



CIBERLETRAS

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

ISSUE 30
July, 2013

TABLE OF CONTENTS

Ensayos/Essays

- Rosalía Cornejo Parriego
Bodas, viajes y fantasmas: negociaciones y transiciones en El próximo Oriente y Retorno a Hansala
- Daniel R. Fernández
“Todo lo de las focas” o la psicogeografía de un tijuaneño
- María Luisa Fischer
Los territorios de la poesía en Roberto Bolaño
- José Manuel González Álvarez
¡Buenos Aires invadida! Sobre el leitmotiv del asedio en la ficción especulativa argentina (1950-2000)
- Adriana Martínez-Fernández
La Batalla de las Cruces: An analysis of representational paradoxes of women activists in Ciudad Juárez
- Nanne Timmer
La Habana virtual: Internet y la transformación espacial de la ciudad letrada

Reseñas/Reviews

- Janis Breckenridge
Madelyn Peterson
Lila Quintero Weaver, *Darkroom: a memoir in black and white*
- Marisa Martínez Pérsico
José Manuel González Álvarez: *El cálamo centenario. Cinco asedios a la literatura argentina (1910-2010)*.

ESSAYS

Bodas, viajes y fantasmas: negociaciones y transiciones en

El próximo Oriente y Retorno a Hansala

[Rosalía Cornejo Parriego](#)

University of Ottawa

It is not necessary to move around all the time like myself to see that distant places and journeying has become part of our daily lives and to realize that the world is not the simple sum of its places but the subtle dynamics in-between.

Dina Iordanova

Europa ya no es lo que era o lo que se quería que fuera. En un artículo de 1991, titulado muy significativamente "Fictions of Europe", Jan Nederveen Pieterse escribía lo siguiente: "Walk in any street of Europe and ask yourself--is this 'European culture'? Is this 'Greece-Rome-and Judeo-Christianity? Ask contemporary citizens of Europe about their ancestors, their origins --how many of you hail from non-European worlds? Or, to use nineteenth-century racist language, how many of you are half-caste?" (4). Con estas hipotéticas preguntas, Pieterse intentaba demostrar el carácter ficticio que posee el concepto de una Europa homogénea, imaginada como una comunidad sin fisuras y con una identidad claramente delimitada y definida, cuando la realidad heterogénea, pluricultural, híbrida de la Europa contemporánea, claramente contradice dicho concepto.

Tampoco España es lo que era o lo que se quería que fuera, si bien es cierto que su historia presenta ciertas particularidades que la diferencian de otros países europeos. Por una parte, España arrastró durante mucho tiempo el lastre de su pasado islámico, que en la imaginación europea, según ha expuesto muy lúcidamente Susan Martin-Márquez en *Disorientations*, unas veces ha constituido la causa de nuestro atraso y nuestros errores, y en otras, nos ha diferenciado "exóticamente" del resto de Europa. Por otra, sufrió una dictadura de casi cuarenta años que supuso un retroceso y estancamiento socio-cultural, político y económico. Eso explica que, tras una larga aspiración a la idealizada europeización, por encarnar la modernidad y constituir una vía para escapar del atraso, la entrada de España en la Comunidad Europea en 1985 constituyera la realización de un sueño. Sin embargo, como es bien sabido, con la llegada de la democracia, España pasó de ser un país que en los años sesenta había visto emigrar por motivos económicos a muchos de sus ciudadanos a Alemania, Suiza y Francia, a ser un país de acogida de inmigrantes, transformándose en una sociedad plurirracial y multiétnica. La llegada, sobre todo desde finales de los ochenta y principios de los noventa, de individuos procedentes de los países tradicionalmente denominados del Tercer Mundo (africanos, asiáticos, latinoamericanos), más otros, fundamentalmente de la Europa del Este, no ha dejado de interpelar y desconcertar a la cultura española.⁽¹⁾ Es decir, España, en ese sentido, ya no es diferente y, como Europa, se enfrenta a ansiedades y miedos, pero también a nuevas posibilidades de reformular la identidad individual y colectiva.

Estas transformaciones definitivas e irreversibles que afectan a nuestras sociedades a escala global han impactado, sin duda, el imaginario cultural y las narrativas, algo que Dina Iordanova ve claramente reflejado en el cine internacional. Según esta crítica, el captar la vida en movimiento se ha convertido en el proyecto de muchos

cineastas, ya que entienden que las migraciones y la vida en la diáspora se erigen en modos básicos de existencia en el mundo contemporáneo.⁽²⁾ Como consecuencia, Iordanova añade: "The unusual displays of unlikely combinations of people and places become the building blocks of a visual inventory for a new cinematic reality". También el cine español ha plasmado esa nueva realidad en movimiento en una ya amplia lista de películas sobre la inmigración que oscilan entre la representación, por una parte, de la xenofobia y el racismo, y por otra, de la dimensión vivificadora y enriquecedora del contacto entre individuos y comunidades antes distantes, real y figuradamente. Desde 1990, año del estreno de la pionera *Cartas de Alou* del director Montxo Armendáriz, han aparecido varios largometrajes que han captado el racismo y la xenofobia de la sociedad española actual: *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Salvajes* (Carlos Molinero, 2001), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) y *Catalunya iiberalles!* (Ramon Térmens, 2011) constituyen sólo algunos ejemplos. Al mismo tiempo, han surgido otros que plantean el cruce de fronteras como una posibilidad de acercamiento al Otro, que imaginan comunidades (trans)nacionales nuevas y apuestan por la heterogeneidad. En definitiva, parafraseando a Néstor García Canclini en *La globalización imaginada*, son obras que plantean el combinar, no el disolver las diferencias (123). En esta línea se insertan, por ejemplo, la aclamada *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999), *Princesas* (Ricardo León de Aranoa, 2005), *A mi madre le gustan las mujeres* (Daniela Féjerman e Inés Paris, 2001), y también las películas que se analizarán en este trabajo: *El próximo Oriente* y *Retorno a Hansala*.⁽³⁾ Estos dos largometrajes se centran en la relación que se establece entre un hombre español y una mujer inmigrante musulmana, aunque es importante subrayar que se trata de dos mujeres

muy distintas, entre otras razones, por sus orígenes nacionales --una es de Bangladesh, otra de Marruecos-- y porque una se ha criado en España en un contexto urbano, mientras que la otra ha emigrado recientemente desde un ámbito rural. En ambos casos, según pretende demostrar este estudio, los directores recurren a dos géneros cinematográficos tradicionales --la comedia romántica y la *road movie*--, si bien dotándolos de dimensiones que reflejan la transformación de la sociedad española a partir de la llegada de otros inmigrantes. El análisis del espacio y el viaje transnacionales, de los amores y las amistades interculturales y de la representación del hibridismo en *El próximo Oriente* y *Retorno a Hansala*, propone, ante todo, una reflexión sobre las oportunidades y posibilidades que se vislumbran en los acercamientos y negociaciones entre el sujeto inmigrante, el nuevo español, y el español "viejo".

Estrenada en 2006, *El próximo Oriente* es una comedia romántica de Fernando Colomo cuya acción transcurre en el barrio madrileño de Lavapiés. La película comienza con imágenes de la vida cotidiana en el barrio que muestran gente de diferentes orígenes étnicos y raciales y tiendas con letreros que aparecen en distintos idiomas. La elección de esta localización no es casual. Lavapiés, una de las zonas más castizas de Madrid, asociada tradicionalmente a la quintaesencia de la capital y sus habitantes, se ha convertido en los últimos años en un microcosmos multicultural que simboliza los profundos e irreversibles cambios que ha experimentado la sociedad española.⁽⁴⁾ Esta elección, confirma, asimismo, según indica Iordanova, que muchos directores han convertido la localización y el espacio en elementos narrativos fundamentales de sus películas, puesto que se convierten en *a site of possible transnational interaction*. Estos enclaves narrativos problematizan, por otra parte, las nociones jerárquicas de espacio, en concreto la dualidad de centro/periferia, ya que revelan que

"hierarchies are conditional and what may look central from one point of view may be marginal in a different context" (Iordanova). En ese sentido, si España/Europa representa el centro para los inmigrantes, procedentes de la periferia, al establecerse en España/Europa, con frecuencia pasan a ocupar una nueva periferia, como es el caso del barrio de Lavapiés. No obstante, lo interesante y significativo es que en este espacio periférico, marginal, pueden producirse fructíferas negociaciones transnacionales e interculturales, como las que observamos en *El próximo Oriente*.

El argumento gira en torno a Caín, un hombre joven, soltero, poco agraciado físicamente y con poca suerte en sus aventuras amorosas, que descubre que su hermano Abel, atractivo, casado y con dos hijas, ha tenido una aventura con Aisha--su vecina musulmana, cuyos padres son de Bangladesh--y la ha dejado embarazada. El pobre Caín, que, a diferencia del bíblico, es el bueno, decide hacerse pasar por el padre del niño y casarse con Aisha para ayudarle. Aunque no se trata de una boda por amor, como es de esperar en una comedia romántica, los espectadores disfrutarán de un final feliz, puesto que Aisha acaba enamorándose realmente de Caín y porque la negociación de las diferencias culturales resulta todo un éxito.

El amor interracial en la película de Colomo no constituye una novedad puesto que dicho tema aparece, desde el principio, en el cine sobre la inmigración (ya se encontraba en *Cartas de Alou*). Sin embargo, estas relaciones amorosas solían estar condenadas al fracaso, algo que Daniela Flesler atribuye al miedo a la contaminación y al mestizaje: "Eventhough a number of these films strive to show positive images of immigrants, they also reveal, through failed romance plots, a profound anxiety about racial/cultural contagion and miscegenation" (104). No

obstante, a medida que se incrementaba y "normalizaba" la presencia de inmigrantes, también se transformaba el tema del amor imposible (Oliver). Nada mejor que la aparición de comedias sobre amores interraciales o interétnicos, las llamadas comedias románticas étnicas, para constatar un cambio y una transición en la sociedad española, puesto que estas películas se construyen sobre la negociación entre dos culturas, dos grupos étnicos.

El próximo Oriente se inscribe, asimismo, dentro de lo que se ha convertido en un verdadero subgénero en las comedias románticas, el de las bodas étnicas, en versiones tanto homo como heterosexuales. Para Daniela Berghahn, estas películas giran en torno a la paradoja de la semejanza y la diferencia, y celebran el romance interétnico con el espectáculo de una gran boda que permite a la pareja cruzar las fronteras étnicas (19). Sin duda una de las más famosas, y prácticamente iniciadora del género, es *My Big Fat Greek Wedding* (Joel Zwick, 2002), a la que han seguido, por citar solo algunos ejemplos, *Bride and Prejudice* (Gurinder Chadha, 2004), *Our Family Wedding* (Rick Famuyiwa, 2010), *Evet, ich will* (Sinan Akkus, 2008) y la española, ya mencionada, *A mi madre le gustan las mujeres*.

Las comedias románticas étnicas ofrecen un elemento que las diferencia claramente de las que se ubican en un contexto "blanco" de clase media: la centralidad de la familia (Berghahn 23). Como señala Berghahn en su estudio de comedias románticas turco-alemanas, sin la aprobación de la familia, no hay final feliz posible en estas películas: "The transgressive couple cannot find happiness in isolation but needs to be reconciled with and reintegrated into their families (or at the very least the diasporic family with its

superior family values)" (25). En efecto, el matrimonio de Caín y Aisha en *El próximo Oriente* plantea transgresiones que implican negociaciones e intercambios culturales en los que participan el individuo español (sus padres, supuestamente hippies, están ausentes) y la familia musulmana de la novia. En este caso, el principal conflicto que deben resolver los novios gira en torno a la religión, puesto que, para casarse con Aisha y criar a su hijo, Caín, debe convertirse, obligatoriamente, al Islam. Su padre, le confiesa Aisha a Caín, jamás aceptaría a un "infiel" en la familia.

En ese sentido, cabe recordar que la religión, como símbolo de diferencia cultural, es uno de los argumentos fundamentales que se esgrimen para afirmar la incompatibilidad y dificultad de integración de los musulmanes en la sociedad española (y europea, en general). Para Étienne Balibar, esto constituiría un ejemplo de "nuevo racismo", "un racismo sin razas" que en vez de argumentos biológicos, utiliza argumentos culturales: "un racisme dont le thème dominant n'est pas l'hérédité biologique, mais l'irréductibilité des différences culturelles; un racisme qui, à première vue, ne postule pas la supériorité de certains groupes ou peuples par rapport à d'autres, mais 'seulement' la nocivité de l'effacement des frontières, l'incompatibilité des genres de vie et des traditions: ce qu'on a pu appeler à juste titre un *racisme différentialiste*" (33). *El próximo Oriente*, con un tono humorístico, didáctico y, sin duda, *light*, representa, como ha señalado Thomas G. Deveny, un argumento contra la posible islamofobia (122) y la supuesta incompatibilidad musulmana y, en esa argumentación, la religión necesariamente debe constituir un elemento central.

En efecto, en *El próximo Oriente* la religión no es negociable. Sin embargo, el proceso de conversión significa para Caín--y también para los espectadores, dado el tono

didáctico de la película--un proceso educativo que elimina prejuicios e ideas equivocadas sobre el Islam (el padre de Aisha, por ejemplo, denuncia tajantemente el terrorismo islámico declarándolo anti-musulmán), a la vez que afirma valores positivos que se han perdido, o están a punto de perderse, en Occidente (por ejemplo, el cuidado de los mayores). En ese sentido, confirma la idea de Berghahn de que estas comedias étnicas destacan, en muchos casos, la superioridad de los valores de la comunidad diaspórica. Por otra parte, frente a una visión homogeneizadora de los musulmanes, Caín y la audiencia, se ven sorprendidos por la diversidad y la dimensión internacional e intercultural de la comunidad musulmana madrileña, que incluye la presencia de musulmanes no africanos y españoles conversos. Deveny observa muy acertadamente que esto forma parte de la estrategia de Colomo para reforzar su argumento contra la posible islamofobia (123). En su opinión, "By casting the immigrants as Bangladeshis and not *moros*, Colomo avoids the stereotyping, and conflation of ethnic and religious elements that figure in some elements of past xenophobia" (123). Es decir, frente a los críticos que han lamentado la carencia de un espacio positivo para el hombre musulmán en el cine europeo y su recurrente caracterización como problema, *El Próximo Oriente* destaca por su representación una variedad de hombres musulmanes y por el alejamiento de su imagen amenazadora e incompatible con los valores de la sociedad occidental.(5)

En ese sentido, el personaje del converso, Cristóbal/Abdul, un amigo de Caín de la época en que asistía al Conservatorio, cumple un papel clave. La cercanía y familiaridad entre el protagonista y Abdul confirman que este personaje secundario representa una figura "puente" cuya función es reducir "the amount of 'Otherness' in Muslims" (Deveny 123). En efecto, su relación amorosa con Milagros, una española

no musulmana, una mujer independiente, mayor que él, viuda, dueña de una carnicería, está cargada de significado. Su propuesta de hibridismo religioso tiene su réplica humorística en la conversión de la tradicional carnicería en un espacio igualmente híbrido donde conviven la carne de cerdo y la "halal", preparada según los preceptos del Islam, y donde Milagros y Abdul ocupan una posición de iguales. Y, hay que añadir, que dada la población del barrio de Lavapiés, este hibridismo amoroso y "cárnico" resulta un éxito tanto sentimental como económico para ambos. En ese sentido, si bien tamizado o suavizado por el hecho de que Abdul sea español de nacimiento, Colomo elimina el tópico extendido del hombre musulmán como problema --sobre todo por su exigencia de subordinación de la mujer-- para el buen funcionamiento de una relación amorosa intercultural.(6)

Por otra parte, no hay que olvidar que la película insiste en las negociaciones. Es decir, si Caín cruza un puente importante convirtiéndose al Islam, el padre de Aisha, la figura más patriarcal y recalcitrante, también tendrá que cruzar sus propios puentes. Acepta que su restaurante tradicional, donde no estaban permitidos ni el alcohol ni la música, se haya convertido en un espacio alternativo híbrido en el que se congregan música, bailes e individuos de diferentes orígenes. Y más aún, si había intentado confinar a su mujer y a sus tres hijas a papeles tradicionales acabará aceptando los cambios de papel genérico de las mujeres de su familia, permitiéndoles que se dediquen a sus intereses artísticos e intelectuales. Con una estética híbrida, en la que coexisten Mozart, la mística sufí y la música andina--que corrobora la importancia de las bandas sonoras en estas comedias étnicas--*El próximo Oriente* muestra "transacciones culturales" en las que el diálogo se convierte en el elemento decisivo.(7)

El Próximo Oriente presenta un último aspecto significativo. A pesar de la cada vez más frecuente presencia de parejas interraciales en el cine, es notable, según observa AmyDolin Oliver, la ausencia de niños de estas parejas. *El Próximo Oriente* constituye una de las pocas excepciones. En efecto, la película concluye con imágenes familiares que muestran a Caín y Aisha con su hijo Adán, nombre que, humorísticamente continúa la saga bíblica y que, al remitir al primer hombre del Antiguo Testamento, ofrece, asimismo, un simbolismo bastante obvio: Adán es el nuevo ciudadano español, definido por su carácter híbrido y su identidad intercultural.(8)

No hay duda de que estas comedias románticas étnicas poseen éxito comercial. La explicación radica en gran parte en el hecho de que, como señala Berghahn, captan el interés de una audiencia diversa y posibilitan diferentes "viewing positions" (20). Por un lado, a las comunidades diaspóricas les ofrecen "the comforting reassurance that cultural traditions and family values of the homeland can and do live on despite displacement and dispersal" (20). Por otro, a las audiencias mayoritarias occidentales, estas películas les brindan "a 'non-threatening spectacle of otherness'" (20). Concluye, además, que "cross-cultural consumption of wedding films relies on the rejuvenation of an anthropological desire for knowledge of and intimacy with the other" (Berghahn 20). Estas alusiones al espectáculo de la otredad y al consumo también evocan, sin embargo, el peligro, sobre el que alerta R. Radhakrishnan, de producir y "empaquetar" el hibridismo para su consumo, y en el que resuena, asimismo, la idea de "eating the Other" de bell hooks. En palabras de hooks: "Within commodity culture, ethnicity becomes spice, seasoning that can liven up the dull dish that is mainstream white culture" (21). Por otra parte, en esta época de realidad virtual e infinitas posibilidades tecnológicas, el hibridismo constituye un *fait accompli* y, precisamente por eso

Radhakrishnan advierte: "Hybridity is so eminently stagable as spectacle and as pure formal surface effect that it resists and trivializes historical explanation". *El próximo Oriente*, sin duda, adolece de algunos aspectos problemáticos en la representación de la otredad híbrida. Ya desde la carátula se anuncia esta película como una "historia de amor al curry", es decir como una historia "comestible" en la que la otredad de Aisha constituye el ingrediente picante foráneo (el curry) en esta relación amorosa interétnica. Por otra parte, la narración se limita casi exclusivamente al recinto híbrido de Lavapiés, al aquí y ahora de la familia inmigrante, sin ofrecer información sobre cuándo, por qué y cómo llegó la familia de Aisha a España. Desconocemos, por completo, cómo era su vida anterior en Bangladesh o si mantiene vínculos con su país de origen. Es decir, existen una deshistorización y descontextualización notables que representan al sujeto inmigrante desvinculado de su vida y su historia anteriores.

Sin embargo, aún reconociendo las anteriores limitaciones, no se puede olvidar el tipo de producto cinematográfico que representa *El próximo Oriente*, el género en el que se inscribe, ni tampoco el impacto de la cultura popular en el imaginario colectivo. Por definición, las comedias románticas poseen un final feliz, y si bien cabe objetar que no constituyen un reflejo realista de la sociedad, al mismo tiempo se puede afirmar que, en ocasiones, poseen el atrevimiento de plantear e imaginar nuevas dinámicas sociales y nuevas relaciones que, sin duda alguna, influyen en las percepciones de una sociedad. Existen, en ese sentido, numerosos ejemplos que ilustran el papel que ha jugado la cultura popular en la normalización y aceptación de individuos pertenecientes a colectivos marginales y en el cambio de percepciones mayoritarias. A este propósito, en un encuentro digital en el periódico *El Mundo*, ante la pregunta de por qué había presentado una visión tan edulcorada del Islam y de la convivencia en Lavapiés,

Fernando Colomo respondió de modo elocuente: "Porque en realidad es un cuento y lo que contamos podría llegar a suceder". Con esta respuesta, el director se alinea con la defensa que hace Canclini de la dimensión utópica y transformadora de la cultura, puesto que, en opinión de éste, "los sujetos, a través de la cultura, no sólo comprenden, conocen y reproducen el sistema social; también elaboran alternativas, es decir, buscan su transformación" (*Ideología* 42). Se puede concluir, por tanto, que si, por una parte, películas de amores y bodas interétnicas como la de Colomo, corren el riesgo de convertir la diferencia en un espectáculo superficial y ahistórico, por otra, enfatizan la semejanza y, en vez de representar diferencias irreconciliables entre autóctonos e inmigrantes, imaginan, espectacularmente, la posibilidad de combinarlas.

Retorno a Hansala, la película de Chus Gutiérrez estrenada en 2008 y rodada en España y en Marruecos es una *road movie* que comienza con la tragedia demasiado habitual del ahogamiento de africanos en el Estrecho de Gibraltar, cuando intentan alcanzar las costas españolas en pateras o cayucos que a menudo naufragan.⁽⁹⁾ De hecho, las primeras imágenes y sonidos son los de las olas del mar y de un hombre que se está ahogando mientras se vislumbra, muy cerca, la costa. A continuación, asistimos al descubrimiento de los cadáveres en la playa, la llegada de la guardia civil y del dueño de un tanatorio, Martín, que debe encargarse de los cuerpos. En el brazo de uno de los ahogados, Martín descubre un número de teléfono, al cual llama intentando localizar a alguien que identifique este cuerpo, evitando, así, que se convierta en uno de tantos cadáveres anónimos. De este modo entra en contacto con Leila, que verá confirmados sus temores al comprobar que entre los muertos se encuentra Rachid, su hermano menor, al que, contra los deseos de su familia, había animado a inmigrar ilegalmente a España y al que le había proporcionado el dinero para el viaje. A partir de ahí comienza la relación

entre Leila y Martín, sobre todo, cuando ella contrata al dueño del tanatorio para repatriar el cadáver de su hermano a Hansala, el pueblo marroquí de donde proceden. Emprenden un viaje que, a pesar del triste motivo, se convierte hasta cierto punto en una aventura rocambolesca, incluso con sus toques de humor macabro, como muestran las complicaciones derivadas de la llegada a Marruecos en pleno Ramadán y el robo de la furgoneta, con cadáver incluido, que los protagonistas, por suerte, recuperarán.(10)

En "Nomadism, Diaspora, Exile: The Stakes of Mobility within the Western Canon", John Durham Peters afirma que el viaje ha constituido tradicionalmente una experiencia genérica masculina, lo cual explica el vínculo peyorativo entre feminidad y movilidad (26). No es, por tanto, de extrañar que la *road movie* representara, en su origen, una fantasía masculina escapista, alejada de la esfera doméstica femenina, con elementos heredados de un género tan viril como los *westerns*. Sin embargo, ningún género es estático y también éste ha sufrido distintas revisiones a lo largo de su historia. (11) Burkhard Pohl, que considera que estas películas transmiten "una especie de desasosiego" (54), señala que pueden constituir una metáfora de búsqueda existencial, pero también de la crisis del modelo de familia tradicional y de redefinición de la masculinidad (58). Al mismo tiempo observa que "la semántica espacial del viaje en carretera ofrece un modo idóneo para construir y cuestionar un determinado imaginario nacional" (Pohl 54). Por su parte, Walter Salles, director del famoso *road movie* *Diarios de motocicleta* (2004), constata que en las últimas décadas, estas películas han intentado representar identidades nacionales en proceso de transformación, añadiendo que las más interesantes son aquellas en las que la crisis de identidad del protagonista refleja la crisis de identidad de la cultura. Para David Laderman, la crítica cultural y rebeldía que definen la *road movie* se amplían y enriquecen de forma sustancial cuando detrás del volante

aparecen otros conductores, es decir, individuos situados, con anterioridad, en los márgenes de la sociedad (179). En el contexto actual de movilidad, de cruce y redefinición de fronteras, en el que los viajes y desplazamientos forman parte esencial de las nuevas configuraciones culturales y sociales, no es de extrañar la recurrencia al género de la *road movie* para plasmar contactos humanos antes prácticamente inverosímiles, o, en palabras de Iordanova, para reunir "unlikely people in improbable places". Sin duda alguna, los dos extraños compañeros de viajes de *Retorno a Hansala*--un hombre español corriente (que no constituye un prototipo de masculinidad, sino más bien, como veremos, todo lo contrario) y una mujer marroquí de origen rural, que ya por el simple hecho de embarcarse a solas en un viaje de varios días con un hombre desconocido desmiente los tópicos sobre la mujer musulmana --implican una revisión profunda de este género cinematográfico que apunta, a su vez, a cambios fundamentales tanto en la identidad de los protagonistas como de las sociedades y culturas de las que proceden.

Aunque, según se ha señalado, las primeras imágenes recuerdan la tragedia habitual de las muertes en el Estrecho, cuando éstas desaparecen, el énfasis de *Retorno a Hansala* recae en la fluidez y normalidad en las relaciones de personas que conviven, con independencia de sus lugares de nacimiento. Así vemos al empleado de un supermercado coqueteando con Leila y observamos la amistad entre Leila y Lola, una compañera de trabajo en la lonja de Algeciras. Lola es, de hecho, la que acompaña a Leila a identificar el cadáver de su hermano en el tanatorio, la que la abraza en esos duros momentos y la que la despide cuando emprende el triste viaje de regreso a su país. La relación de estas dos mujeres, a pesar de no ocupar gran espacio en la película es, sin embargo, significativa como un ejemplo de amistad femenina transnacional e interétnica que ha aparecido en otras películas sobre la inmigración, si bien ha predominado la

amistad cinematográfica entre mujeres caribeñas y españolas, como en la ya citada *Princesas*. Maria Van Liew subraya, de hecho, la importancia de comenzar "an exploration of 'the other' as friend rather than mere object/subject of desire or rejection". En su análisis de la película de Aranoa, también Jorge Pérez observa que estas amistades implican un cambio notable, puesto que "suponen no sólo la superación del romance heterosexual como único camino de encuentro transcultural, sino también de otro aspecto recurrente en las representaciones de inmigrantes en el cine español: la incompatibilidad cultural de estilos de vida" (119). Teniendo en cuenta que las inmigrantes latinoamericanas se consideran más fáciles de integrar en la sociedad española por el idioma y la religión, es más revelador aún que en *Retorno a Hansala* el vínculo se establezca entre una mujer española y una musulmana, cuyas supuestas diferencias culturales se revelan como perfectamente compatibles.

La misma distancia cultural, ampliada por la diferencia de género, es la que existe entre Martín y Leila. El dueño del tanatorio es un individuo corriente, más bien mediocre, que se encuentra en plena crisis existencial y, podríamos decir, de masculinidad puesto que su negocio va muy mal --con lo cual corre el peligro de perder el tradicional papel masculino de proveedor-- y, además, está separado porque su mujer le ha sido infiel-- segundo elemento que le aleja de un prototipo de masculinidad. En definitiva, es un hombre cuya vida se está derrumbando y que, sin embargo, se muestra profundamente perturbado por el anonimato de los ahogados, por el hecho de que sean cadáveres sin nombre, personas desprovistas de identidad. Esto, según se ha mencionado, le lleva a contactar a Leila y a exponer la ropa de los ahogados, primero en España y después en Marruecos, por si hubiera alguien que reconociera las prendas. Es más, los ahogados le atormentan, le interpelan en las pesadillas que sufre y no sabe qué hacer con su presencia

fantasmagórica.(12) El viaje de repatriación del cuerpo de Rachid a Hansala, le permitirá a Martín llegar al origen de la travesía de los cadáveres/fantasmas. En ese sentido, *Retorno a Hansala* invierte el esquema habitual de las películas sobre la inmigración que generalmente se centran en la vida de los inmigrantes después de su llegada a España, sin indagar en su vida anterior, como observamos en el caso de *El próximo Oriente*. Con magníficas imágenes de Marruecos, el film de Chus Gutiérrez representa un viaje a la inversa, un peregrinaje al lugar de origen de los inmigrantes, en el que participamos Martín y los espectadores y que nos permite intentar contestar a las preguntas: ¿Quiénes son esos individuos que llegan a nuestro país o que mueren en el intento? ¿Cómo era su vida anterior?(13)

El viaje constituye, pues, un viaje de conocimiento del Otro, pero ofrece una dimensión más que trasciende el mero conocimiento. En *Spectres de Marx*, Jacques Derrida desarrolla su teoría sobre los espectros, esos ausentes que no están ni en nosotros ni fuera de nosotros y con los que hay que aprender a convivir de forma más justa. Según el pensador francés, hablar de estos fantasmas --víctimas borradas, olvidadas de la historia-- es hablar en nombre de la justicia, pero no existe justicia posible sin un sentido de responsabilidad (15-16). En efecto, el viaje de Martín representa un camino hacia la comprensión, pero, sobre todo, hacia una toma de conciencia que le lleva a sentirse "responsable" de esos muertos. Cuando en las escenas finales, el protagonista le habla a Leila de posibles planes para repatriar de manera más fácil y económica a los ahogados, Leila le contesta irónicamente, que al final lo suyo, en vez de ser un negocio, va a ser una vocación. De hecho, estas palabras, aunque pronunciadas en broma por Leila, captan la transformación experimentada por Martín tras su contacto con el lugar de origen de los fantasmas del Estrecho.

La *road movie* suele incorporar elementos propios de un documental, según se expresa en *Retorno a Hansala*. Así, además de la visión del paisaje marroquí, nos ofrece un retrato de la vida en Hansala donde destacan los valores de la hospitalidad, la solidaridad y el dominio de lo colectivo sobre lo individual. Al mismo tiempo, la película refleja una sociedad en la que existe una estricta división de género con los espacios y funciones masculinas y femeninas bien delimitados. Queda muy claro que las decisiones las toma el consejo de ancianos compuesto exclusivamente de varones, mientras el ámbito doméstico lo ocupan las mujeres. Ante todo, la película de Chus Gutiérrez retrata una sociedad inmersa en una profunda pobreza, aunque cabe destacar que la directora ha huido de la idealización o "exotización" de esa pobreza que a menudo caracteriza las visiones y representaciones del Tercer Mundo por parte del Primero. En efecto, si bien la película enfatiza los valores positivos de esa sociedad, los propios habitantes del poblado, Leila entre ellos, señalan la imposibilidad de vivir en una sociedad sin luz, sin agua, sin sueños... circunstancias que están en el origen de las tragedias cotidianas del Estrecho. En ese sentido, la película constituye, según se ha indicado, una invitación a comprender la realidad de ese Otro que llega a España, o que muere en el intento.

En este contexto de una realidad desconocida, donde el protagonismo lo desempeñan los habitantes de Hansala que lo acogen de forma generosa y agradecida, Martín aparece como un hombre respetuoso con las diferencias culturales --algo que ya habíamos observado en el tanatorio durante el ritual de preparación del cuerpo de Rachid por un imán. En Hansala participa de los ritos funerarios y acepta costumbres marroquíes masculinas que para un español no dejan de ser chocantes: por ejemplo, que le besen los hombres del pueblo o el ir de la mano con el padre Leila al cementerio. Por otra parte, en este nuevo escenario reaparece el tema de las amistades interétnicas y

transnacionales, en este caso masculinas, dada la entrañable relación que se desarrolla entre Martín y Said, un adolescente que sueña con irse a España y al que Martín intentará disuadir porque le aterra la idea de que acabe engrosando la lista de cadáveres del Estrecho.

Sin palabras ni gestos claros, esta experiencia de descubrimiento también estrecha los lazos entre Martín y Leila, y aunque no se plasma una relación amorosa explícita, sí se perciben algunos momentos de tensión afectiva o erótica (por ejemplo, cuando Martín observa a Leila durmiendo y en la ducha). Si a esto añadimos que, al final, Martín, un hombre que no sabía qué hacer con su vida, decide dejar definitivamente a su mujer y que, cuando Leila vuelve de Marruecos, él está esperándola en el puerto, ilusionado y lleno de proyectos de los que quiere que ella forme parte, cabe concluir que la película apunta a la consolidación de la relación amistosa-amorosa entre Leila y Martín. Ante todo, revela que para Martín, el contacto con la Otredad ha tenido un efecto vivificador que le ha ayudado a superar su crisis existencial.⁽¹⁴⁾ En esa línea, y tomando en muchos casos como ejemplo *Flores de otro mundo*, algunos críticos han destacado el tema de la superación de la soledad del hombre español a costa de la integración de la mujer inmigrante latinoamericana en la familia tradicional patriarcal (Martín-Márquez, "A World of Difference"). *Retorno a Hansala* se distancia claramente de ese planteamiento. Si bien no hay duda de que representa la motivación de la que carecía Martín, Leila es una mujer independiente, que ha inmigrado en contra de los deseos de su padre, que se mantiene sola y que, además, envía remesas de dinero a su familia. De hecho, cuando en las escenas finales Martín la hace partícipe de sus planes y expresa su deseo de contar con ella, su respuesta es "Me lo pensaré", un claro indicio de que nos encontramos ante una mujer que se siente libre y no obligada por las circunstancias a

aceptar una relación.(15) Sea cual sea el futuro de esta pareja, que la película deja abierto, se han establecido unos firmes vínculos de amistad y cariño entre dos individuos de dos culturas distintas que apuntan, asimismo, a la posibilidad de transformación colectiva.

Por otra parte, si como señala Flesler, los inmigrantes marroquíes son los que más directamente implicados están en la cuestión de la identidad española en relación con África (104), la escena final de la película aparece cargada de simbolismo: En ella vemos a los protagonistas, sentados junto al Estrecho, mientras, como señala Leila, se divisa África a lo lejos. Esta imagen tranquila, pacífica, del Estrecho contrasta vivamente con la que abre la película. Si el Estrecho de las primeras imágenes es un símbolo de muerte, al final, tras el viaje transnacional de los protagonistas, se ha transformado en símbolo de un lazo entre dos individuos y dos países que poseen una historia y un acervo cultural común en torno al Mediterráneo. Más aún, estos dos individuos y sus respectivas naciones también están vinculados por la responsabilidad compartida respecto a los muertos en el Estrecho. En ese sentido, los protagonistas y las culturas que representan, deben convivir con sus fantasmas, que encarnan los márgenes, los perdedores, las víctimas de la aldea global, y no permitir que se borren o difuminen, porque, como afirma Derrida, "Et cet être-avec les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une *politique* de la memoire...." (15). (16)

Si para ciertos sectores la armonía social y el éxito de la relación entre españoles e inmigrantes musulmanes depende de la disposición de estos a abandonar su cultura y asimilarse a la sociedad española (Flesler 112), es evidente que tanto *Retorno a Hansala* como *El Próximo Oriente* contradicen esta propuesta. De hecho, las dos películas proponen el cruce de fronteras y la reciprocidad de las negociaciones, creando

una geografía cultural y afectiva híbrida que representa la realidad española contemporánea, y europea en general. La aceptación de la heterogeneidad, la voluntad de conocimiento del Otro, el compromiso ético con los fantasmas, y la consiguiente transformación irreversible tanto de los nuevos como de los viejos españoles es la que conduce, sin duda, a los finales felices de *El próximo Oriente* y *El retorno a Hansala*.

Notas

(1). De todos modos, habría que revisar la validez actual de la etiqueta "Tercer Mundo", dada la frecuente imbricación de las fronteras Primer/Tercer Mundo.

(2). Aunque el cine sea el medio donde más se ha representado la inmigración, también se ha hecho en literatura. Valgan como ejemplo las obras de teatro *Ahlan* (Jerónimo López Mozo, 1997), *La mirada del hombre oscuro* y *Rey Negro* (Ignacio del Moral, 1992, 1997), las novelas *El metro* (Donato Ndongo, 2007), *Los príncipes nubios* (Juan Bonilla, 2003), *Cosmofobia* (Lucía Etxebarría, 2007), la colección de relatos *La voces del Estrecho* (Andrés Soler, 2000) y *Fátima de los naufragios* (Lourdes Ortiz, 1998).

(3). En algunos casos es difícil trazar una clara línea divisoria entre ambos tipos de películas, puesto que a menudo comparten las dos vertientes. La ambigüedad moral del protagonista de *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010) constituye un buen ejemplo de esto.

(4). *Cosmofobia*, la novela de Etxebarría, también se ubica en Lavapiés.

(5). Véase, a este propósito, Joan Subirats, "La demonización de los musulmanes" y Juan José Tamayo, "La visibilidad del Islam".

(6). Es lo que constata Flesler en su análisis de *Tomándote* (Isabel Gardela, 2000) y *Susanna* (Antonio Chavarrías, 1997): "In emphasizing Muslim men's difference, the films clearly blame *them* and their alignment with their 'cultural traditions' for the failure of the romance" (112).

(7). La música andina la aporta un grupo latinoamericano, lamentablemente no muy logrado desde el punto de vista de su caracterización, al que Caín dará alojamiento en su casa. Este grupo contribuye al hibridismo de la boda, puesto que con su música acompañará al novio, mientras que la música bengalí acompaña a la familia de la novia.

(8). La utilización de los nombres bíblicos Caín, Abel y Adán constituyen, en primer lugar, un guiño humorístico del director a sus espectadores. Esto es especialmente evidente en el caso de los hermanos, cuyos papeles bíblicos, según se ha señalado, se trastocan en la película (Caín/bueno versus Abel/malo). No obstante, tampoco cabe descartar su valor simbólico, bastante obvio en el caso de Adán. Agradezco a Jordan Tronsgard la sugerencia de considerar la oposición Abel/Caín como una reescritura humorística del motivo de las "dos Españas" frente al tema de la inmigración.

(9). Pohl considera que, en España, "a pesar de la tradición nacional literaria de viajes quijotescos y picarescos, el modelo de la *road movie* ha tenido poca repercusión" (56). Señala que comenzó a proliferar a partir de mediados de los noventa, aunque existían precedentes como *Cartas de Alou*.

(10). Guarda cierta semejanza con *Guantanamera* de los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (1995), otra *road movie* con cadáver incluido.

(11). Para una icónica versión feminista, véase *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991). En el cine español, recuérdese el *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollán, 1995).

(12). La pervivencia espectral de los ahogados también aparece en *Las voces del Estrecho* de Andrés Sorel y en "Fátima de los naufragios" de Lourdes Ortiz.

(13). Esta constituye, asimismo, una de las características más destacadas de la excelente novela de Donato Ndongo *El metro* (2008), que narra, ante todo, la vida del protagonista en África, ante de su llegada a la Península. Los lectores descubren la historia de su familia y de su país, profundamente imbricadas, el conflicto entre tradición y modernidad, el legado del colonialismo, las subsiguientes dictaduras y la corrupción profunda a todos los niveles que condena a la gente a una pobreza devastadora.

(14). En circunstancias muy distintas, la transformación de Martín ofrece cierto paralelismo con la experimentada por Cayetana en *Princesas*: "The addendum to Zulema's departure is one of a transformed Cayetana, who having recognized 'the other' within Europe and within herself, offers the audience a chance to entertain transnational subjectivity as a shared responsibility in overcoming our worst enemies--inertia and apathy, most notably when surrounded by possibility and privilege" (Van Liew).

(15). Recuérdese que, en *Flores de otro mundo*, Patricia, en cambio, insiste en que son sus circunstancias, el tener que mantener a sus hijos, las que la han obligado a aceptar la situación en que se encuentra.

(16). Otro aspecto muy significativo de la película es el hecho de que, a pesar del título, el "retorno" de Leila a Hansala no es permanente, puesto que regresará a España. Esto pone de relieve la problematización actual de los conceptos de "hogar" y "retorno", según señala Iordanova: "Nowadays, however, it becomes increasingly problematic to postulate a location as a place where one belongs and where one ought to return". En el mismo sentido, habla también de "the relativity of 'home'" y "the conditionality of return".

Obras citadas

Balibar, Étienne. "Y a-t-il un 'néo-racisme'?" *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*. Ed. Étienne Balibar e Immanuel Wallerstein. Paris: La Découverte, 1998. 27-41.

Berghahn, Daniela. "My Big Fat Turkish Wedding: From Culture Clash to Romcom." *Turkish German Cinema in the New Millenium. Sites, Sounds and Screens*. Ed. Sabine Hake y Barbara Mennel. New York/Oxford: Berghahn Books, 2012. 19-31.

Derrida, Jacques. *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993.

Deveny, Thomas G. *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*. Lanham/Toronto: The Scarecrow Press, 2012.

El Próximo Oriente. Dir. Fernando Colomo. España, Colomo Producciones /Sogecine, 2006.

"Fernando Colomo. Encuentros digitales." *El mundo.es*. 29 agosto 2006. Web.

Flesler, Daniela. "New Racism, Intercultural Romance, and the Immigration Question in Contemporary Spanish Cinema." *Studies in Hispanic Cinemas* 1. 2 (2004): 103-118.

García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

---. *Idelogía, cultura y poder*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones/Universidad de Buenos Aires, 1995.

hooks, bell. *Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.

Iordanova, Dina. "Displaced? Shifting Places of Place and Itinerary in International Cinema." *Senses of Cinema* 14 (2001). Web.

Laderman, David. *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin: U of Texas P, 2002.

Martin-Márquez, Susan. "A World of Difference in Home-Making: The Films of Iciar Bollaín." *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Differences*. Ed. Ofelia Ferrán and Kathleen Glenn. New York: Routledge, 2002. 256-272.

---. *Disorientations. Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*. New Haven: Yale UP, 2008.

Oliver, Amy Dolin. "Romancing the Immigrant in Spanish Cinema: Imagining Love, Lust & Prostitution." *Metakinema* 8 (abril 2011). Web.

Pérez, Jorge. "El cine español viste la otredad femenina caribeña: *Princesas* y la ética de solidaridad transnacional." *Cinema Paradiso. Representaciones e imágenes audiovisuales en el Caribe hispano*. Ed. Rosana Díaz Zambrana y Patricia Tomé. San Juan: Isla Negra Editores, 2010. 104-127.

Peters, John Durham. "Nomadism, Diaspora, Exile: The Stakes of Mobility within the Western Canon." *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. Ed. Hamid Naficy. London/New York: Routledge, 1999. 17-41.

Pieterse, Jan Nederveen. "Fictions of Europe." *Race & Class* 32.3 (1991): 3-10.

Pohl, Burkhard. "Rutas transnacionales: la *road movie* en el cine español." *Hispanic Research Journal* 8. 1 (2007): 53-68. Web.

Radhakrishnan, R. "Adjudicating Hybridity, Co-ordinating Betweenness." *Jouvert* 5. 1 (2000). Web.

Retorno a Hansala. Dir. Chus Gutiérrez. España, Maestranza Films/Muac Films, 2008.

Salles, Walter. "Notes for a Theory of the Road Movie." *The New York Times Magazine* 11 noviembre 2007: 66.

Subirats, Joan. "La demonización de los musulmanes." *El País* 8 noviembre 2010. Web.

Tamayo, Juan José. "La visibilidad del Islam." *El País* 12 marzo 2010. Web.

Van Liew, Maria. "New Modernity, Transnational Women, and Spanish Cinema." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 12.2 (2010). Web.

“Todo lo de las focas” o la psicogeografía de un tijuaneño

[Daniel R. Fernández](#)

Lehman College

A writer's country is a territory within his own brain; and we run the risk of disillusionment if we try to turn to such phantom cities into tangible brick and mortar.

Virginia Woolf, “Literary Geography”

El lenguaje ha supuesto inequívocamente que la conciencia no sea un instrumento para explorar el pasado, sino su escenario. Es el medio de lo vivido, como la tierra es el medio en el que yacen sepultadas las ciudades muertas. Aquel que pretenda aproximarse a su propio pasado sepultado ha de conducirse como un hombre que cava [. . .].

Walter Benjamin, “Crónica de Berlín”

En los últimos años, de Tijuana ha surgido una imagen distinta y sorprendente que compite ahora con las que de ella son bien conocidas: Tijuana como zona de tolerancia, como edén del crimen y tráfico ilegal de narcóticos y personas, como patio de recreo de gánsteres y *starlets* hollywoodienses, como refugio de los pudores étlicos y sexuales del puritanismo estadounidense, y un prolongado etcétera. Esta flamante Tijuana, que se desprende de los escritos y las esperanzas tanto de urbanistas como de teóricos de la posmodernidad, es una especie de “laboratorio” alquímico donde se llevan a cabo múltiples y novedosos experimentos en lo referente a prácticas económicas, políticas, sociales y culturales (1). Es ésta una ciudad preñada de futuridad, que en su constante trasiego de gentes, capital y prácticas de todo tipo, no tiene tiempo, en su

presurosa marcha (o fuga) hacia delante, de tornar la mirada hacia atrás. Ciudad posmoderna por excelencia, esta urbe fronteriza en sí se ha convertido en una especie de no-lugar, un sitio de pasada, una venta o posada posmoderna, cuya función primordial es la de ser umbral del futuro. La palabra clave que se evoca con frecuencia en referencia a esta Tijuana tráfuga y proteica es la de “desterritorialización”, término con que se da nombre a toda una serie de procesos heterogéneos y dispares que a grandes rasgos se pueden definir como el desprendimiento de personas, capital, y prácticas culturales y sociales de su lugar de origen. Inspirados en las teorías de Deleuze y Guattari, varios pensadores de la actualidad han visto en tal fenómeno, asociado con la globalización y el capitalismo tardío, una especie de liberación del deseo, un soltar las amarras a un sinfín de potencialidades y reconfiguraciones nuevas (2).

El objeto de este trabajo es dilucidar cómo se ve representado este tipo de ruptura en la novela corta “Todo lo de las focas” del escritor tijuanoense Federico Campbell. Asimismo se pondrá de relieve cómo responde el narrador-protagonista de la obra a tal “pérdida de la relación natural” con su ciudad, a esa transitoriedad y transfiguración constante e incesante de sus espacios vitales (García Canclini 388). Enajenado y exiliado en su propia ciudad, el narrador de la novela de Campbell se desplaza por la urbe de manera obsesiva, caminándola y descaminándola, tratando de recuperar, de exhumar en cada rincón, en cada calle, en cada ruina, aquella Tijuana perdida, o, más bien, aquellas múltiples Tijuanas que se han esfumado o que han quedado soterradas, pero no sin antes haber dejado el espacio urbano sembrado de espectros, de huellas que se niegan a desaparecer y que el narrador rastrea con obcecado empeño. La ciudad en sí aparece en la novela como una especie de palimpsesto que el narrador, por medio de varias estrategias, descodifica; al hacerlo, pretende no sólo llegar a un entendimiento del texto-

ciudad o asimilarlo como tal sino también, de cierta manera, apropiarse de él, hacerlo suyo; busca, en suma, inscribirse a sí mismo en éste, dejando consignados en sus márgenes y entre líneas sus propios deseos y fantasías, sus memorias y olvidos, sus miedos y miserias.

De entrada, hablar de Federico Campbell como escritor tijuanaense pudiera parecer en sí un tanto problemático dado que, pese a haber nacido éste en Tijuana y a haber transcurrido ahí su infancia y adolescencia, Campbell ha residido la mayor parte de su vida en la Ciudad de México, donde ha trabajado como periodista para varios rotativos. No obstante, un somero vistazo a su obra en conjunto bastaría para reparar en el marcado protagonismo que la ciudad fronteriza ostenta en sus narraciones, ya que es en Tijuana, y en sus aledaños, en la zona de Baja California Norte y no en la Ciudad de México donde las narraciones de Campbell han encontrado su más feraz y natural escenario. La novela corta “Todo lo de las focas” viene incluida en un tomo que lleva el nombre de *Tijuanenses*. El título recoge otros cuatro textos más breves, que pese a haberse publicado originalmente en momentos distintos y en circunstancias dispares, comparten con “Todo lo de las focas” el mismo “escenario del crimen original [...] una Tijuana imaginaria, una Tijuana subjetiva, una Tijuana adolescente, es decir: una fantasía” (*Post scriptum triste* 104). La repetición anafórica del topónimo “Tijuana” en una misma oración delata esa marcada preocupación personal de parte de Campbell para con lo que él llama su “Ítaca”, obsesión que, propagándose como eco a través de todos los relatos que conforman la colección, encuentra su más amplia manifestación en “Todo lo de las focas”. Por otro lado, el gentilicio “Tijuanenses”, descriptor e identificador que da nombre a la colección, denota claramente una relación de origen, relación que en el caso

de Campbell se caracteriza por estar transida de agudas tensiones y conflictos como se puede observar claramente en su obra.

Es importante subrayar aquí el hecho de que todas las narraciones que conforman el libro de *Tijuanenses* tienen, ya sea en mayor o en menor medida, un marcado perfil autobiográfico. En su diario literario *Post scriptum triste* el autor nos dice sin remilgos, por ejemplo, que uno de los cuentos incluidos, el que lleva el título de “Anticipo de Incorporación”, es “un texto descaradamente autobiográfico”. De la misma manera, nos dice Campbell que “Todo lo de las focas” es una “disimulada autobiografía que se pasa de contrabando” (104). Si bien esta breve novela dividida en 17 segmentos narrados desde la perspectiva subjetiva y fragmentaria de un narrador anónimo pudiese leerse como una especie de autobiografía velada o cifrada, aunque claro, dispersa y parcial, también es cierto que el texto se presta a otros tipos de lectura no menos fértiles. Resulta sumamente provechoso y oportuno, por ejemplo, leer la novela como si ésta fuese una especie de mapa psicogeográfico, o bien, una topografía afectiva de la ciudad de Tijuana, trazada y vista a través de la subjetividad del narrador.

Este mapa psicogeográfico trazado por los ansiosos pasos, la ávida mirada y la herida añoranza del narrador no deja de ser un mapa poco navegable, lleno de escollos y dificultades. De hecho, la imagen de Tijuana como ciudad-problema, o más bien como ciudad-trauma, se manifiesta de manera recurrente a lo largo de “Todo lo de las focas”, así como en las otras narraciones más breves que conforman *Tijuanenses*. Teniendo esto en cuenta, no es de extrañar que Federico Campbell abra su obra con un epígrafe extraído de *Las sergas de Esplandián* de Garci-Ordoñez de Montalvo, novela de caballería en donde se “inventa” la mítica California en el significativo año de 1492:

...y a la diestra mano de las Indias había una isla llamada California, a un costado del paraíso terrenal, toda poblada de mujeres, sin varón ninguno. Eran de bellos y robustos cuerpos, de fogoso valor y de gran fuerza... En ciertos tiempos iban de la tierra firme hombres con los cuales ellas tenían acceso y si parían mujeres las guardaban, y si hombres, los echaban de su compañía... (11)

Queda claro que desde el principio Campbell procura insinuar cierta asociación entre Baja California, estado fronterizo donde se encuentra Tijuana, y lo femenino. A este respecto es difícil no coincidir con lo que sugiere sobre esta novela Debra Castillo en un perspicaz artículo: “Though the novella is narrated by a man, the city he describes is a woman’s territory, contained by fences and water boundaries” (“Borderliners” 160). Más allá de esta visible feminización de la ciudad fronteriza es preciso señalar que este espacio femenino es sumamente problemático para el narrador puesto que es un ámbito por cual él se siente emocionalmente rechazado. Se podría decir incluso que Tijuana es imaginada como una especie de madre cruel que lo ha expulsado de su regazo tal como las madres de la California de Garci-Ordoñez de Montalvo repelían y exiliaban a sus hijos varones. Visto desde esta perspectiva, no son en lo absoluto insignificantes las recurrentes y obsesivas imágenes, escenas, referencias y alusiones al aborto a lo largo de la narración. Quizás sea ése el trauma o crimen simbólico al que Campbell se refiere cuando llama a Tijuana el “escenario del crimen original” en *Post scriptum triste* como si hablara de una especie de pecado original (104).

Así es como vemos en las páginas de “Todo lo de las focas” a un narrador que se siente abortado metafóricamente; éste, desvalido, alienado y huérfano procura regresar a la matriz de esa especie de ciudad madre que lo repele y le niega un sentido de pertenencia. Esta inhospitalaria ciudad en sí aparece tan fragmentada, mutilada, y dispersa como la misma narración. Es una ciudad de muchas maneras incomprensible, inasible y desconcertante. Es una urbe cuyo desenfrenado y caótico desarrollo urbano ha dejado a sus habitantes de muchas maneras desarraigados, en vilo, sin verdaderos asideros existenciales. Y es natural que esto sea así considerando que a lo largo del siglo XX, como nos lo explica el narrador, Tijuana

se fue extendiendo hacia los cerros, vivía del contrabando de leche y gasolina, llantas y accesorios de automóvil, se barrían los dólares con escoba, su población flotante dejaba de serlo en cuanto terminaban las guerras, y así, de una ranchería de finales de siglo pasó a ser un pueblo fantasma al principio, luego una maravillosa tierra de nadie en la que tanto los visitantes como los nativos se sabían perdidos y sólo fraguaban negocios de remuneración inmediata y aspiraban a industrializar el aborto, los juegos de azar, los centros de diversión y las baratijas artesanales.

(26-27).

Esos bruscos cambios económicos, políticos y urbanísticos que llevaron a Tijuana a convertirse en esa “tierra de nadie” y que han dejado tanto a nativos como a visitantes “perdidos” han hecho de la urbe fronteriza un tipo de espacio irreal, cuasi quimérico. Los

parajes por los que transita el narrador de Campbell constituyen un espacio que, lejos de reconfortarlo y darle seguridad, lo llena de zozobra e incertidumbre. Incluso las mismas calles de Tijuana por donde transita el narrador

eran interrogantes. Las marquesinas, los adornos de un cabaret como el Aloha eran más que afirmaciones, signos de duda. Desde siempre, porque entonces ya se erigían construcciones fantasmales que querían ser al menos dos o tres paredes más auténticas que los sets hollywoodenses que ofrecían una versión acartonada y pintoresca de Tijuana [. . .]. (25)

Y, sin embargo, el narrador sin amilanarse sale decidido a recorrer estas mismas calles-interrogantes, a exigir de ellas respuestas que lo ayuden a comprender y a leer su ciudad.

No obstante, como ya se ha insistido antes, esta urbe, tal y como está representada en “Todo lo de las focas”, no se presta a ser fácilmente asimilada ni leída. La Tijuana de Campbell es muy poco “legible”, para emplear del término propuesto por Kevin Lynch en su célebre libro *The Image of the City*. Según Lynch, para que una ciudad sea satisfactoriamente habitable y transitable, ésta ha de ser legible; es decir, tiene que revestir ciertas características bien definidas (lo que él llama “nodos, bordes, hitos, sendas y barrios”) que le den forma y coherencia y que inspiren y fortalezcan cierta relación afectiva e identificadora de los habitantes para con su ciudad. Es decir, estos elementos no sólo deben ayudar a orientar al transeúnte urbano sino que también han de funcionar

como referentes identitarios, anclándolo afectiva y psicológicamente al espacio que lo circunda. Es curioso notar cómo la Tijuana que retrata Campbell guarda cierta semejanza con una de las urbes examinadas por Lynch en su estudio, la ciudad de Los Ángeles:

In Los Angeles there is an impression that the fluidity of the environment and the absence of physical elements which anchor it to the past are exciting and disturbing. Many descriptions of the scene by established residents, young or old, were accompanied by the ghosts of what used to be there. Changes, such as those wrought by the freeway system, have left scars on the mental image. (45)

Al igual que la ciudad estadounidense descrita aquí, la Tijuana de Campbell está poblada por fantasmas, por rastros y escombros de lo que un día estuvo ahí y ya no está. Cual si fuera detective, el narrador sale a recorrer las calles, a rondar y a escudriñar las ruinas de la ciudad en busca de estos espectros, de esos puntos de referencia que le concedan a la ciudad cierto sentido de historicidad y permanencia y que le ayuden a él a imaginarse e integrarse en esa Tijuana de antaño ahora perdida. Se podría decir que sale en busca de sus propios hitos, nodos, bordes, senderos y barrios, en suma, esos sitios para él cargados de significación afectiva y psicológica. De esta manera, la novela en sí traza una especie de mapa muy personal y subjetivo de Tijuana, algo muy semejante a un mapa psicogeográfico.

Vale la pena detenerse un poco en el concepto de “psicogeografía”, que se extrapola aquí de los planteamientos de sus primeros teóricos y propugnadores, los

miembros de la Internacional Letrista primero y luego la Internacional Situacionista, que durante los años cincuenta y sesenta preconizaban la necesidad de reimaginar, dinamizar y revitalizar los espacios de las grandes urbes modernas. Tal como lo define el líder del grupo y su más célebre personalidad, Guy Debord, la psicogeografía es el estudio de los efectos psicológicos y afectivos del ambiente en el ser humano (7) (3). El psicogeógrafo se lanzaba a las calles empleando métodos como “la deriva”, una especie de deambular aleatorio y lúdico, con el objeto de llegar a entender los efectos psicológicos y afectivos que los distintos ambientes urbanos tenían sobre los habitantes de la ciudad. Hay que entender el proceder o la actividad psicogeográfica como ejercicio lúdico, experimental, una especie de juego abierto y espontáneo que se efectuaba entre sujeto y ambiente. El objeto era nada menos que llegar a la liberación del individuo y de las ciudades de la esclerosis y la enajenación urbanas, consecuencias nefastas éstas de una planificación urbanística llevada a cabo e impuesta desde arriba, desde el poder y sus intereses económicos. La idea de fondo era que, con la llegada de la modernidad, el capitalismo industrial y el tipo de planificación urbana que éstas habían traído de la mano, con su énfasis en el obtuso racionalismo deshumanizante, en el funcionalismo, en la eficacia y en la rapidez, se había parcelado, ordenado e instrumentalizado el espacio según estrechos intereses mercantilistas, sin mayor consideración por el bienestar psicológico y afectivo de los ciudadanos. En suma, las fuerzas que habían “producido” (para emplear el término de Lefebvre) el espacio de la urbe moderna para ser centro de producción y consumo de bienes materiales, habían a la vez reificado y ajado los espacios, creando así “un ambiente mortecino y estéril” que limitaba al habitante de la ciudad, dejándolo insatisfecho, reprimido, desarraigado y enajenado de su ambiente y de sus vecinos (Constant 71) (4).

De ahí la necesidad imperante de retomar, de rescatar las calles de la ciudad a fin de liberarlas y potenciarlas, de desplegarlas a la imaginación, a la espontaneidad y el obrar del ciudadano común. Y es que, en esencia, había que encontrar el modo de reescribir el texto urbano a fin hacerlo de nuevo legible según las necesidades existenciales de los ciudadanos. Dicho de otro modo, era preciso unir los fragmentos dispersos de la ciudad, reordenar el rompecabezas, en fin, recuperar cierta unidad o armonía que el habitante urbano alguna vez había tenido con su entorno pero que infaustamente había perdido.

Este tipo de intento de comunicación y de comunión del individuo con su ambiente no estaba exento de cierta pulsión erótica como se desprende de algunos de los escritos situacionistas y también de sus mapas psicogeográficos. De entre estos vale la pena mencionar los realizados por Guy Debord y Asger Jorn, los más importantes de los cuales llevan los títulos, respectivamente, de: “Guía psicogeográfica de París: Discurso sobre las pasiones del amor” (1956) y “La ciudad desnuda” (1957). Está más que claro que si bien para Debord y Jorn la ciudad era texto, también lo era cuerpo. En esto no andaban tan alejados de las ideas de otro pensador parisiense, Roland Barthes, para quien el texto es cuerpo y la lectura, acto de comunión erótica. Estos dos mapas documentan el itinerario parisino de Debord y Jorn en busca de sitios que aún no habían sido degradados o esterilizados por el excesivo racionalismo de la planificación urbanística de cuño capitalista. Había que encontrar y señalar estos focos de estímulo, de irradiación magnética, rastrear con el ojo y los instintos estas zonas erógenas donde el paseante urbano aún podía comulgar consigo mismo y con su entorno.

Al igual que el psicogeógrafo, el narrador de Campbell también se desplaza por las calles de Tijuana con el fin no sólo de entender su relación afectiva y psicológica con

ella sino que, también, para conectar con ella, o mejor dicho, para reconectar, si bien metafóricamente, su cordón umbilical con esta ciudad-cuerpo, cordón que a la vez sirva de hilo de Ariadna que le ayude a salir del dédalo de su enajenación. Esparcidos por este texto-cuerpo que es la Tijuana de Campbell también aparecen focos de irradiación que atraen al narrador a ciertas zona erógenas, o bien, centros de atracción topoflica a donde va en busca de los espectros que habitan su memoria e impregnan sus deseos; estos sitios son, a saber: las ruinas del antiguo casino de Agua Caliente, el aeropuerto, las playas de Tijuana, y algunas esquinas que ronda, ciertas calles que, por usar un verbo muy borgiano, “fatiga” de noche y de día.

Estas balizas topográficas funcionan también en la novela como sitios de excavación. En este tenor, la obra sintoniza con lo que escribe Ivan Chtcheglov en su “Formulary for a New Urbansim”, piedra angular del movimiento situacionista: “All cities are geological. You can’t take three steps without encountering ghosts bearing all the prestige of their legends. We move within a closed landscape whose landmarks constantly draw us towards the past” (2). Estas calles que el narrador de “Todo lo de las focas” ronda, la playa, el aeropuerto y las ruinas del Casino de Agua Caliente son las zonas magnéticas que lo invitan, que lo seducen hacia el pasado; es ahí a donde va a buscar y a exhumar fantasmas, a hurgar en las heridas y en las ausencias que estragan su existencia. Este último sitio en particular, el viejo casino de Agua Caliente, está cargado de energía y de significación. Para el narrador, el Casino representa, a grandes rasgos, el espectro de una Tijuana mítica revestida del glamour y opulencia que murió junto a las circunstancias que le dieron vida, es decir, aquellas creadas por la Era de la Prohibición en los Estados Unidos. Además, el casino funciona como una especie de inconsciente de

Tijuana, el sitio donde la ciudad esconde sus tesoros ocultos, sus deseos prohibidos y soterrados, la memoria de sus oscuros pecados:

En los bajos recintos del casino se prolongaban túneles inescrutables. Eran las horas de clase, o después de la jornada cuando la colonia se quedaba sin alma, los túneles comunicaban los diversos y difusos subterráneos se convertían en el laberinto fascinante de juegos solitarios, de muchachas perseguidas y aterrorizadas. Eran los claustros de risas y voces devueltas por el eco; eran los fantasmas de Jean Harlow; era la búsqueda adolescente de legendarias fornicaciones. (87)

El narrador excava porque necesita comunicarse con estos túneles subterráneos donde sus propias memorias y deseos afluyen con los del casino y los de la propia Tijuana. En los muros del viejo Casino, que hacia 1935 había sido clausurado para pasar a ser escuela preparatoria, están inscritos los nombres de una muchedumbre de jóvenes deseadas y a la vez temidas, testimonios éstos no sólo de ansias y obsesiones adolescentes sino también de la necesidad humana de proyectar e inscribir sus deseos en sus espacios vitales. Es en el Casino donde el narrador, como joven estudiante, había sentido las primeras pulsiones del deseo. Y es ahí donde vuelve una y otra vez al encuentro de Beverly, inasible y escurridizo fantasma que es la personificación misma de todas sus ansias y frustraciones eróticas.

El narrador también asocia las ruinas del viejo casino con la memoria de su padre que durante aquellos años vertiginosos y deslumbrantes del *boom* tijuanaense había

trabajado en él como telegrafista. Andando por las ruinas del casino, al narrador se le aparece la figura de su madre quien a su vez rememora con nostalgia los sueños, las fantasías y el glamour de los años veinte. El casino representa para ella todo lo que deseaba mas no podía tener, pertinaz añoranza que lega a su hijo:

En aquellos años tu padre tenía la edad que ahora tú tienes. Eran años fabulosos. Me fascinaban los trajes cruzados, como los de tú papá, los sombreros de plumas, los zapatos de charol, ver el debut de Rita Cansino en Agua Caliente, oír hablar del amante tijuanaense de Jean Harlow, apostar en la ruleta y arrojar los dados en el bacará, esperar el amanecer desde la terraza del Salón de Oro. Me encantaba alguien como Isidora Duncan: no ser bailarina las veinticuatro horas del día, encontrar y expresar una nueva forma de vida, iniciar una fiesta en París, continuarla en Venecia y concluirla semanas más tarde en un yate sobre el Nilo, gastar tres mil dólares en lilas; querer ver a Zelda Fitzgerald, la dama del sur, escandalizando en Nueva York encima de los pianos o atravesando con Scott la Quinta Avenida sobre el techo de un taxi; ¿Pero, por qué añorar algo que no conocimos? (37-38)

Ni el protagonista ni la madre, ni siquiera nosotros sabemos la respuesta a tal interrogante; sin embargo, este deseo por la Tijuana de antaño es una de las fuerzas principales que mueven al narrador y que tejen los hilos de la narración. Los lugares que le interesan y atraen al narrador en esta “ciudad deformada por autopistas” son principalmente aquellos que están atados “de alguna manera al esplendor de una época

que, desteñida, apenas se deja ver en las paredes resquebrajadas de los bungalos y los moteles en proceso de demolición” (68). Es esta Tijuana de pasado mítico reverberante de erotismo y excesos dionisiacos donde el narrador busca no sólo enmarcar y aferrar su identidad sino también insertarse a sí mismo en ella. En otro punto de la narración, por ejemplo, el narrador nos dice que por las noches sale a

recorrer, uno a uno, los cabarets del río, un poco oscuros y sin clientes. Algunas veces como maestro de ceremonias del Waikikí, anunciaba la actuación de Rosa Carmina: (*Yes, siir! Rosa Carmina! Greatest ballerina from Mexico City!*) y a la entrada, en el pórtico, hacía propaganda (*Take a look inside, folks! No covercharge. The Showison, the show is on*) [...]. (48)

Este espacio, como muchos de los espacios que atraen al narrador, funciona como una especie de mise-en-scène en la que éste despliega sus fantasías, poniéndose a sí mismo en escena como protagonista. En este ejemplo, un individuo marginado y desvalido de pronto se convierte en maestro de ceremonias, en presentador de esta Tijuana de cabarets y legendarias rumberas cubanas de la época de oro del cine mexicano e invita tanto a los transeúntes como a los lectores a que se atrevan a adentrarse en esta ciudad prohibida y espectacular.

Otros de los sitios predilectos del narrador de “Todo lo de las puertas” es sin duda el aeropuerto, ese espacio que para muchos es la representación misma del típico “no-lugar” tal y como lo define Marc Augé en su célebre *Non-*

Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity. Según Augé, un lugar (“a place”) es aquel que puede ser definido como “relational, historical and concerned with identity” mientras que “a space which cannot be defined as relation, or historical, or concerned with identity will be a non-place” o no-lugar (78). No-lugares son todos aquellos espacios de tránsito, sitios de pasada cuya carencia de historia y significación propias dificultan u obstaculizan del todo la formación de vínculos afectivos e identitarios por parte de sus usuarios. Son espacios, en suma, con los que las personas no pueden formar vínculos afectivos e identitarios. Curiosamente, en el caso del narrador de Campbell, vemos que el aeropuerto es un sitio cargado de significación, un espacio con el cual él se identifica profundamente y con el cual identifica además su ciudad. Es decir, para éste el aeropuerto es sin duda un “lugar” en el sentido más pleno de la palabra según la definición de Augé.

El aeropuerto funciona, como también funciona el casino de Agua Caliente, como una especie de sitio de excavación arqueológica para el narrador. El narrador ronda el aeropuerto y sus alrededores rebuscando entre escombros tras las huellas de la ciudad perdida. Así, mientras se pasea por el aeropuerto y sus inmediaciones, su vista se ve irresistiblemente atraída por los restos herrumbrosos de un viejo aeroplano que le trae a la memoria la imagen del padre “y un grupo de compañeros suyos telegrafistas, abrazados, a fines de los años veinte, bajo el ala amorosa de un Ford trimotor” (18). Y no sólo le recuerdan al padre esos vestigios oxidados; en otra época ese mismo “ganso de hojalata” abandonado formó parte de la flota que se empleaba en “el servicio de taxis voladores entre Hollywood y el casino de Agua Caliente (18). Es decir, es también prueba de que esa Tijuana mítica y glamorosa algún día existió, y de que la memoria de esa

cosmopolita y espectacular ciudad aunada al recuerdo de su padre le pertenece a él. Esa misma “masa de herrumbre”, nos dice el narrador, ese “el trimotor” abandonado,

servía de marco a las imágenes, y su desvencijada carlinga, por cuyas hendiduras entró el teleobjetivo de mi cámara, encuadraba a contraluz la pista y la alambrada del aeropuerto, el pie de Beverly que poco a poco, desde el ala de la avioneta, tocaba el suelo con la punta de los dedos, y luego se delineaba ella de cuerpo entero, la mascada volándole hacia atrás. Ante el tenue desvanecimiento de la luz, las últimas fotografías, fueron manchas oscuras, sin matices, una ilustración de la nada: el señalamiento de una ausencia, la definitiva desaparición de la Piper y sus pasajeros, el abandono total del aeropuerto como base o punto de contacto meramente aduanal. (19)

Lo primero que hay que señalar es que esa “masa de herrumbre” le sirve “de marco a las imágenes” que el narrador capta a través del teleobjetivo de su cámara fotográfica. De cierta manera, metafóricamente, el narrador necesita ver su ciudad y verse a sí mismo en ella dentro de ese marco compuesto de vestigios, de fósiles de una ciudad perdida que, sin embargo, aún pervive en la memoria y en el deseo. Mucho de lo que hace el narrador ya sea de una manera consciente o bien inconsciente es movido por el deseo de recuperar, de poseer y de preservar esta ciudad perdida.

No obstante, esa necesidad de atraparlo todo por medio de su cámara delata un marcado grado de ansiedad en su empeño. Susan Sontag, en su ensayo “In Plato’s Cave”, sugiere que la fotografía le permite al ser humano moderno tomar posesión de los espacios

en los cuales se siente inseguro. De ahí que la cámara fotográfica sea fiel compañera del turista y de todo aquel que aventura sus pasos por parajes que le producen ansiedad. Tomar fotografías es una manera de mitigar la ansiedad y de sentirse en control de la situación y el espacio circundante (9). De cierta manera el narrador de “Todo lo de las focas” se comporta como si fuese un turista inseguro dentro de su propia ciudad apuntando su cámara hacia todo aquello que quiere comprender y a la vez poseer pero que en realidad no puede. No obstante, la fotografía en el caso del narrador de Campbell no es una mera actividad lúdica como lo sería en el caso del turista: es una necesidad vital. No hay más que leer el siguiente fragmento para percatarse de la centralidad que la fotografía ocupa en la vida de nuestro narrador:

Vago uncido a mi cámara fotográfica. La siento como un instrumento de relación. Me parece que no puedo seguir viendo a nadie, a ninguna mujer, con el único, desvalido, pobre recurso de mis ojos. De nada me sirve mi mirada desnuda: veo sin ver, veo sin aceptar la vida de los objetos, la palpitación incesante de la gente, sin conceder valor a la vida que pasa por la calle, al margen mío. En la que no he podido participar. (75)

La cámara es para el narrador “un instrumento de relación”, es decir, algo que necesita para relacionarse con la ciudad y su gente. Es una manera de intervenir indirectamente en esa vida en la que no ha podido participar de manera plena. Más que nada la fotografía le proporciona cierta seguridad y le provee pruebas físicas de que esos

espacios en ruinas tan necesarios para él en verdad existen, de que esa ciudad perdida aún no está perdida del todo y aún es rescatable por medio de sus esfuerzos.

En *The Practice of Everyday Life*, Michel de Certeau nos dice que “there is no place that is not haunted by many different spirits hidden there in silence, spirits one can ‘invoke’ or not. Haunted places are the only ones people can live in” (108). El narrador de “Todo lo de las focas” se niega a vivir en un espacio sin historicidad, sin fantasmas evocables, sin los vestigios de esas ausencias que justifican su propia presencia y existencia dentro de esa ciudad imposible que es Tijuana. Se niega a aceptar la no-lugaridad de Tijuana excavando y rebuscando por los laberínticos cuetos y vericuetos de las calles y ruinas tijuanaenses y de su memoria en pos de la ciudad perdida, en pos de sus más entrañables signos y señas de identidad.

Notas

(1). En *Culturas híbridas* Néstor García Canclini define a Tijuana “como uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad” (292). Véase también *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California* de Michael Dear y Gustavo Leclerc’s, 1-30.

(2). Como apunta Debra Castillo y María Socorro Tabuenca Córdoba, García Canclini emplea los términos “desterritorialización” y “reterritorialización” sin atribuírselos a sus acuñadores y teóricos originarios, Gilles Deleuze and Félix Guattari (*Border Women* 194).

(3). “Psychogeography sets for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, whether consciously organized or not, on the emotions and behaviour of individuals” (“Introduction to a Critique of Urban Geography” 7).

(4). “The crisis in urbanism is worsening. The layout of neighborhoods, old and new, conflicts with established patterns of behavior and even more with the new ways of life that we are seeking. The result is a dismal and sterile ambience in our surroundings” (Constant 71).

Obras citadas

Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Trans. John Howe. New York: Verso, 1995. Print.

Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975. Print.

Benjamin, Walter. "Crónica de Berlín". *Escritos Autobiográficos, Walter Benjamin*. Alianza. Madrid, 1996. Print.

Campbell, Federico. "Todo lo de las focas." *Tijuanenses*. México, D.F.: Alfaguara, 1996. Print.

---. *Post scriptum triste*. México, D.F.: UNAM 1994. Print.

Castillo, Debra A. "Borderliners: Federico Campbell and Ana Castillo". *Reconfigured Spheres: Feminist explorations of Literary Space*. Ed. Margaret R. Higonnet and Joan Templeton. Amherst: U of Massachusetts P, 1994. Print.

Castillo, Debra A. and María Socorro Tabuenca Córdoba. *Border Women: Writing from La Frontera*. Minneapolis: U of Minneapolis P, 2002. Print.

Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley: U of California P, 1988. Print.

Chtcheglov, Ivan. "Formulary for a New Urbanism". *Situationist International Anthology*. Ed. Ken Knabb. Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 1997. 1-8. Print.

Constant (Constant Anton Nieuwenhuys), "Another City for Another Life". *Situationist International Anthology*. Ed. Ken Knabb. Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 1997. 71-73. Print.

Dear, Michael, and Gustavo Leclerc. *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*. New York: Routledge, 2003.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: Minnesota UP, 2002. Print.

Debord, Guy. "Introduction to a Critique of Urban Geography." *Situationist International Anthology*. Ed. Ken Knabb. Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 1997. 8-12. Print.

---. "Theory of the Dérive." *Situationist International Anthology*. Ed. Ken Knabb. Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 1997. 8-12. Print.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo, 1990. Print.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1991. Print.

Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge: Harvard UP, 1960. Print.

Rodríguez de Montalvo, Garci. *Las sergas de Esplandián*. Ed. Salvador Bernabéu Albert. Madrid: Doce Calles, 1998. Print.

Sontag, Susan. "In Plato's Cave." *On Photography*. Picador: New York, 1973. 2-24. Print.

Los territorios de la poesía en Roberto Bolaño

[María Luisa Fischer](#)

Hunter College, CUNY

La trascendencia de las ficciones de Roberto Bolaño es un hecho establecido. En sus novelas y cuentos el lector va encontrándose con espejos que lo devuelven al mundo del presente y la memoria, y a la riqueza de un lenguaje alimentado por un universo de lecturas que se entrelazan y reprocessan en la materia de los relatos. Como una forma de contribuir a caracterizar los rasgos específicos de esos fértiles mundos narrativos, las siguientes páginas se dedican a pesquisar la compleja relación que éstos mantienen con la poesía (lo poético, los poetas), una dimensión tematizada insistentemente en la obra.

De acuerdo a la versión de la biografía que circula entre nosotros, sabemos que el autor se identifica a sí mismo en primer lugar como poeta, explicando que se vuelca a la narrativa cuando nace su primer hijo y contrae obligaciones económicas (1). Es claro que con poesía no se sustenta a una familia y a narrar se dedica el poeta. Si aplicáramos la explicación biográfica de una manera mecánica, tendríamos que pensar que se llega a la narrativa como efecto de una renuncia y bajo el apremio de razones prácticas, como quien se consuela con una práctica (o mal) menor. Pero Bolaño integra la densidad del lenguaje poético al arsenal expresivo de la prosa, o mejor aún, y como elaboro más adelante, ella se estructura ateniéndose a principios que tienen su base en el discurso poético.

En un sentido más restringido, "en primer lugar" resulta una referencia a la cronología de una vida dedicada a la literatura. Las primeras publicaciones son poemas que aparecen en los años 70 en revistas literarias de México, donde también ven la luz los

dos primeros libros, una plaquette poética y una antología que reúne a once poetas jóvenes latinoamericanos (2). En el DF funda, además, con amigos de juventud, un movimiento poético, el infrarrealismo (3). Tal como sucede con las vanguardias históricas emuladas, el ismo de corta vida produce más actividad manifiesta y performativa que obra en un sentido estricto (4). Se podría postular la actividad poética juvenil en la que se conjugan la amistad, la provocación, las lecturas intensas y el vagabundeo por el DF, con un volcarse a la tradición de la ruptura y al rechazo de toda forma de institucionalización literaria, como el origen de una actitud ante la práctica literaria, la que reconocemos, con la seguridad que provee la mirada retrospectiva, en el escritor de la madurez. En la prosa caleidoscópica de *Los detectives salvajes* se recupera morosa y amorosamente esa experiencia mexicana postulándose sus búsquedas poéticas como un modelo para entender las búsquedas y fracasos de una generación entera marcada por la historia latinoamericana.

Por otra parte, Bolaño se describe a sí mismo como lector asiduo de poesía. No se limita a los poetas españoles y latinoamericanos, a quienes conoce muy bien, sino que se sumerge además en otras tradiciones. Lee traducciones del francés, desde los trovadores medievales pasando por los simbolistas hasta los más contemporáneos; del inglés, con Pound y Eliot, Whitman y Poe, junto a los poetas *beatniks*; con un largo etcétera incompleto que incluye tanto voces de la antigüedad y premodernas, como Arquíloco, Li Po y Dante, como a modernos y contemporáneos con Novalis, Pessoa, Maldestam y Montale, por nombrar solo algunos (5). Sin lugar a dudas, las huellas de esas voces y mundos se pueden rastrear en la narrativa de Bolaño, pero acaso habría que subrayar además un rastro más intangible: el que deja el lenguaje en traducción, que va sumando al extrañamiento consustancial a lo poético, las marcas de extrañeza e intraducibilidad

que permanecen y permean la dicción poética cuando es volcada a otro lenguaje y luego absorbida desde horizontes culturales distantes y distintos de la matriz original. Es ya costumbre reconocer la deuda que tienen los narradores del *Boom* con los experimentos lingüísticos y la sensibilidad hacia la palabra de las primeras vanguardias hispanoamericanas. Cortázar, Fuentes, Donoso, García Márquez y Vargas Llosa establecen una ética del lenguaje en consonancia con la que habían descubierto en sus lecuras de los fundadores de la poesía latinoamericana. La prosa de Bolaño actualiza un vínculo profundo con la poesía que parecía perdido en los narradores contemporáneos.

En conformidad con la idea de la poesía como forma de vida, actividad y proceso que proviene del quehacer reactualizado de las vanguardias, Bolaño no solo se enfoca en las grandes figuras del verso de diversas tradiciones, períodos y lenguas, sino que presta atención a poetas menores, esos nombres enterrados en antologías y revistas literarias de escasa circulación. La idea de la antología y la muestra sumaria es una modalidad editorial que inquieta a Bolaño, que se enorgullece, por ejemplo, de conocer a oscuros poetas francófonos, y pone a sus personajes a discutir volúmenes perdidos y vueltos a encontrar en varios continentes; por otro lado, la parodia al género de la antología actúa de aliciente creativo, como sucede en *La literatura nazi en América*. Al inventar genealogías paródicas y oscuras, destacar las más recónditas o, alternativamente, leer a contrapelo las más canonizadoras, Bolaño pone a prueba la noción de que las antologías constituyen formas aseguradas y tranquilizadoras de institucionalización literaria, proponiendo en cambio que las compilaciones más oscuras y menos difundidas contribuyen a dibujar una tradición secreta que vale la pena rescatar y absorber. Para ilustrar el punto, resulta útil revisar el cuento "Fotos" de *Putas asesinas* (2001) donde se encuentra una forma de

elaborar la inquietud que provoca la antología. Como resultado del efecto de la lectura diferida de su protagonista, una de ellas se trasmuta en cápsula del tiempo que permite vislumbrar la dinámica vivencial de poetas de otras épocas, tanto los que se mantienen al margen del reconocimiento y del "éxito", como los que se afincan en frágiles formas de posteridad. Mientras vagabundea por África, el narrador Belano --ese personaje recurrente, alter ego en el que se reconoce a grandes rasgos la biografía del autor-- va leyendo las presentaciones biobibliográficas de los poetas de la compilación y estableciendo a través de esa lectura una relación creativa con esos fantasmas tenuemente encarnados en el nombre propio, el retrato fotográfico y algunas pocas palabras. Según reconoce el desesperado protagonista, la antología va identificándose e igualándose al paisaje del entorno africano por donde vaga, en un gesto que reafirma el carácter vital del vínculo con los libros. La antología provee de un mapa paralelo para los lugares que se recorren y se va transformando en otro paisaje que se superpone al territorio representado, enfatizándose así su extrema materialidad imaginaria.

Acostumbrado a cruzar límites entre géneros literarios --lo que Ignacio Echevarría denomina el carácter "transgenérico" de su obra (6) --la elaboración reflexiva desde y de la práctica literaria se verifica con similares procedimientos metafóricos tanto en cuentos y novelas como en poemas y ensayos críticos. Como afirma Echevarría, "[l]ibros como *Amuleto* o *Nocturno de Chile* han sido definidos, y con toda razón, como poemas narrativos" (436). "Sus ficciones", señala Pere Gimferrer, "... son tan poéticas como narrativos son sus poemas/antipoemas" (7). Un inventario incompleto de las variaciones e influjos poéticos en la ficción incluiría *Estrella distante* que es, en un cierto nivel, una trasposición en clave del mal de los experimentos poéticos aéreos de Raúl Zurita en tiempos de la dictadura militar, mientras *Los detectives salvajes* tematiza el deseo

desmesurado de vincularse vitalmente a una tradición poética, con la historia de la busca de la poeta estridentista de los años veinte Cesárea Tinajero. Acaso sea en *Los detectives salvajes* donde se encuentre la reflexión más sostenida con respecto a la poesía mexicana contemporánea como sistema de influencias, rechazos y grupos. De hecho, la novela entera podría interpretarse desde el ángulo de una evaluación del lugar de la poesía y los poetas en la cultura del México contemporáneo. Señal de las fertilizaciones mutuas entre poesía y ficción, el detective aparece como imagen y personaje en un poema que se puede datar al menos seis años antes de la publicación de la novela de 1998, y que podría postularse como sustrato imaginativo inicial que se expande y ramifica en la prosa. En su primera y última estrofas, éste reza: "Soñé con detectives helados, detectives latinoamericanos / que intentaban mantener los ojos abiertos / en medio del sueño. / ... / Soñé con detectives perdidos / en el espejo convexo de los Arnolfini / nuestra época, nuestras perspectivas, / nuestros modelos del Espanto" (*Fragmentos* 18). En la cita, se presenta la idea de la lucidez desencantada de la novela polifónica, "una carta de amor o de despedida a mi propia generación", como caracteriza Bolaño el intento de toda su escritura ("Discurso" 37). Asimismo, como observan Patricia Espinosa y Cristián Gómez, en otro poema que se publica paralelamente a *Los detectives salvajes* se utiliza el molde de la novela, traspuesto a un espacio del Sur donde tres amigos "neochilenos" hacen un recorrido paralelo al de García Madero, Lima y Belano por México. De este modo, se comprueba que las fertilizaciones genéricas siguen un productivo camino de ida y vuelta. ("*Tres de*" 170; 179, respectivamente).

La profunda sintonía con respecto a la poesía se expresa asimismo en reflexiones sostenidas acerca del desarrollo de la poesía chilena. A Bolaño le interesan *vitalmente* las genealogías literarias y la manera en que una generación se hace cargo y se deshace de

los predecesores al leerlos y mal-leerlos, al rescatarlos y olvidarlos, al erigirlos en figuras tutelares y bajarlos de un golpe del pedestal. En este sentido, su examen de la poesía chilena demuestra una lectura activa y desenfadada de la tradición, la que acaso también sea una expresión refractaria de las dificultades y rechazos que experimentó para insertarse en el paisillo/pasillo que lo vio nacer (7). Fiel a una lógica de equivalencias que resulta en sí misma poética, entender la poesía nacional corresponde a una actividad paralela e intercambiable con el intento de comprensión de un país. Hablar de reflexión no debe conducir a pensar que se lleva a cabo un estudio acabado y sistemático de la tradición poética chilena. Incluso cuando le encargan un artículo de introducción para una muestra de poesía reciente, elige presentar un panorama que se ordena en base a fogonazos hechos de imágenes y metáforas. Los procedimientos analógicos constituyen la vía por la cual se lleva a cabo la reflexión sostenida, otra comprobación de la centralidad que tienen los procedimientos poéticos en los textos de Bolaño. Como sintetiza Chris Andrews,

los orígenes poéticos de Bolaño se ven en su prosa narrativa, no sólo en la temática (hay muchos personajes poetas o aspirantes a poetas), sino también en la escritura misma. No duda en emplear imágenes sorprendentes, incongruas [sic] o exorbitantes. ... Con sus frecuentes enumeraciones y variaciones sobre un tema proyecta el paradigma sobre el sintagma ... Para Roman Jakobson, esto es el proceso fundamental de la poesía.

Por ejemplo, en "La poesía chilena y la intemperie" (1999), se recurre al recuerdo de infancia de Duque, la primera mascota del articulista, que se va comparando con las imágenes que se ha forjado de la lírica nacional. Se trata de un símil directo (y humorístico) entre perro y poesía, pero también de una analogía deliberada y compleja que aúna un recuerdo del presente con *imágenes* del objeto en cuestión, decantadas y forjadas a través del tiempo. Así lo indica el fraseo modalizado y cuidadoso del siguiente fragmento: "Las *imágenes* que tengo de la poesía chilena *se asemejan al recuerdo que guardo* de mi primer perro" (énfasis agregado, 9). El recuerdo del Duque se transforma en una metáfora sostenida en todo el texto: después de Lihn y Teillier, "la nada o el misterio nos da la patita [y ...] mueve la cola", la poesía gruñe y tira un palito con Diego Maqueira, vive a la intemperie con Lemebel y Bertoni (10). La explicación es de modo invariable subjetiva y personal: "en algunos momentos de desamparo [el Duque] fue", se asegura, "como mi padre, mi madre, mi profesor y mi hermano, todo junto." (9) Siguiéndole el hilo a la analogía, la poesía se entendería como un resguardo familiar propio y entrañable contra el desamparo. Quizás reaccionando por anticipado a la tentación de esencializar el desamparo como característica típicamente "chilena", a la hora de aplicar la comparación a lo que los connacionales tienen por su poesía, se la supone apenas como sospecha o posibilidad, con variadas caras: "tengo la vaga sospecha que para los chilenos la poesía chilena es un perro o las diversas figuras del perro" --desde el lobo que aúlla solo, hasta un perrito faldero (10). En su figuración de la poesía chilena, Bolaño pone en actividad, tal como ocurre en relatos y novelas, la extrañeza y el reconocimiento máximos, en el sentido de desarticular las convenciones del género de la presentación, mientras se ofrece la cercanía de nombres e imágenes cotidianas.

El juego reflexivo de extrañeza y reconocimiento se profundiza en dos relatos publicados el año 2001 que elaboran explícita y sutilmente la historia de la poesía chilena. En "Carnet de baile" se ficcionaliza la historia particular de un lector en su vínculo con "Neruda", el de los libros y, sobre todo, el de la institución literaria. Bolaño ajusta cuentas con él, mientras busca imaginar un sitio futuro para el poeta. Durante un período de locura, el narrador ve pasearse por el pasillo de su casa a Neruda, quien se le aparece *después* de Hitler y *en vez de* Stalin. Bolaño ubica al Neruda de la alucinación en el dilema del siglo XX, el del fascismo y la contrapartida feroz del estalinismo, el cual se hilvana con la violencia que en el presente sufren en carne propia los miembros de su propia generación. El pasillo-paisillo donde se instalan las apariciones desemboca en la historia, que está cruzada por la subjetividad de un testigo desencantado y melancólico. La mirada retrospectiva del narrador se enfrenta con los fracasos y vacíos del pasado para llegar a una especie de sosiego en el presente. Si el pasillo de las alucinaciones fuera efectivamente el de la historia, debería comunicar con recintos en los que se pudiera descansar de su ajetreo, y a los cuales arribar después de un tránsito continuo, uno de los deseos de la generación de la diáspora a la que Bolaño perteneció, marcada por las determinaciones históricas que impusieron los proyectos de transformación social y la posterior reacción dictatorial. Hacia el final del relato, hay un crescendo en el que se imagina a un vate enteramente contrario a los hitos de su biografía, la que, como sabemos, constituye un pacto de reconocimiento e interpretación de su poesía para lectores y críticos. No se explicita cuáles podrían ser las consecuencias exactas de existir este personaje improbable que se inventa en el cuento, pero se asegura que "otro gallo cantaría" si "Neruda hubiera sido cocainómano, heroinómano, si lo hubiera matado un cascote en el Madrid sitiado del 36, si hubiera sido amante de García

Lorca y se hubiera suicidado tras la muerte de éste, otra sería la historia. ¡Si Neruda fuera el desconocido que en el fondo verdaderamente es!" (215). La fuerza performativa de la visión en negativo de Bolaño emite energía. Al proponer eventualidades descabelladas, se desarma la pretendida seguridad de conocer la vida del poeta, ergo su poesía. ¿Qué si Neruda fuera otro, si hubiera sido otro?, se pregunta Belano, que es otro modo de afirmar que la identidad persiste como incógnita. ¿Cómo leeríamos a Neruda si aceptáramos que a pesar de manejar al dedillo los episodios biográficos seguimos desconociendo a quien solo hace esfuerzos de comunicación, intentos de emitir sentido, tal como lo hace el fantasma sonriente de la alucinación? Sin embargo, la apertura imaginativa del cuento, que considero su aspecto propositivo fundamental, no ocurre en un vacío histórico. Por eso abundan en él las fechas, las precisiones temporales, los antes y después, la documentación de quiebres y cambios. Bolaño no plantea una simple negación de la personalidad histórica de Neruda, sino que persigue una operación de extrañamiento, como querían los formalistas rusos, y una reinención imaginativa que solo tiene lugar después de ubicarla en el contexto de la historia individual y social (8).

Si en "Carnet de baile" se escenifica un vínculo de afecto conflictivo, en "Encuentro con Enrique Lihn" se dice adiós a través de un relato onírico y moroso a quien fuera un padre literario ideal en el que se conjugaban la distancia justa con el apoyo fructífero. La figura y personalidad del poeta se presentan como una obsesión recurrente en Bolaño quien, como buen heredero de las vanguardias, persigue la coherencia de vidas volcadas a la exploración arriesgada de la palabra y vividas de espaldas a toda forma de fosilización. Tal como ocurre con el Neruda fantasmal de "Carnet de baile", se trata de una evaluación retrospectiva que se realiza desde la distancia de la muerte. En vez de alucinación, el encuentro se produce en un sueño ocurrido en 1999, que se narra con la

urgencia de quien acaba de despertar y siente el temor de que se le escape algún detalle revelador. La inmediatez del relato contrasta con la forma distanciada del anterior, que al asumir la forma simple de un listado, con párrafos numerados del 1 al 69, parecía negarse a la narratividad. Bolaño visita a Lihn en su casa de la capital del "horroroso Chile", pero a pesar de saber que ya ha muerto (ha fallecido once años antes, en el año 1988), la escena onírica se le presenta, lo mismo que a personajes y lectores, acaeciendo con absoluta normalidad. En el relato se tematiza la relación de los poetas jóvenes con los consagrados, incluyendo el episodio de la amistad epistolar que tiene lugar efectivamente a principios de los años ochenta, cuando Bolaño vivía encerrado en su casa de Gerona, sin obra, inspiración ni dinero, y la atención dispensada por Lihn, según se declara en una entrevista, lo devuelven a la literatura (y a la vida) (9). El cuento hace las veces de un homenaje, una lectura crítica y una visión de conjunto sobre la figura y obra de Lihn. Como sucede en "Carnet de baile", las identidades se presentan cambiantes y móviles, como advirtiendo que aunque se persiga la coherencia entre vida y obra, la identidad no es nunca fija sino que está sujeta a cambios, juegos y sustituciones. Por ejemplo, al "Bolaño" del cuento lo confunden con otro y él mismo le inventa una identidad alternativa a quien creía haberlo reconocido; en otra instancia, Lihn se aparece de pronto recuperado y apuesto a pesar de que se encuentra enfermo de gravedad.

Lo más interesante del relato es la representación del espacio donde tiene lugar el encuentro, que se describe como "un edificio similar a sus poemas", con un símil que el lector está llamado a desentrañar. Como ocurre en *Estrella distante*, la casa se presenta como un lugar cargado de simbolismos (10). La casa del autor de *La pieza oscura* está en el séptimo piso, mientras en el primero se ubica un bar con reservados. Verosimilizado por el marco onírico, cuando el sorprendido Bolaño sube a los aposentos privados del

poeta, comprueba que aún logra distinguir lo que ocurre en los pisos de abajo. Aunque el narrador tiene conciencia de hallarse en una situación de entropía que dificulta la comunicación, unos materiales transparentes comunican espacios privados, semi-privados y públicos. Es como si en el espacio del cuento se representaran alegóricamente las búsquedas poéticas de Lihn, quien hace del drama más íntimo un tema público y político y viceversa, como ocurre por ejemplo en *La musiquilla de las pobres esferas* (1969). Si la casa de Lihn se figura como un espacio de vasos comunicantes, el exterior de la calle donde Bolaño sale a dar un paseo, se presenta opaco y sin imágenes. El paisaje exterior se describe de manera melancólica, donde "las aceras eran grises e irregulares y el cielo parecía un espejo sin azogue, un sitio donde todo debía reflejarse pero en donde nada, finalmente, se reflejaba" (221). En la escena final, ambos personajes se asoman a una ventana de la casa que ahora ha girado sobre su eje, y observan detenidamente el paisaje exterior. Lihn lo describe como un barrio peculiar del paisillo/pasillo, que pertenece a otro tiempo y por donde ahora solo se pasean los muertos. Aunque impera en el relato una gran ambigüedad, el sueño se resuelve en esta imagen de despedida que ubica a Lihn en un tiempo pasado, el del siglo veinte, que se califica de silencioso, móvil y atroz pero que sin embargo pervive "sin razón, por inercia" (225). El sentido de una despedida que podríamos calificar incluso de ceremonial, se enfatiza además por el hecho de que el libro se cierra con este cuento. Imaginar en un relato a Lihn equivale a darle un sitio en la literatura chilena, la que en el último fragmento de "Carnet de baile" se describe como "nuestra casa imaginaria, nuestra casa común" (216). En "Encuentro ..." la casa particularísima de Lihn, aunque se ubica en el pasado, sigue emitiendo señales hasta hoy, como lo demuestra el hecho que continúa persistiendo en el espacio privado del sueño de la narración.

Me interesa establecer lo intrincado del procesamiento a la que se somete la imagen del poeta en relatos que se entregan con la guía segura de la voz del narrador Bolaño que, al retratar su objeto, sin duda se retrata también a sí mismo y expone un modo de entender las vicisitudes de la figura del poeta. Estamos en presencia de una manera de vivir la poesía, de experimentar los vínculos con sus cultores a través del tiempo, permitiendo que con ellos se cuelen, se les dé forma, se comprendan y enjuicien la realidad y el tiempo circundantes. Además, la secuencia en que se ordenan los tres últimos cuentos del volumen es significativa. "Fotos" presenta a Belano perdido en África, leyendo la antología de poetas franceses y salvándose apenas gracias a este libro-refugio que va revisando con ácida mirada; "Carnet de baile" evalúa la relación con Neruda y su época; "Encuentro con Enrique Lihn" le dice adiós al tiempo que éste supo mirar críticamente. Los tres relatos tratan del vínculo con la poesía y los poetas y ejemplifican maneras en que el narrador elabora su conexión y concepto de la historia literaria y el modo en que su propia identidad y escritura se instalan en esa historia y en el tiempo presente. Por todo lo anterior, la poesía en la textualidad del narrador no puede ser entendida solo como un resabio de la prehistoria del autor. Es mucho más que "un índice biográfico-literario para investigar retrospectivamente su proceso creativo", como sostiene Matías Ayala (99).

Confirma lo anterior el poema largo "Un paseo por la literatura" que, a mi modo de ver, sintetiza el lugar complejo que ocupa la poesía en los mundos de Bolaño. El texto forma parte del libro *Tres*, que se iba a llamar originalmente *Tres poemas* (11). El título definitivo deja abierta la adscripción genérica y otorga libertad al juego de variaciones entre poema narrativo y prosa lírica de sus tres secciones que comparten, como se señala en la presentación de la contraportada de *Tres* una "música autobiográfica", soterrada y

sutil ("Presentación"). "Un paseo..." se compone de 57 fragmentos numerados consecutivamente que comienzan todos, con excepción de cinco de ellos que se ubican al inicio, con la anáfora "soñé que", seguida de la visión apretada de un sueño que tiene de protagonistas a "Bolaño" y a los poetas y escritores de esa amplísima biblioteca personal que se reelabora en la vitalidad de los textos. El lenguaje del sueño y su variante, la alucinación, resultan ser, como ocurre en los cuentos que analizo más arriba, los que proveen del material para reflexionar acerca de la palabra. Si en los recorridos por paisajes oníricos se ejercita una forma de absorción y procesamiento de la literatura, la lectura sería entonces una puesta en práctica, personal y subjetiva, del "sueño dirigido" que Borges proponía como definición de la literatura en el "Prólogo" de *El informe de Brodie*. En los cinco fragmentos iniciales que sirven de marco, en contraste, quien habla es un yo plural que se dirige a un padre, como en una oración proferida en un tiempo ulterior a la catástrofe, cuando el "nosotros" ha quedado atrapado "en la miseria de [su] sueño utópico" (77), como detectives latinoamericanos perdidos. El yo plural corresponde al de la generación imaginada en *Los detectives salvajes* y recordada por un "veterano de las guerras floridas" ("Discurso" 39). En el paisaje de desolación del poema, "mientras pasa la noche" (79), los sueños se ofrecen como una respuesta o "*un pliegue de la realidad*" (énfasis agregado 79) en el cual uno de los detectives puede ver reflejado su propio rostro de un modo alternativo a la pesadilla sin límites heredada del padre con quien se encara. En el poema "Los años", recogido en *La universidad desconocida*, se concluye con la imagen y la escena que se expande y elabora en el texto que analizamos: "Un poeta latinoamericano que al llegar la noche / se echa en su jergón y sueña / Un sueño maravilloso / que atraviesa países y años / Un sueño maravilloso / que atraviesa enfermedades y ausencias" (402). El penúltimo fragmento metapoético de "Un paseo por

la literatura" entrega una clave de cómo opera el poema en su conjunto: "Soñé que un hombre volvía la vista atrás, sobre el paisaje anamórfico de los sueños, y que su mirada era dura como el acero pero igual se fragmentaba en múltiples miradas cada vez más inocentes, cada vez más desvalidas" (105). Con una perspectiva que mezcla lo gélido con lo vulnerable, para un sujeto que al mirar se multiplica y expande, los sueños resultan ser maneras de enfocarse en lo que ya se conocía y estaba ahí delante de la vista o en la memoria, para verlo ahora desde un ángulo provocador y sorprendente. Esa es precisamente la oportunidad que ofrecen las representaciones anamórficas en la pintura, al integrar visiones que violan la supremacía de una perspectiva central que regula y ordena la totalidad del campo visual (12). La revisión de la historia personal y la historia a secas que ofrece este poema en particular (como también los mundos textuales de Bolaño) permite verse reflejado o imaginarse en los mundos que proponen libros y lecturas, los que a su vez se entretajan e identifican con las diversas edades y lugares superpuestos por donde anduvo el yo. El sujeto se visualiza adolescente, adulto, viejo, joven, transcurriendo por lugares que se identifican tanto puntualmente --Civitavecchia, el paseo marítimo de New York, el Distrito Federal--, como de un modo general --los caminos del África, la Europa del nazismo, el Hemisferio Sur, un Chile que se reconoce pero que no tiene nombre. Aunque "Un paseo ..." se firma "Blanes, 1994", anclándolo en el espacio y en el tiempo, en el texto se pone en práctica el anacronismo --Thomas de Quincey y Bolaño han sido derrotados antes de hacer la revolución-- y el desplazamiento espacial --éste se encuentra con Gabriela Mistral en una aldea africana. Hay una mirada retrospectiva sobre el ambiente cambiante y móvil que ofrecen las escenas oníricas. Éstas son como chispazos que iluminan un instante o circunstancia precisa de la vida y se van confundiendo siempre con un libro recordado. El ambiente es de violencia, a veces

abierta, otras, soterrada, y quien sueña está siempre en movimiento, ya sea a punto de partir o alternativamente intentando volver a casa. A veces, el sujeto que habla se encuentra con un Macedonio o un Puig que no tienen cara; Baudelaire se acuesta con su mejor amigo de la adolescencia; a veces, se le quema *Trilce* en la mochila de viajero, mientras Kafka resulta ser el único que se entera que el mundo se acaba. A veces, el sujeto no reconoce su propio rostro en un espejo visto al pasar. Aunque el tono es de desencanto, quien habla en el poema persigue tanto la propia identidad que se le escapa y recupera en las escenas maravillosas de los sueños, como alguna especie de calma, al menos la que podría ofrecer el continuo formado por la imaginación, la lectura, la memoria fugaz y los afectos. Se trata de otro deseo utópico, distinto pero no necesariamente opuesto al del padre a quien se imprecaba al inicio del poema. El impulso utópico se forja en un verso extraño en cuanto a su formulación temporal pero de una dicción definitiva: "Soñé que nadie muere la víspera" (104), donde se reelabora el tópico del *memento mori*, en sueños que se niegan a ser imágenes de la muerte, desmintiendo a su vez otro tópico clásico, el del sueño como modelo y/o prefiguración de la muerte, "*somnium, imago mortis*". El poema termina donde empieza: con la visión de un George Perec (13) de tres años que llora y con quien Bolaño, después de haberle prometido cuidado y consuelo, vuelve tranquilamente a una casa que no se sabe con certeza dónde se encuentra. Ésa es la interrogante con que se concluye el poema: "¿Pero dónde estaba nuestra casa?", en el que el posesivo retrotrae al nosotros de las estrofas-marco del inicio que, como establecimos, enmarcan el material onírico en el romance familiar y en la violencia histórica.

En un escritor cuyos personajes se pierden, "se lanzan a los caminos" y vagabundean constantemente, al menos este "paseo por la literatura", ofrece una forma de encuentro que se asemeja a la conquista de una porosa y sólida casa común que

comunica, con certezas y con dificultad, con el mundo. La poesía es para Bolaño una forma de habitar el mundo y un camino privilegiado de entrada a la literatura.

Notas

(1). Según Rodrigo Fresán, Bolaño "se sentía poeta por encima de todo ..." 58. Algo parecido dice también Francisco Goldman: "Bolaño always considered himself, above all, a poet. But in 1990, when he and his companion, Carolina López, had a son, Lautaro, Bolaño realized that he was now responsible for a family." 35 [Bolaño siempre se consideró por sobre todo un poeta. Pero en 1990, cuando él y su compañera Carolina López tuvieron a Lautaro, su hijo, Bolaño se dio cuenta que ahora tenía a su cargo una familia" trad. mía].

(2). Los títulos son *Reinventar el amor* (1976) y *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego: 11 jóvenes poetas latinoamericanos* (1979). La antología reúne textos de Luis Suardíaz, Hernán Lavín Cerda, Jorge Pimentel, Orlando Guillén, Beltrán Morales, Fernando Nieto Cadena, Julián Gómez, Enrique Verástegui, Roberto Bolaño, Mario Santiago y Bruno Montané.

(3). Sobre el movimiento infrarrealista son informativos los artículos de Javier Campos y Patricia Espinosa. El manifiesto del movimiento "Rasgar el tambor, la placenta", escrito en colaboración con Bruno Montané, puede leerse en Soledad Bianchi, *Entre la lluvia y el arcoiris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Montané es uno de los fundadores del infrarrealismo, poeta de origen chileno que se exilia con su familia en México y con quien Bolaño mantiene un lazo de amistad al reencontrarse más tarde en España.

(4). Los infrarrealistas eran el terror de los lanzamientos de libros en el DF de los años setenta, según rememora Carmen Boullosa, en dos entrevistas: "Some of the Efrainites were belligerent and used to turn up at literary events to jeer, pass judgment and generally create havoc. This group (the protagonists of *The Savage Detectives*) called themselves the Infrarealists, and they were under the command of Bolaño ..." "Bolaño in Mexico" ["Algunos Efrainitas eran beligerantes y se aparecían en los eventos literarios para mofarse, emitir sentencia y crear caos; estaban comandados por Bolaño ..." trad. mía]; y "antes de comenzar mi primera lectura en el remoto año de 1974, me encomendé a Dios ... para que por favor no fueran a aparecer los infras. Pasé la noche anterior con urticaria en la cara, una dermatitis nerviosa...". "Carmen Boullosa entrevista a ..." 112.

(5). En la compilación de ensayos y discursos *Entre paréntesis* se documentan algunas de las preferencias y reflexiones del Bolaño de la madurez sobre la obra de, entre otros, Lautréamont y Breton, Rimbaud y Baudelaire, Verlaine, Parra y Lihn, Ercilla y Darío, Neruda y Huidobro, Pezoa Véliz y Rodrigo Lira, Zurita, Miguel Casado y Olvido García Valdés, los poetas patafísicos y situacionistas, Gil de Biedma y Gimferrer, Tablada, López Velarde y Sor Juana, Vallejo.

(6). "No es insensato sugerir que esta condición transgénica de la obra de Roberto Bolaño es una de las razones que intervinieran en la centralidad que ... ha cobrado en poco tiempo este autor dentro del panorama de la narrativa hispanoamericana." 433.

(7). El juego aliterativo proviene del título de la crónica del regreso a Chile después de 25 años de exilio, "El pasillo sin salida aparente". Se publicó en la revista barcelonesa *Ajoblanco* en 1999 y puede consultarse en *Entre paréntesis. Ensayos, crónica, discursos 1998-2003*. En "Los pasos de Parra" de *Los perros románticos* también se lee: "Chile es un pasillo largo y estrecho / Sin salida aparente" 80.

(8). Para más detalle sobre este cuento, ver "El padre frustrado de Roberto Bolaño" en Fischer *Neruda: construcción*

(9). El episodio está narrado en la entrevista televisiva con el periodista Fernando Villagrán, que tuvo lugar en Santiago de Chile en 1998. Un poema que ilustra el total desencanto de Bolaño en esta etapa es "La poesía chilena es un gas", en *La universidad desconocida* 291. La relación con el poeta de París, *situación irregular* se elabora también en uno de los sueños de "Un paseo por la literatura" que analizo a continuación. Allí, Lihn llega a visitar al soñador que se encuentra en la miseria "con una botella de vino, un paquete de comida y un cheque de la Universidad Desconocida" (83), demostrándose así una vez más la naturalidad con que se traspasan temas, personajes y preocupaciones desde la poesía al cuento y de vuelta al poema.

(10). Según Cecilia Manzoni, en la narrativa chilena resuenan los ecos de la política de acuerdos que caracterizan el proceso de la transición a la democracia. Con *Una casa vacía* (1996) de Carlos Cerda y *La casa de los espíritus* (1985) de Isabel Allende como ejemplos al caso, se privilegian el consenso y el olvido a través de "la reelaboración del espacio de la patria como un mito condensado en la imagen de la gran casa familiar que, herida pero aún reconocible como propia, recoge a los hijos dispersos" ("Biografías mínimas" 18). La casa de Wieder en *Estrella distante* se experimenta como intemperie, en obvio contraste con la formulación anterior. A Ruiz-Tagle/Wieder "lo vuelve particularmente siniestro su casa" ("Narrar lo inefable ..." 43). Sobre la significación de la metáfora de la casa, ver más abajo.

(11). He tenido acceso el manuscrito digital pre-publicación que me facilitara Rodrigo Pinto en 1997 que es idéntico al publicado por Acantilado en el año 2000, con excepción del título, que cambia a *Tres*. En este manuscrito, "Un paseo por la literatura" está dedicado a Rodrigo Pinto (al cual se agrega el nombre del escritor argentino Andrés Neuman en la edición de Acantilado). El primero es un crítico literario a quien Bolaño describe en una crónica periodística como "el chileno mítico, aquel que lo ha leído todo o que está dispuesto a leerlo todo. Y además, por encima de todo, es buena persona." (*Entre paréntesis* 67). En razón de estas características, así como por el hecho de formar parte de la generación que vivió y sobrevivió las derrotas históricas tematizadas en el poema, Pinto podría ser un modelo del lector ideal inscrito en "Un paseo por la literatura".

(12). El ejemplo clásico de imagen anamórfica se encuentra en *Los embajadores* de Hans Holbein, el Joven de 1533, en el disco ubicado entre los dos

dignatarios del retrato. Se trata de un procedimiento cultivado por los pintores del renacimiento y barroco.

(13). Hay un homenaje evidente a la correspondiente colección de sueños de George Perec, *La boutique obscure. 124 rêves* (1973).

Obras citadas

Andrews, Chris. "Roberto Bolaño: Elegía y alegría". *Revista Mensaje* noviembre 2003. Web. 23 marzo 2007. <<http://sololiteratura.com/bol/bolanoandrews.htm>>

Ayala, Matías. "Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño". Paz Soldán y Faverón Patriau 91-101.

Bolaño, Roberto. *La universidad desconocida* [poemas 1979-1994]. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.

---. "Discurso de Caracas", "Fragmentos de un regreso al país natal", "Un pasillo sin salida aparente". *Entre paréntesis. Ensayos, artículos, discursos (1998-2003)*. Ignacio Echevarría Ed. Barcelona: Anagrama, 2004. 31-39; 59-70; 71-78. Impreso.

---. "Fotos", "Carnet de baile" y "Encuentros con Enrique Lihn". *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001. 197- 206; 207-216; 217-225. Impreso.

---. *Los perros románticos*. Prólogo de Pere Gimferrer. Barcelona: Tusquets, 2000. Impreso.

---. "Un paseo por la literatura". *Tres*. Barcelona: Acantilado, 2000. 75-105. Impreso.

---. *Tres poemas*. Ms. 1997. Archivo MicrosoftWord.

---. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.

---. "La poesía chilena y la intemperie". *Litoral* 223-224 (1999): 9-10. Número especial Chile. Poesía contemporánea. Con una mirada al arte actual. En *Entre paréntesis* 88-89. Impreso.

---. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999. Impreso.

---. Entrevista de Fernando Villagrán. *Cinechileno.org*. Off the Record [1998]. TV. Web. 20 mayo 2007.

---. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998. Impreso.

---. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.

---. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996. Impreso.

---. *Fragmentos de la universidad desconocida*. Premio Rafael Morales 1992. Toledo, España: Edición del Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1992. Impreso.

---. *Reinventar el amor*. México: Taller Martín Pescador, 1976. Impreso.

Bolaño, Roberto, ed. *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego: 11 jóvenes poetas latinoamericanos*. Presentación de Efraín Huerta; prólogo de Miguel Donoso Pareja. México: Extemporáneos, 1979. Impreso.

Bolaño, Roberto y Bruno Montané. "Rasgar el tambor, la placenta". *Entre la lluvia y el arcoiris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Soledad Bianchi Ed. Holanda: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983. 261-263. Impreso

Boullosa, Carmen. "Bolaño in México." *The Nation*. The Nation, 23 de abril 2007. Web. 25 mayo 2007.

---. "Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño". Manzoni 105-113.

Campos, Javier. "El 'Primer Manifiesto de los Infrarrealistas' de 1976: su contexto y su poética en *Los detectives salvajes*". *Proyecto patrimonio*. 2006. Web. 25 mayo 2007.

Echevarría, Ignacio. "Bolaño extraterritorial". Paz Soldán y Faverón Patriau 431-446.

Espinosa, Patricia. "Bolaño y el manifiesto infrarrealista". *Rocinante* octubre 2005. *Proyecto patrimonio*. 2005. Web. 25 mayo 2007.

---, ed. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis Editores, 2003. Impreso.

---. "Tres de Roberto Bolaño: el crac a la posmodernidad". Espinosa, *Territorios en fuga* 167-176.

Fischer, María Luisa. "El padre frustrado de Roberto Bolaño". *Neruda: construcción y legados de una figura cultural*. Santiago: Universitaria, 2008. 80-87. Impreso.

Fresán, Rodrigo. "El samurai romántico". Reseña de *El secreto del mal y La universidad desconocida* de Roberto Bolaño. *Letras libres* mayo 2007: 56-59. Impreso.

Gimferrer, Pere. "Presentación". *Los perros románticos*. De Roberto Bolaño. 7-8. Impreso.

Goldman, Francisco. "The Great Bolaño." Reseña de *The Savages Detectives, Distant Star, Last Evenings on Earth* y 2666. *The New York Review of Books* 10 de julio 2007: 34-37. Impreso.

Gómez, Cristián. "¿Qué hay detrás de la ventana? Roberto Bolaño y el lugar de la literatura". Espinosa, *Territorios en fuga* 177-186.

Manzoni, Cecilia, ed. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. Impreso.

---. "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal". Manzoni 17-32.

---. "Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*". Manzoni 39-50.

Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. Impreso.

"Presentación de la contraportada". *Tres*. Roberto Bolaño. Barcelona: Acantilado, 2000.

**¡Buenos Aires invadida! Sobre el *leitmotiv* del asedio en la ficción
especulativa argentina (1950-2000)**

José Manuel González Álvarez

Universidad de Salamanca

De entre las líneas narrativas cultivadas en Argentina durante el pasado siglo XX, tal vez sea la de la ciencia ficción una de las más tenues o, cuanto menos, de más dificultosa catalogación. Con escasas plataformas de difusión, pocos cultores y sin apenas crítica especializada, aún hoy resulta espinoso poder nombrarla como género y, en cualquier caso, la nomenclatura pasa por fórmulas alternativas que esquivan la adscripción plena a éste. Los diversos acercamientos críticos al tema (Capanna, Souto, Brown, Vélez) constatan una clara inclinación de la presunta ciencia ficción hacia la “ficción especulativa”, supeditada además al predominio de la narrativa fantástica, tradición cuya solidez es de sobra conocida en el núcleo de las letras argentinas y con la cual habrá de entereverarse a menudo. Así, Patricio Pron defiende ese maridaje al sostener que “el uso correcto de la literatura de ciencia ficción resulta heroico y tal vez insensato debido a la falta de apoyo por parte de la industria editorial, y debería ser reemplazado por la incorporación de la ciencia ficción a lo fantástico” (Pron 2011: 72). Pablo Capanna ha mostrado, por su parte, la especificidad de esa ciencia ficción que “emplea cierta lógica para tratar aun las hipótesis más descabelladas (...) Se puede hacer ciencia ficción sin recurrir a la física, partiendo de la historia o la psicología” (Capanna 17-18), agregando, pues, el sema de la lógica meditativa para el caso argentino (1). Ello implica la existencia de otro rasgo definitorio: su carácter pasatista y, por ende,

anticientífico, receloso de un futuro que a menudo se perfila aniquilador en distintos niveles (2). Como afirma Guillermo García, tal desconfianza bien se cifraría en que:

Dado lo impensable de una tradición científica nacional relevante, una de las vertientes más prolíficas de la ciencia ficción argentina se enrola dentro del subgénero caracterizable como ficción post-apocalíptica, esto es, aquella situada en el momento futuro en que los sueños tecnológicos de la modernidad han entrado en definitiva crisis (García).

Con esas credenciales, puede decirse que el recorrido de la ciencia ficción en su sentido más ortodoxo por el campo literario argentino es escueto y difuminado. En ese camino la revista *Más allá* (1953-1957) ofició como introductora, alcanzando 25000 ejemplares y llevando a cabo una ingente labor difusora de autores vernáculos y traductora de otros foráneos. Crucial resultó la irrupción de *Minotauro* (1964-1968), revista que edita íntegramente algunos textos dados a conocer en parte por *Más allá* y que impulsa, bajo su sello, la “edad dorada” del género, concentrada en Buenos Aires y Rosario. De ese foco surgirá un ensayo pionero como *El sentido de la ciencia ficción* (1966), de Capanna o las ilustrativas antologías *Los argentinos en la luna* (1968) de Eduardo Goligorsky; así como *Memorias del futuro* (1966) y *Adiós al mañana* (1967) que el primero compiló con Alberto Vanasco, al tiempo que asoman los primeros textos de Angélica Gorodischer. Estos últimos tres nombres son quienes se ceñirían con más rigor a los patrones de un rubro literario con resabios vanguardistas, sumamente misceláneo y distante de la ciencia ficción “dura” (3). En lo sucesivo me propongo delinear uno de los posibles itinerarios por los que ha discurrido esa peculiar y especulativa veta de la ciencia ficción argentina. Para ello me

apoyaré en dos de sus hitos vertebrales: la primera parte del cómic *El Eternauta* (1957) y el film *Invasión* (1969), de Hugo Santiago Muchnik. Sobre esa base trazaremos un circuito de referencias literarias, gráficas y cinematográficas que, en su anudamiento, conforman a nuestro juicio una suerte de “novela familiar” por la que discurre este siempre discutido género de la producción cultural argentina. En todos los casos se tratará de distopías y discursos contrafactuales originados en invasiones de índole diversa que comprometen a la especie humana, toda vez que está en juego la aniquilación del lenguaje, los valores, la memoria o directamente la vida. El escenario (post)apocalíptico constituye, claro está, uno de los paradigmas esenciales del género, si no el mayor, con la construcción de ucronías cuanto menos inquietantes. Y ello nos introduce, obviamente, en el componente alegórico que a menudo permea este tipo de ficciones, esquivas a la hora de ser encapsuladas en una interpretación única. En este sentido, el mal cósmico se pliega a menudo a exégesis alegóricas ligadas, a su vez, a lecturas inevitablemente políticas, como acontece en *El Eternauta*, acaso el relato gráfico más señero de la historia argentina. Publicado en entregas semanales en el suplemento *Hora cero* entre 1957 y 1959, los textos de Héctor Germán Oesterheld y los dibujos de Francisco Solano López tematizan una invasión extraterrestre iniciada con una nevada letal sobre la ciudad de Buenos Aires. El grupo de supervivientes, encabezado por Juan Salvo, descubre sucesivamente la presencia de diversos enemigos jerarquizados a los que deben combatir: “cascarudos”, “gurbos”, “Manos” y “hombres-robot”, comandados por los “Ellos”, poder omnímodo sin encarnación física que ha instalado teledetectores en la nuca de sus subordinados para someterlos a su voluntad (4). El dirigismo, los automatismos, las obediencias debidas y las memorias robadas parecen estar ya sobre el tapete de un texto leído de continuo desde ese prisma de la política

nacional (5). En su prólogo a la obra, Juan Sasturain subraya que “El Eternauta, como ningún otro relato producido en estas latitudes en la segunda mitad del siglo XX, despliega sin pretensiones ni autoconciencia un friso terrible de lo por venir” (Sasturain en Oesterheld 6). En efecto, el espesor simbólico de este héroe colectivo que resiste una agresión externa prendió desde muy pronto en la iconosfera cultural argentina. Aunque las distintas secuelas del cómic van sacrificando parte de su vuelo alegórico-poético, escorándose paulatinamente hacia interpretaciones de tenor más político y politizado, la primera versión atesora la construcción textual, los matices psicológicos y la dosificación del material narrativo propias de una obra maestra. Más allá del fragor bélico consustancial a la trama misma, despuntan ideaciones más explícitas como las de los “hombres robot” y su obediencia ciega; u otras más elaboradas, como los “Manos”, humanoides que parecen liderar la destrucción pero que portan en sí la noción del arrepentimiento: al sentir miedo, una glándula provoca su descomposición y muerte, anunciada con una canción de cuna y seguida de una condena expresa de los “Ellos” como fuerzas maléficas primarias que repeler. Oesterheld muestra así las aristas internas de toda maquinaria destructiva, que no se limitan al exterminio sino en grado sumo al engaño; como puede verse casi al final cuando la resistencia marcha erradamente hacia la “zona de salvación”, arrastrados por una información radial que el invasor se ha encargado de manipular previamente (6). En un revelador estudio sobre ciencia y tecnología, Claudio Canaparo acota que en *El Eternauta* “no existe una clara indicación acerca de la centralidad del poder, es decir, hay una indicación de que hay un “Ellos” que detentan todo el poder de la invasión a la tierra y el control de la tecnología, pero la verdad es que en la *realidad cibernética* todos son dominantes y dominados al mismo tiempo (...) funcionan al mismo tiempo como autómatas pero también como entidades

independientes. Este carácter difuso de la identidad y del poder es a nuestro modo de ver un anticipo del sistema de aparatos y objetos que en la actualidad se entiende como mundo” (Canaparo 7).

Es a partir de ese punto cuando se diluye la loa al colectivismo unánimemente reconocida en *El Eternauta*. Dobleado el núcleo duro de la resistencia, sus compañeros Favalli, Franco y Mosca –el periodista-historiador transformado elocuentemente en hombre-robot- Juan Salvo comienza el deambular por las galaxias para convertirse en el “viajero de la eternidad” (7) que designa el título, único depositario de esa memoria sepultada bajo los copos transparentes. Y es en las viñetas postreras cuando emerge la estructura narrativa que ha dado soporte al texto porque, efectivamente, como afirma Juan Sasturain: “El narrador de *El Eternauta* no es su protagonista sino un yo innominado que se identifica naturalmente con el autor, un guionista de historietas que recibe la historia de un tercero y transmite su palabra, se la cede largamente hasta retomarla al final” (Sasturain 1). Este relato enmarcado con desenlace circular –como sucede en *Mort Cinder-* no hace sino apuntalar su carácter abierto. Gracias a este señuelo, la publicación de *El Eternauta* se pretende la escritura del relato oral de Salvo, transfigurada en profecía con vocación admonitoria, en tanto se exige un paradójico “regreso al futuro” para eludir a toda costa éste último, imponiéndose, pues, una involucración ética del autor homodiegético –en tanto testigo- que Oesterheld ya no habría de abandonar en posteriores entregas de la novela gráfica (8). El otro hito con que iluminar el vector de la invasión fantástica reside en la película homónima del cineasta argentino Hugo Santiago Muchnik (1939). Ópera prima con guión de Jorge Luis Borges, Hugo Santiago y la colaboración de Adolfo Bioy Casares, *Invasión* (1969) constituye un auténtico clásico del cine argentino, con ribetes

de film *noir* no exento de elementos criollistas. La pieza rebasa las vallas de contención de los géneros, pues coquetea con el fantástico y la ciencia ficción sin llegar a insertarse en ellos por completo: se plantea, eso sí, una situación fantástica, en tanto los habitantes de la ciudad de Aquilea sufren un misterioso cerco, librando una guerra casi sorda contra un grupo de invasores, humanos trajeados y con gabardina cuya presencia en las cuatro fronteras de la ciudad parece en todo momento inopinada y nunca resuelta (9). El tiempo del relato en *Invasión* es 1957, año en apariencia poco significativo sociopolíticamente en la Argentina. No lo es desde el prisma cultural pues, como se apuntaba arriba, en tal fecha aparecen las peripecias de *El Eternauta*. Ambas ficciones funcionan como textos siniestramente premonitorios: los tonos oscuros, la atmósfera chirriante y un ambiente de continuo secretismo conspiratorio en el marco de una ciudad vacía: una Buenos Aires desolada y de corte expresionista viene a teñir las dos tramas y deja patente el homenaje que Hugo Santiago tributa a las historietas de Oesterheld y Solano López, lo cual constituye un tributo a un exitoso producto de la cultura de masas por parte de un artista ligado mayormente a la alta cultura. En *El Eternauta* resulta nítida la localización de una Buenos Aires fantasmal, pero reconocible a través de una geografía por la cual las distintas especies invasoras se pasean con pasmosa naturalidad, tal como acontece en el combate de la Avenida General Paz contra los cascarudos, la batalla encarnizada en el cuartel general de la invasión –sito no por azar en la Plaza del Congreso–, el encuentro sobrecogedor con el primer “mano” en el pabellón de Barrancas de Belgrano, o en las alucinaciones inducidas en la cancha de River Plate (10). Tal familiaridad con el referente extradiegético se quiebra en *Invasión*, donde son las fronteras los marcadores geográficos, claros focos del sitio al que es sometido Aquilea, pero ante todo se erigen en dispositivos estructurales del film que permiten su división en

secuencias. En este sentido, la locación de la urbe es más vaporosa que en *El Eternauta*: el panorama en el centro es desolador y toda la acción se concentra en esas zonas fronterizas acechadas por un invasor que se va agigantando conforme avanza la destrucción. Así, fábricas derruidas, baldíos, descampados y vías muertas devienen centros clandestinos de tortura con la picana eléctrica como agente letal, si bien los cafés, el tango y las veredas empedradas (y arboladas) permiten entrever un trasunto ficcional de la capital argentina. Bajo distintas formulaciones –una nevada luminiscente y mortal; la arremetida de unos hombres trajeados en gabardina- cómic y película diseñan un panorama apocalíptico donde se tematiza el motivo del asedio. En una y otra ficción la invasión brota de modo ciego e inabordable por cuanto parecen fuerzas absolutas e imposibles de definir, al punto de que ni siquiera puede justificarse ni identificarse a los ejecutores de esos embates contra Aquilea. A lo largo del film los resistentes se refieren vagamente a los intrusos como “Ellos” o “eso”, pronombres elusivos comparables a los manejados en *El Eternauta* (recordemos los “Ellos” es el inespecífico nombre que se da a los responsables supremos del ataque extraterrestre en el relato de Oesterheld). Dentro del paradigma de la ciencia ficción, todo asedio implica una invalidación del orden anterior y, por ende, un intento de usurpar la memoria de los invadidos. En ambos casos campea un agente colectivo de resistencia, que no es héroe *per se* sino obligado por una circunstancia que lo precede y modela. De hecho, la resistencia está compuesta por civiles, miembros de clase media con profesiones de lo más heterogéneo que quedan de repente sumidos en un aislamiento robinsoniano. Éstos –siempre en cómic y película- se afanan en la defensa de la ciudad, pero en ningún momento llegan (llegamos) a conocer a los superiores de los invasores en la película. Pese a la densidad

interpretativa de todo texto elíptico (como es este el caso), no pueden soslayarse sin embargo los disparadores sociopolíticos más inmediatos: mientras en *El Eternauta* la nevada mortal cabe ligarse a la llamada “Revolución Libertadora” comandada por Aramburu que proscribió férreamente el peronismo, la sitiada Aquilea admite ese referente pero se enriquece con otros que se le superponen: no se debe ignorar que 1969 es el año del “Cordobazo”, serie de revueltas que consiguen derrocar la dictadura de Juan Carlos Onganía(1965-69) para retornar a una ya frágil democracia, mientras que en 1970 es secuestrado y asesinado el exdictador Aramburu por la guerrilla montonera. Oesterheld y Santiago Muchnik nos entregan obras abiertas –en el sentido dado al término por Eco- donde el final no hace sino constatar lo cíclico de esa violencia que urge, a su vez, a una resistencia crónica (11). Eso se desprende de *Invasión*, donde no hay uno sino dos grupos –que además no se conocen entre sí- preparados para neutralizar el asedio. Tras la derrota del primero y la inserción del rótulo “Fin” como paratexto, el sector joven empuña las armas y reivindica su turno: “Ahora nos toca a nosotros, pero tendrá que ser de otra manera”, dice la última frase de la película. El caldo de cultivo de persecución e inestabilidad está ahí y extrapolado a todos los órdenes. Es significativo al respecto que Oesterheld ubicara una de las batallas más encarnizadas contra los “cascarudos” en un escenario como la cancha de River Plate y que Santiago haga otro tanto situando la escena más climática de la película -Don Porfirio abrazando el cadáver de Julián Herrera- en el círculo central de “la Bombonera”, estadio de Boca Juniors. El guiño del cineasta a *El Eternauta* es meridiano, al elegir un símbolo de la masividad dotado de gran peso identitario: en el primer caso la resistencia sale airosa del envite; en el segundo, Herrera es rodeado en las gradas del estadio y linchado hasta la muerte sobre el césped. En uno y otro resulta tentadora una lectura profética, por el oscuro tinte que

algunos estadios habrían de adquirir pocos años después en el Cono Sur (12). Pero *Invasión* muestra otra faz si cabe más acusada: el de su estrecho parentesco con la narrativa estrictamente libresca y de culto. La formación de Hugo Santiago dentro del cine francés de autor, así como la sola elección de un guionista como Borges y un colaborador como Bioy hacen prever el cariz del film y determinan su fisonomía eminentemente literaria y culturalista; comenzando por la propia Aquilea, (ciudad del Imperio Romano asediada y destruida por Atila en el 452 d.c.) pero que remite primera y poderosamente a Aquiles, la guerra de Troya y la *Iliada* de Homero, prefigurando la resistencia heroica que este grupo de trajeados opondrá. De la invasión únicamente se llega a saber que está produciendo una crisis de valores y ahí entra en juego esa pléyade de ciudadanos portadores de una ética del coraje y la amistad de factura por lo demás muy borgiana. No en vano, los capitanea el imperturbable Julián Herrera (Lautaro Murúa), síntesis de galán de cine clásico norteamericano y de compadrito milonguero. En efecto, la “milonga de Juan Flores” fue compuesta por Borges para la ocasión –con música de Aníbal Troilo- y aparece interpolada en un momento crucial de la película: la última reunión de los custodios de la ciudad antes de sus sucesivas muertes. Y la milonga fungiría aquí como parteaguas estructural y oscuro presagio al modo del coro en la tragedia griega.

Como en todo ejercicio de experimentación fílmica, Santiago Muchnik juega a disolver la idea clásica de narratividad, anulando toda psicología en unos personajes voluntariamente impasibles y lacónicos, cuya función primordial es encadenar frases sentenciosas. Tal apuesta adolece de cierta incohesión narrativa, pero por otro lado esperable en un cuentista consumado como Borges, diestro en condensaciones

fragmentarias que extrapoló sin miramientos al guión de esta película. Así lo percibe David Oubiña, el tal vez más atento estudioso de la obra, para quien

En el espacio pleno de *Invasión* lo obturado son las conexiones entre los fragmentos, los espacios intermedios, las transiciones, los blancos. El film no narra, en el sentido tradicional, sino que circula a través de situaciones aisladas que funcionan como microrrelatos. Y no los encadena en una causalidad dramática sino que los pone en contacto violentamente, prescindiendo de toda mediación (Oubiña 2000: 211).

De esta apreciación se colige que el mayor “lastre” del largometraje es lo que le confiere a la vez su singularidad. Y en ello, en una trama trunca con personajes apenas delineados, mucho tuvo que ver la figura cenital de Macedonio Fernández, a quien Borges reivindicó -expresa y casi siempre tácitamente- en sus textos. Aquí elige ficcionalizarlo por medio de Don Porfirio, el desconcertante anciano que acaudilla la resistencia en Aquilea y condensa una serie de signos fílmicos inequívocos: aspecto físico muy similar, el tipo de casa que habita, el gato, las bromas recurrentes, sombrero gaucho y poncho como atavíos, mate en mano y, como Macedonio, memoria viva de una ciudad. Sobre el film gravita de continuo *Museo de la Novela de la Eterna*, novela de culto fraguada durante medio siglo (1902-1952), de factura vanguardista, que circuló por Buenos Aires con el mismo secretismo de la invasión filmada y que fue publicada póstumamente en 1967, solo dos años antes del estreno de la película. En el *Museo* asistimos al enfrentamiento entre el bando de los “Enternecientes” y el de los “Hilarantes”, que pretenden modificar el pasado de Buenos Aires. Un misterioso Presidente va reuniendo en una estancia a orillas del Plata, cuyo nombre es “La Novela”, a un grupo de personajes que le resultan simpáticos, invitándolos a vivir con él. Aunque

la convivencia resulta agradable, el Presidente no es feliz y por ello, los conmina a entrar en Acción. Su objetivo será la supresión de la Fealdad ciudadana y la conquista posterior de la ciudad para la Belleza y el Misterio.

El plan es sofocar la lid obstinada y larga en que se destroza Buenos Aires entre el Bando Hilarante y el Bando Enterneciente, enceguedida discordia que el Presidente juzga engendrada por haberse consentido en muchos años el reinado de la Fealdad en ella” (Museo 264). El Presidente y los suyos dominarán la contienda y extirparán la Fealdad civil: “El Presidente de la Novela [...] se sirvió manifestarnos que positivamente lanzará hoy su plan de histerización de Buenos Aires y conquista humorística de nuestra población para su salvación estética (Museo 44-45).

En consecuencia, los paralelismos resultan palmarios: por un lado, una toma humorística de Buenos Aires para conseguir la restitución de la belleza en el texto; por otro, una defensa enconada de Aquilea para la preservación de la memoria en el film. En esta espiral de guiños está el primer plano con que se nos obsequia de los libros de don Porfirio, entre los que figuran no casualmente *La trama celeste* (1948) de Bioy y *El hacedor* (1960) de Borges, texto genéricamente tan híbrido como la propia obra que nos ocupa.

Igualmente explícita resulta la inclusión entre los personajes de dos trasuntos ficcionales de los guionistas cuya ceguera y donjuanismo, respectivamente, los llevan a la muerte. El señor Moon, que va perdiendo vista y no podrá esquivar las balas de su ejecutor; y el ingeniero Marcelo Lebendiger, un seductor que en una de sus conquistas se ve arrastrado hacia la casa de una mujer donde le espera uno de los invasores con un revólver. La celada deriva en un asesinato que se nos escamotea, pero la composición de

la escena remeda con nitidez el final de al menos dos cuentos borgianos: “La muerte y la brújula” (1942) y “El muerto” (1949), con esa idea de traición sorpresiva y bizarria con que la víctima encaja su destino (“Suárez, casi con desdén, hace fuego”); e incluso lateralmente entronca con el espíritu de “El Sur” (1944), dada la fascinación por el lance épico de esos resistentes que, como Dahlmann, son héroes improvisados y acaso vencidos de antemano.

Esa atmósfera de soledad y derrota campea asimismo en *El sueño de los héroes* (1954) de Bioy, donde “un grupo que representa lo viejo, lo que debe ser sustituido, se enfrenta sin suerte a la modernidad impiadosa” (Sanz); y más claramente si cabe en *Diario de la guerra del cerdo* (1969), texto estrictamente coetáneo a *Invasión* que tematiza la competencia generacional y la devaluación de la vejez mediante persecuciones y asesinatos contra el viejo orden. Dentro de este bucle intertextual destaca en el largometraje la muerte de Cachorro, un ágil pistolero aficionado a los *western* norteamericanos que decide entrar a una sala de cine donde es asesinado. Se trata de una escena antológica que muestra al resistente fascinado ante la destreza de los pistoleros que desfilan ante la pantalla. Cuando la película concluye, descubrimos al hombre abatido sobre la butaca con un disparo en el cuello: el vértigo de ese momento metafílmico parece haber traspasado las lindes de la ficción y haber absorbido a la víctima, en una suerte de continuidad siniestra que remitiría, claro está, a “Continuidad de los parques” (1964) de Julio Cortázar.

A este respecto conviene mencionar dos piezas –una novela y una película- que no influyen sino que afluyen a la obra de Santiago Muchnik y en cierto modo dialogan

con ella a posteriori: *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia y *La sonámbula. Recuerdos del futuro* (1998) de Fernando Spiner.

La primera –adaptada al cómic en 2000- pone en foco a una máquina de narrar construida por un personaje llamado Macedonio Fernández quien pretende recuperar así el alma de Elena, su joven esposa fallecida, erigiéndose esta figura de la mujer-máquina en el eje galvanizador de las ficciones que circularán por la novela. La máquina de relatos constituye una perfecta síntesis de esa labor genesiaca que no cesa y que anega con sus ficciones la ciudad de Buenos Aires. Así, la paranoia conspirativa, la amenaza, el doble espionaje, el interrogatorio modulan un texto complejo donde las distintas fuerzas del Estado aparecen conchabadas en una misión muy similar: implantar una memoria artificial común a todos los ciudadanos, hacerles creer que están psicóticos y desconectar a la mujer-máquina, quien con sus relatos se ha convertido en el único foco de disensión que compromete el complot estatal (13).

Por su parte, *La sonámbula* abraza de pleno la ciencia ficción para plantear una distopía similar de cariz biopolítico (de hecho Ricardo Piglia fue su guionista) (14): un experimento realizado en 2010 por el gobierno argentino con motivo del Bicentenario origina un accidente que provoca la pérdida de la memoria de cientos de miles de personas y la subsiguiente resistencia a la amnesia. Isabel Quintana ha percibido con acierto el hecho crucial de que

El personaje femenino, al modo en que aparece en los relatos de Piglia (...) es la que encarna cierta memoria de la comunidad pero fracturada (una máquina disfuncional) y ello es precisamente lo que atrae y repele. Como una mujer/ muñeca, un

zombi/ sonámbula (...) que condensa tanto el devenir humano, como la historia nacional (Quintana 2).

En consecuencia, estaríamos tangencialmente en el terreno de *Invasión*: desalojos, memorias usurpadas, defensa de una identidad amenazada, con ese carácter tan alegórico y distópico inherente al género abordado (15). Pero la propuesta de Santiago no es un mero mosaico de referentes libresco (16): la expresionista fotografía en blanco y negro, el extrañamiento radical de los personajes, el manejo de ruidos desfasados y chirriantes -acordes con esa atmósfera invasiva- y las nulas concesiones al espectador -aboliendo las justificaciones narrativas secuenciadas-, hacen de *Invasión* un experimento impar que se sostiene por sí solo, abriendo un camino promisorio, pero aún hoy no transitado por la cinematografía argentina.

En suma, este breve recorrido nos ha permitido remarcar los rasgos de una vertiente aluvial y “blanda” de la ciencia ficción argentina, donde alta cultura y cultura masiva se intersectan en fondo y forma: cine, cómic, cuento y novela como canales insertos en un circuito que, pese a tomar la invasión, la ucronía y la distopía como moldes temáticos, no duda en permearlos de un talante anticientífico y metatextual; sobre todo por parte de los autores canónicos aludidos, quienes han incursionado en el género de la “fantasía razonada” para imprimirle ese sello de hibridez, intertextualidad y especulación metafísica casi ubicuos, por lo demás, en el discurso literario argentino del últi

Notas

(1) Judith Merrill ha definido la ciencia ficción como “literatura de la imaginación disciplinada”. Borges vio en *La invención de Morel* una novela de “fantasía razonada”.

(2) Para un estudio sobre la configuración e intersecciones de poder científico y discurso literario, es oportuno acudir a *Test tube envy...* (Brown 2005).

(3) En este punto sigo los lineamientos nítidamente planteados por Juan Ramón Vélez (51-61). La creación de la revista *El péndulo* (1972), la relevante antología a cargo de Elvio Gandolfo *Cuentos fantásticos y de ciencia ficción* (1981) y la fundación del Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía (1982) constituyeron otros hitos posteriores en el recorrido del rubro.

(4) Exactamente, la historieta aparece entre el 4 de septiembre de 1957 y el 9 de septiembre de 1959. Evitamos aquí extendernos sobre los avatares de la trama y otros datos externos a la obra, por lo demás accesibles en www.eterernauta.com. En rigor, el germen de la historia reside en la historieta *Saturnino Fernández, héroe* (1955), de Ignacio Covarrubias, publicada en el n° 27 de la revista *Más allá* –que editaba el propio Oesterheld- luego de ser derrocado Perón. El relato gráfico, risible y de nula enjundia literaria, presenta al personaje antedicho salvando al mundo de una invasión extraterrestre. Los alienígenas hacen que caiga una nevada mortal que paralizaba las mentes pero que no afectaba a los alcoholizados, de modo que es el borracho Saturnino quien comanda la resistencia y libra al planeta del desastre.

(5) Tampoco deben ignorarse los referentes coetáneos: la ciencia ficción norteamericana, el cine de clase B y, muy singularmente, el peligro de la bomba atómica presente en los diarios durante el gobierno de Arturo Frondizi. En particular, dos clásicos del género parecen determinantes en la configuración de *El Eternauta*, por el marco invasivo y de holocausto que las sostienen: por un lado, la novela de John Wyndham *El día de los trífidos* (1951) y, por otro, la película de Don Siegel *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956).

(6) Hasta el momento han sido seis las secuelas publicadas de la obra. Las tres versiones escritas por Oesterheld coinciden con los gobiernos autoritarios de Pedro E. Aramburu (1957), Juan Carlos Onganía (1969) y Jorge Rafael Videla (1976). Es en los setenta cuando su postura política se radicaliza, llegando a ser jefe de prensa de los montoneros, lo cual le vale su secuestro y posterior “desaparición” en 1977. Las vicisitudes de Juan Salvo siguen hoy teñidas de contenido político por la apropiación simbólica que el kirchnerismo ha efectuado del héroe: lo demuestra el hecho de que en agosto de 2010 la agrupación peronista “La Cámpora” llenara las paredes de las calles porteñas con la imagen impresa de lo que denominaron “El Nestornauta”: la silueta del personaje de Oesterheld con el rostro del expresidente Néstor Kirchner. Dos meses más tarde, tras su fallecimiento, pasó a ser conocido también por “El Eternéstor”. En agosto de 2012, el Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Mauricio Macri, declaró que no iba a permitir el ingreso del texto en la escuela primaria por el adoctrinamiento partidista que, según éste, su lectura acarrearía.

(7) No obstante, un estudioso como Canaparo repara en el alcance filosófico del Juan Salvo final, quien “es sin duda la reencarnación de la leyenda de Gilgamesh, el mítico héroe sumerio condenado a errar por la eternidad; es decir, más un prisionero de sí mismo que un liberador de otros” (Canaparo 13).

(8) En *El fondo del cielo* (2009), el narrador hispanoargentino Rodrigo Fresán asume parcialmente motivos de la ciencia ficción y de *El Eternauta* en particular. No solo por el cariz metatextual, sino porque los

protagonistas viven en un planeta dentro de un planeta con las salidas obturadas por la nieve, convertida en punto de partida de un pasado que se mueve indefectiblemente hacia el futuro, en conexión inextricable con la narración de Oesterheld: “El pasado nunca deja de moverse aunque parezca algo inmóvil como la nieve. Y sí, estaban los muñecos de nieve, los hombres de nieve” (Fresán 17).

(9) Absoluto fracaso comercial y éxito de crítica. En 1978 el original fue robado por los militares. Es rehabilitado en 2008 gracias a una cuidada reedición en DVD con análisis y entrevistas de David Oubiña. Es determinante la formación francesa de Santiago, en sus inicios asistente del director Robert Bresson.

(10) Iluminadora resulta la aportación de Fraser y Méndez sobre la localización urbana y la espacialización del tiempo en nuestra obra visual.

(11) En realidad el cineasta ha desplegado la ideación de Aquilea en una trilogía. A la película analizada se une *Las veredas de Saturno* (1985), con guión de Juan José Saer. En 2009 comenzó a filmar *Adiós*, con guión del propio Santiago.

(12) Es elocuente al respecto la cercanía del estadio Monumental a la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), usado más tarde como centro de torturas; su proximidad al Río de la Plata, ligado a lo que serían los “vuelos de la muerte”, aparte de ser la sede de la final del Mundial de fútbol 1978, tan connotado políticamente. También lo estuvieron el Estadio Nacional de Santiago de Chile y el Estadio Centenario de Montevideo durante la represión militar chilena y uruguaya.

(13) El museo imaginístico que Junior recorre en *La ciudad ausente* pretende remedar meridianamente el macedoniano *Museo de la novela de la Eterna*, pues ambos lugares se presentan como depósitos de la memoria y de la ficción consagrados a la esposa malograda. Para ahondar en las conexiones de Piglia con Macedonio, véase González Álvarez 167-178. Para una interesante inmersión en el tema del ciborg en la novela, véase Brown 2010: 28-42. Patricio Pron ha diagnosticado al respecto “una actitud nihilista de la literatura argentina hacia el adelanto tecnológico y la enajenación de cierto ejercicio de la ciencia que se pretende superior a cualquier solución ética o moral” (Pron 2011: 64).

(14) “Los dos hacíamos una especie de juego paródico con la película que había escrito Borges con Hugo Santiago, y embromábamos con la idea de que del mismo modo que Hugo Santiago no había hecho ninguna película y lo fue a ver a Borges y Borges le escribió una historia, nosotros íbamos a repetir esa tradición, que es una tradición única, pasó una vez” (Gandolfo 1996).

(15) Un buen análisis del diálogo entre *La sonámbula* e *Invasión* puede hallarse en el citado trabajo de Guillermo García.

(16) Como afirmó Edgardo Cozarinsky el mismo año de su estreno: “*Invasión* es un objeto cinematográfico autónomo, como los poemas de Quevedo eran objetos verbales autosuficientes para Borges: se beneficia con la necesidad puramente formal de todos sus elementos y la independencia de toda servidumbre realista” (Cozarinsky 103).

Bibliografía

Brown, Andrew. *Test tube envy: science and power in Argentine narrative*. New Jersey: Bucknell University Press, 2005. Print.

Brown, Andrew. "Posthuman porteños. Cyborg Survivors in Argentina Narrative and Film" in Andrew Brown. *Cyborgs in Latin America*. New York: Macmillan, 2010. 9-42. Print.

Canaparo, Claudio. "Mobilis in mobile: ciencia y tecnología en El Eternauta". *Revista Iberoamericana* 221 (2007): 871-86. Print.

Capanna, Pablo. *El mundo de la ciencia ficción: sentido e historia*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992. Print.

Cozarinsky, Edgardo. *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Fundamentos, 1981. Print.

Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor, 1975, vol. 6. Print.

Fraser, Benjamin y Claudia Méndez. "Espacio, tiempo, ciudad. La representación de Buenos Aires en El Eternauta (1957-1959) de Héctor Germán Oesterheld", *Revista Iberoamericana* 238-239 (2012): 57-72. Print.

Fresán, Rodrigo. *El fondo del cielo*. Barcelona: Mondadori, 2010. Print.

Gandolfo, Elvio (1996). Entrevista a Ricardo Piglia. Suplemento *Radar* del diario *Página 12*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1996. Print.

García, Guillermo. "Cine argentino de ciencia ficción". 9 Año II. Internet. Mayo 2006. <<http://www.omni-bus.com/n9/cineargentino.html>>

González Álvarez, José Manuel. *En los bordes fluidos. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Berna: Peter Lang, 2009. Print.

Oesterheld, Héctor Germán, Francisco Solano López. *El Eternauta* (1957). México/Barcelona: RM Verlag, 2011. Print.

Oubiña, David. "En los confines del planeta. El cine conjetural de Hugo Santiago", *Filmología. Ensayos con el cine*. Ed. David Oubiña. Buenos Aires: Manantial, 2000. 201-212. Print.

Oubiña, David (comp). *El cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires, Ediciones Nuevos Tiempos, 2002. Print.

Pron, Patricio. "¿Es posible una ciencia ficción sin ciencia? La literatura argentina fantástica y de ciencia ficción ante el abismo tecnológico", *Revista de Occidente* 365 (2011): 61-75. Print.

Quintana, Isabel. "Imágenes y sueños de la ciudad futura (literatura y cine): biopolítica y ciencia ficción", en *Orbis Tertius* 16 (2010). Internet. Enero de 2013 <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/dossier/04-quintana>>

Santiago Muchnik, Hugo. *Invasión* (1969). Buenos Aires: Malba.cine, 2008. (Edición especial en DVD).

Sanz, María de los Ángeles. "Invasión. Una inquietante ficción de Hugo Santiago y Borges-Bioy Casares", en *Afuera. Estudios de crítica cultural* 7 (2009). Internet. 18 de febrero de 2013 <<http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Cine&page=04.Cine.Sanz.htm&idautor=16>>

Sapere, Pablo. “La otra Invasión, Hugo Santiago 1969”. Internet. 20 de febrero de 2013 < www.quintadimension.com.ar > (2001).

Schwarzbück, Silvia, “Mecenas y Aquilea. Figuras de lo trágico en el cine de Hugo Santiago”. *El cine de Hugo Santiago*. Ed. David Oubiña. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 2002. 85-90. Print.

Souto, Marcial. *La ciencia ficción en la Argentina: Antología crítica*. Buenos Aires: Eudeba, 1985. Print.

Vélez García, Juan Ramón. *Angélica Gorodischer: fantasía y metafísica*. Madrid: CSIC, 2007. Print.

Vieytes, Marcos. “Los conjurados”. Internet. 22 de febrero de 2013 < <http://www.judexfanzine.net/v3/fitxa.php?id=429> >

***La Batalla de las Cruces: An analysis of representational
paradoxes of women activists in Ciudad Juárez***

[Adriana Martínez-Fernández](#)

UWC Pearson College

Lo importante de estos grupos es que se dio voz a las mujeres. [The important thing about these groups is that they gave voice to women.]

Esther Chávez Cano, *La Batalla de las Cruces*.

Twenty years after the first gender-related murders or feminicides were detected in Ciudad Juárez in 1993, it is still hard to believe that these terrible crimes are mostly unsolved. (1) To date, more than 1000 feminicides have taken place in this border city and the fact that many of the women's corpses exhibited signs of sexual assault and torture and were dumped in the desert, has contributed significantly to the climate of horror surrounding these cases. (2) On the other hand, the unresolved status of these murders motivated a proliferation of local and international outrage directed towards the Mexican state and the government of Chihuahua for their inability or unwillingness to stop these crimes. While this appalling situation could easily account for the ubiquitous representation of death in the constructions of *juarense* women in a variety of media, there are notable differences in the two main embodiments of feminicide: the victim and the activist. In this essay, I will examine the representation of the *juarense* female activist as portrayed in the documentary *La Batalla de las Cruces* [*Of Battles and Crosses*] (2005) as one that brings to the fore important paradoxes with respect to the dominant narratives surrounding the feminicides in Juárez.

2003 was a breakthrough year for activists seeking to give a voice to the murdered women of Juárez. For instance, the appearance of the Amnesty International report on the subject was the culmination of ten years of constant efforts by several NGOs and other committed individuals to bring international attention to the problem. Legitimized and inspired by this report, thousands of protesters crossed into Juárez on February 14th, 2004 as part of the V-Day and Amnesty International march. In the wake of this conspicuousness, the appearance of the *fronteriza* activist as an increasingly relevant cultural representation of women in Juárez began to emerge.

In this respect, *La Batalla de las Cruces* is an exemplary text that illustrates the different avatars of the image of the activist in contrast with most other films and writings where the portrayal of the victim still overshadows all others. This film is a Mexican documentary directed by Rafael Bonilla Pedroza and researched by Patricia Ravelo Blancas from CIESAS (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social). It is part of a research project that focuses on the social protests and actions that have arisen from the long scourge of feminicides in Juárez. (3) Here, the figure of *la activista* comes forth in its multiple embodiments: from the bereaved mother who now campaigns for basic public services in the poorest *colonias* of the city to the director-founders of well-recognized local organizations such as “Casa Amiga” and “Nuestras Hijas de Regreso a Casa”. (4) It must be noted here, that the film is quite unique in exploring the question of which activists have more right to speak for the victims of femicide: whether the mothers and the family members or the more professionalized NGOs who work to change societal dynamics in other fields *in addition* to their efforts against the impunity of the murders of women in Juárez. The crucial questions of class, rights of representation and speaking

agency that emerge from the comparison of both of these portrayals will be further examined as well. In any case, even the title of the film in English, “Of Battles and Crosses,” addresses the struggle of *all* activists, making their role central.

To begin with, I believe that by centering on the figure of the activist, *La Batalla de las Cruces* cannot escape two exceptionally important paradoxes of the *juarense* femicide, paradoxes that I am calling the paradox of the activist and the paradox of the public woman. On the one hand, the paradox of the activist highlights their entrapment within their representation as the voice of the victims, thus existing only in relation to death. In other words, by becoming spokeswomen for the victims, they *become* part of the dead and therefore it is difficult to view them as *subjects* with agency in the world of the living. On the other hand, the paradox of the public woman alludes to the alleged “impropriety” of Mexican women who step outside the private space. As long as their *presence* in the hegemonic public arena continues to be contested via the sexualization of the victims and of the activists themselves, the activists will face the dilemma of having to counter slurs that “discredit” them as “public women” while at the same time avoiding falling into patriarchal stereotypes that insist on “sexual innocence” and circumscribe the behavior of “proper” women to the home.

La Batalla de las Cruces must be situated within a panorama of cultural representations before proceeding to a more in-depth analysis of the issues that are raised by this documentary film. While there are at least ten more documentaries on the Juárez murders, a couple of B-movies, a few other mainstream movies (*Bordertown* and *El Traspas* come to mind) and some *telenovela*-style productions from both sides of the border, the *presence* of the activist in them tends to become sidelined by

that of the *absent* victim. This is true even of Lourdes Portillo's *Señorita Extraviada* (2001), possibly the best-known documentary film on the subject of femicide. Here, Rosa Linda Fregoso argues that Portillo's film's emphasis on the depiction of victimhood—that extends to the families of the murdered women—is eminently apparent in the aesthetics of the documentary, which emphasize the innocence of the murdered victim ("We Want Them Alive!" 125). The other larger point that the film insistently makes is the denunciation of the ineptitude of the media and of local and federal governments to provide any kind of support for these families, moral or otherwise. Both of these characteristics place *Señorita Extraviada* towards one end of the continuum of representations of the Juárez femicide, where the voice of the activists is mostly drowned by the silence of the dead women.

The other end of this spectrum of portrayals clearly includes *La Batalla de las Cruces* because of its repeated links to all the different variants of activism that work against the impunity of femicide in Juárez. Nevertheless, this film and other texts like it have an important antecedent in *El Silencio que la Voz de Todas Quiembra* (1999), a book that originated in a creative literature workshop in Juárez. *El Silencio* works as a primary example of how fictional narrative and journalist-style reporting were first combined around the subject of the murders of women in Juárez. While the mixed format of the book makes it less effective as a narrative device than *La Batalla de las Cruces*, it is certainly recognized as the main predecessor of activist-inspired cultural representations on this topic (Gaspar de Alba 343), for bringing about an awareness of femicide at a time when *juareense* grassroots consciousness was still being consolidated.

Since many of these local organizations have either disappeared or evolved in light of the continued inability of the *juarense* authorities to end the feminicide, *La Batalla de las Cruces* could be viewed as a summary of the issues and conflicts arising from women's activism in this border area.

One of the key aspects to take into account in the analysis of *La Batalla de las Cruces* is that it offers a particularly *academically-oriented* representation of the activists who work against feminicide and gender violence in the border. In fact, its director, Rafael Bonilla Pedroza, has explicitly mentioned that the film —made in collaboration with sociologist Patricia Ravelo Blancas from CIESAS— developed from:

La urgente necesidad de que los medios no se constituyan en amplificadores de la superficialidad, la misoginia y el morbo, y la no menos urgente necesidad de que investigaciones serias y profundas cuenten con los medios para ampliar su espectro de influencia. [The urgent need for the media not to amplify superficiality, misogyny and morbidity, and the equally urgent need for serious and thorough research to have the means to expand its scope of influence.]

From Bonilla's words, one can extrapolate what has been an uneasy relationship between local media players —who have tended more towards a *nota roja* approach to feminicide— and Mexican and U.S.-American researchers, who display a more didactic take on this issue. Furthermore, it is important to note that this statement implies that

scholarly investigations can expect to be limited in the “consumption” of their portrayals by an audience outside academia. In the following discussion of *La Batalla de las Cruces*, I will consider whether the format of a documentary can actually make inroads into popular depictions concerning the Juárez femicide.

The overall structure of the film keeps with one of the four fundamental functions of documentary film, “to persuade or promote” (Renov 21). In this case, as it is with the majority of documentaries pertaining to the Juárez femicides, the element of promotion refers to the implicit purpose of advancing the viewers’ awareness of the conditions of gendered violence in this border city. Alas, the complete fulfillment of this goal assumes that the film would be able to extend its reach beyond an audience that may already be sensitive to this situation. As for the objective of persuasion, the spectators of *La Batalla de las Cruces* can readily assume that the film intends to influence them towards taking action against the impunity surrounding these crimes, a step that many may feel unable to take. Bonilla’s film insists on both of these unstated aims by means of keeping to its educational approach, in which the viewer is methodically introduced to the main themes of the documentary by following a traditional structure in which “experts” are brought in to validate the film’s discourse and interviews with family members are used to provide emotional *gravitas* to the situation. Thematically, *La Batalla de las Cruces* is divided into sections announced by on-screen titles, with the exception of the first shot and the conclusion. The thematic sections are meant to guide the audience chronologically through the ordeal that a family goes through when a young woman is first reported missing, as well as to propose different hypothesis about who is behind the femicide. Later sections also consider

proposed solutions to end this phenomenon and give an overview of the organizations that work towards this goal.

The initial take of *La Batalla de las Cruces* pans around a desert-like scenario where photographs of young women are semi-buried in the sand. This is used as a flashback throughout the movie, arguably to redirect the viewer's attention to the victims. The opening voice-over begins by stating, "A large majority of the murdered women were from the south." If one were only to consider this establishing shot and initial words, it would seem that this film is playing into the stereotypes that present the figure of the marginalized victim as not originally from Chihuahua, exactly like so many other texts. Here, Homi Bhabha's definition of a stereotype is perhaps the most fitting, as it is characterized as: "a simplification because it is an arrested, fixated form of representation that [...] constitutes a problem for the *representation* of the subject" (107). Such a statement is noteworthy because it highlights the difficulties inherent in any attempt to maneuver outside of a stereotyped depiction, particularly when others make an effort to speak for these victims. As long as the women keep being perceived as helpless, lonely and silent in the imaginary of the city and of the border, they will be trapped into a representation devoid of a voice or even subject status.

At first, the introduction of *La Batalla de las Cruces*, where the names of eight murder victims materialize on screen, also appears to comply with the victim paradigm, but soon this perspective starts to change. Each name comes into view with a photograph of the young woman when she was alive, and in every case, a family member of the deceased speaks about the initial disappearance, thus placing the film in the appalling context of "A decade of impunity and violence towards women." The advent of these

relatives in the beginning of the movie situates them in a prominent position textually, as the future protagonists of the documentary narrative, and in contrast to the cast of “experts” that will appear subsequently in the film. And while these brief interviews with the family members may initially seem to reproduce the noxious fascination with this kind of stories that one may find in a *nota roja* periodical, the film’s in-depth viewpoint contradicts this impression as it moves forward. It does so particularly by legitimizing the relatives’ right to *speak for* the victims. In fact, the names of these family members do not appear until much later in the film, thus reinforcing the idea that—at least in the beginning—their only role is to lend their voices to the victims they represent.

In the context of femicide in Juárez, it is not surprising that the family members who do turn into activists, as well as the female members of advocacy organizations, tend not to immediately occupy a *public* space of their own. As has been mentioned earlier, this hesitance originates in the perceived societal “contradiction” between their public appearance in demonstrations and a patriarchally expected domestic/private status. In other words, it is the act of protest itself that situates them and “disgraces” them as “public women” along with the murder victims who dared to work or go out at night (Wright, “Paradoxes” 279). Therefore, the lack of space in Mexican popular culture for the figure of the woman activist is hardly surprising, precisely because it appears to be too controversial within the context surrounding Juárez in general. This disparaging representation as “public women” may also be the root as to why some activists have taken such great pains in representing the victims as sexually innocent *hijas de familia* or as responsible daughters, working *only* to help support their families. In *La Batalla de las Cruces*, the photographs of the victims as angelical *quinceañeras* or

the mention of the jobs some of them held, are certainly part of the characterization of the murdered victims as “private” (*decentes*) rather than “public” (*indecentes*) young women.

However, this recreation of a private/public woman dichotomy is certainly a thorny one for female activist groups, as it perpetuates sexist paradigms that attempt to keep them off the streets as protesters and that question the intrusion of the murdered women into public spaces in the first place (Wright, “Paradoxes” 282). My own reading is that Bonilla’s documentary does its best to showcase the difficulties to distinguish between local, culturally relevant strategies of representation —such as the ubiquitous *quinceañera* pictures of the victims in the documentary— and what are mostly mediated expectations of femininity (virginal, “pure” girls), directly derived from patriarchy. If one considers that, for a stereotype to exist, the adjectives related to it must be “constantly contradictory,” it is plain to see how this can lead to a facile depiction of the Other as “sexualized *and* innocent” at the same time (Bhabha 82, emphasis mine). And yet, for the *juarense* activists, the contradictory portrayals of themselves and of the victims of femicide they represent are only one of the many struggles they face.

La Batalla de las Cruces addresses these battles in a chronological fashion, beginning with the moment when the young women are reported missing. Thus, the first thematic title that is shown on screen is “Desaparecer” [“To Disappear”]. Here, one must note the significance of choosing this politically charged term, particularly in Latin America, as it brings back extremely unnerving recollections of “Dirty War” tactics used by authoritarian governments in the 70s and 80s. (5) It is also remarkable that the filmmakers utilize this crucial term to contrast positions between “experts” in positions of judicial authority and one specific family member in the beginning of the documentary.

Firstly, Ángela Talavera, the Special Prosecutor for Female Homicides in the State of Chihuahua in 2005, states that a disappearance is not technically considered a crime under Mexican law, but that it is nevertheless treated as a “preliminary investigation,” and that from their standpoint, the first hours looking for women who have “disappeared” are the most vital ones. This is obviously not enough for Rosario Acosta, the aunt of 10-year old victim Cynthia Rocío Acosta, or for Marisela Ortiz, founder of “Nuestras Hijas de Regreso a Casa”, who plainly call the authorities liars, claiming that the police routinely waste those precious first hours. By presenting the figure on screen of “328 women murdered in Juárez from 1993 to 2004” (Source: Chihuahua State Prosecutor’s Office), the film cleverly takes sides with the latter position in this argument.

Apart from contrasting the patently differing views on the feminicides of the authorities in Juárez and the activists, *La Batalla de las Cruces* takes an uncommon look at the divergences that have arisen between activists, concerning their dissimilar stances with regard to the composition and the aims of their organizations. The section “Documentación y denuncia” [“Documentation and denunciation”] begins this discussion. Here, an initial point of contention between the two best known *juareense* activists, the late Esther Chávez Cano and Marisela Ortiz, revolves around what they believe are the originating factors for the feminicide. While the former stresses intra-familial violence, the latter disregards this argument as one aligned with government versions that basically “protect the real assassins.” Ortiz goes on to support the line of reasoning which deems that “these women were killed by people they didn’t know [...] simply because they are women, were women, who had absolutely no power.” And while one could argue the total opposite, that these women were targeted precisely because of their *perceived* empowerment and all its negative connotations within a

patriarchal society that expects domesticity, the point is that there are no single interpretations that can be offered to comprehensively elucidate the Juárez feminicides.

Yet, *La Batalla de las Cruces* incessantly proposes urgent explanations. For instance, the three sections titled “Violencia,” “Estadísticas,” e “Inicios,” [“Violence,” “Statistics” and “Beginnings”] continue presenting the cast of “experts” in the documentary while at the same time, proposing several theories about the feminicide in relation to the statistical breakup of alleged causes of murder. Then, the list of regrettably familiar usual suspects: “serial killers, [...] organized crime, [...] *snuff* movies, organ traffic, [...] lone assassins, [...] gangs of drivers, police and detectives” is symbolically linked to the close up of a cross that stands at one of the border passages with heavier traffic. This cross is riddled with nails that bear a pink ribbon with the name of a missing or murdered woman, and activists throughout the city have placed others like it since 1999 as a reminder. These crosses have been interpreted as a means to make the feminicides visible (“Presentación” 4). One could also extrapolate that in some way, the crosses represent the burdens of memory that the family members have to bear. In any case, the strong religious connotation of this symbol must not be overlooked, as it could be problematically associated with more traditional views, reminiscent of the “public woman” dilemma. Additionally, Rosa Linda Fregoso, in the article “Voices Without Echo,” explains the pink crosses as a way of representing the unspeakable, the unrepresentable; as marking the victims as a *class* of targeted people (147). Now, one of the difficulties inherent to this explanation is that by categorizing *juarenses* women into a collective *presence*, a certain de-individuation is bound to occur, one that paradoxically reproduces their lack of agency by concentrating primarily on the space of *absence* left behind by the victims.

It is precisely this absence that is fiercely challenged by the family members of the murdered women throughout *La Batalla de las Cruces*. Therefore, subsequent sections of the film, such as “Búsqueda” y “Hallazgo” [“Search” and “Discovery”] focus more on the mothers’ strategies as well as the actions taken in their search of justice for their missing daughters, from posting flyers all over the city to protesting, along with other groups, the incompetence of the authorities in the prevention and investigation of the crimes. On this note, though, one would do well to consider Alicia Schmidt’s reflection that, at the end of the day; “the mothers’ movement consists of the small percentage of women who were able to mobilize the material and psychological resources to act publicly as the bearers of injustice” (“Ciudadana X” 272). And yet, the film documents how this is an extremely difficult path to choose, as these mothers and other activists have had more than an uphill battle in their struggle, to the point that quite a few of them have received anonymous death threats and others have been even physically assaulted either by the police or by other unidentified individuals. (6)

In order to expand on this discussion of the *juarense* “mothers’ movement,” it would be convenient to revisit an important cultural referent that comes to mind while examining the interviews with *las madres de Juárez* in *La Batalla de las Cruces*: the similarities they share with the most famous maternal-driven Latin American activist group, *Las Madres de la Plaza de Mayo*. While both of these representations conjure up the *Mater Dolorosa* archetype, the Mexican women “who have lost their daughters to inexplicable violence; only [...] find that the border society refuses to recognize their claim to violated motherhood” (Schmidt, “Body Counts” 31). This assertion bespeaks of a widespread misogynist prejudice that resorts to blaming the victims and by extension, their families. In Bonilla’s documentary, the lack of sympathy that the family members

receive from the authorities includes patriarchal accusations of not taking “proper” care of young women, expressed in interrogations such as: “she was your daughter, so where the hell did you leave her?” What’s more, there are relatives in the film who recall feeling questioned and even threatened when they lodged the complaint of their loved ones’ disappearance with the police or tried to distribute flyers. An additional but paradoxical difference with *Las Madres de la Plaza de Mayo* is that while the mothers in Juárez ultimately depend on the state for the procurement of justice for their daughters, the Argentine women directly blamed the state for the disappearance of their children (Schmidt, “Body Counts” 49). And yet, as *La Batalla de las Cruces* shows in the section “Cartel de Policías” [“Police Cartel”], the *juarense* relatives similarly believe “that police are behind it all,” not only because they don’t solve these crimes but because the family members think they are protecting the actual killers. Without going as far as claiming state-sponsored violence, the assessment of the mothers in the film often coincides with that of the sympathizing experts, as all of them insistently comment on the climate of impunity that asphyxiates Juárez.

In fact, with respect to the analysis of the murders, *La Batalla de las Cruces* does not shy away from implicating powerful social actors in the Juárez feminicides. One of the most articulate voices in the film, Diana Washington Valdés —a journalist from El Paso who has reported on this subject extensively— traces the successive cover-ups and fraudulent incriminations that have led her to believe that serial killers, gangs and powerful drug traffickers, as well as the police are involved in the crimes. In the sections “Culpables. Inocentes,” “Víctimas. Victimarios” y “Gobierno,” [“Guilty. Innocent,” “Victims. Perpetrators” and “Government”] her professional point of view and that of other specialists are compared

to the more experiential one of the mothers, thus legitimizing the narrative as a whole. That is to say, the film earns an “emotional” justification from presenting the claims of the victims’ families but manages to obtain a “scientific” validation of its outlook on the *juarense* feminicides by also communicating the positions held by academics, journalists, and directors of governmental, professional and non-governmental organizations.

One of the distinctive qualities of Bonilla’s film is precisely this portrayal of the array of viewpoints that emanate from the different activist groups. In the section “Organismos No Gubernamentales” [“Non-Governmental Organizations”], *La Batalla de las Cruces* focuses more acutely on the conflicts inscribed in the representation of the *juarense* activists. (7) At this point, the viewer may note the most open depiction of the tensions between groups, initially exemplified by the questioning of the funding of some organizations —such as the Instituto Chihuahuense de la Mujer [Institute for Women of the State of Chihuahua], which depend financially on the state government.

Another point of contention between activist associations —which is also reflected in this documentary— touches upon the reported clashes between groups composed primarily of victims’ relatives and those which may be more heterogeneous in their constitution. (8) Firstly, there is a great contrast between the educational and socioeconomic level of groups founded exclusively by family members and other, so-called “professional” NGOs. Here, Patricia Ravelo, the main researcher for the film, further argues that these organizations “don’t train [the mothers] to be self-managing, to strengthen themselves, to empower themselves.” (9) Nevertheless, there are several

examples in the documentary that counter this statement, as they show mothers founding their own organizations or working to provide childcare or electricity to their impoverished *colonia*. These instances, while limited, support the idea that the moral discourse of grief, in order to be effective, must be attached to claims for socio-economic justice and for the most basic human rights (Fregoso, “We Want Them Alive!” 131). Nonetheless, the prevailing impunity of femicide makes the situation of the activists in Juárez much more complicated, as at times it appears that since none of their grievances are being properly addressed, the mothers of the murdered women understandably tend to refocus exclusively on their original demands for justice for their daughters.

And yet, according to Julia Monárrez in “El Sufrimiento de las Otras,” this position of the activist mothers, derived solely from their sorrow, is liable to being manipulated by opposing factions. On the one hand, their particular entitlement to pain is used by hegemonic groups (such as the local authorities and media) to pit them against other organizations that fight against gender violence but whose members are not necessarily relatives of the murdered women (Monárrez, “El Sufrimiento de las Otras” 123). In *La Batalla de las Cruces*, the issue of who has the right to speak for the victims of femicide is noticeably tilted towards the mothers due to their emotional legitimacy. When the voice-over in the film states that “activism centered on the families’ pain has resulted in mistrust and bad feelings”, the message implied is that the relatives have felt “taken advantage of” by organizations that do not have a personal relationship to this social tragedy. On the other hand, the authorities and the local media have often interpreted the advocacy of the victims’ family members as an example of the politicization of motherhood, a stance that—in this patriarchal environment— has

negative connotations of personal profit. Thus, the *juarense* mothers, much like the *Madres de la Plaza de Mayo* before them, have shared the affront of having been ostracized, misrepresented and insulted by regional elite groups. In Bonilla's film, for instance, Héctor Domínguez maintains that it is the politicians who routinely —and paradoxically— demand “that the case of the murdered women shouldn't be politicized.” The truth behind such a statement though, is that it plainly shows the disposition of the political establishment to deny the right of participation in politics to all women activists —mothers and non-mothers alike— effectively stripping them of one of the most basic citizen rights.

Nevertheless, from the point of view of *La Batalla de las Cruces*, there are many other outrages to be accounted for in Juárez before even considering the questions of full political involvement. Once more, the issue of a damaging representation comes to the fore. From an academic and feminist perspective, the sections “Maquilocas” y “Noche” [“Maquilamaddies crazies” and “Night”] are the ones that explain more thoroughly the sexualized, adverse portrayals of the victims by a considerable sector of the *juarense* society. To begin with, these segments comment more explicitly on the cultural association of *maquiladora* workers and “women of easy virtue” in relation with the feminicides. Here, Héctor Domínguez notes that with a new economic strength, “The Juárez night has been invaded by women, this clearly represents a serious threat to the patriarchal system” because of the implications of “allowing” unsupervised spaces for female sexuality in what used to be a purely masculine turf. An additional insight on this matter has been proposed by Socorro Tabuenca Córdoba in her article “Baile de Fantasmas,” where she comments on how the narrative of power constructed by local and state authorities depicts the victims of femicide as stereotyped social and

moral transgressors (417). Within this misogynist perspective, it follows —as the documentary suggests— that the real or imagined sexual freedom of these “morally insubordinate” working-class women is being punished with death, particularly in the atmosphere of illegality that prevails in Juárez.

The ending sections of *La Batalla de las Cruces* take a head-on stance against this overarching state of unlawfulness. Thus, the segments “Sanción,” “Reparación,” “Prevención” e “Investigación” [“Sanction,” “Reparation,” “Prevention” and “Investigation”] specifically detail the activists’ demands in a variety of fronts. Firstly, the film echoes the NGO’s appeals for “efficient services for the provision of justice and a political trial for the government officials [...] who did nothing.” This urgent request of the *juareense* activists has been widely documented by social science researchers from both sides of the border, who have recorded the advocates’ attempts to embarrass the federal, state and local governments internationally for their ineptitude in the investigation, prevention and resolution of the crimes (Fregoso, “We Want Them Alive!” 118). (10) Bonilla’s documentary, in fact, specifies that one of the activists’ ultimate goals is to press for the intervention of international organizations in the matter of the *juareense* femicide, going as far as intending to take their case to the International Criminal Court. And yet, the women interviewed in the film have an even larger ambition in mind: “to change the misogynistic attitudes that predominate in the institutions and the legal system.” Considering the multifaceted *juareense* misogyny that *La Batalla de las Cruces* works so painstakingly to expose, this may well be their most grueling struggle, for it involves matters of cultural representation that are very much embedded in the discourse of all kinds of hegemonic groups, such as the media and

the state authorities who have managed to heavily influence the local perception concerning the victims of feminicide.

This is arguably the strongest denunciation that Bonilla's film makes, and it is directly connected to the notorious representation of the "public woman" previously discussed: that as long as societal attitudes do not change to be respectful of the human rights of all *juarense* women, there will be no solution to this gendered brand of border violence. In other words, "any legalistic response to the violence will remain inadequate if [...] the culture of male dominance [is allowed to] remain intact in the border" (Schmidt, "Ciudadana X" 281). For it is precisely the misogynist characterizations derived from masculine power in Juárez that have ultimately lead to the society's implicit condoning of the murders of what are perceived as "public women." Thus, for the activist organizations featured in *La Batalla de las Cruces*, the *battle* is, fundamentally, one of representation. To its credit, the film does not overemphasize what could be termed as "patriarchally-appropriate" depictions of victims and activists who are compliant with traditional gendered behaviors. This is accomplished through the feminist perspective of the documentary, extensive to all the different *juarense* activists who, in some way or another, are working to promote a change in the cultural discourse and imaginary in such a way that it may include the so-called "public woman" (Wright, "Public Women" 696). Nevertheless, Bonilla's documentary, with its characteristically "homegrown" perspective which highlights the role of the mothers and their "genuine leadership," still has to resort to the strategy of having to portray activists preferentially as mothers, and murder victims as daughters, an approach that still abides by the paradox of the "public woman" (Wright, "Paradoxes" 290).

Taking into account the manner in which *La Batalla de las Cruces* persistently calls the viewers' attention to the diverse figure of the *juarense* activists, it may seem somewhat surprising that the conclusion of the documentary, "Epílogo" ["Epilogue"], goes full-circle to the image of the victim of femicide. This return of the film's gaze exclusively towards the murdered young women is significantly positioned to create an emotional impact through the use of a dramatic opera score (*Norma*), as well as the ending images that revisit the barren scenario of the desert. Rather ominously, the voice-over adds an important piece of information that had not been previously mentioned: that the murder victims have included women from other nationalities, such as women from the United States and Europe. This allows the documentary to subsequently hint at the possibility that this gruesome phenomenon might overflow past the state of Chihuahua, thus working as the film's last attempt to convey a sense of urgency regarding the feminicides. In fact, the most recent data from Juárez suggests that the number of murdered women in this border city is on the rise and that the vision stemming from Bonilla's documentary might have been regrettably prophetic. Additionally, the reference to non-Mexican victims of femicide is also one of the few exceptions to the film's mostly regional overall approach to this matter.

With such a grim scenario and outlook, the closing take of *La Batalla de las Cruces* actually reflects on the multiple paradoxes that so intrinsically grip the representation of *las mujeres de Juárez*. In the end, the film's final and critical call to action is likely to remind the observant viewer that the fact "that people throughout the world know about the murders of Ciudad Juárez, that films, and plays, and articles are written about these murders owes everything to the women activists" (Wright, "Paradoxes" 289). And yet, these activists continue to be paradoxically effaced in favor

of the victims of femicide. In other words, Bonilla's film can only go halfway in the portrayal of activists as *independent* entities, inexorably positioning them almost entirely as representatives or mediums of the victims, merely channeling the voices of the dead. Now, while the "inconspicuousness" of the activists—in contrast with the prominence of the victims—is certain to continue as long as the demand to solve the murders exists, it must still be noted that the figure of the activist-as-spokesperson has the potential of becoming a vital and radical female construction, particularly vis-à-vis the misogynist border setting that *La Batalla de las Cruces* describes. Indeed, the documentary offers a glimpse into what could become a reappropriation of the maligned "public woman": provided that the activists keep on developing their ability to "speak for" others, they may truly have a chance of overcoming their quasi-voiceless, subaltern status.

However, the film never claims that positive, empowered representations of *juarese* women are close at hand. For starters, as long as impunity and misogyny remain entrenched in Juárez, the murdered women will still be protagonists and the activists will maintain their roles as "supporting characters" in the numerous narratives that the femicides have generated. Furthermore, even if female activists in Juárez may indeed attain a wider representation in film documentaries, it will be difficult that their voices reverberate effectively into a greater variety of cultural products—including fictional texts and more widely consumed films—as long as the figure of the victim is still the most prevalent one in this border context.

Nonetheless, *La Batalla de las Cruces* must be credited with avoiding, for the most part, the excessive dramatization and widespread emphasis on the victimization of the women in Juárez that can be observed in other texts. But this is not the only feature

of this documentary that gives it a distinctive character in comparison with other works. By centering on the diversity of the activists who work against the feminicide, the film opens a rare space for all sorts of *juarense* women to discuss this issue and to have their voices heard. Therefore, Bonilla's film constitutes a clear example of a nuanced narrative that provides a sufficiently meaningful analysis of a situation that urgently needs to be exposed as widely as possible. At a time when extraordinary violence, even directed towards activists, has become a commonplace occurrence in Mexico, the emergence of portrayals of strong women that stand out and speak out against paralyzing fear, prevalent passivity, apathy and lack of solidarity could very well spell out the beginning of hope for the future of all *juarenses* and indeed, all Mexicans.

Notes

(1) The expression feminicide, which refers to murders of women specifically motivated by gender (Monárrez, "Feminicidio" 15), appears alternatively as 'feminicide' and 'femicides' in English. I have chosen to use the former throughout this text, partly because "feminicide" has also been linked with the term genocide (Schmidt Camacho, "Ciudadana X" 275).

(2) In 2003, Amnesty International published a report titled "Intolerable Killings—Mexico: 10 Years of Abductions and Murders of Women in Ciudad Juárez and Chihuahua," where the exact number of murdered women was placed at 370, and of these, at least 137 exhibited signs of sexual violence. More recent data, from the National Commission for Human Rights (*Criterios*), increases these figures by 79 more murders from January 2004 to July 2007. *El Universal* has reported 89 murders of women in 2008, 163 in 2009, 303 in 2010 and 188 in 2011.

(3) This research project has been conducted by academics Patricia Ravelo Blancas and Héctor Domínguez Ruvalcaba and supported by Conacyt and CIESAS. In Spanish the project is called "Protesta Social y Acciones Colectivas en torno de la Violencia Sexual en Ciudad Juárez." ["Social Protest and Collective Actions surrounding Sexual Violence in Ciudad Juárez."]

(4) *Colonia*, the traditional name for "neighborhood," has a different connotation in Juárez as it refers to the shantytowns of the city's periphery. "Casa Amiga", founded by Esther Chávez Cano, is the only rape and abuse crisis center in Ciudad Juárez but it was originally set up in response to the feminicides. "Nuestras Hijas de Regreso a Casa"

is arguably the prime local organization still working to pressure the authorities to solve the feminicides and it is mainly composed of family members and friends of murdered victims.

(5) Rosa Linda Fregoso goes as far as to imply that the Mexican state in fact wages a war against these marginalized women with its failure to protect them and its inability to prevent a climate of fear in the border (“Voices without Echo” 144).

(6) Looking at recent news reports, it is quite clear that the situation for activists in Juárez has become much more dire than what was exposed in *La Batalla de las Cruces* in 2005, being that the murder of activists has been on the rise (Villalpando).

(7) Rosa Linda Fregoso and other feminist academics from both sides from the border, have noted the evolution of local groups to include transnational advocacy partnerships (“We Want Them Alive!” 116).

(8) Some local activists have been acerbic in their criticism of what they view as a cooptation of a cause by groups like Casa Amiga (Rojas 220), which shifted its attention in its mission from the quest for justice for the murder victims, to the treatment and prevention of gender violence from a mainly domestic perspective.

(9) According to Melissa Wright, matters in this area have been aggravated by the accusation of the regional political elites that certain activist groups such as the now non-existent “Ni Una Más” were profiting by publicizing the pain of victims’ families to international organizations like the press, academics and artists (“Public Women” 683).

(10) Rosa Linda Fregoso has argued that the local groups’ pressure that resulted in the Amnesty International report in 2003 was the prime factor that finally propitiated the intervention of the federal government in the case of the Juárez feminicide (“We Want Them Alive!” 120). Apart from this, I believe that the works of Mexican journalist Sergio González Rodríguez —the groundbreaking journalistic chronicle *Huesos en el Desierto* (2002) and the special edition of the periodical *Metapolítica*, “Las Muertas de Juárez” (2003) — were instrumental to bringing the case of the Juárez feminicide to the consciousness of Mexico City’s denizens, who would also become pivotal in demanding the federal government’s involvement in this issue.

Bibliography

Amnistía Internacional. *Muertes intolerables—México: 10 años de desapariciones y asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y Chihuahua*. London: Amnesty International, 2003. Print.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge, 1994. Print.

Benítez, Rohry, et al. *El silencio que la voz de todas quiebra*. Chihuahua, Chih., México: Ediciones del Azar, 1999. Print.

Bonilla, Rafael. "Síntesis: *La batalla de las cruces*." *Web page*. June 2008. Web. October 31st, 2008. http://www.uam.es/boletin/index_archivos/Sintesis.doc [Since removed]

Bordertown. Dir. Gregory Nava. [Möbius Entertainment](#), 2006. DVD.

El traspatio. Dir. Carlos Carrera. Tardan/Berman, 2009. DVD.

Criterios. "Aumentan feminicidios en Ciudad Juárez." November 25th, 2007. *Criterios*. Web. December 4th, 2007.

<<http://criterios.com/modules.php?name=Noticias&file=article&sid=13113>>

Fregoso, Rosa Linda. "Voices without Echo: The Global Gendered Apartheid." *Emergences*. 10.1 (2000): 137-155. Print.

---. "'We Want Them Alive!': The Politics and Culture of Human Rights." *Social Identities*. 12.2 (March 2006): 109-138. Print.

El Universal. "Homicidios dolosos bajaron 38% en Ciudad Juárez." December 28, 2011. *El Universal*. Web. April 17, 2013.

<<http://www.eluniversal.com.mx/notas/819038.html>>

Gaspar de Alba, Alicia. *Desert Blood: The Juárez Murders*. Houston, Texas: Arte Público Press, 2005. Print.

González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. 3rd edition. Barcelona: Anagrama, 2005. Print.

---. y César Cansino, coords. "Las muertas de Juárez." *Metapolítica/Fuera de Serie*. (Octubre, 2003). Print.

La batalla de las cruces. Dir. Rafael Bonilla. CIESAS y Campo Imaginario, 2005. DVD.

Monárrez Fragoso, Julia. "Feminicidio sexual serial en Ciudad Juárez: 1993-2001." *Debate Feminista*. 25 (April 2002): 13-25. Print.

---. "El sufrimiento de las otras." *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. Coord. Julia Monárrez Fragoso y María Socorro Tabuenca Córdoba. Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte, 2007. 115-137. Print.

"Presentación. *La batalla de las cruces* (DVD)" *Ichan Tecolotl. Órgano Informativo del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social*. 180 (Agosto 2005): 4. Print.

Renov, Michael. Editor. *Theorizing Documentary*. New York, London: Routledge, 1993. Print.

Rojas, Clara Eugenia. "The 'V-Day' March in Mexico: Appropriation and Misuse of Local Women's Activism." *NWSA Journal*. 17.2 (Summer 2005): 217-227. Print.

Schmidt Camacho, Alicia. "Body Counts on the Mexico-U.S. Border: Femicidio, Reification, and the Theft of Mexicana Subjectivity." *Chicana/Latina Studies*. 4:1 (Fall 2004): 22-60. Print.

---. "Ciudadana X: Gender Violence and the Denationalization of Women's Rights in Ciudad Juárez, Mexico." *New Centenal Review*. 5.1 (Spring, 2005): 255-292. Print.

Señorita Extraviada. Dir. Lourdes Portillo. Women Make Movies, 2001. DVD.

Tabuenca Córdoba, María Socorro. "Baile de fantasmas en Ciudad Juárez al final/principio del milenio." *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos*. Eds. Boris Muñoz y Silvia Spitta. Pittsburg, PA: Universidad de Pittsburg, 2003. 411-438. Print.

Villalpando, Rubén. "En tres años han sido asesinados 17 activistas en el estado de Chihuahua." February 28, 2011. *La Jornada*. Web. April 24, 2013.
< <http://www.jornada.unam.mx/2011/02/28/politica/014n1pol>>

Wright W, Melissa. "Paradoxes, Protests and the *Mujeres de Negro* of Northern Mexico." *Gender, Place and Culture*. 12.3 (September 2005): 277-292. Print.

---. "Public Women, Profit, and Femicide in Northern Mexico." *South Atlantic Quarterly*. 105.4 (Fall 2006): 681-698. Print.
Am

La Habana virtual:

Internet y la transformación espacial de la ciudad letrada

[Nanne Timmer](#)

Universiteit Leiden

Introducción

Desde hace más de una década internet está contribuyendo a una transformación del campo intelectual cubano. Los académicos que estudiaron el fenómeno de internet en Cuba –Cristina Venegas, Ted Henken y Alexander Lamazares, entre otros–, se centran sobre todo en las políticas de restricción de acceso (1), las gradaciones de acceso (2), y en el blog como espacio de participación cívica. Este artículo se centra en comentar, más bien, la presencia *online* de revistas dedicadas al arte y la literatura. Lo que importa analizar aquí, sobre todo, es cómo la creación de esos nuevos espacios virtuales está imbricada con la creación –o la reformulación, redistribución simbólica en sentido amplio– de nuevos modelos de sociabilidad cultural y si responde, en buena medida, a una lógica distinta, la lógica de redes. Para ello trazo una genealogía de esa transformación de la ciudad letrada partiendo de los inicios de los noventa hasta hoy en día, que se desplaza de la isla al espacio virtual. En este recorrido parto de las fundamentales lógicas mediáticas de las revistas digitales: la de archivo, la de selección y la de redes. Para analizar el entresijo de estas lógicas resulta útil la descripción del canon literario como una noción sistémica que comprende tres áreas, tal como propone Waldo Pérez Cino:

Una cosa es el canon crítico (el conjunto de reglas, criterios de valor, modelos metodológicos, etcétera, que sigue la crítica para considerar las obras); otra, muy distinta, el canon en tanto corpus (el conjunto de obras y/o autores que censa, considera, ve la crítica en un momento dado; un catálogo de relativa movilidad); y otra el Canon, con mayúsculas (el conjunto de obras y / o autores cuya importancia se considera consensualmente indiscutible y su influencia incuestionable; a diferencia del corpus, su presencia, una vez asentada, es de larga duración, su sombra es larga) (22).

En este artículo me centro sobre todo en la noción del canon crítico, ya que la red me provee fundamentalmente de un corpus de revistas de crítica cultural. Al mismo tiempo en estas revistas se publica ficción, y por lo tanto estas revistas también participan de la creación del corpus, de «cómo escribir» y de la selección de lo que hay que leer hoy en día. Siempre está presente en mayor o menor medida el Canon como archivo de lo que se considera como obra de valor indiscutible. Qué leer, cómo leer y cómo escribir influyen recíprocamente en las lógicas de archivo, de selección y de redes.

Lo ideológico, lo institucional, y todo aquello que se relaciona con lo que Ángel Rama llama la ciudad letrada no se puede desligar del conjunto de los criterios de valor que usala crítica para considerar las obras. Rama señala que, aunque con la modernidad el saber se especializó, y la esfera literaria se autonomizó alejándose de las funciones cívicas con las que había cumplido la literatura en la segunda mitad del siglo XIX, esta especialización no hace más que redefinir, sin cancelarla, la función ideológico-política de legitimación del poder y que se mantendrá, bajo distintas modalidades, a todo lo largo del siglo XX. En *La ciudad letrada*, Rama trata de la relación entre el intelectual y el

poder, muestra cómo se construyó un poder gremial autónomo, y cómo el letrado frecuentemente sirve como legitimador del poder hegemónico, o como transculturador, intermediador entre la ciudad real ajena a la letra y el poder, y la ciudad letrada como núcleo de él. En el conjunto de revistas digitales cubanas dedicadas a la cultura, que presento a continuación como la ciudad letrada en transformación, se rediscuten esos poderes desde lugares diversos en los que «nación» e «institución» son elementos para tomar en cuenta.

La lógica de archivo

Tal como apunta Cristina Venegas, el Estado apostó fuertemente por su presencia en Internet. En el campo de la cultura, sin embargo, el uso que el estado hace de internet no es muy afín al medio en cuanto a las prácticas contemporáneas de redes e interacción. Está la revista *Cubaliteraria*, que se preocupa por crear mapas de información que engloban y representan a la nación literaria, una especie de archivo cultural de «todas las revistas y editoriales nacionales y regionales». Lo peculiar del campo virtual cubano es que el navegador tiene la sensación de poder captar la totalidad del espacio nacional con respecto a la cultura, al contrario del contemporáneo desorden con respecto a esos espacios. En la página de la UNEAC y de Cubarte pueden encontrarse todas las publicaciones nacionales; en Cubarte hay, incluso, una base de datos de personalidades de la cultura para averiguar quién es quién (3), una especie de definición personalizada del Canon. Algunos criterios de selección son obvios, otros menos obvios. Se encuentran personalidades como Alejo Carpentier, José Lezama Lima o Virgilio Piñera, y uno se topa con las ausencias de Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante o Severo Sarduy,

por ejemplo. A primera vista la residencia en la isla y la orientación ideológica juegan un papel importante en la selección.

Una de las revistas más institucionales y proyectada como digital es *La Jiribilla*, que lleva existiendo desde 2001 y que se proyecta como respuesta ante «agresiones cibernéticas»; asume una voz en plural y defiende con militancia los criterios ideológicos del canon crítico. El letrado sirve aquí claramente como legitimador del poder hegemónico institucional y estatal. En La Habana la ciudad letrada prácticamente se ha fusionado con el núcleo de poder administrativo, si seguimos la reflexión de Rafael Rojas, quien señala que

Las intervenciones del Estado en el espacio público de la ciudad, a través de monumentos, plazas, parques, avenidas, anuncios y altoparlantes, que movilizan políticamente a la ciudadanía, son más visibles que las de la comunidad. En La Habana, como en cualquier otra capital de Occidente, la ciudadanía experimenta con formas de apropiación del espacio urbano, que se practican en lugares física y simbólicamente delimitados, como el muro del Malecón o los jardines de la Tropical, o que establecen perímetros para la expresión de alteridades, como el célebre parque de la heladería Coppel. Pero en esa La Habana múltiple y caótica, de inicios del siglo XXI, el texto de la ciudad sigue siendo escrito, fundamentalmente, por el poder, y la ciudadanía lee y asimila o se resiste a esa lectura desde el ámbito privado. (“Todas las Habanas” 3)

La fusión entre ciudad letrada y ciudad oficial, que Rojas señala en el espacio real, está totalmente presente en el Intranet cubano donde el acceso es mediado por el estado. La pura existencia de un Intranet que sólo muestra las páginas creadas en Cuba es el mejor ejemplo del intento de apropiación del espacio virtual del parte del Estado cubano. La supuesta representatividad nacional del portal Cubarte en internet reproduce esa fusión, con su revista *La Letra con filo*, *Cubaliteraria* y con *La Jiribilla* que, en voz colectiva, se defiende de las supuestas «agresiones cibernéticas» que desafían el archivo, el Canon, desde el canon crítico o el corpus, los lugares otros del sistema anteriormente descrito que piden movilidad y respuesta.

La batalla por la apropiación de la palabra en la ciudad virtual no está dada. La ciudad que Rojas pinta aquí –fusionada en cuanto a su poder administrativo y letrado– está más fragmentada en cuanto a voces. Y sobre todo el espacio virtual muestra un panorama más diverso.

Siguiendo con la lógica de archivo otras revistas cubanas *online* ofrecen un archivo otro desde dónde leer la Cuba literaria. Un ejemplo de este tipo de revistas es *La Habana Elegante*. Desde fuera de Cuba la imaginación, la creación y el diseño de otras Habanas, aunque sean virtuales, por supuesto ha sido más fácil, empezando nada más por el fácil acceso al medio. En esa revista vemos también la preocupación nacional en una voz en plural que se define como «habaneros y cubanos», y también una búsqueda de raíces de ese «ser cubano». La escritura se propone como un rescate de la parte amputada de la ciudad, o en palabras de Francisco Morán, su director, «un sueño largamente acariciado: devolverle a la Habana un pedazo de sí misma».

La Habana Elegante intenta recuperar archivos culturales perdidos, y propone dar continuidad y visibilidad a iniciativas más a la sombra del espacio público puramente institucional. Trabaja con archivos otros. Crea una ciudad para lo que Rojas llama «los letrados sin ciudad que juntaban sus argumentos en publicaciones precarias, silenciosos debates y sombrías veladas» (Rojas, *Isla sin fin* 218), refiriéndose a La Habana de los noventa – piénsese en los archivos culturales en el interior de las casas, o azoteas, para hacer referencia a Reina María Rodríguez—. Jugando con la imagen de la ciudad modernista a la Julián del Casal, los salones literarios y la tertulia casera, hay ecos de la ciudad letrada como gremio intelectual y artístico con sus propias dinámicas de poder. Aquí también está el letrado en constelaciones tales como las que describe Ángel Rama, pero más como transculturador, intermediador entre la ciudad real ajena a la letra y el poder, y la ciudad letrada como núcleo de él. Esto sobre todo si ponemos la revista en diálogo con el poder institucional anteriormente descrito, por la imaginación de una Habana amputada (en eso se diferencia del grupo anterior). Al hablar de «amputación», sin embargo, comparte paradójicamente también cierta ilusión de la posibilidad de representación completa.

La lógica de selección

En los últimos años vemos una carrera de las revistas vinculadas a las instituciones culturales en la isla en cuanto a su presencia en la red (4). Muchas de estas revistas seleccionan lo que vale la pena leer hoy en día e intervienen en la constitución de un archivo cultural. Son frecuentemente los periódicos los que participan en esta tarea de selección. Aparte de los periódicos oficiales, *El Granma* y *Trabajadores*, surgieron otros

diarios, periódicos y blogs que se ocupan de las noticias de Cuba. *Diario de Cuba, Cubaencuentro, Cubanet y Primavera digital* son algunos de los periódicos *online* que (salvo *Cubanet*) ofrecen suplementos literarios en los que se selecciona lo que hay que leer en presente, según una lógica de autoridad editorial del periódico. En el caso de los periódicos, sin embargo, la actividad literaria está subordinada a la información política, social y económica. Y parte de la esfera literaria íntimamente ligada a algunas secciones periodísticas y al blog, sigue identificándose con las funciones cívicas que había cumplido la literatura en la segunda mitad del siglo XIX de las que habla Rama, lo que en el caso de Cuba significa un paralelo entre lucha postindependencia y postrevolucionaria. La autonomización de la esfera literaria que ocurrió después en América Latina, según Rama, en el caso de Cuba es más compleja, y en el presente está vinculada a la relación entre el Estado y la esfera cultural. O bien se subraya lo autónomo de la esfera literaria remitiéndola a una práctica autotélica –como la de Julián del Casal (refiriéndome al anterior proyecto de *La Habana Elegante*)–, o bien se subraya lo autónomo haciendo énfasis en la separación o el alejamiento de las políticas institucionales y el Estado revolucionario, y con ello indirectamente con la sombra de dicho Canon.

En cuanto a la desvinculación de las políticas institucionales, tanto el blog como el mail proponen crear lugares para iniciar redes desde las cuales se transforma la ciudad letrada. Es más fácil tener acceso al correo electrónico que a internet, y es por lo tanto principalmente el mail el que empieza a funcionar como activador del debate social, como muestra el famoso debate que inició Desiderio Navarro en 2007 tras la aparición de Luis Pavón en la televisión cubana (5). Aquí el mail funcionó como vehículo independiente

para el canon crítico, que a través suyo intervino –cuestionándola– en la canonización de figuras públicas de la cultura.

Las revistas en papel *La Gaceta de Cuba*, *La siempreviva* y *Upsalón* son las que participan críticamente en la institucionalización del Canon. En la red la discusión de la (in)dependencia de los organismos oficiales cubanos es más notoria. Curioso ejemplo de ese conflicto es el portal *Isliada*, una página web dedicada exclusivamente a la literatura, y que se propone la tarea de dar visibilidad a lo más contemporáneo de la literatura cubana –y en este sentido, un portal que se ofrece como alternativa al de Cubarte y el archivo congelado. Escribe contra los que piensan que «hay que seguir invocando a los antiguos dioses de la palabra: Heredia, Martí, Lezama, Piñera, Dulce María, Cabrera Infante, Carpentier...». Como portal con blog actualizado de los quehaceres culturales, sigue una lógica de selección de lo más valioso del panorama literario actual, dentro o fuera de la isla, porque «queremos héroes nuevos para la Cubínsula Literaria» [...] ora desde el patio natal, ora en cualquier finca foránea». Esta revista hace explícito no estar por las discusiones políticas «estériles», sino por «los debates estéticos», aunque no teme incluir opiniones políticas si viene al caso. La supuesta independencia se asocia aquí con ser «una web por Cuenta Propia y en Asociación Cooperativa de un puñado de escritores y amigos. Aunque sin ánimos de lucro y sí con muchas ansias de progreso. Por el bien de la Literatura Nacional» (6). El espacio que crea *Isliada* no es institucional, si bien puede haber colaboradores vinculados a las instituciones. Los temas que trata la revista son innovadores y frescos y su propuesta parece así más cercana a la de la lógica de redes que transforma el espacio actual de la ciudad letrada, tal como explicaré más adelante. La transformación de ese espacio en la Cuba actual implica también la incertidumbre de dónde está cada cual, mayor aún en un campo cultural tan acostumbrado a leer las cosas

a partir del lugar del emisor del texto. ¿Ser intelectual vinculado a una institución condiciona un texto o condiciona la lectura que se hará de él? En la Cuba del siglo XXI esa cuestión es compleja. Véase por ejemplo el cartel que figuraba el verano del 2012 en la puerta de la UNEAC (Figura 1), donde aparece repetido en fila el rostro de Fidel Castro y el texto «Cuba PostCastro». El hecho de que esté en la puerta de la UNEAC condiciona tanto la lectura como la posibilidad de enunciación, al punto de que si ese mismo cartel estuviera en la puerta de algún conocido disidente, el cartel fácilmente se leería de otro modo, con todas las consecuencias implícitas para la persona en cuestión.



Figura 1. Cartel en la puerta de la UNEAC

Gran parte de la prensa busca el significado de lo que se llama el «periodismo independiente», y es eso lo que se busca también en la actividad de los blogs que ofrecen textos al margen de la noticia oficial (7). La mayor parte de los blogs se dedica al periodismo, pero hay algunos blogs que se dirigen más a la cultura. Difícil es crear esa

autonomía como blog, porque el contexto hace que inclusive proyectos ficcionales – como por ejemplo, Cuba Fake News– se lean dentro de un pacto de referencialidad, y con la misma lógica de la importancia del emisor del texto anteriormente descrito.

La revista *Voces*, iniciativa de algunos de los blogueros más conocidos, está más orientada a la política y al activismo cívico, como pasa con muchos blogs y periódicos *online*, pero publica también literatura, como interés secundario. Su discurso se destaca por incluir lo diferente, como ya señala su título plural *Voces*, pero coincide quizás con esa ciudad letrada que no dejó atrás el activismo cívico que Rama ubica en el siglo XIX.

Las redes que se crean desde el email y los blogs dialogan con el corpus y el canon crítico. Es esa lógica de redes la que quiero comentar a continuación, para lo cual será preciso remontarse a proyectos culturales de inicios de los noventa que permiten trazar una genealogía de las revistas emergentes *online*.

La lógica de redes

Tal como señala Gustavo Remedi en cuanto al cambio de la ciudad latinoamericana, en ella se forman desde múltiples posiciones «nuevas constelaciones espaciales, para bien y para mal, [que] reemplazan a los antiguos letrados, a los transculturadores, y hasta a la ciudad, como actores y *loci* fundamentales del campo de producción cultural» (2). Para ilustrar mejor la transformación de la ciudad letrada, incluso del papel del intelectual en la sociedad, recorro a un grupo de revistas digitales como proyectos casi individuales que no surgieron de la nada, sino que nacieron de un proceso cultural de las últimas décadas. Es más, están del todo

vinculadas con los mismos brotes que dieron origen a *La Habana Elegante*, pero interesa tratarlas como grupo aparte porque funcionan menos ligadas a los archivos culturales y porque son ellas las que articulan el espacio siguiendo los modelos del espacio virtual. Un espacio sin ancla en la tierra, que busca más bien, desde esa lógica de redes propia de internet, proyectar sus maneras hacia la tierra, hacia la nación. Son, al mismo tiempo, proyectos menos constantes, más periféricos, efímeros e individuales, de modo que establecer una línea genealógica nos permite verlos mejor.

Las nuevas maneras de acercarse a las ideas de nación, de identidad y de espacio tiene su origen en un pensamiento intelectual que se ha venido articulando en la isla a partir de los inicios de los noventa, cuando con el grupo *Paideia* empezó a rediscutirse el papel del intelectual combinando lecturas de Gramsci y Foucault, y lecturas postmodernas (8).

Pero la referencia que resulta crucial es sobre todo al espacio *Diáspora(s)*, esa revista que se autoconsideraba un «espacio» en vez de un «grupo», aparecía sólo en papel en los noventa en La Habana, conocía sólo 100 ejemplares y pasaba de mano en mano. Desgraciadamente ninguno de sus integrantes la publicó en internet, a pesar del hecho de que sería un lugar idóneo y muy afín a las ideas de la revista. Los ocho números, editados por Rolando Sánchez Mejías, Carlos Alberto Aguilera y Pedro Marqués de Armas, fueron publicados entre 1994 y 1999 y se preocupaban por una reflexión sobre el arte y la literatura que se definía como «postorigenista». Algunos años después de que *Diáspora(s)* dejara de existir –cuando el último de sus redactores se marcha al extranjero–, se lanzó desde La Habana a la red –en la Primavera Negra del

2003— una nueva revista queretoma algunos textos de *Diáspora(s)* y que está muy inspirada por ella pero que tiene una poética más directa, cruda y juguetona: *Cacharro(s)*.

El debate postmoderno, primero llevado a cabo en la isla en los proyectos artísticos de finales de los ochenta, como en Paideia por ejemplo, es prolongado por *Cacharro(s)* al publicar textos de Derrida y Deleuze, pero al mismo tiempo es una revista menos elitista. Al igual que *Diáspora(s)*, la revista se opone a la idea de un grupo o una familia cultural, pero se inscribe dentro del mismo espacio cultural cubano. Llama la atención la percepción del espacio, si analizamos el uso de las preposiciones. Así, *Cacharro(s)* se sitúa «sobre la alfombra de cualquier nacionalismo literario» y «en el uniforme (a veces uniformado) campo literario cubano» (Aguar Díaz 4). *Cacharro(s)* se define a través de juegos de aliteraciones como «cachirulos y chirimbolos», «bártulos y cachivaches», y es notorio que su definición implica verbos o sustantivos que refieren al movimiento en oposición a lo estático y a objetos deformes o amorfos (5).

Es una búsqueda del significado de la independencia del arte, la literatura y el intelectual. En esa búsqueda estos «postletrados», por llamarlos de alguna manera, atacan con la letra a la ley. Se juega de manera lúdica con las separaciones entre legalidad e ilegalidad para, activamente, transformar y reconsiderar los límites, las fronteras entre algunas categorías fijas territoriales, o entre la legalidad y la ilegalidad mismas.

Cacharro (s) expediente n.º 5



de Cacharro(s) Comandante Inspector del Regimiento N.º 5, «Martí». Militar de relevantes méritos, en quien el cumplimiento del deber ha sido un culto y cuyo paso por la Jefatura de la Brigada Secreta Nacional dejó una estela imborrable de resonantes triunfos policíacos-organizativos por sus entusiasmos y disciplina, mereciendo el cariño de cuantos con él han colaborado en la tenaz lucha del mantenimiento del orden.



Figura 2. Algunas de las portadas de la revista *Cacharro(s)* (Expedientes 1, 5, 6-7).

Los números de la revista se autodenominan «expedientes», y a veces parecen un juego de desafío escrito para la oficialidad, como si el funcionario revolucionario o el censor fueran el lector ideal para ser despistado. Las últimas noticias de la revista dicen:

Algunas cosas podrán no cambiar en Cuba (aun cuando estemos en el límite de la «cosidad»), pero la revista *Cacharro(s)*, en un principio recibida por muchos lectores como revista de Comics, sí cambia. ¿Fue Deleuze o mi abuela quien dijo que no debíamos ser previsibles, que debíamos estar dónde menos nos imaginen o esperen los «aparatos de captura»? ¿Qué es un aparato de captura? Mi abuela fue un aparato de captura, por ejemplo. Al grano que estamos en tiempo de sequía: antes de que se acabe junio se rompe

el corajo, es decir, pondremos en circulación el último expediente. ¿Será el último? Nunca lo sabemos (*Cacharro(s)* disponible en: <http://revistacacharos.blogspot.com/>)

No siempre hay acuerdo entre la resistencia transversal que juega a ser múltiples cosas al mismo tiempo, y la frontal (cuanto más frontal, más amenazas telefónicas o negociaciones con el Ministro del Interior sobre permisos de salidas o entradas al país) (9), pero el intento de desafiar fronteras es evidente. La construcción del espacio en estas revistas tiene cada vez fronteras más borrosas entre La Habana y el afuera, como ya indican los títulos *Diáspora(s)* o *Cacharro(s)*, o los de los proyectos *Desliz* y *Rizoma(S)*. Los bordes se deslizan y las identidades se desplazan en, sobre y a través de una Habana uniformada. El proyecto *Desliz*, de la poeta Lizabel Mónica, destaca por buscar un lenguaje libre y una resistencia transversal. Mónica formó parte de la redacción de *Cacharro(s)*, y después sigue su propio camino con la revista *Desliz*, el proyecto *Rizoma(s)* y un blog como *Cuba Fake News*. Véase un poema suyo publicado en *Cacharro(s)*:

Nadurria

enumerar

palabrería deficiente

destinaciones, ocupaciones, fluctuaciones

ditrería ana(l) ción

conversación de paquete cuadrado o disuelto a confluencias

en coqueta

—esto es mueble para dormitorio—

labios de seguimiento:

«la-na-ción»

insustituible ciudad de nada-nadería-nadurria

mi ciudad

inerte/silenciada

yo ciudad,

ungüento

(Mónica 35)

El poema establece una oposición entre ciudad inerte / silenciada, ungüento, que es la del sujeto lírico y que incluso coincide con el ser del sujeto lírico, y la ciudad que se fusiona con la nación, donde el lenguaje coincide con aquello pronunciado por labios de seguimiento, con palabrería no eficaz y sustantivos tan estáticos como muebles para dormitorio. El ungüento marca el límite entre piel y ciudad, el límite entre la voz adentro que busca lenguaje y un discurso estático afuera. La nada-nadería-nadurria sería el puente entre los dos, jugando con la musicalidad, el significante, el no-sentido de las palabras

grandes como la nación, yuxtaponiéndolas con la nada. En el poema se observa la misma búsqueda que describo aquí sobre el espacio virtual, una forma activa de transformar el espacio público de modo que los poetas puedan encontrar su voz sin tener que tropezarse continuamente con un inmovible discurso nacional ([10](#)).

Tres años después de la desaparición de *Cacharro(s)*, en 2008, la revista *The Revolution Evening Post* (TREP) lanza el primero de los ocho números que publicó. Hay cierta continuidad con el diseño de *Cacharro(s)*, pero TREP juega a ser mucho más no-estética, parodiando hasta al mismo *Maxim* (en su versión rusa curiosamente), con portadas recicladas en forma de pastiche.



Figura 3. Portadas de número 1 y 3 de *The Revolution Evening Post* (TREP)

Orlando Luis Pardo Lazo –que se dio a conocer en *Cacharro(s)* bajo el pseudónimo de Pia McHabana– continúa la fiebre activista de *Cacharro(s)* junto a

escritores que dejan conocer su voz en esta década: Ahmel Echeverría y Jorge Enrique Lage. Hay una voluntad de diversificar el lenguaje de las revistas en el campo cultural, buscando un espacio entre *high* y *low culture* que desmonta la idea de lo que tiene que ser una revista de literatura. Así se pregunta Jorge Enrique Lage «¿Cómo sería escribir sobre temas culturales, sobre música, televisión o libros en una *Vogue*, *Vanity Fair* o *Playboy* cubanas? ¿Cómo sería ese lenguaje? No será fácil crearlo para que circule la cosa quiosquera» (en: Mesa 24).

La revista jugó a diversificar el panorama de la literatura cubana a partir de la actividad de principalmente tres escritores. Tal como *Cacharro(s)*, atraviesa y desmonta un campo cultural que se supone demasiado estático. Al mismo tiempo, tropezaron con un campo cultural virtual fracturado, del que el lector cubano de la isla apenas participa por el poco acceso a la red. Aunque intentaron mayor circulación por mail, hubo algo de frustración con el hecho de que tuvieran pocos lectores.

Me he dado cuenta de que TREP ha sido un gesto contra el desierto o contra una pared. El eco ha sido prácticamente nulo. Lo que había en la cabeza daba para ser una cosa masiva. La idea era esa, y el medio forzosamente fue restrictivo (Jorge Enrique Lage en Mesa 24).

Quizás el lector que busca TREP es alguien que probablemente no vive aquí [...]. Es un lector que ha sido creado por la exigencia de un entorno más plural en su revistería. Pero ese supuesto lector ya no necesitaría de TREP, porque él encuentra esos textos por

sí mismo. Es como una contradicción: TREP pide un lector que de existir, haría innecesaria la existencia de TREP (Jorge Enrique Lage en: Mesa 25).

Cierto es que muchas de estas revistas virtuales aparecen y desaparecen de un día a otro, como blogs de un día, o si se quiere, en una voz más crítica: «El sino de estas revistas es lo instantáneo: nacer siendo casi trash» (García Lorenzo 9). Lo efímero y el yo son centrales en estas revistas, que juegan a intervenir desde la lógica de redes, y uno podría pensar que precisamente por eso no provoquen resonancia en el canon crítico. Pero no es éste el caso. La mera existencia de creación de esos espacios dinamita la vieja dicotomía adentro/afuera y hace que una noción demasiado estática de la Identidad y de la Nación empiece a colisionarse. Así proclama el consejo de redacción con un tono lúdico: «Hemos sido cordialmente invitados a formar parte de la literatura cubana en Chile. Por supuesto, hemos aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así».

Además se ve claramente que el corpus de textos, la ficción que se escribe ahora, pide una respuesta del canon crítico y de las instituciones. El ya mencionado portal *Isliada* es un buen ejemplo de esa respuesta, que se formula incorporando las voces de algunos de los principales actores en las revistas culturales *online*, como por ejemplo Jorge Enrique Lage. En una entrevista con este narrador se sigue hablando del tema de la nación, tan presente en toda esta constelación de la ciudad letrada que acabo de describir. Así opina Lage sobre lo cubano:

–Ningún problema con el gentilicio. Es la marca de un origen –geográfico, familiar, cultural– y un contexto. El terror empieza cuando se oyen variaciones del tipo: «verdaderamente cubano», «auténticamente cubano», «más cubano», «cubanísimo/cubanidad/cubanía», «lo cubano en...», «soy cubano, soy...» Y la lista es interminable. Eso ya no es neurosis de identidad, es la psicosis nacionalista que tan bien conocemos. (Lage en Grillo 2)

Conclusión

El cambio de la ciudad latinoamericana en las últimas décadas se ha visto en la formulación de «nuevas constelaciones espaciales, que reemplazan a los antiguos letrados, a los transculturadores, y hasta a la ciudad, como actores y *loci* fundamentales del campo de producción cultural», según Gustavo Remedi (2). Y él no es el único en señalar cambios en los saberes, los territorios y el campo intelectual en sociedades postindustriales. Ahora bien, el caso de Cuba sigue siendo peculiar por el poder central del Estado en el ámbito de la cultura, a lo que viene a sumarse que el nivel de acceso a la red es mínimo en la isla.

He querido poner de relieve los actores en esa ciudad letrada cambiante. El tema alrededor del cual gira todo ese orden discursivo es, una vez más, el tema de la nación. La legitimación o la discusión de lo que se entiende por identidad nacional, y por consiguiente, quiénes son los actores que la definen, son las principales pautas que se debaten y se redefinen en la red. Quise enfatizar algunos proyectos periféricos y no siempre con mucha constancia como *Cacharro(s)*, *Desliz*, *Revista 33 y 1/3*, *TREP*, *La*

caja de la china, que buscan más bien presencia que traducción o representación. Es en la virtualidad donde estas voces encuentran y crean un espacio cultural no existente en la isla, un espacio que llevan a la ciudad real al hacer circular los textos también por mail y en papel. Proponen, así, una manera nueva para la circulación de ideas en el campo intelectual. Un espacio sin ancla en la tierra, que busca más bien desde esa lógica de redes propia de internet cómo proyectar sus maneras hacia la tierra y cómo dinamizar un campo intelectual estático aferrado a la Tradición y la Nación, y dinamizar hasta la misma noción de Identidad. Falta mayor acceso a internet desde la isla, y no sólo al mail o al intranet, para poder continuar esa transformación mediante la cual se rediseñan territorios, se asumen nuevas voces y se legitiman derechos de habla. Si bien se observa una separación entre el corpus y un canon crítico que defiende casi con militancia un Canon y un archivo oficial ya fijados, las múltiples redes que se están creando desde un contemporáneo corpus de textos que diseñan espacios virtuales desde múltiples lugares están haciendo que el canon crítico se vea obligado a formular respuestas de inclusión de nuevos actores, y a pensar una noción más dinámica de lo que es Cultura y de lo que es Nación.

Notas

(1). Hay cambios legales que ahora van a entrar en vigor. Internet, tal como el uso del móvil, estará permitido a todos, pero económicamente va a generar más brecha entre los que puedan usarlo y los que no, con precios de 6 CUC la hora por el acceso al internet, y 1,5 CUC la hora para el correo electrónico.

(2). Hay que tener en cuenta que el acceso tiene cuatro gradaciones en Cuba: acceso al mail nacional, acceso a la Intranet nacional, acceso al mail internacional, y acceso al Internet internacional.

(3). Véase <http://www.cubarte.cult.cu/paginas/personalidades/quienesquien.php>.

(4). *La letra del escriba* y *la Ventana* son ejemplos de algunas de las revistas vinculadas a las instituciones La casa del libro o Casa de las Américas. *La Gaceta de Cuba* ha puesto *online* sus números desde 2008 hasta la actualidad, y se puede acceder también a algunos de los artículos publicados entre 2004 y 2007. La lentitud de la conexión para bajar los números a veces es problemática, pero por lo menos empieza a visualizarse un panorama más diverso. A la revista *Unión* se puede acceder a algún artículo escaso publicado entre el número 42 y la actualidad. La revista *Temas* ha puesto *online* todos los números de la revista, pero sólo se puede acceder al número actual. Para tener acceso a números anteriores se pide un pago a través de paypal. La revista *Casa de las Américas*, con ámbito más latinoamericano que puramente cubano, lleva desde el 2008 *online*, aunque ya se podían acceder algunos artículos desde el 2001. *Revolución y Cultura* ya ofrecía los números de su revista en pdf desde 2004. Revistas como *La siempreviva* y *El cuentero* no tienen presencia en la red. Sobre todo falta la presencia de *Upsalón*, una revista universitaria, joven y activa que con voz innovadora diversifica la crítica cultural cubana.

(5). Este debate se refiere a la inquietud que generó un programa televisivo justo después de que Raúl Castro tomara el poder en que fue homenajeado uno de los oficiales responsables de los actos más negros de los dogmáticos años setenta. La avalancha de mensajes electrónicos que lanzaron este debate están juntados actualmente en la revista *Consenso*: http://www.desdecuba.com/polemica/articulos/89_01.shtml

(6). Llama la atención la elección del término «por cuenta propia» en medio de la emergencia de cuentapropistas en la isla y los cambios de leyes al respecto, cuando lo llamado «independiente» frecuentemente es usado por alguno de los dos campos como sinónimo de «disidente».

(7). Para el que quiera saber más de la polémica suscitada por los blogs y la respuesta oficial, remito al programa televisivo cubano «Razones de Cuba» accesible en youtube.com, y a su reacción «Razones ciudadanas», accesible en el blog de Generación Y.

(8). El manifiesto de Paideia y otros textos de o sobre el proyecto finalmente se publicaron *online* en <<http://cubistamagazine.com/dossier.html>>

(9). Este dato proviene de entrevistas personales con algunos de los fundadores de la revista.

(10). En este panorama de las revistas digitales con la lógica de redes faltan unas cuantas revistas con voz propia y original que por razones prácticas no he podido incluir en este ensayo. Es el caso de *La caja de la china* (2006-), *Revista 33 y un tercio* (2005-2011), *Disparo en la Red* (2004), *Rockstalgias* (2005-2006), *Qubit*, *Isabelica.cu* y *La Rosa Blanca*.

Revistas, portales y periódicos:

- Cacharro(s)*. Disponible en <<http://revistacacharos.blogspot.com>>
El Caimán Barbudo. Disponible en <<http://www.caimanbarbudo.cu/>>
Cubaencuentro. Disponible en <<http://www.cubaencuentro.com/>>
Cubaliteraria. Disponible en <www.cubaliteraria.cu>
Cubanet. Disponible en <<http://www.cubanet.org/>>
Cubarte y la revista *Letra con filo*. Disponible en <www.cubarte.cult.cu>
Conexos. Disponible en <<http://conexos.org/>>
Consenso: http://www.desdecuba.com/polemica/articulos/89_01.shtml
Diario de Cuba. Disponible en <<http://www.diariodecuba.com/>>
Diaspora(s). No disponible *online*. La presentación «Olvidar Orígenes», de Rolando Sánchez Mejías, fue retomada por diversas revistas y blogs en esta lista.
Disparo en la Red. Disponible en <http://www.cubaunderground.com/cat_view/132-disparo-en-red?view=docman>
Isliada. Disponible en <<http://www.isliada.com/>>
La caja de la china, Disponible en <storage.vuzit.com/public/3we/source.pdf>
La Gaceta de Cuba. Disponible en <<http://www.uneac.org.cu/index.php?module=publicaciones>>
La Habana Elegante: Revista semestral de literatura y cultura cubana, caribeña, latinoamericana, y de estética. Disponible en <<http://www.habanaelegante.com>>
La Jiribilla. Revista de cultura cubana. Disponible en <<http://www.lajiribilla.cu/>>
La primavera digital. Disponible en <<http://www.primaveradigital.org/>>
Periódico Granma. Disponible en <<http://www.granma.cubaweb.cu/>>
Periódico Trabajadores. Disponible en <<http://www.trabajadores.cu/noticias-culturales>>
Revista 33 y 1/3, Disponible en <<http://es.scribd.com/collections/2362439/Revista-de-literatura-33-y-un-tercio>> y <<http://revista33y1tercio.blogspot.nl/>>
Revista Consenso: Disponible en <http://www.desdecuba.com/polemica/articulos/89_01.shtml>
Revista Desliz. Disponible en <<http://revistadesliz.blogspot.com>>
Revista Revolución y Cultura. Disponible en <<http://www.ryc.cult.cu/index.html>>
Revista Temas. Disponible en <<http://www.temas.cult.cu/index.php>>
Revista Unión. Disponible en <<http://www.uneac.org.cu/index.php?module=publicaciones>>
Revista Voces. Disponible en <<http://vocescuba.com/>>
Rockstalgias. Disponible en <http://www.cubaunderground.com/index.php?option=com_magazine&func=show_magazine&id=3&Itemid=613>
The Revolution Evening Post. Disponible en <http://www.cubaunderground.com/cat_view/126-the-revolution-evening-post>

Bibliografía

Aguiar Díaz, Jorge Alberto. «Preliminar». En *Cacharro(s)* 3. (2003): 4-6. En <<http://revistacacharos.blogspot.com/>>.

García Lorenzo, Gelsys. «Underground: un artículo trash». En *Upsalón: Revista Estudiantil de la Facultad de Artes y Letras* 8 (2010): 3-9.

Grillo, Rafael. "La toxicidad de la ficción, una idea que me persigue; conversación con Jorge Enrique Lage" en *Isliada* 9/7 (2012): 1-4. En: <http://incubadorista.files.wordpress.com/2012/11/lage1.pdf>

Mesa, Leopoldo. «Postrevolution suave, cordial, amable, divertido». En *Upsalón: Revista Estudiantil de la Facultad de Artes y Letras* 8 (2010): 20-26.

Mónica, Lizabel. «Nadurria». En *Cacharro(s)* julio-agosto (2003): 35 En <<http://revistacacharos.blogspot.com/>>.

Pérez Cino, Waldo .«Sentido y paráfrasis». En *La Gaceta de Cuba* 6 (2002): 22-28.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Del Norte, 2002.

Remedi, Gustavo. «Ciudad letrada: Ángel Rama y la espacialización del análisis cultural». En Mabel Maraña (ed.): *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (1997): 97-122.

Rojas, Rafael. *Isla sin fin: Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami: Universal, 1998.

---. «Todas las Habanas de Cuba». En *Primera Revista Latinoamericana de Libros*, (2007).

Venegas, Cristina. *Digital Dilemmas: The State, The Individual, and Digital Media in Cuba*. Rutgers University Press, 2010.

REVIEWS

Lila Quintero Weaver, *Darkroom: a memoir in black and white*. Tuscaloosa, Alabama: U of Alabama P, 2010. 264 pp. ISBN: 978-0817357146

Lila Quintero Weaver's first graphic novel, *Darkroom: a memoir in black and white*, presents a personal narrative of childhood and adolescence as an Argentinean-American in the deeply segregated town of Marion, Alabama during the 1960s and 1970s. *Darkroom* begins when Lila immigrates to the United States at the age of five and ends, rather abruptly, with a condensed narrative of her life after high school and her return to Argentina, forty-four years after her departure. The coming-of-age story, dramatically set during the civil rights movement, directly links the protagonist's personal experiences of immigration with the escalating national crisis, attempting to focalize this tense historical period from a child's curious but not fully cognizant perspective. The adult writer/illustrator, in contrast, maintains a more mature understanding of the racial tensions in which she grew up. In this way, through both content (as a young immigrant's tale that depicts societal change in addition to personal development) and form (as a graphic text), *Darkroom* remains a unique example of the *bildungsroman*.

The graphic novel traces the young protagonist's odyssey as she copes with discrimination, struggles to find a place within movements for racial justice, and gradually comes to terms with her identity as a Spanish-speaking immigrant. At times the author's deliberate use of a child-like perspective and naïveté read as such. Weaver's overt, even exaggerated, metaphors and visual symbolism of "black and white" or "dark and light," especially when connected to the development of photographic images and the setting of her father's darkroom in the context of a deeply segregated society, risk bordering on cliché. Given that a child's perspective propels the narrative, however,

these somewhat simplistic renderings might also be read as innocent if not tender and endearing.

In other instances, the author/illustrator more successfully takes advantage of the graphic medium to denote racial difference and condemn prejudice. When depicting racist white characters, Weaver frequently utilizes thin gray contour outline with sparse facial detail and little or no infill shading. Extreme close-ups exaggerate harsh facial expressions when white townspeople utter racist sentiments, e.g. “*Nigras? You invited Nigras?!*” (97) and “*...the coons're gonna march down to the jail!*” (146). Weaver's visual style not only highlights the speakers' whiteness but also visually connotes the severity and two-dimensionality of their thinking. In contrast, Weaver consistently depicts African American characters with more complex shading and frequently includes their hands (or feet) with expressive gestures within the frame, adding more personality and depth to these images.

In the citations above, colloquial speech further underscores the uneducated biases of the speakers; in other words, text and image function together to depict ignorant bigotry. Likewise, the author/illustrator exploits the balance between text and image to portray segregation and the narrow-mindedness of white townsfolk. In one example, the text fits subtly around a gathering of African American church-goers, allowing the characters' visual physical presence as a community and their individual facial expressions to dominate the frame; on the following page Weaver depicts a group of white church-goers with text in large speech bubbles that span outside of the frame, activating the edges of the image and drawing attention to their words rather than the characters,: “*It's those outside agitators! They've got the nigras all stirred up!*” “*This is serious! If*

they get the vote, they're gonna have the majority, and they'll take over!" (138-140). This technique effectively highlights collective prejudices and fears.

In contrast, by portraying herself as a child immigrant with an educated middle-class background, and as a light-skinned Latina whose identity slips in and out of whiteness, Weaver positions herself as a subjective outsider whose non-whiteness allows her to see racial injustice. Yet non-blackness, inclusion in white society, and childhood naïveté protect her from gaining a more intimate or experiential understanding of racism. Weaver takes advantage of this position and, in her role as adult storyteller, guides the reader through her gradual realization of racial segregation and violence. In this way, the graphic novel becomes a teaching tool, capitalizing upon a youth's perspective and providing a gentle introduction into violent racial conflict. The incorporation of sketched re-creations of historical documents such as textbooks, literacy tests for voter suppression, and newspaper articles enables a persuasive blending of childhood memories and adult comprehension. Such a dual narrative perspective allows a certain naïveté regarding racial discrimination and further permits the protagonist to confront instances in which she was complicit with racism and segregation (200, 247).

Weaver traces the protagonist's recollection, reflection, and gradual realization of racism by overtly repeating certain compositions or scenes, and, occasionally, by repeating text. Throughout *Darkroom*, imagery and narrative structure—intricately linked—mimic the circularity of memory. For example, the snapshot of her last view of Argentina (introduced at the text's onset) appears again at the end of the graphic novel when Weaver returns to her native country (30, 249). Similarly, Weaver illustrates a close-up of young Lila's eyes after she witnesses segregation in a local health clinic; this

same frame appears again much later when she begins to understand the persistence and pervasiveness of racism in her classroom, church, and neighborhood (68, 183). Visual and textual circularity combined with focused attention upon the protagonist's eyes not only provide insight into Lila's evolving comprehension but also invite readers to acknowledge their own gaze and "see" the South for themselves.

In short, with *Darkroom: a memoir in black and white* Lila Quintero Weaver nostalgically represents the experience of racial difference through childhood memories. At times the graphic novel suffers from its attempt to converge numerous if not competing narratives: an immigrant's tale, a coming-of-age story, and a chronicle of the civil rights era. Weaver's personal memoir as a Latina and an immigrant slowly dissolves and ultimately disappears into the historical narrative of the civil rights movement until, in the end, the protagonist decides to literally return to her roots. Although this may disappoint readers specifically interested in the interaction between Lila's *latinidad* and the stark segregation of the South, such a representation may be true to Weaver's personal experience. The graphic memoir gives the impression that as she assimilated into white American culture, civil rights struggles were critical to personal growth and a sense of self. For these reasons, *Darkroom* will appeal to students and scholars of the *bildungsroman*, narratives of the Jim Crow era, and Latina literature. Weaver's visual text will be of particular interest to those engaged in graphic representations of racial and cultural identity

[Janis Breckenridge](#) // Madelyn Peterson

Whitman College

José Manuel González Álvarez: *El cálamo centenario. Cinco asedios a la literatura argentina (1910-2010)*. Buenos Aires, El Aleph, 2012, 133pp. ISBN: 978-987-1701-43-8

Macedonio y Piglia, alfa y omega del Centenario argentino. Los asedios críticos de José Manuel González Álvarez

El ensayo de crítica literaria que nos presenta José Manuel González Álvarez, *El cálamo centenario. Cinco asedios a la literatura argentina (1910-2010)*, se enmarca en la tendencia conmemorativa de los bicentenarios latinoamericanos. Siete países han festejado sus dos siglos de independencia entre 2009 y 2010 –Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, México y Venezuela–, y esta celebración ha dado lugar a la publicación de una profusa bibliografía celebratoria. Aunque los centenarios sean mojones artificiales en el decurso de una Historia cuyos hitos fundacionales no siempre sincronizan con los relojes –el mismo Eric Hobsbawn habló del *short twentieth century* enmarcado por el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 y la disolución de la ex Unión Soviética en 1991– lo cierto es que ofrecen ocasión inmejorable para efectuar un balance de la producción de un campo intelectual. Y esa oportunidad no la desaprovecha González Álvarez.

Su libro homenajea una tradición literaria recortando hitos de relevancia –cinco, para ser exactos– que iluminan capítulos imprescindibles de la literatura argentina, pero que silencian voluntariamente otros. El crítico español se decanta por iluminar el costado formalista y autofictivo de la literatura argentina del siglo XX, gestado en las filas de una de las vertientes de la vanguardia rioplatense –el grupo de Florida–, propulsado por buena parte de los redactores de turno de la revista *Sur* (Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, José Bianco, Julio Cortázar) que persistirá con aires renovados en la narrativa de Ricardo

Piglia, Juan José Saer, Héctor Libertella o César Aira. Se deja fuera la otra línea, la inaugurada por Boedo y reivindicada por el grupo Contorno, la literatura de protesta social que desembocaría en la narrativa testimonial de Rodolfo Walsh. Sus cinco asedios siguen la estela de Macedonio Fernández y Ricardo Piglia, dos figuras convertidas en cifras del Centenario, respectivamente preludio y colofón de un auténtico Siglo de Oro de la literatura argentina en calidad de progenitores de un legado textual que se proyectará hasta nuestro siglo XXI.

La primera curiosidad de esta monografía está en el título, de calibre poético. *Cálamo centenario* –pluma de ave o de metal que sirve para escribir y que cumple cien años– compone una elaborada metonimia de la literatura argentina del siglo pasado. Abunda en este ensayo una retórica de raigambre literaria, pues sus 166 páginas despliegan una prosa crítica de largos incisos y léxico preciosista que no obliteran el agudo espesor conceptual.

La segunda curiosidad es la palabra *asedio*. Todo asedio, por definición, implica una perspectiva distanciada puesto que se produce desde un fuera: se trata de cercar un punto fortificado para impedir que salgan quienes están en él. El asedio metaforizaría el abordaje del crítico, que estudia su objeto mediado por imposición de una distancia espacial y/o temporal. Quizás porque este libro de González Álvarez representa el Centenario leído desde la orilla española.

El *primer asedio* de su libro se concentra en los requiebros dialécticos de Miguel de Unamuno a una argentinidad literaria sopesada desde parámetros iberocéntricos. Para González Álvarez la percepción unamuniana de la poesía gauchesca –según la cual la Pampa constituiría un trasunto de la llanura castellana, el gaucho un reflejo del campesino

andaluz y la dicotomía gaucho-indio una prolongación del binomio castellano-moro— es un ejemplo flagrante de un panorama finisecular signado por el paternalismo hacia la literatura latinoamericana en general. Aunque Unamuno parta de una actitud entusiasta de exaltación de los talentos literarios, termina recluyendo la especificidad del legado argentino bajo la órbita iberocéntrica, al punto de asignar a Domingo F. Sarmiento un pretendido españolismo. Se trata de un paternalismo que el periódico *Martín Fierro* socavará hasta las últimas consecuencias, al punto de afirmar que “muy particularmente ahora, ser hispanófilo es ser antiargentino”, que es necesario fundar “un nuevo 25 de mayo en el orden moral e intelectual” —en alusión alegórica al primer gobierno patrio del 25 de mayo de 1810, constituido tras la expulsión del virrey Cisneros— y amenazar con “que nos dejen tranquilo a *Martín Fierro* o demostraremos que Cervantes es un clásico gauchesco”.

El *segundo asedio* se concentra en la figura precursora de Jorge Luis Borges y en el modo en que éste reconfigura el canon nacional sustentado en un cosmopolitismo que lo enfrenta al criollismo telúrico empuñado por la anacrónica Generación del Centenario. Indica González Álvarez que la vena épica de la producción borgiana se gesta en la década 1910-20 en Argentina, donde se fragua el discurso nacionalista que supuso el acicate propiciador de la inversión que Borges opera, y que todo asedio a su obra pasa ineludiblemente por reseñar los presupuestos ideológicos tocantes a la idea de absoluto. Según la hipótesis postulada en este libro, Borges textualiza lo épico como solución provisoria que habilitaría una incursión parcial en lo absoluto. Así, el motivo del coraje deviene una “esquirla redentora” que catapultaría al hombre al área de lo inmutable.

Punto neurálgico del libro *–tercer asedio* y capítulo posicionado estructuralmente en su centro– tiene sello macedoniano: se presenta la escritura de Macedonio como una prosa que se aferra a tres grandes principios que problematizan y neutralizan cualquier operación de lecto-escritura: *la lengua comunica que no comunica, el escritor escribe que no escribe y el lector lee que no lee*. González Álvarez resalta los peculiares meandros reflexivos, el potencial humorístico y el fértil negacionismo que singularizan el proyecto textual de Macedonio.

El *cuarto asedio* se concentrará en las impronta de este autor fundacional en la narrativa argentina contemporánea. Para González Álvarez, Macedonio inauguró un público pero también una escritura: Borges y Cortázar son sus mejores lectores. Borges utiliza la tesis de la cortesía macedoniana para enmascarar algo crucial que su escritura heredaría sin tapujos: la atribución al otro, la eliminación pretendida de la autoría y los permanentes zarandeos al yo como dudosa categoría ontológica. Pero también Cortázar, en *Rayuela*, incorporará las conversaciones entrecortadas, el fragmentarismo, las calas metaliterarias, las consideraciones sobre otras artes y el humor para neutralizar los momentos dramáticos con una impasibilidad sorprendente para el lector. Más cerca en el tiempo Macedonio engendrará otros “hijos predilectos”: Piglia y Libertella. El primero, por su experimentalismo, el segundo por la afirmación de una práctica hermética, sus pretensiones de ilegibilidad y pertinaz resistencia a la lectura, evidenciadas ejemplarmente en *El árbol de Saussure* (2000). González Álvarez analiza las poéticas de Borges, Cortázar, Piglia, Libertella, Alberto Vanasco, Ezequiel Martínez Estrada o Federico Jeanmarie, sugiere las de Osvaldo Lamborghini, Néstor Sánchez o Antonio Di Benedetto y menciona otras medulares como las de Leopoldo Marechli, Norah Lange,

Juan José Saer, Juan Martini, Marcelo Cohen, Alberto Laiseca o César Aira como altamente deudatarias del programa macedoniano.

Quinto y último asedio nos conduce a lo que para el crítico español sería *la letra omega del centenario*: la obra de Ricardo Piglia. Elogia la dimensión panhispánica de su figura y la originalidad en el empleo de la técnica de fragmentación del yo literario, el empleo de citas falsas o la movilidad de fronteras entre los géneros. Piglia había confesado al propio González Álvarez en una entrevista reciente esa mutua debilidad llamada Macedonio: “Creo que si nosotros por algún pacto fáustico extraño nos encontráramos de nuevo aquí dentro de cien años, seguramente nos asombraríamos porque Macedonio estaría muy presente y Borges sería no digo un escritor perdido pero sí menor. Me parece que en Macedonio está la potencia del porvenir de la literatura”. *El cálamo centenario. Cinco asedios a la literatura argentina* nos revela que ya no será necesario llegar al tricentenario para demostrarlo.

[Marisa Martínez Pérsico](#)

Università degli Studi Guglielmo Marconi