when the novel is just about to finish, Miralles says to the narrator Cercas:

-Shut up and listen to me, young man -he said-. Answer me! Do you think that anyone has ever thanked me? I will answer: nobody. Nobody has ever thanked me for spending my youth fighting for your shitty country. Nobody. Not even a single word. Not a gesture, not a letter.

“Out of all stories of History”, I thought while Miralles was talking, “the History of Spain is the saddest one, because it always finishes in a bad way.” Then, I thought: “Does it always finish in a bad way?.” I thought: The Transition was a big bullshit!”  
(175)

(17) It is possible to culturally distinguish between two kinds of Spaniards: “mesetarios” and “periféricos”. The first ones belong culturally to the two extended valleys in the centre of the Iberian Peninsula. They are monolinguals. Neither the rest of the Spanish, nor themselves acknowledge any dialectal difference in their language (standard Spanish). “Mesetarios” do not have a different identity structure from the Spanish one. The second ones are bilinguals (in Catalan, Galician or Basque) and/or their Spanish displays a “dialectal mark”. Unlike the national identity of the “mesetarios”, their national identity is more complex. The latter can range from people who simply do not consider themselves Spaniards (e.g. Basque and Catalan nationalists) people who consider themselves Spanish, but not prototypical (e.g. asturian or andalusian people). This distinction is relevant. The historic interpretation of the Guerra Civil and the “Franquismo” is different depending on the cultural point of view. Franco (curiously a “periférico”) considers “mesetarian” culture the essence of Spain and the only appropriate one. “Franquismo” tried to impose this culture to the rest of the country and repressed any other national and cultural identities; therefore, “periférico people”, especially those living in Catalonia or the Basque country, interpret history differently. Cercas’ interpretation and questioning of history is decidedly an example of the “mesetarian” point of view.

### Cited Works

Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

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

---. *Soldiers of Salami*. Trans. Anne Mclean. London: Bloomsbury, 2003.

*ClubCultura.com*. 18 March 2006. <[www.clubcultura.com](http://www.clubcultura.com)>

Gómez López-Quñones, Antonio. "La Guerra Civil española: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas." *La Palabra y el Hombre*. 127 (2003: Julio/Septiembre).

Harris, Marvin. *Cultural Anthropology*. New York: Harper & Row, 1987.

Herzberger, David K. *Narrating the Past. Fiction and History in Postwar Spain*. Durham & London: Duke U.P., 1995.

Labanyi, Jo. *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge: Cambridge U.P., 1989.

LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore & London:  
The Johns Hopkins University, 2001.

Machado, Antonio. "Campos de Castilla." *Poesías Completas*. Madrid: Espasa-Calpe,  
1989.

Menéndez Pidal, Ramón (ed.). "Primera Crónica General de España." *Fuentes  
Cronísticas de la Historia de España*. Madrid: Gredos, 1977.

Pedraza, Felipe (ed.). *Manual de Literatura Española*. Pamplona: Cénlit, 1980-2000.

Prego, Victoria. *Así se hizo la Transición*. Barcelona: Plaza & Janés, 1995.

*Soldados de Salamina*. Dir. David Trueba. Perf. Ariadna Gil, Ramón Fontserè, Joan  
Dalmau, and María Botto. Lolafilms, 2002.

Trapiello, Andrés. *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-  
1939)*. Barcelona: Planeta, 1994.

Tusell, Javier. *La dictadura de Franco*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

*Tusquets Editores*. 18 March 2003. <[www.tusquets-editores.es](http://www.tusquets-editores.es)>

## **Reseñas/Reviews**

*Todos los viernes hay horca... Martí y la pena de muerte en Estados Unidos.* Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2008. ISBN: 978-959-11-0594-3

En *Todos los viernes hay horca...*, Reinaldo Suárez Suárez, historiador cubano, autor de varios libros y merecedor de la “distinción para la cultura nacional”, analiza los argumentos de Martí en contra de la pena capital y lo hace enfocándose en tres tipos de narraciones en las crónicas martianas: 1. los procesos judiciales contra los delincuentes y criminales en los Estados Unidos, 2. La opción del “autoexilio judicial” o la justicia tomada por la propia mano, y 3. la pena de muerte por razones políticas. En el primer caso, Suárez analiza las crónicas de Martí sobre el asesinato del presidente norteamericano James A Garfield; en el segundo, los grupos de individuos blancos en Texas y Carolina del Sur que improvisaban jurados y ejecutaban a quienes creían culpable, y en el tercero, analiza los procesos de los anarquistas en Chicago, y de los italianos en New Orleans.

Suárez parte de la idea de que Martí siempre estuvo en contra de la pena de muerte por hallarla cruel, por ser ineficaz para disuadir a los posibles criminales y por servir de instrumento a la justicia norteamericana, las grandes empresas y a los racistas blancos del Sur. Estas cuestiones se discuten en los siete capítulos del libro que se titulan: 1. “Lo que antecede a la experiencia norteamericana”. 2. “Crueldad de la pena de muerte en los Estados Unidos”. 3. “Las brutalidades de la horca”. 4. “Lo que han de padecer los ajusticiados por la pena nueva.” 5. “Estados Unidos: una pena inútil y criminógena.” 6.

“El autoexilio judicial, rechazos y simpatías.” 7. “Una justicia penal parcial e instrumentalizada”

En términos generales este es un libro instructivo, ameno y escrito en un lenguaje muy asequible a un público amplio (especialmente el capítulo que trata de la silla eléctrica) y para aquellos que no están familiarizados lo suficiente con el sistema de justicia norteamericano y los textos de Martí, Suárez les provee con citas amplias y resúmenes pormenorizados de las crónicas. El libro, no obstante, adopta un discurso metanarrativo que es típico de la línea argumental de la mayoría de los ensayos, tesis de grado y libros que se publican en Cuba. Me refiero a aquellos ensayos que ven la obra de Martí como una crítica, -y solamente una crítica- al Estado capitalista burgués, a la cultura y en general a todos las “fallas” del sistema norteamericano de aquella (y ésta) época. No por casualidad, entre los pocos autores que se mencionan en este libro están Fernández Retamar e Ivan Schulman. Del primero Suárez refiere al lector a su interpretación de los juicios de los anarquistas de Chicago y del segundo, a lo que el catedrático norteamericano llama la dialéctica del “amo-esclavo” en Martí, donde el cubano se pondría del lado de las causas justas, de los “individuos o las colectividades manipulados y/o victimizadas por un nuevo y metafórico sistema socioeconómico cuyo poder los limita o los ahoga” (cit. por Suárez 239)

La crítica que ha seguido dicha línea argumental cita casi siempre los últimos textos de Martí, y en especial su segunda crónica sobre los anarquistas de Chicago. Y aunque no fue Fernández Retamar el primero en crear este tipo de argumento, ni el primero que

hizo notar el cambio de opinión del cubano en relación con el juicio de los anarquistas, sí ha sido su interpretación de Martí en “Calibán” y otros ensayos, la que le ha permitido a un sinnúmero de críticos hallar en el autor de *Ismaelillo* (1882) simpatías por la causa obrera o identificarlo con las posiciones “símil-marxistas”.

La frase, debo aclarar, no es de Reinaldo Suárez quien nunca afirma algo así en su libro, sino de otro historiador de la Isla, Julio Le Riverend Brusone, que la usa para comentar el libro de Antonio M Martínez Bello, *Ideas sociales y económicas de José Martí* (1940). Fue Martínez Bello quien primero sugirió este tipo de semejanzas y quien llamó la atención sobre este cambio. Suárez, sin embargo, analiza las crónicas sobre los anarquistas de Chicago basándose en este desplazamiento retórico y afectivo de Martí, pero no llega a sustentar sus puntos de vistas al modo que lo hizo Martínez Bello. Tampoco, Suárez hace mención en estas páginas a las ideas filosóficas del cubano cuando trata la pena de muerte, ni se detiene a pensar en las implicaciones religiosas, que para Martí, un hombre de una intensa vida espiritual –que llegó a creer en las reencarnaciones-, son fundamentales. Y no es que falten oportunidades en este libro para aclarar dichos puntos negros. Suárez menciona, entre otros, los casos de los fanáticos religiosos Charles Freeman y los esposos Hicks que torturaron y asesinaron a sus hijos, y también el del suizo Edward Schwerzmann, que después de matar a los suyos se suicidó tirándose en un pozo del patio de su casa en Arkansas. Para Suárez, como para Fina García Marruz, solo el “amor” era capaz de vencer el mal. Solo la educación y la acción del gobierno (que debía ayudar a estos hombres en lugar de condenarlos) impedirían este tipo de crímenes.

En el caso de por qué Martí desaprobó en un inicio la acción violenta de los anarquistas de Chicago, la explicación que da Suárez en su libro es muy sencilla: piensa que el cubano lo hizo porque se dejó llevar por los periódicos de la época, que como dice él, criticaron de forma unánime la explosión. El problema con esta explicación está que Suárez tampoco da argumentos en su libro ni aporta pruebas para convencer a sus lectores de que todos los periódicos estuvieron de parte del Estado en aquel momento. Y no lo puede hacer simplemente porque nunca consultó las fuentes originales. A falta de pruebas, el historiador opta por guiarse por lo que dice Martí y nos pide que aceptemos sus palabras.

Pero suponiendo que así fuera, suponiendo que todos los periódicos de Estados Unidos hayan criticado la violencia y que Martí se dejó “engañar” por ellos, esta explicación tampoco nos parecería suficientemente sólida, porque no toma en cuenta la formación liberal del cubano (señalada entre otros por el mismo Martínez Bello y Juan Marinello), y desconoce además el marcado elitismo y paternalismo de Martí en cuestiones como la lucha obrera y la desigualdad entre los dueños y los obreros o para utilizar la frase de Schulman, entre los “amos y los esclavos”. Basta recordar una de las frases más elocuentes de Martí en su crónica sobre Karl Marx para entender este elitismo: “no son aún estos hombres impacientes y generosos, manchados de ira, los que han de poner cimiento al mundo nuevo: ellos son la espuela, vienen a punto, como la voz de la conciencia, que pudiera dormirse: pero el acero del acicate no sirve bien para martillo fundador” (OC IX, 389).

Suárez, sin embargo, afirma que Martí criticó a los anarquistas de Chicago en un inicio porque se “desorientó” dado la parcialidad de la prensa (265). Desorientarse, creo yo, es un término bastante resbaladizo para definir la actitud de Martí en un momento como aquel, más aún cuando varios críticos martianos han visto en este cambio, el inicio de una “vita nova”, hablando desde el punto de vista político. Porque esto implica que no se trata de que Martí haya cambiado de opinión después, sino que Martí siempre fue así y que en un momento como aquel se dejó engañar o se dejó llevar por los otros. Una hipótesis difícil de creer cuando se leen comentarios como los que dejó a la muerte de Marx. No obstante, lo fundamental para estos críticos, no es cómo llegó a Martí a pensar de esta forma, sino el hecho de que Martí cambió, y eso ya es suficiente, ya que dado su entrañable humanismo y sus ansias de defender a los pobres, a los obreros y a los indígenas, tal cambio se justifica y a partir de ese momento Martí criticó con más fuerza al gobierno y al sistema judicial norteamericano. Es decir, se pone una vez más del lado del “esclavo”.

Esta y no otra, por consiguiente, es la tesis de este libro que al igual que tantos otros que se han publicado en Cuba y en los EEUU en los últimos 50 años (basta solamente leer las publicaciones de la Universidad de Duke, léase por ejemplo, *Martí's “our america: from nacional to hemispheric cultural Studies* (1998) y más recientemente *Translating Empire* de Laura Lomas (2009), pone la situación en términos binarios o bipolares: amo vs. esclavo, civilización vs. barbarie, Norte vs. Sur etcétera. Mientras tanto, estos mismos críticos tan radicales cuando se trata de anatematizar a los EEUU, están dispuestos a pasar por alto los prejuicios o las complicidades del cubano con el “amo”.

Me refiero a su crítica a las mujeres “demasiado varoniles”, a la política “feminizada” de los EEUU, sus prejuicios contra los extranjeros de Irlanda y el resto de Europa, o cuando se trata de las políticas de americanización de los indígenas.

Pero lo peor de esta tesis no es su maniqueísmo, ni su empeño por mostrarnos un Martí impoluto, de-batiéndose entre el bien y el mal en un mundo cerrado. No. Lo peor es su utilización en el discurso político insular, ya que no fue una tesis concebida para mostrar las múltiples aristas de esta problemática, sino una forma “panfletaria” (como dice de Fredric Jameson refiriéndose a “Calibán”) de mostrar la “contemporaneidad” de Martí, y su toma de consciencia junto a las causas “justas” y revolucionarias. Es la tesis nuevamente de Fernández Retamar y Juan Marinello, la misma que utilizan una y otra vez los intelectuales de la Cuba revolucionaria y los críticos poscoloniales en los EEUU, para criticar al imperialismo y hacerles creer a los cubanos, lectores cautivos de aquel régimen, que la posición de Martí en este y otros temas, es la del gobierno, y que la historia de Cuba no ha sido más que una larga batalla contra el imperialismo yanqui y sus modos inhumanos de tratarnos. No por otra razón Suárez hace múltiples conexiones entre la situación presente en los EEUU, y la que experimentó Martí en el siglo XIX. Ni se olvida tampoco de incluir, a modo de bastoncillo ideológico en su bibliografía, un ensayo de Armando Hart Dávalos titulado “Martí: clave decisiva en el presente y hacia el porvenir” (1997). Y por si esto fuera poco, se nos aclara en el prólogo, que Suárez tiene en preparación otro escrito sobre la “aplicación de las ideas martianas al análisis de las realidades contemporáneas,” que como dice Herbert Pérez Concepción —el autor de estas palabras introductorias—, podía servir de “crítica revolucionaria de la sociedad

que pretende definirse como ejemplar y modelo para el resto del mundo”

(9). ¿Podemos esperar entonces algo distinto de Suárez? Difícilmente.

Un aspecto importante que me interesa señalar de este libro es su falta de rigor académico, y esto se nota en el uso de las fuentes y en el lugar principal que se le da a Martí en la interpretación de los hechos. Suárez hace lo segundo porque entiende que las crónicas de Martí son confiables, verdaderas (desde el punto de vista ideológico y estético) y que ninguna otra podía servirle mejor de guía en la discusión. El problema está, nuevamente, en que al no cuestionar los puntos de vista de Martí, ni saber a ciencia cierta si lo que dijo expresaba una convicción propia o estaba simplemente reproduciendo lo que dijeron otros, (uno de los grandes debates cuando se analizan las crónicas martianas, en especial las que le dedicó al juicio de Charles Guiteau –las cuales se han criticado por “plagio”) va en contra de los principios de imparcialidad, objetividad y certeza, cuando investigamos. Por este motivo, tampoco se entiende que Suárez no haya consultado para este libro ninguna de las fuentes originales: los artículos de los periódicos que resumen y comentan estos hechos, ni los trabajos que ya existen sobre estos juicios y problemas en las crónicas de Martí.

Sobre la falta de un análisis de las fuentes originales en su libro, al menos en una ocasión, Suárez se lamenta. Esto ocurre cuando contrasta lo que dice Martí sobre el juicio que entablaron Thomas Edison y George Westinghouse a propósito de la utilización de la electricidad para matar. En una de sus crónicas Martí afirma que en el fondo ambos buscaban un acuerdo por mutua conveniencia, ya que temían que la

empresa de gas les ganara la partida. Esto, afirma Suárez, contradice la investigación del sociólogo norteamericano Richard Moran en *Executioner's Current* (2002) que insiste en que Edison y Westinghouse eran enemigos y lucharon hasta el final por defender sus intereses (154). Ante el dilema de no poder consultar estos periódicos para saldar la disputa, Suárez dice: “Desconcierta esta conclusión, pero el actual nivel de acceso a fuentes directas no permite aportar consideraciones seguras acerca del conflicto de apreciación que hay en el asunto” (155). Pasemos la hoja.

El hecho, de nuevo, es que a juzgar por la bibliografía consultada para el libro y las notas a pie de página, Suárez nunca consultó un periódico del siglo XIX publicado en los EEUU, y ni siquiera se sirvió de los artículos que sí lo hicieron cuando comentaron estas crónicas de Martí. Me refiero a los artículos sobre los anarquistas de Chicago, los linchamientos de negros en Oak Ridge, y el juicio que se le siguió a Charles Guiteau. Ninguno de estos trabajos, absolutamente ninguno, aparece en la bibliografía y esto es inexplicable cuando sabemos que varios de ellos se encuentran disponibles de forma gratuita en la red, incluso en esta misma revista.

Para concluir entonces, este es un libro que discute una cuestión importante en la obra de Martí, que desafortunadamente no resuelve de un modo satisfactorio. Carece de una investigación exhaustiva, tanto de los periódicos norteamericanos de la época como de los trabajos ya publicados sobre estos temas, y recurre continuamente a una aproximación teleológica y maniquea de la historia que lastra muchas de las explicaciones de los hechos. Hay momentos, es cierto, en que Suárez suscita dudas en

torno a Martí, como cuando, repara en el tiempo que le tomó al cubano escribir sobre los linchamientos de negros en el Sur (212). Pero estos son chispazos que pronto se apagan y dejan nuevamente al lector inmerso en sus dudas y deseando que este tema fuera mejor investigado.

[Jorge Camacho](#)

*University of South Carolina-Columbia*

**Yvette Sánchez y Roland Spiller, eds. *Poéticas del fracaso*.** Germany: Gunter Narr  
Verlag Tübingen, 274 pp. ISBN 978-3-8233-6464-1.

Los relatos de fracaso abundan en las letras hispánicas de las últimas décadas. Pero éste no es un fenómeno literario nuevo en la producción cultural en nuestra lengua. En el caso latinoamericano en particular, se pueden encontrar ejemplos en las ficciones de nuestro continente quizás desde el comienzo mismo de la presencia europea en él.

En verdad, tanto en Hispanoamérica como en España, si se quiere, la cuestión pasa más por preguntarse cómo se escribe sobre este tema en territorios geográficos cruzados por décadas de derrotas y frustraciones, de proyectos políticos y sociales incompletos y de desilusiones varias. ¿Qué consecuencias provocará en el terreno discursivo literario y en su estilo la presencia recurrente de esta temática? ¿De qué manera las tensiones entre éxito y fracaso mediarán en la creación cultural en general que las letras hispanas producen?

Con estos y otros interrogantes se inicia el libro editado por Yvette Sánchez y Roland Spiller que reúne dieciséis artículos originalmente leídos en el coloquio que, sobre el mismo tema, se llevara a cabo en la *Universidad de San Gallen* (Suiza), en septiembre de 2007. El texto propone un acercamiento a la “cultura del fracaso”, entendida como un generador productivo de nuestro imaginario, como “figura mental poético-cultural de las letras hispánicas de distintas épocas del siglo XX” (9). Teniendo en cuenta la escasez de trabajos críticos sobre este fenómeno –a excepción de las publicaciones referidas a los motivos del naufragio y la caída– se hace necesario entonces, según sus

editores, examinar esta manifestación desde una perspectiva que cuestione “el tabú del malogro mediante la dialéctica del éxito y el fracaso” (9).

La colección presenta trabajos de importantes hispanistas (con predominio del área germana) y escritores españoles y latinoamericanos que enmarcan sus estudios y comentarios siempre dentro de esta dinámica de éxito/fracaso, con perspectivas varias y en áreas tan disímiles como la epistemología, el choque de culturas, la globalización, los movimientos vanguardistas o los estudios postcoloniales. Dada la variedad de aproximaciones al tema y la diversidad de contextos, el libro organiza las contribuciones en parejas en donde se contraponen muchas veces las configuraciones hispanoamericanas y peninsulares.

El texto se abre con una aproximación panorámica de Ottmar Ette dedicado a las distintas fases históricas del proyecto globalizador –comenzando desde Cristóbal Colón hasta el impacto de los sucesos del 11 de septiembre de 2001- en el que destaca el espacio privilegiado de la literatura “desde el cual se podría abordar y tal vez en parte eliminar el error, quizás central, en el sistema de globalización: la falta de desarrollo de un saber con/vivir transreal y transcultural” (43). Siguiendo esta línea, la idea de fracaso de la globalización será retomada por Dieter Igenschay en un capítulo que toma como punto de partida *El fin de la locura* de Jorge Volpi, y que le sirve como excusa para analizar el fracaso de la dicotomía centro/periferia y de la división entre discursos europeos y americanos.

Pere Joan i Tous, por su parte, tomando como eje textos de Jorge Semprún, estudia la poética de un fracaso doble: por un lado, de una literatura que intenta infructuosamente testimoniar sobre los horrores de lo ocurrido en los campos de concentración y exterminio con narraciones fragmentarias, que se pierden en “excursos y extemporaneidades” (70) y una recepción que parece incapaz de asumir ese testimonio. En paralelo a esto, el estudio de Frank Estelmann parte de una escena de *Campo francés* de Max Aub para, al compararla con otros textos de la serie de *El laberinto mágico* –con sus descripciones sobre la Guerra Civil española, sus traiciones, éxodos y exilio-, preguntarse si aquel episodio, ambientado en un campo de concentración francés, no encubre el fracaso de un acto artístico en donde el propio Aub ilustra su destino como autor.

La presentación de Ana Merino, mientras tanto, pone un acento original en las miradas que el cineasta español Luis Buñuel, el escritor peruano Julio Ramón Ribeyro y el pintor argentino Antonio Berni han plasmado sobre las tribulaciones de la niñez en sus obras, enmarcadas en una “modernidad incómoda” que fracasa en su proyecto social y que termina arrojándolos al arrabal de la invisibilidad y el silencio. Dorian Occhiuzzi, en cambio, propone un acercamiento a Ramón María del Valle-Inclán y sus *Sonatas* como espacio de abigarramiento, de redundancia adjetival, de apelación a lo cursi, que se contrapone al silencio y la invisibilidad que planteaba Merino en su capítulo y con sus autores. Según Occhiuzzi, Valle-Inclán fracasa en su intento por crear un “idealizado escenario aristocrático, al introducir elementos provenientes de la clase

media y produce, por un lado un choque y, por el otro, un distanciamiento entre los dos mundos en cuestión” (104).

Irene Andrés-Suárez analiza los fracasos expresivos y colapsos comunicativos en la obra del escritor oscense Javier Tomeo; en tanto, Vittoria Borsò, con ejemplos de Vicente Huidobro y César Vallejo, trabaja cómo el imaginario poético de las vanguardias latinoamericanas reelaboraron el fracaso. En su texto, Borsò propone un mapa de la modernidad del siglo XX en donde cree percibir dos elaboraciones estéticas del fracaso (1) como tema y (2) como principio escritural, fenómenos que podrían ser explicitados como “la salida del fracaso” y “el fracaso de la salida (de las soluciones temáticas y formales)” (121). Roland Spiller, por su parte, toma *Los detectives salvajes*, del chileno Roberto Bolaño, como excusa para examinar el fracaso de las utopías de toda una generación latinoamericana signada por acontecimientos violentos. Con un detallado y sobresaliente análisis de los materiales intertextuales y polifónicos que constituyen la obra, Spiller pasa revista a un proyecto estético que, a su juicio, sirve como ejemplo de una nueva literatura transcultural latinoamericana que hace hablar a la multiplicidad, atraviesa las literaturas nacionales y presenta como motivo poético más evidente “la pregunta por el mal en forma de la violencia que sigue traumatizando la historia latinoamericana también en el comienzo del nuevo siglo” (170).

Janett Reinstädler analiza el fracaso de la memoria y la comunicación en *Llanto: novelas imposibles*, de la mexicana Carmen Boullosa, en donde se busca establecer un nexo entre la época de la conquista y la época actual; Florian Borchmeyer, siguiendo en

esa línea, parte de su documental sobre los edificios derruidos de La Habana para hacer una revisión del culto a las ruinas. Memoria y olvido en Jorge Luis Borges serán los temas del capítulo de Adriana López Labourdette, mientras David Freudenthal apela a dos textos canónicos de Juan Carlos Onetti (*Juntacadáveres* y *El astillero*) para ver en ellos la dialéctica de la renuncia y la resistencia. Le sigue un capítulo de Sergio Chejfec en donde se ejemplifica con autores latinoamericanos del siglo XX las articulaciones divergentes que entrechocan en la idea de fracaso, entendido como “lugar de tensiones ideológicas contenidas” (234). Finalmente, el libro se cierra con un artículo de Yvette Sánchez, que integra las Artes Plásticas y visuales y toma en cuenta el carácter creativo del fracaso, y otro de Marta Álvarez sobre Ignacio Vidal-Folch. Ambos textos preparan el terreno para los cuatro cuentos de Ignacio Vidal-Folch que se han incluido en el final.

*Poéticas del fracaso* es un estudio relevante por diversas razones. En primer lugar, es uno de los pocos trabajos que ofrece una aproximación general, sólida y erudita al estudio del fracaso como matriz mental poético-cultural de nuestras letras en distintos períodos del siglo pasado. En segundo lugar, hace un aporte significativo para entender la extensión del fenómeno y sus distintas prácticas. Por último, su virtud descansa en la variedad de perspectivas y áreas que cubre. En este sentido, debemos felicitar a los editores por semejante esfuerzo.

En suma, esta valiosa y original colección de ensayos pone en evidencia el dinamismo del campo cultural hispánico y constituye no sólo un muy recomendable aporte para

todos aquellos interesados por adentrarse en el estudio de las implicancias poetológicas del fracaso, sino también una inestimable contribución al campo de nuestros estudios culturales.

[Hugo Hortiguera](#)

*Griffith University*

**Contreras, Gloria.** *What I Learned from Balanchine. Diary of a Choreographer.*

New York: Jorge Pinto Inc., 2008. Trad. K. Mitchell Snow, Lucinda Gutiérrez y

Roberto Mata. Editado por Daniel Shapiro. Pp. 144.

A mediados de 1957, a la edad de 23 años, llegó Gloria Contreras a Nueva York. Su sueño era continuar sus estudios de ballet y convertirse en una bailarina de primera. *What I Learned from Balanchine. Diary of a Choreographer* (2008) se editó a partir de las cartas que Contreras les escribió a sus padres de agosto de 1958 a octubre de 1959 y fueron traducidas y editadas en forma de diario por K. Mitchell Snow, Lucinda Gutiérrez y Roberto Mata. En éstas la autora revela lo que significó estudiar en la School of American Ballet, cómo llegó a ser la discípula de George Balanchine, el gran coreógrafo ruso, y sobre todo por qué decidió dedicarse a la coreografía. Esta impecable edición, al cuidado de Daniel Shapiro, cuenta con una introducción, fotos y apéndices que incluyen un índice onomástico, resúmenes y el catálogo de más de 200 coreografías.

Gloria Contreras (Ciudad de México, 1934-) es una de las bailarinas y coreógrafas más importantes de México porque así como otras artistas, Nellie Campobello (1900-1986), Gloria Campobello (1914-1968), Guillermina Bravo (1920-), Amalia Hernández (1917-2000) y Ana Mérida (1922-1991), por citar algunas, es una de las creadoras de la danza moderna. Contreras estudió primero en México con la maestra francesa Nelsy Dambré. Después la recomendaron para que se integrara al Royal Winnipeg Ballet en Canadá en

1955 y de allí partió para Nueva York. Los finales años de la década de los cincuenta fueron muy importantes para la danza mexicana. Contreras se encontraba en Nueva York estructurando coreografías de *Huapango* de José Pablo Moncayo y *El Mercado* de Blas Galindo al mismo tiempo que Amalia Hernández se presentaba en Chicago con su recién creado Ballet Folklórico de México (1959) para participar en el Festival de las Américas. Si bien para Contreras esos años fueron decisivos para su carrera, también fueron años muy difíciles, tal como lo demuestran las páginas de su libro.

Como muchos jóvenes artistas, Contreras llegó a Nueva York con el sueño de superarse. Pronto se integró a la School of American Ballet y participó en la International House, un espacio cultural de Columbia University. Allí diseñó el programa “México Lindo” e hizo su primera coreografía. El estar lejos de casa le permitió conocerse mejor a sí misma; fue precisamente en Nueva York donde su instinto le dijo que aparte de ser bailarina, tenía que dedicarse a la coreografía. Se puso en contacto con el famoso George Balanchine (1904-1983), entonces director del New York City Ballet, con la esperanza de integrarse a su grupo y ser reconocida como coreógrafa. Cuando Balanchine vio la primera coreografía le dijo a Contreras algo que marcó para siempre el rumbo de su carrera: “Si tengo que firmarte un documento que certifique que eres coreógrafa, lo hago ahora mismo. Gramaticalmente, tu trabajo está correcto; sin embargo, se necesita algo más que la gramática. Necesitas crear poesía. No es el significado de cada palabra lo que produce la poesía sino la forma en que se colocan las palabras. Entonces, a crear poesía, poesía a través de la danza”; mi traducción (5). Pero eso no fue todo, el maestro le dijo que para llegar a ser una verdadera coreógrafa tenía

que estudiar música, escultura y pintura. Contreras lo escuchó y con ferviente devoción se dedicó al estudio.

Su diario describe casi en su totalidad espacios cerrados: la escuela, la sala de baile, algún auditorio, la clínica de rehabilitación, su apartamento cuando se sentaba a descansar. Contrario a lo que sucede con la escritura de otros artistas que han vivido en Nueva York y describen las calles, las avenidas, los edificios, los vecindarios, los monumentos, el Central Park y hasta la gente, la joven bailarina se centra en las posiciones y pasos de la danza: en el plié, el pas à deux, el pas de trois, el arabesco. También describe cuán difíciles e importantes eran sus clases de piano. Su maestro le dijo que era imperativo conocer bien la música para poder dirigir un ballet y ella se aseguró de tomar clases de teoría y practicó el piano todos los días. Su diario está poblado de repeticiones, de errores que cometía en sus clases, de imperfecciones; en fin, del reflejo del sentir de una estudiante seria que quiere hacer todo a la perfección. Esas repeticiones, lejos de abrumar al lector lo hacen percatarse de los retos a los que se enfrentan aquellos que están dentro del ámbito de la danza. Aparte de dedicarse al piano, tomaba clases de jazz y de labanotación (notación danzaria) y aunque ésta última materia tuvo que tomarla con niños debido a su rígido horario, respetó y aprendió de su entorno todo lo que pudo.

El dolor físico es un tema central en este libro. Las rígidas prácticas de tres horas todos los días, incluyendo aquéllos cuando se hacían presentaciones formales, hacen que las bailarinas padezcan callos, ardor, inflamación y agudos dolores de músculos capaces de

dejarlas en cama con los huesos casi fracturados. En su diario, Contreras habla repetidamente de sus dolores y terapias e incluso de la forma en que había que hacer una de las cosas más inhumanas y difíciles: esconder el dolor cuando había que hacer un performance ante la mirada estricta de algún maestro. Toda esa tortura que nunca se imagina un espectador es parte de la vida diaria de una bailarina. Por eso en el libro el dolor es un protagonista esencial.

La escritura también fue muy importante durante su estancia en Nueva York. Su diario le permitía ver sus ideas en el papel: en la escritura misma ensayaba los diferentes pasos, la entrada y salida de la música, las luces y la perfecta armonía que se requiere para que un ballet tenga éxito. Hay pasajes que presentan la descripción detallada de *The Wise and Foolish Virgins*, *Vitálitas* y *Ocho por Radio*. En ellos el lector se encuentra ante una escritura digna de compararse con un texto novelístico. En esas páginas también se puede ver otra faceta de la joven coreógrafa, su innata capacidad analítica. Cuando el Ballet Bolshoi visitó Nueva York, se quedó sorprendida por su técnica; además, “cada miembro era un verdadero atleta y una escultura llena de vida” (55). Por otra parte, el nivel artístico de la compañía le parecía pobre ya que los pasos eran repetitivos al grado de verse superficiales y el vestuario, decoración y luces eran exagerados. Es decir, percibía en el baile cierto anacronismo. En ese sentido Contreras era contemporánea de su maestro Balanchine cuyo estilo era neoclásico el cual había surgido como una reacción al anti-clasismo romántico que se distinguía por su teatralidad exagerada.

Contreras aprendió muchas cosas de su maestro. Aparte de sugerirle que estudiara otras artes, Balanchine le dijo que siempre tenía que ser superior a sus bailarines al mismo tiempo que tenía que comprender el bagaje cultural de cada uno de ellos. También la alentó a no conformarse con las primeras ideas que le surgieran porque corría el riesgo de no crear algo innovador y especial. Le enseñó a luchar con todo y ante todo para poder crear un lenguaje original. Y, a pesar de que Contreras fue una gran estudiante, se quedó en las filas del New York City Ballet porque nunca logró llegar a ser miembro de éste. Por otro lado, ella fue coreógrafa del mismo y tuvo casi todos los derechos que le otorgaban a los miembros. A mi manera de ver, Balanchine vio a Contreras como estudiante y bailarina pero sobre todo como coreógrafa. Para el maestro, un coreógrafo nace y se va formando desde una temprana edad, al mismo tiempo que se va haciendo bailarín profesional. Hay una comunión que no separa al bailarín profesional del coreógrafo, del artista dotado cuya amplia cultura le permite conocer varias artes.

Tanto para Contreras como para Balanchine, el ballet debe ser un arte tradicional pero al mismo tiempo debe de abrirse a nuevas ideas y estilos y evolucionar. Dentro de lo tradicional debe de haber espacio para la innovación y creación de nuevos estilos que obedezcan el paso del tiempo. Contreras percibió eso con claridad desde el principio, por eso sus ballets siempre se distinguieron por su naturaleza ecléctica, porque siempre lograron formar un universo variado, en constante renovación. Sus coreografías no se limitan a un solo estilo; ella crea producciones de ballet moderno, neoclásico y clásico. Pero independientemente de la forma del ballet, Contreras siempre se ha encargado de

llevar la danza mexicana a escenarios inimaginables haciendo que ésta y su mensaje lleguen a vastos públicos y logrando que el baile adquiriera un rol social.

Contreras regresó a México para fundar el Taller Coreográfico de la UNAM en 1970. Desde entonces ha presentado más de 200 coreografías y 193 obras propias creadas con música antigua y moderna. También ha sido curadora de exposiciones de cartel, dibujo, pintura, poesía y fotografía inspiradas en las producciones del Taller Coreográfico. En la actualidad, es coreógrafa emérita y ha publicado 19 libros sobre ensayo, poesía, dibujo, fotografía, controlología y metódica dancística. Lo que aprendió de Balanchine lo incorporó a sus ballets y creó coreografías dignas de ser admiradas no solamente por su público mexicano sino también por espectadores en Estados Unidos, Chile, Argentina, Francia y Rusia.

*What I learned from Balanchine. Diary of a Choreographer* está por primera vez a la disposición de un público lector de habla inglesa. En él, los lectores aprenderán sobre una joven mexicana que enriqueció la diversa cultura americana a través de su coreografía. En ese sentido, Gloria Contreras se une al grupo de artistas mexicanos que han vivido por temporadas o por mucho tiempo en Estados Unidos y allí han dejado huella de su creación. Aquí no sólo me refiero a los escritores Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Juan Tablada u Octavio Paz, o a los pintores Rivera, Orozco, Siqueiros o Tamayo, sino a aquellos cuya estancia en Estados Unidos fue importantísima y ha sido menos estudiada: Alfredo Ramos Martínez, Jesús Guerrero Galván, o incluso Ernesto *El Chango* García Cabral o Miguel *El Chamaco*

Covarrubias. *What I learned from Balanchine. Diary of a Choreographer* es un generoso libro que le hace justicia a la larga carrera e importante contribución de Gloria Contreras a la danza moderna mexicana. En México también se la está celebrando con el nuevo libro *Movimiento, ritmo y música. Una biografía de Gloria Contreras* (2009), de K. Mitchell Snow, editado por el Fondo de Cultura Económica. Ambos libros permiten comprender más a fondo el desarrollo de la danza moderna en México.

[Araceli Tinajero](#)

*The City College of New York - The Graduate Center, CUNY.*