

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

CIBERLETRAS

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

ISSUE 42

VEINTE AÑOS

Número editado por Marco Ramírez Rojas

Lehman College – City University of New York



ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

CIBERLETRAS 42 – 20 AÑOS

El presente número conmemora los veinte años de existencia de *CIBERLETRAS*. La revista fue fundada en el año 1999 por Cristina Guiñazu y Susana Haydu. Bajo su dirección y visión, la revista ha llegado a ocupar el lugar de reconocimiento del que ahora goza. Gracias a ellas *CIBERLETRAS* surgió como una de las primeras publicaciones virtuales en el campo de los estudios académicos y se ha mantenido como un referente dentro de los círculos académicos internacionales.

Durante estas décadas también hemos contado con el valioso apoyo de nuestros colegas en el Departamento de Lenguas y Literaturas, a quienes extendemos nuestro agradecimiento. De igual forma, queremos recordar a nuestros editores, evaluadores, revisores y colaboradores a lo largo de estas dos décadas, quienes nos han ayudado a mantener viva esta publicación.

Para celebrar este aniversario, hemos rediseñado nuestro formato de publicaciones y nuestra página de acceso. Nuestro nuevo equipo editorial está formado por Marco Ramírez Rojas (Editor), Juan Jesús Payán (Asesor principal y Editor de reseñas) y Cristina Elena Pardo (Ayudante editorial). Nuestra revista continuará siendo una plataforma académica de acceso abierto, dedicada a la difusión de trabajos investigativos de alto nivel en el campo de los estudios literarios y culturales de España y América Latina. *CIBERLETRAS* seguirá publicándose dos veces al año y continuaremos observando un riguroso proceso de evaluación por pares académicos (*blind-peer review*).

A partir de este número, el enfoque editorial de la revista se concentrará en obras y autores de los siglos XIX, XX y XXI de España y Latinoamérica. Nuestras convocatorias y pedidos de artículos seguirán abiertos a autores y obras de todos los períodos, pero daremos preferencia a literaturas hispanoamericanas del siglo XIX en adelante. También queremos abrir un espacio que se enfoque las conexiones entre las letras y culturas hispánicas con otras tradiciones y producciones literarias del mundo. Invitamos, pues, académicos en el campo hispanoamericano y en el área de literaturas mundiales, a que nos envíen trabajos que estudien puentes de comunicación entre América Latina, España y el mundo.

Agradecemos la participación de los autores incluidos en este número así como de los lectores, correctores y los miembros del equipo técnico que han hecho posible la publicación de este número.

Marco Ramírez Rojas
Editor de Ciberletras



ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

CIBERLETRAS 42 – 20 YEARS

This issue marks the twentieth anniversary of CIBERLETRAS. The journal was founded in 1999 by Cristina Guiñazu and Susana Haydu. It was under their leadership and vision that the journal became what it is today. Thanks to their work, CIBERLETRAS was one of first online publications in the field and has remained a respected publication among international academic circles.

During the past two decades we have had the support of our colleagues in the Department of Languages and Literatures at Lehman College, who have generously helped and collaborated with us. For this, we are immensely grateful. Our journey would not have been possible without the efforts of our editors, reviewers, readers, and collaborators. We want to acknowledge and thank them for their efforts.

To celebrate this anniversary, we have redesigned the format our publication as well as our webpage. The new members editorial board are Marco Ramírez Rojas (Editor in Chief), Juan Jesús Payán (Chief Advisor and Editor for Reviews), and Cristina Elena Pardo (Assistant to the editors). Our journal will continue to be published an open-Access platform dedicated to the circulation of high level academic research in the field of Latin American and Spanish literary and cultural studies. CIBERLETRAS will continue observing a rigorous process of double-blind peer review process.

The editorial line of our future issues will focus on essays about Spanish and Latin American works and authors from the 19th, 20th, and 21st centuries. Our Call For Papers will remain open to submissions dealing with literary and cultural studies on all genres and historical periods, but we will give preference to topics related to Hispanic literatures from the 19th century and on. Additionally, we want to open a space for essays dealing with the connections between the Hispanic world and other literary and cultural spheres around the globe. We invite submissions that bridge Latin America, Spain, and world literatures and cultures.

We are thankful for the collaboration of the authors, readers, editors, and the members of the IT division who have made possible the publication of our 42nd issue.

Marco Ramírez Rojas
Editor in Chief - Ciberletras

CIBERLETRAS 42 – INDICE

ENSAYOS / ESSAYS

Jorge Camacho

La circulación de grabados en el mercado editorial de Nueva York a finales del siglo XIX: los casos de *Ismaelillo* de José Martí y *el Cancionero* de Henrich Heine, traducido por Antonio Pérez Bonalde1-14

Antonia L. Delgado-Proust

Women at Odds: Female Antagonism and Collusion With Patriarchy in Dulce Chacón's *La voz dormida*15-34

Mario Jiménez Chacón

Traslado mítico-histórico y traslado lingüístico en *Señales que precederán al fin del mundo*.....35-50

Raúl M. Illescas

La enajenación en el espectáculo del trabajo. Una lectura de *La mano invisible* de Isaac Rosa51-72

Michel Nieva

Una excursión a los bacilos del cólera, el tifus y la tuberculosis: sobre el indígena como bacteria en la literatura argentina de entresiglos XIX y XX.....73-89

Rolando Pérez

José Martí y Nueva York: la crítica ambivalente de la modernidad urbana.....90-102

Carolina Rodríguez Tsouroukdissian

Carteles antivenéreos de la guerra civil española: imágenes de la prostituta en tiempos de conflicto y revolución social.....103-119

Emily C. Vázquez Enríquez

Companion Species In Border Crossings: "Mediodía De Frontera" By Claudia Hernández120-132

**LA CIRCULACIÓN DE GRABADOS EN EL
MERCADO EDITORIAL DE NUEVA YORK A
FINALES DEL SIGLO XIX: LOS CASOS DE
ISMAELILLO DE JOSÉ MARTÍ Y *EL CANCIONERO*
DE HENRICH HEINE, TRADUCIDO POR
ANTONIO PÉREZ BONALDE**

Jorge Camacho
UNIVERSITY OF SOUTH CAROLINA

Resumen

Ismaelillo, el primer poemario de José Martí, ha sido uno de los libros más comentados de este autor. Sin embargo, en esa extensa bibliografía faltan ensayos que aclaren el contexto editorial, el origen y la circulación de los grabados que allí aparecen. Este ensayo analiza pues el emergente mercado editorial latino en Nueva York a finales del siglo XIX y compara este libro con los que publicó su amigo, el poeta venezolano Antonio Pérez Bonalde.

Palabras clave: José Martí, *Ismaelillo*, Grabados, Antonio Pérez Bonalde,

En 1882 en José Martí publicó su primer libro de poemas en Nueva York, *Ismaelillo*, el cual algunos críticos consideran como el inicio del Modernismo en Hispanoamérica. Los críticos que se han acercado a los textos martianos han explicado su génesis, y discutido la representación del padre y el hijo, las imágenes religiosas y orientalistas, así como el exilio en el cual se encontraba. Sin embargo, un lado que ha permanecido totalmente descuidado en este corpus reflexivo ha sido el contexto empresarial y la circulación de los textos y las imágenes producidos por la casa editorial que publicó el poemario. Martí comenzó a escribir estos poemas en Venezuela, pero no es hasta que regresa a Estados Unidos que decide publicarlo en forma de libro. ¿Por qué Martí escoge Thompson & Moreau como casa editorial? ¿Qué distinguía esta casa del resto y cómo los grabados que aparecen en este volumen reflejan la circulación de materiales entre los escritores hispanos que publican sus poemas y traducciones en los Estados Unidos en esta época? En lo que sigue exploraré estos temas y tomaré las publicaciones de esta casa editorial como guía para discutir las publicaciones de José Martí, Antonio Pérez Bonalde y otros escritores latinos que vivían en Nueva York.

Como se sabe, Martí llega a los Estados Unidos en 1880 y, después del breve tiempo que pasó en Venezuela, permaneció allí casi por el resto de su vida. Entonces, el mercado editorial de los Estados Unidos estaba en plena expansión. Gracias a los bajos costos del papel y la ausencia de derechos de autor, muchas empresas editan libros a precios muy bajos. Muchos de ellos son de origen extranjero, este es el caso, especialmente, de escritores ingleses y franceses, que habían ganado notoriedad en sus países y que comenzaban a conocerse en los Estados Unidos.

Como argumentaba Raymond Howard Shove en *Cheap Book Production in the United States, 1870 to 1891*, las novelas de autores anónimos se vendían por 25 centavos mientras que los ya conocidos se vendían por 50 (25). Entre los libros baratos había estudios de ciencia y novelas de ficción que apelaban a un público amplio y rivalizaban entre ellas haciendo que bajaran los precios. Todo esto terminó, sin embargo, en 1891 cuando el 1 de marzo de ese año, se aprobó en los Estados Unidos la Ley Internacional de Derechos de Autor (51). En este contexto varias casas editoriales ven a Latinoamérica y a los hispanos en los EE.UU. como un mercado posible para sus revistas, anuncios y libros, entre ellas la casa Appleton, y las editoras Thompson & Moreau y Louis Weiss en las cuales Martí publicó tanto su primer poemario, *Ismaelillo*, como el último, *Versos sencillos* (1891). En la editorial de la compañía Appleton el cubano, además, sacó tres traducciones: *Antigüedades romanas* de Augustus S. Wilkins (Nueva York: D. Appleton, 1883), *Antigüedades griegas* de John Pentland Mahaffy (New York: D. Appleton, 1883) y *Naciones de lógica* de William Stanley Jevons (New York: D. Appleton, 1885).

Martí también tradujo para Appleton la novela *Misterio ...* (1886), de Frederick John Fargus, un autor británico que firmaba con el nombre de Hugh Conway y que había muerto un año antes. Fargus ganó notoriedad en Norteamérica cuando dos casas editoriales de libros baratos publicaron esta novela con el título original *Called back* (J.W. Lovell Co. [1884], y N.L. Munro, [1884]).



Figura 1. Anuncio de "Misterio" en El Nacional Mexico 28 de abril de 1886.

ISSN: 1523-1720
 NUMERO/NUMBER 42
 Agosto/August 2019

CIBERLETRAS

Sabemos por los periódicos mexicanos que esta narración se vendía en la capital azteca e incluso se entregaba de "prima" para atraer suscriptores al periódico *El Nacional*, de Gonzalo Esteva, quien reprodujo varias crónicas de Martí publicadas antes en *El Economista Americano* de Nueva York. También sabemos que la revista *El álbum de la mujer*, de Concepción Gimeno de Flaquer, anunciaba en la misma capital azteca esta traducción y la recomendaba por estar "traducida al español por el estimable escritor José Martí" (50). Dicha movilidad de los libros coincide entonces con el interés de la industria por alcanzar al público hispano que durante este mismo tiempo se vio bombardeado por todo tipo de productos para el consumo como máquinas de coser, medicinas y aparatos eléctricos que se producían en Norteamérica y se anunciaban en revistas hispanas en Nueva York y revistas de países como Panamá, México y Cuba.

Junto con estas novelas y revistas circulaban también manuales didácticos dirigidos a los alumnos de las escuelas y al público en general interesado en temas científicos. Como muestra de este interés, léase la carta de Paul Grossac (1848-1929), el famoso intelectual argentino, de origen francés, aparecida en uno de los anuncios de la Appleton, en la cual este alaba el valor educativo de la serie que se publicaba en los Estados Unidos. El anuncio se reproducía en la revista *La Ofrenda de Oro*, que pertenecía a la empresa neoyorquina de seguros de vida New York Life Insurance Company. La compañía Appleton se anunciaba en este mensuario como distribuidora de los "editores de las obras de texto más usadas en las casas de educación de la América meridional" (*La Ofrenda de Oro* 17). Decía Grossac en el anuncio:

La impresión esmerada, los grabados, hasta el papel algo sombreado, todo está calculado sabiamente y ejecutado como por esos inventores del "confort". La traducción no se parece, ni mucho menos, a esos zarzales de barbarismos de tantos textos clásicos; es correcta y hasta elegante. El estilo es perfecto: refleja el objeto descrito con la exactitud luminosa de un espejo" (*La Ofrenda de Oro* 17).

La Ofrenda de Oro comenzó a salir en forma de mensuario en 1874, y se producía en la calle de Mercaderes No. 12, en La Habana. A inicios de 1882, trasladó sus oficinas a Nueva York (Hernández Otero, "Colaboración" 40), ya que en el número de mayo de 1882 se lee que ha sido publicado por G.A. Dickinson, de New York. Martí, quien tradujo tres textos para la casa editorial Appleton y publicó algunos textos en *La Ofrenda de Oro* seguramente debió estar de acuerdo entonces con el intelectual argentino y conocía el valor del mercado hispano cuando decidió pocos años después traducir por su cuenta *Ramona*, la novela de Helen Hunt Jackson para venderla en México. En esta época, por tanto, Martí actúa como bisagra intelectual entre el pensamiento y la cultura norteamericana de fines de siglo y la nueva generación de intelectuales que va surgiendo en Hispanoamérica. Se aprovecha no solo del auge y la

expansión editorial que ocurre en los Estados Unidos, sino que también usa la información que producen los periódicos locales para elaborar sus famosas crónicas, como la que tiene que ver con la colonización de Oklahoma (Harrison, "José Martí" 196-98).

Cuando Martí llega a la ciudad de Nueva York en 1880, por tanto, ya la casa "Thompson & Moreau Printers and Publishers," estaba establecida y se localizaba en la calle 51 y 53 de Maiden Lane. Había publicado varios títulos en español, por lo cual españolizó su nombre pasándose a llamar en los anuncios publicitarios y libros impresos "Imprenta de Thompson y Moreau". En 1879, había publicado *Última lamentación de Lord Byron* del poeta romántico español Gaspar Núñez de Arce (1834-1903). En 1880 había sacado *Estudios y conferencias de historia y literatura*, del crítico cubano radicado en París, Enrique Piñeyro (1839-1911) y también la traducción de otro cubano, Antonio Sellén (1840-1889), titulada *Treinta y una veladas. Principios elementales sobre el cultivo cubano* de Jules Lachau. En 1881, la misma editorial publicó otro volumen, esta vez de Arturo Cuyas (1845-1925), titulado *Estudio sobre la inmigración en los Estados Unidos y breves apuntes para la aplicación del sistema a la isla de Cuba: memoria*, y nuevamente, otro libro de versos de Núñez de Arce titulado *Poemas* (1881).

Esto indica que los temas en los que estaba interesada la imprenta eran diversos e incluían la política migratoria, la agricultura, la literatura y la crítica literaria. En los casos de los libros de Arturo Cuyas y Antonio Sellén, además, los libros no eran de ficción sino que tenían el objetivo de traducir la experiencia o los conocimientos extranjeros y aplicarlos a Cuba, una labor que reaparece en Martí cuando edita el periódico *La América* y el *Economista Americano* por el mismo tiempo. En algunos casos eran textos prácticos, de carácter didáctico, que buscaban, al igual que las traducciones de la casa Appleton, el ojo aprobador del alumno, del maestro o simplemente del amante de la poesía. Pero, en todo caso, los tres discursos que dominan la república de las letras hispanas neoyorquinas a finales del siglo XIX son el literario, el mercantil y el de las imágenes, ya sea de grabados artísticos o anuncios publicitarios. En algunos casos, como el de la compañía New York Life Insurance y Lenman & Kemp, estos discursos se unían ya que ambas compañías norteamericanas tenían revistas en español donde publicaban textos literarios y anuncios de su propio negocio. En el caso de *La Ofrenda de Oro*, la mayoría de las contribuciones literarias publicadas tenían que ver con la precariedad de la vida, la incertidumbre, y el miedo a la muerte. También, por supuesto, publicaba anuncios de otras compañías como la casa Appleton y Lenman & Kemp, que se disputaban en el mercado hispano áreas diversas como la de los libros y los medicamentos. No es extraño, entonces, que el discurso literario sea la conexión entre los tres, la goma que unía al lector con los intereses que promovían estos negocios, y en tales casos los grabados o las ilustraciones servían como soporte visual.

En el caso de la compañía Thompson y Moreau es interesante ver el énfasis que pone en la obra poética de Gaspar Núñez de Arce quien, todavía a finales del siglo XIX, tenía admiradores en Hispanoamérica como el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera. Asimismo tenía un interés en expandir su negocio a otras lenguas, ya que en 1886, al publicar *The Gibbet of Regina: the Truth About Riel* (1886), de Napoléon Thompson, saca un anuncio donde afirma que su imprenta estaba capacitada para traducir e imprimir títulos en varios idiomas. Dice: "Our stablishment is especially organized for Translating and Printing in Foreign languages. We translate and print in English, Spanish, Portuguese, French, Catalan, Italian, German, Dutch, Flemish, &c, &c". A lo que agrega con letras mayúsculas: "The only printing establishment on this continent where several foreign languages are currently printed with elegance and correctness" (202).

En este mismo anuncio publicitario, los promotores de la compañía listan nada menos que seis títulos en español, tres de los cuales eran del poeta

venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde. *Ritmos* (1880), *El Poema del Niágara* (1883) y la traducción que este hizo de los poemas de Henrich Heine *El Cancionero* (1886) – que en el anuncio aparece publicado en 1886 por esta casa editorial, aunque en la primera página del libro no aparece el nombre de la editorial y da como fecha de publicación 1885. Si juzgamos, entonces, por la promoción que hace la compañía de los libros que ya había publicado hasta entonces, podemos notar que priorizara la literatura, y en especial la poesía, ya que los otros tres, que no son del venezolano, también pertenecen a este género o tratan de literatura, como en el caso del libro de Enrique Piñeyro. Además, algunos de ellos son libros voluminosos, ricamente ilustrados, que han pasado por más de una edición, como el de *Las poesías completas* de Nuñez de Arce, que tiene 302 páginas y del cual se anuncia una tercera edición de 1884. Del libro *El Poema del Niágara* de Bonalde, se anuncia una segunda edición de 1883.

Vale señalar además que, a juzgar por el mismo anuncio, los libros en español que publicaba no eran baratos. Del libro de Heine tenían disponibles tres tipos con diferentes precios, pero todos altos para la época. Una edición con cubierta de papel costaba \$3, otra con tapa y los bordes de las hojas estampadas con plata y oro costaba \$4.50, y la última y más cara de todas, con los mismos estampados pero de mejor cubierta, tenía el precio de \$6.50. A esto debemos agregar que este libro tenía 438 páginas y, como dice el anuncio, estaba “profusamente ilustrado”. No debió ser un negocio rentable y posiblemente Antonio Pérez Bonalde no hubiera podido publicarlo si Edward Kemp, el dueño de la compañía farmacéutica Lenman & Kemp, para la cual trabajaba el poeta, no hubiera corrido con los gastos de la edición. De ahí que en la primera página del libro Bonalde le dé las gracias al “mecenas generoso de esta obra” (iv). En ningún lugar se menciona el libro de Martí, *Ismaelillo* (1882) que, a pesar de ser un libro pequeño –especialmente si lo comparamos con los otros que se mencionan– tiene tantas o más ilustraciones en proporción de páginas que los otros. En total cuenta con veintiocho ilustraciones, si contamos la que aparece en la portada. Sabemos, además, que Martí escribió el prólogo al *Poema del Niágara* de Pérez Bonalde, que ya había aparecido en la edición de *Ritmos* de 1880, sin ilustraciones, y que en 1883 publicaría Thompson y Moreau en forma de folleto. Pero esto tampoco se menciona en el anuncio.

Al igual que su primer poemario, este prólogo del cubano al poema de Pérez Bonalde ha sido caracterizado como un documento fundacional de la estética modernista. Martí, en su reflexión, toma la catarata como un símbolo de la vida moderna en la cual proyecta las angustias, las esperanzas y los miedos que caracterizaban la modernidad de finales del siglo XIX. El agua embravecida daba la idea del tumulto y rapidez de los nuevos tiempos, que Charles Baudelaire caracterizaría como de brevedad y cambio (290). Estos temas, sin embargo, parecen extrañamente lejanos del primer poemario de Martí y no porque el cubano no estuviera pensando en ellos, sino porque *Ismaelillo* se presenta ante el lector como el romance entre el padre y el hijo, en un ambiente doméstico, alejado del ruido de las calles y de la tecnología moderna. No por casualidad, en el prólogo del libro Martí hace referencia a esa violencia externa cuando afirma “espantado de todo, me refugio en ti” (*Poesías Completas* I, 17).

Dada la importancia que tiene *Ismaelillo* dentro de la lírica modernista y dentro del corpus poético martiano vale detenerse en las ilustraciones del libro ya que, a pesar de haber sido objeto de innumerables exégesis, todos se enfocan en los poemas y dejan a un lado los grabados o las imágenes, llegando incluso a desecharlas completamente de la edición crítica de las obras martianas que comenzaron a publicarse a partir del año 2000 en Cuba. ¿Se justifica que se publique el primer poemario de Martí en una edición crítica de sus *Obras completas* sin publicar los dibujos, y ni siquiera explicar en una de las tantas notas al margen que tiene esta edición que poemario apareció originalmente con 28 grabados? No. ¿Por qué descontextualizar los poemas cuando Martí quería que se leyeran

junto con las imágenes?¹ Según Gonzalo de Quesada y Miranda, en *Martí, hombre*, Martí tomó mucho cuidado en la confección del libro y los dibujos: "Fija cada detalle de la impresión a la casa Thompson & Moreau, escoge el formato, pequeño y fino como en consonancia con la menudez de su hijo y de propia mano esbozará los dibujos simbólicos que luego, en acabadas láminas artísticas, ornarán el librito" (219).

Más tarde, en la década de 1960, Cintio Vitier, quien seguramente había leído el ensayo de Gonzalo de Quesada y Miranda, dedica la última parte de su ensayo sobre *Ismaelillo* en *Temas martianos* a estas imágenes. Coincide con Quesada en que son dibujos simbólicos, o "deliciosamente alegóricos" (150), donde la relación entre texto y poema a veces es vaga, sino difícil de establecer ya que no tienen un "causalismo previsible" (150). Pero a diferencia del segundo albacea de Martí, no aclara si son originales del poeta. Más bien da a entender que el cubano pudo haberlos sacado de otras publicaciones cuando afirma:

Años después, en las páginas de *La edad de oro*, Martí desplegaría su arte de escoger grabados encantadores, a la vez escolares y poéticos, para una publicación destinada a los niños. En esta dedicada a "su" hijo, el racimo de uvas que parece un corazón, la paloma junto al arco, el infante dormido en la hoja, son como emblemas serenadores de las candentes palabras. Nuestra atención es invitada a entrar, no solo en unos poemas, sino también en su paisaje ideal, sugerido por fragmentos agrestes y enigmáticos. No faltan la esfinge ni alusiones a la historia de Agar, la egipcia. (150)

Tanto Gonzalo de Quesada como Cintio Vitier entienden entonces que al publicar este libro con ilustraciones, Martí nos obliga a leer el texto y el dibujo simultáneamente. El problema está en que los dos críticos buscan una relación "causal" entre poema e imagen que aparentemente no aparece en muchos de ellos. Aun así, Quesada, Vitier y, más recientemente, Enrico Mario Santí, sí han encontrado correspondencia entre algunos de estos poemas y los dibujos, que de forma general ilustran los temas básicos del poemario. El amor del hijo representado en los ángeles o cupidos; el "orientalismo", que como dice Santí, se sugiere en la imagen de la caravana que sale de un ciudad en el Oriente ("José Martí" 26), en el dibujo que ilustra "Musa traviesa" o incluso la imagen de la mujer, provocadora y sensual que ilustra el poema "Brazos fragantes". Recordemos, sin embargo, que el libro tiene solamente quince poemas y veintiocho grabados. Es decir, establece una proporción casi de dos grabados por poema y posiblemente Martí no quiso o no aspiró a que la correspondencia entre uno y otro fuera completa. De todas formas, la cuestión del origen de estos grabados no se ha establecido hasta ahora, y al juzgar por el texto de Quesada y Miranda, fue Martí quien los hizo. Sin embargo, no hay evidencia alguna de tal cosa en la papelería de Martí o en sus apuntes. Martí, como sabía Quesada y Miranda, y han apuntado sus biógrafos, tomó clases de dibujo cuando era joven y en su archivo aparecen muchos autorretratos y esbozos de objetos. ¿Cuáles eran los gustos de Martí cuando se trataba del grabado y qué artistas admiró?

En una carta que le escribió a su amigo, Fermín Valdés Domínguez, menciona a Demarest, indicando que era muy respetado por sus contemporáneos (*Obras Completas* XX 238). En esa misma carta de 1887, menciona a Farrand y Alexander, quienes ilustraron el programa oficial para las Fiestas de la estatua de la libertad, y menciona también las revistas *Century Magazine* y el *Harper's weekly* que publicaban hermosos dibujos (*Obras Completas* XIII, 433). En otra crónica, de 1881, publicada en *La Opinión Nacional* de Caracas, menciona los "grabados exquisitos" que publicaba la revista *Scribner's monthly* en New York (*Obras Completas* IX, 74), y cuando publicó el número 8, del año 2, de la revista *El Economista Americano*, que corresponde al mes de octubre-noviembre de 1886,

1. Para otras omisiones y errores de esta edición crítica véase mi ensayo "Versiones, omisiones, errores y un apócrifo en las *Obras completas*. Edición Crítica, de José Martí" en *Camino Real* (2017). Disponible en la siguiente dirección electrónica:

https://www.academia.edu/35053341/Versiones_omisiones_errores_y_un_ap%C3%B3crifo_en_las_Obras_completas_Edici%C3%B3n_Cr%C3%ADtica_de_Jos%C3%A9_Mart%C3%AD

escribe una “advertencia a nuestros suscritores” en la cual habla de “bellos grabados” de los festejos históricos que se habían impreso de la Estatua de la Libertad que adornaba la bahía y en su artículo para el mismo número, titulado “Recuerdo de Bartholdi”, consigna:

Los lectores de *El Economista* apreciarán sin duda los bellos grabados que adornan este número, que en lo breve de nuestro espacio hemos dispuesto de manera que recuerde sin mezquindad la noble fiesta con que consagró New York la entrega solemne de la estatua de la Libertad. [...] Nos es grato consignar que debemos esos grabados a la bondad de los Sres, Farrand & Everell [sic], impresores y editores de excelente fama, de cuyas prensas, celebradas por el arte de sus publicaciones, acaba de salir, con el título de *Bartholdi Souvenir*, una correcta historia de la estatua, presentada allí con todo el lujo tipográfico y elegante originalidad que convenían al asunto consagrado. [...] Venden ese cuaderno, que es digno de conservarse, los mismos editores Farrand & Everell [sic], 107, Jhon [sic], New York. (“Recuerdo de Bartholdi” 93)

Fiel a su palabra, Martí reproduce en este número de la revista, el único que nos queda, cinco grabados que aparecen en el folleto de Farrand & Everdell. Reproduce el detalle de la mano de la estatua con la antorcha junto con el retrato de Bartholdi en la primera página (Figura 2).



Figura 2. Detalle de la mano de la antorcha junto con el retrato de Bartholdi en la primera página de *El Economista*

Luego, en el número cuatro, reproduce la Estatua de Lafayette en la Plaza de la Unión de Nueva York. En la página cinco, pone el grabado de la Estatua de la Libertad en bahía de Nueva York y en la seis, el retrato de Grover Cleveland, el entonces presidente de los Estados Unidos. Todos estos grabados tienen su explicación en el folleto antes citado. Por ejemplo, los editores del *Souvenir* se sirven del detalle de la mano con la antorcha para contar cómo Bartholdi después que decidió hacer la estatua, exhibió este fragmento en la Exposición Centenaria de Filadelfia (10) y muestra la estatua de Lafayette en Nueva York como otro ejemplo de la amistad de Francia y los Estados Unidos². Martí no se detiene en estos detalles. Halla mejor convertir la mano en literatura, y darle una idea al lector de lo colosal de la Estatua y el asombro que sentían las aves y los visitantes cuando veían el espectáculo desde allá arriba. Si el folleto de Farrand & Everdell es como dice “una correcta historia de la estatua” (“Recuerdo” 93), la suya es poética, erudita y emocional. Tan emocional que, como la otra que escribió para *La Nación* de Buenos Aires, invoca imágenes religiosas que convierten a la estatua en una deidad moderna: “como el nacimiento de una nueva religión” (“Las fiestas” 63).

2. Hay una versión digitalizada de este folleto en la siguiente dirección electrónica:
<https://archive.org/details/bartholdisouveni00farr/page/n9>

En un mundo materialista en el cual, como decía Gutiérrez Girardot, la creencia en un ser transcendental había dejado de existir (*Modernismo 79*), Martí traslada las pulsiones religiosas a la eticidad, convierte la estatua en el símbolo de esperanza del hombre moderno en su “emancipación” (*Obras completas XI*, 113), en su deseo de utopía, redención y libertad que el mismo cronista desea para su patria (Camacho, *José Martí 18*). Si bien, entonces, en las definiciones del Modernismo existe la tendencia a poner el acento en la crítica martiana a la modernidad y los desajustes que trajo consigo la era de expansión capitalista a América Latina, el cubano también deja testimonio de su fe en el proyecto emancipador, en la evolución “socio-cultural” de las naciones, en el mercado, el trabajo y la tecnología. De ahí que alabe las exposiciones universales como formas de adelanto social y resalte la mejora de la vida humana. De ahí su creencia de que la “libertad” debía ser el altar del mundo moderno. No extraña entonces que en estas crónicas Martí se muestre como un sujeto deseante que encuentra en la estatua un símbolo de la redención moderna.

En el número de noviembre de 1886 del *Economista Americano* que contiene esta crónica casi todos los grabados aparecen en el centro de la publicación, lo que les daba más importancia, y promociona con más efectividad el trabajo de estos artistas a quienes agradece el poder usar las imágenes para ilustrar este número. Está claro, por tanto, que Martí estaba muy al tanto del desarrollo de las artes gráficas de su tiempo, que admiraba a varios artistas que tenían su negocio en Nueva York, cuya influencia puede notarse en sus escritos. ¿Cuál es el origen entonces de los grabados de su primer poemario?

Para empezar, los dibujos no son de su pluma ya que algunos son tan viejos como el de la fuente con dos delfines que ilustra el final del poema “Sobre mi hombro” de *Ismaelillo*. Este ya había aparecido en la revista *El Artista*, publicada en España en 1836. Esta revista fue uno de los órganos fundamentales del romanticismo español, e incluso aparecen referencias a ella en las cartas que se cruzaron Domingo del Monte y algunos de sus amigos en La Habana. Esta fuente reproduce detalles de otra similar, de estilo churrigueresco, construida por Pedro Ribera en Madrid en 1732, llamada “Fuente de la Fama” (1837), y tiene cierta similitud, por tener el mismo motivo de los delfines, con la “Fuente de la India” en Cuba – aunque el estilo general de fuente habanera es neoclásico. Igualmente, el dibujo de la nuez que aparece en la carátula de *Ismaelillo* debajo del título ya había aparecido ilustrando los poemas “A Darwin” (43) y “Lamentación de Byron” (119) en el poemario de Núñez de Arce (1881) que publicó la misma imprenta Thompson y Moreau. Así también el dibujo de la esfinge (mitad mujer mitad león) que aparece al final del poema “Mi caballero”, que ya había aparecido en el mismo poemario de Núñez de Arce al final del poema “A Emilio Castelar” (159). De modo que de las 28 ilustraciones que aparecen en el primer poemario del cubano, al menos 3 de ellas ya estaban publicadas antes. Eran figuras o tipos de imprenta que se usaban para calzar algún texto o, en este caso, poemas. Tal es así que un año después de que Martí publicara *Ismaelillo*, su amigo, el venezolano Pérez Bonalde publica una edición de lujo de *El poema del Niágara* (en adelante *EPDN*) en la misma imprenta, en la cual aparecen otras cuatro imágenes que ya habían aparecido en el libro del cubano⁴. La primera de ellas es la imagen de la mujer en la hamaca, dentro de un plato y un castillo detrás, que aparece al final de “La lira y el arpa” en *EPDN* (3) y también al final del poema “Brazos fragantes” de *Ismaelillo*. La segunda es el dibujo de la caravana saliendo de una ciudad del Oriente que también está al final de “Sub umbra” en *EPDN* (15). La tercera, el dibujo del ramo de flores y la mariposa que aparece en “Hombre y abismo” *EPDN* (28) y al terminar “Valle lozano”. La cuarta es la imagen del arpa y la piedra a la orilla de un arroyo que cierra “Días y RAE” en *EPDN* (34) y aparece al principio de “Valle lozano” de *Ismaelillo*.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

3. Para más detalles sobre esta cuestión véase mi introducción en *José Martí: las máscaras del escritor* (2006), y mi otro libro *Etnografía, política y poder: José Martí y la cuestión indígena* (2013), donde discuto las tensiones entre mercado, consumo, literatura y tecnología.

Para otro ensayo más reciente que aborda estos aspectos de una forma similar véase el artículo de Fabio Muruci dos Santos “José Martí: tecnologia e modernização” (2016).

4. La Universidad de Harvard ha puesto a disposición del público una copia facsimilar de esta edición del libro de Antonio Pérez Bonalde, con la introducción de José Martí, donde pueden verse los grabados.

<https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:11187163539>



Figura 3 Ilustración que acompaña el poema "La lira y el arpa". Imagen de la mujer en la hamaca, dentro de un plato y un castillo detrás.



Figura 4. dibujo de la caravana saliendo de una ciudad del Oriente que acompaña el poema "Sub umbra".

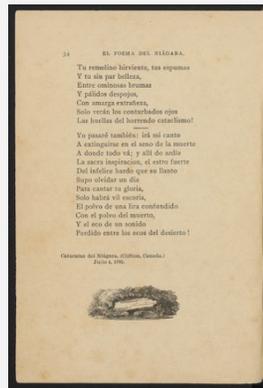


Figura 5. Imagen del arpa a la orilla de un arroyo que cierra "Dies irae"

Seguramente estos grabados pertenecían al archivo de la casa impresora, que tanto Martí como Pérez Bonalde usaronn para ilustrar sus composiciones. El hecho de que algunos de ellos ya hayan aparecido en el libro de Núñez de Arce, nos dice que posiblemente Martí haya leído este libro y que esta edición haya sido la que utilizó para comentar los poemas de Núñez de Arce en un artículo sobre la lírica moderna en España. En este artículo, escrito por Martí al llegar a Nueva York, el cubano toma uno de sus poemas para ilustrar el sentimiento de "duda" que aparece a finales del siglo XIX en la lírica moderna, y que Gutiérrez Girardot caracterizó como el sentimiento de desmiraculización del mundo por el avance de las ciencias y de los discursos desracionalizadores de la modernidad (79).

En 1885, cuando Bonalde publica su traducción de *El cancionero* de Heinrich Heine utiliza, además, como dice, “ilustraciones de los mejores artistas alemanes” y entre ellas hay otros 20 grabados que ya habían aparecido en el poemario del cubano. Desafortunadamente, Bonalde no dice cuáles eran estos “mejores artistas” de modo que no podemos identificar el origen la mayoría de ellos. Pero de haber sido alguna de estas ilustraciones de la pluma de Martí, seguramente lo hubiera dicho. Aclaro, además, que la crítica de Pérez Bonalde nunca ha discutido tampoco el origen de estas ilustraciones, de modo que no podemos guiarnos por ella. A juzgar por los dibujos y el comentario que hace en la introducción, estas pueden dividirse en dos estilos. Un grupo pertenece al pintor alemán Paul Thumann (1834-1908), quien hizo la edición ilustrada de los poemas de su compatriota en 1883. El otro grupo son las que había publicado Martí. ¿Cuáles son estas? A continuación, doy una lista de ellas.

1). La ilustración de la lápida que aparece al final del poema “Hijo del alma” en *Ismaelillo* y en *El Cancionero* en la página 17 son la misma. 2). La imagen de Cupido llorando en la página 28 de *El Cancionero* se corresponde con la imagen que aparece al principio del poema de Martí “Mi despensero”. 3). La figura del globo en *El Cancionero*, de la página 45, se corresponde con la imagen que aparece al final del poema de Martí “Musa traviesa”. 4). La figura de la fuente echando agua en *El Cancionero*, página 56, se corresponde con la imagen que aparece al final del poema de Martí “Sobre mi hombro” y en la revista *El Artista*. 5). La figura de los pájaros de cola larga que aparece en *El cancionero*, página 64, se corresponde con la imagen primera de “Rosilla nueva,” en *Ismaelillo*. El poema al que sirven de ilustración estos pájaros en *El cancionero* se titula: “El triste” y tiene cierto parecido con “Amor errante” de Martí, que aparece en el mismo poemario. 6). La figura al final del poema “La voz de la montaña” en *El cancionero* (66) se corresponde con la figura al principio de “Valle lozano” de *Ismaelillo*. 7). La figura al final del poema “El pobre pedro” de *El Cancionero* (72) se corresponde con la imagen al final del poema “Príncipe enano” de Martí. 8). La imagen de la caravana al inicio del poema “Baltazar” de *El Cancionero* (93) se corresponde con la imagen al inicio de “Musa traviesa.” 9). La imagen del jardín al final de “desiste” de *El Cancionero*, se corresponde con la que está al inicio de “Príncipe enano” (11) de *Ismaelillo*. 19). La figura del ángel con las dos hoces en *El Cancionero*, al final del soneto titulado “A mi madre,” se corresponde con la figura al final del poema “Amor errante” de Martí. 11). La figura de la mariposa sobre un ramo de flores al final del poema de *El Cancionero*, se corresponde con la misma imagen, aunque en otra posición, al final del poema de Martí “Valle lozano” y con la que aparece de forma igual que en el poema de Martí más adelante, en el titulado XXXII de *El Cancionero*. 12). La figura de dos pájaros con cola larga, una palma y un plato, al final del poema IX de *El Cancionero*, se corresponde con la imagen al inicio de “Penachos vívidos” de *Ismaelillo*. 13). La imagen de la mujer en una hamaca, con palmeras y un plato en *El Cancionero* (159) se corresponde con la que está al inicio del poema “Brazos fragantes”. 14). La imagen al final del poema XLVI de *El Cancionero*, la mujer con el cántaro de agua en la cabeza, se corresponde con la que está al inicio del poema de Martí “Mi caballero”. 15). El Cupido saliendo del huevo al final del poema LV de *El Cancionero*, se corresponde con la imagen al inicio del poema “Tórtola blanca”. En el poema de Heine se habla del amor, lo que se corresponde con esta imagen de Cupido. En el poema de Martí al final llega el hijo con unas alitas, a tocar en el cristal. Martí pudo imaginarse al hijo como otro cupido/amor. 16). El niño durmiendo sobre una hoja, al final del poema LXIII de *El Cancionero*, se corresponde con la imagen al inicio del poema de Martí “Hijo del alma” donde comienza con el verso “Tú flotas sobre todo, hijo del alma”. 17). El lago con hierbas en el poema LXIV de *El Cancionero* se corresponde con la imagen al inicio del poema “Tábanos fieros” de Martí. 18). La figura de la garza al final del poema XII de *El Cancionero* (258), se corresponde con la imagen al inicio de “Mi reyecillo” del poemario de Martí. 19). La garza volando al final del poema XIV de *El*

Cancionero (262), se corresponde con la imagen al inicio del poema "Sobre mi hombro" de *Ismaelillo*. 20). El pato volando al final del poema XLVI de *El Cancionero* (306) se corresponde con el dibujo al final de "Rosilla nueva" de *Ismaelillo*.

Estas coincidencias entre el poemario de Martí, el libro de Pérez Bonalde y la traducción que este hizo de los poemas de Heine merecen ser tomados en cuenta. No solo porque Martí seguramente conoció el libro del alemán antes de que saliera de la imprenta, sino también porque la inclusión de los grabados abre la posibilidad de ver cómo estos encajan o desencajan con cada uno de los textos poéticos del libro, creando esa dificultad en la lectura paralela de imagen y texto que llevó a decir a Gonzalo de Quesada y Miranda que algunos se correspondían claramente pero otros no. Esas "inconexiones" pudiéramos decir, responden a que Martí no las pintó, no ilustró los poemas a partir de lo que expresaban los textos, sino que se conformó con ponerlas allí para que ayudaran a embellecer el libro. Resulta interesante por eso ver las posibles coincidencias entre los poemas de Martí y los de Heine ya que ambos textos, al compartir las mismas ilustraciones, pudieran también compartir ideas semejantes. Por ejemplo, la figura de los pájaros de cola larga, que asemejan faisanes, que aparece en *El Cancionero*, en la página 64, y en *Ismaelillo* ilustrando el poema "Rosilla nueva" son las mismas, pero los poemas son diferentes y no tienen ninguna relación directa con la imagen. Pero el poema al que sirven de ilustración estos pájaros en el libro del poeta alemán, el titulado "El triste," sí tiene cierto parecido con otro de Martí titulado "Amor errante". En el poema de Heine se lee acerca de un "joven pálido" que

A todos causa tristeza,
Pues lleva escrita en el rostro
La intensidad de su pena (63).

Ese joven, sigue diciendo,

Del ruido de las ciudades
Huye al fondo de la selva,
Donde susurran las hojas
Y los pájaros gorjean (64).

En el poema de Martí titulado "Amor errante", este describe un joven de aspecto similar. "Triste" y habla de un "pálido ángel /Que aquí en mi pecho /Las alas abre" (*Poesía completa* I, 36). Un ángel que va por el aire en busca del hijo y "los aires frescos /limpian mis carnes /de los gusanos /de las ciudades" (*Poesía completa* I 35). Podría decirse que las semejanzas entre estos poemas es la que también existe entre otros poemas del romanticismo, que hablan de angustias personales y se describen como figuras casi espectrales. No obstante, vale anotar la coincidencia, no solo de imagen artística sino también de tema entre ambos poemarios. Otro caso de coincidencia, pero esta vez opositora, es la figura de la mujer que aparece en una hamaca, con palmeras y un plato en el fondo en uno de los poemas de *El Cancionero* (159) y al inicio de "Brazos fragantes". En ninguno de los dos casos la imagen se corresponde con lo que dice el texto. En el poema de Heine, es una "madona" que está en un templo. Se supone que sea un cuadro religioso que el poema recrea a modo de ékfrasis, aunque no deja de darle un matiz erótico. En el poema de Martí el mismo dibujo sirve para ilustrar el encuentro idílico entre dos amantes, que termina justamente con el rechazo de los "brazos fragantes" por los del hijo. Estas correspondencias nos permiten vincular, pues, a Martí con un contexto más amplio y dinámico del que por lo general se menciona cuando se trata de su primer poemario. Me refiero a la política editorial de Thompson y Moreau, y los otros escritores que vivían, escribían y traducían para la misma casa editorial. Este contexto nos abre una ventana sobre las formas en que circulan las imágenes gráficas en este ambiente finisecular, cómo sirven para ilustrar diferentes poemas, y crean

a su vez correlaciones temáticas a la que sirve de trasfondo el último romanticismo, del cual Martí es deudor. Esa circulación de imágenes se corresponde con la circulación de saberes científicos y literarios que se publicaban en la gran ciudad norteamericana, nos habla de un mundo intelectual donde la imagen tiene tanta importancia como el texto escrito. La imagen seduce al lector, embellece la revista o los poemarios, les agregan valor y hablan de la cultura material a la que aspiraban sus lectores. Martí, quien escribía en New York, es uno más de los escritores que utiliza estos grabados en sus libros y revistas.

Por último, quiero aclarar que las imágenes que aparecían en los libros y, especialmente, en las revistas que en español se editaban en los Estados Unidos en la década de 1880 no solo eran de tipo artístico. Por lo general, las últimas páginas de estos mensuarios estaban llenas de anuncios publicitarios –que luego no se incluyen en las ediciones posteriores de los poemas, libros y obras completas de los autores que estudiamos– pero que en su momento ayudaron a subvencionar las revistas. Así, por ejemplo, en la contraportada de la revista para niños *La Edad de Oro*, aparecían anuncios publicitarios como el de la empresa New York Life Insurance, cuya revista *La Ofrenda de Oro*, reproducía grabados de Gustave Doré y otros artistas, así como también dibujos de máquinas, medicinas, muebles y otros productos que vendía al público hispano en los Estados Unidos y en países como México –país que durante el Porfiriato recibió una avalancha de productos del Norte. Los grabados artísticos de esta revista eran casi siempre de temas domésticos, bucólicos o exóticos, que, de forma general, coincidían con los que aparecían en los libros y nos hablaban de la cultura que motivaba la clase media latinoamericana. La reedición de los escritos de estos autores sin estos grabados, y sin los anuncios que publicaban las revistas, necesariamente los descontextualiza y nos hace olvidar las exigencias monetarias que implicaba publicar poemas en Nueva York, o las aspiraciones económicas de una clase que tenía el tiempo para leer este tipo de revistas y decidir si quería comprar una póliza de seguro.

Para resumir y concluir, es importante prestar atención a la circulación de imágenes y textos a finales del siglo XIX en Nueva York para entender las conexiones entre los escritores y poemarios que se publicaban. Esta época coincide con el aumento de la población hispana en los Estados Unidos, especialmente la población cubana, que vino huyendo de la guerra de independencia, y también con el surgimiento de una industria enfocada en el mercado latino que responde a las necesidades mercantiles de diversos países hispanos como Cuba, España y Venezuela. Es decir, en el caso de revistas como *La Ofrenda de Oro* y el *Economista Americano*, estas estaban vinculadas a los intereses monetarios y mercantiles de sus dueños. Su objetivo era promocionar su negocio con Hispanoamérica y atraer a los interesados en sus productos en los Estados Unidos. Para estas revistas escribían autores exiliados como Antonio Pérez Bonalde y José Martí, quien vivía de su pluma en los EE.UU. y editó allí tres revistas: *La América*, *El Economista Americano* y *la Edad de Oro*. En este artículo he demostrado cómo las ilustraciones de *Ismaelillo* no son de Martí sino que eran ya conocidas y aparecieron antes y después de publicado su libro, ilustrando poemas de Núñez de Arce y Pérez Bonalde. Ambos escritores publicaron sus poemas en la misma editorial, Thompson y Moreau, y por eso se entiende que hayan compartido muchas de sus ilustraciones.

BIBLIOGRAFÍA

El Álbum de la mujer, ilustración hispano americana. Año 4, Vol. 4. 31 de enero de 1886.

Bartholdi souvenir: Liberty enlightening the world: a tribute of respect and esteem from the French people to the people of the United States. New York: Farrand & Everdell, 1886.

Baudelaire, Charles. "The painter of modern life". *Baudelaire as literary critic. Selected Essays.* Trad. Lois Boe Hyslop, Francis E. Hyslop, Jr. Pennsylvania State University Press, 1964, pp. 290-300.

Camacho, Jorge. *José Martí: Las máscaras del escritor.* Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 2006.

---. *Etnografía, política y poder: José Martí y la cuestión indígena.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013.

---. "Versiones, omisiones, errores y un apócrifo en las Obras completas. Edición Crítica, de José Martí". *Camino Real* 9. 12 (2017): 63-78.

El Nacional. 28 de abril de 1886.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo.* Barcelona: Montesinos, 1983.

Harrison Boydston, Jo Ann. "José Martí en Oklahoma". *Archivo José Martí* 4. 12 1948, pp. 195-201.

Heine, Heinrich. *El Cancionero Das Buch der Lieder.* Traducción de Antonio Pérez Bonalde. New York, 1885.

Hernández Otero, Ricardo. "Colaboración martiana en *La Ofrenda de Oro* (Notas sobre un artículo desconocido de José Martí)". *Anuario L/L* 7-8 (1976-1977), pp. 38-67.

La Ofrenda de Oro. La Habana, noviembre de 1880.

Shove, Raymond Howard. *Cheap Book Production in the United States, 1870 to 1891.* University of Illinois Library, 1937.

Martí, José. *Obras completas.* 28 vols. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-1975.

---. *Poesía Completa. Edición Crítica.* Ed. Cintio Vitier, Fina García Marruz, y Emilio de Armas. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.

BIBLIOGRAFÍA

----. "Las fiestas de la Estatua de la Libertad". Camacho, J.: *El poeta en el mercado de Nueva York. Nuevas crónicas de José Martí en el Economista Americano*. Columbia: Caligrama, 2016, pp. 61-88.

----. "Recuerdo de Bartholdi". Camacho, J.: *El poeta en el mercado de Nueva York. Nuevas crónicas de José Martí en el Economista Americano*. Columbia: Caligrama, 2016, pp. 93.

Núñez de Arce, Gaspar. *Poemas*. New York: Thompson y Moreau, 1881.
Pérez Bonalde, Juan Antonio. *El poema del Niágara*. New York, 1883.

Quesada y Miranda, Gonzalo de. *Martí, hombre*. Presentación de Raúl Rodríguez La O. La Habana: Ediciones Boloña, 2004.

Santí, Enrico Mario. "José Martí, *Ismaelillo* y el modernismo". *Pensar a Martí. Notas para el Centenario*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1996, pp. 19-50.

Thompson, Napoleon. *The Gibbet of Regina: the Truth About Riel*. New York: Thompson & Moreau, 1886.

Vitier, Cintio. "Trasluces de *Ismaelillo*". *Temas martianos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1981, pp. 140-150.

Women at Odds: Female Antagonism and Collusion With Patriarchy in Dulce Chacón's *La voz dormida*

Antonia L. Delgado-Poust
University of Mary Washington

Abstract

This article considers the intersection of the themes of female antagonism, internalized dominance—as defined by E.J.R. David and Gail Pheterson—and female collusion with patriarchy in the oppression of incarcerated women in Chacón's *La voz dormida* (2002). Whereas many previous critics of the novel fittingly underscore the novelist's portrayal of the political and psychological solidarity of the Republican female inmates in the Ventas prison, this paper proposes that the cases of female antipathy among the female characters of Chacón's novel are symptomatic of, and helped contribute to, the Franco regime's widespread oppression of women in the postwar years. By likening her female antagonists to men, Chacón portrays the fascist-sympathizing women of the novel as agents of patriarchy, but more importantly, as accomplices to terror and even genocide. Diverging from the work of previous scholars, the author posits that Chacón highlights the (double) subjugation of all females—Republicans and Nationalists, nuns/wardens, and prisoners, alike—who were expected to comply with orthodox gender roles and male-defined moral codes, or risk being branded as moral transgressors and, in specific cases, losing any semblance of power they thought they had. This article offers new interpretative possibilities for a popular and highly glossed text.

Key words: Franco, Spain, prisons, collusion, oppression

Despite the fact that the Spanish Civil War officially ended in 1939, in the immediate postwar years another struggle was only just beginning—one that would be almost as devastating as the original military conflict. Still very much ideologically divided, the Spain of the 1940s represented a continuation of the bloody clash between rivaling visions of what Spain was and should be¹. Moral instruction and repression were some of the ways in which the regime could begin to eradicate the threat of insurgency and ensure its complete victory and domination over the enemy in the postwar era. The Franco regime employed schools, the Church, and penal institutions as centers of indoctrination, ideological retraining, and in the case of the latter, torture. Whereas conventional portrayals of postwar Spain tend to focus on either the male agents or victims of Francoist repression, since the early 2000s, Spanish writers and filmmakers have chosen to reframe the paradigm of the fratricidal struggle between the ideological right and left by placing the female subject at its epicenter. Novels such as *Las trece rosas* (Jesús Ferrero 2003), *Trece rosas rojas* (Carlos Fonseca 2004), and *Si a los tres años no he vuelto* (Ana R. Cañil 2011), as well as films such as *Que mi nombre no se barre de la historia* (José María Almela and Verónica Vigil 2006) and *Las 13 Rosas* (Emilio Martínez Lázaro 2007) draw attention to the complex role women played in wartime and postwar Spain. Along the same lines, in her bestselling novel, *La voz dormida* (2002), Dulce Chacón likens Franco's female prisons to fascist, machista spaces characterized by hatred and violence that oppressed women in a variety of ways. Chacón's fictionalization of Franco's penal facilities echoes various documented testimonies of female prisoners that highlight not only the oppression and degradation of left-leaning women, often at the hands of female authority figures, but also the palpable antipathy among women of opposing political factions in Madrid's infamous Ventas prison. That women oppress other women is not a new phenomenon, but the manner in which Chacón portrays the hostility among women points to the crucial role that patriarchy plays in the motivation and actions of its female subjects.

In this study, I consider the intersection of the themes of female antagonism, internalized dominance, and female collusion with patriarchy in the oppression of incarcerated women in Chacón's *La voz dormida*. Published at the apex of what Helen Graham and Sebastian Faber have identified as Spain's "memory wars" (Graham, *Interrogating Francoism* 10) or "memory battles" (Faber, *Memory Battles* 2), respectively, and sharing characteristics with the New Historical Novel, Chacón's narrative recovers the silenced voices and tragic experiences of her female protagonists: direct or indirect victims of fascist repression and violence whose accounts were omitted or discredited by the Franco regime's official version of history. As Chacón herself states, "El papel de la mujer ha sido condenado al ostracismo. Es necesario que la Historia contemple la presencia de la mujer en la batalla contra el fascismo" ("La mujer" 77). The novel recounts the experiences of women during the War and postwar periods and the indescribable brutality carried out against female political prisoners in Franco's prisons, as a result of their political dissent and nonconformity, or simply because of their loose affiliation with the left. Indeed, these women had much to lose in Franco's Spain, as the rights they gained under the Republic were nullified when the right wing party assumed power. Furthermore, Chacón underscores the hypocrisy and callousness of the Catholic Church, along with its female representatives, who frequently occupied positions of power in the penitentiaries, acted on behalf of their male superiors, and were therefore complicit in patriarchal structures of domination². The novelist presents the nuns and female lay functionaries in the prison as tyrannical, vindictive forces who aid in the witch-hunt against leftist women, helping to perpetuate hierarchical relations not only between men and women, but also among women themselves. More importantly, Chacón portrays these antagonists as accomplices to terror and even genocide. Various Hispanists (namely, José Colmeiro, Ana Corbalán, Kathryn Everly, Ofelia Ferrán, Alison Ribeiro de Menezes,

1. As Ignacio Fernández de Mata maintains, Spanish society "had been permeated by the wartime antagonism that the authoritarian state actively commemorated and reproduced" during the thirty-six years of the dictatorship (131).

2. In "The Faces of Terror," Julián Casanova argues that without the direct involvement of the Catholic Church throughout the dictatorship, Francoist repression would not have been possible. He maintains that under the pretext of complying with Christian moral principles, the Church and the SF forced imprisoned women to endure public humiliations and terrible conditions in order to "exorcise demons from the body" (95).

Virginia Trueba Mira) argue that *La voz dormida* depicts the political and psychological solidarity of the Republican female characters in Chacón's representation of the Ventas prison, while seeking to awaken the collective voice of the vanquished in Spain's Civil War. Although I concur with this assertion, I believe that it is equally important to consider the novel's portrayal of female antagonism and conflict between the prison functionaries and the female inmates. Moreover, whereas various authors and critics have called attention to the fratricidal nature of the Spanish Civil War, Chacón's novel offers a nuanced way of understanding and remembering the conflict and its immediate aftermath, as it seems to propose that the "sororicidal" aspect of the War must be a part of the memory wars discussion as well. I examine how Chacón's narrative gives visibility to the complexity of female interrelationships both within and outside Franco's penitentiaries, paying particular attention to the cases of internalized domination and women's collusion with male representatives of the regime. Ultimately, I argue that Chacón's depiction of female antagonism between women on the ideological left and right in the Ventas prison not only mirrors the conflict at the heart of Spain's Civil War, but it also helps to explain how the dictatorship, with its repressive tactics and policies, persisted for so many years³.

I begin my analysis of *La voz dormida* with a brief historical examination of the bellicose relations between female inmates and Franco's prison functionaries, who were charged with overseeing the intense moral reeducation of their Republican sisters. Like the antagonists of the aforementioned novels and films, I maintain that Chacón's female authorities take it upon themselves to represent the regime and its repression of other women as a means of survival, but also out of a desire for retribution. As the novelist underscores, this moral rehabilitation frequently adopts a condescending, patriarchal, and dehumanizing discourse and methodology—undoubtedly inspired by Antonio Vallejo Nágera's justification of Francoist postwar domination—that inevitably led to the repression of the female inmates. To address this point, I reference the previous scholarship carried out by Gail Pheterson and E.J.R. David, which demonstrates how the oppressive measures employed by women in positions of authority suggest that they have internalized and reproduce the hierarchical power structures of patriarchal society as well as its contempt for the feminine. My contribution to this debate contends that Chacón highlights the (double) subjugation of all females—Republicans and Nationalists, nuns/wardens, and prisoners, alike—who were expected to comply with orthodox gender roles and male-defined moral codes, or risk being branded as moral transgressors and, in specific cases, losing any semblance of power they thought they had. Ultimately, the cases of internalized domination, collusion with both patriarchy and patriarchal behavioral models, as well as an acute female antagonism among the Chacón's female characters are symptomatic of, and helped contribute to, the regime's widespread oppression of women in the postwar years.

Divided into three parts, the novel reveals the many ways in which representatives from both the Church and the Franco regime mistreat and attempt to silence Republican and other left leaning individuals as a way of reminding them of their continuous defeat. A third-person narrative voice recounts the story of Hortensia—a pregnant woman and *miliciana* who is to be killed by firing squad after the birth of her daughter, Tensi, for having stocked provisions for a group of *maquis*, among whom are Felipe—her partner and the father of her baby—and his comrade, Paulino. The novel also relates the experiences of Hortensia's younger sister, Pepita, who, upon the death of the former, must raise her niece on her own. The narrating voice also recounts the stories of Elvira, Reme, and Tomasa: Elvira is a young woman who has committed no crime other than the fact that she is the younger sister of El Chaqueta Negra (Paulino), an active communist militant; Reme is the oldest prisoner in Hortensia's cell, who

3. It is important to note that Chacón's narrative is not the only work of fiction published in recent years that depicts female antipathy in the immediate postwar era. *La voz dormida* is thus not an anomaly in this regard, but rather part of a contemporary trend in Spanish historical narrative that attempts to recover the testimonies of women who suffered in and beyond Franco's prisons. For an extended discussion of this topic, see Txetxu Aguiar Mínguez's study of Ferrero's *Las trece rosas* (2003) as well as Luz Celestina Souto's and Marta Kobiela-Kwaśniewska's respective explorations of Cañil's *Si a las tres años no he vuelto* (2011). These critics argue that both texts highlight the cruelty of female prison guards and religious figures and the recurrent theme of female antipathy in recent Spanish novels that represent postwar realities. By underscoring these themes, these authors call attention to an aspect of female experience and memory that, until recently, had been ignored in both historical and literary analyses of the Civil War and postwar in Spain.

was condemned to a twelve year prison sentence for embroidering a Republican flag; and Tomasa is an insubordinate peasant woman who witnesses the brutal slaying of her entire family at the hands of the fascists. Reminiscent of the numerous testimonies of Lidia Falcón, Juana Doña, Consuelo García, Tomasa Cuevas, and Fernanda Romeu Alfaro (published in 1977, 1978, 1982, 1985, and 1994, respectively), in which the former political prisoners detail episodes of extreme mental and physical abuse inflicted by the nuns who ran the women's prisons, Chacón depicts the nuns and female wardens of the Las Ventas penitentiary as pitiless individuals who seek revenge from whom they believe to be their morally inferior sisters⁴. Nevertheless, the author suggests that the former are merely proxies for the regime, as they are expected to proliferate fascist, misogynistic propaganda while enforcing the will of their male counterparts in the Nationalist cause. The tendency of some women to align themselves with a more conservative, patriarchal ideology evokes Victoria Kent's concern that, if granted the right to vote in 1933, women would instinctively side with the Church and the political right, thus voting against their own interests. According to Sandra Lee Bartky (1990a), a feminist philosopher of moral philosophy, the satisfaction of desires that have been "deformed" by a powerful patriarchal culture benefits the system of domination and the privileged individuals within it, whereas the agent remains subordinate to the system and its objectives and, therefore, contributes to her own oppression (42).

Las Ventas: a Locus of Internalized Domination and Misogyny

Throughout the postwar period and the Franco dictatorship, nuns and members of the Sección Femenina (SF) functioned as instruments of the State that were responsible for the ideological indoctrination of women, not to mention the re-purification and moral salvation of the nation in Franco's crusade against communism, atheism, masonic ideals, and feminist thought. In *Individuas de dudosa moral* (2009), Pura Sánchez delineates the sense of duty that the nuns and representatives of the SF, or *Auxilio Social*, felt towards the Nationalist cause: "[las] señoritas de Sección Femenina [...] y monjas tenían en común la asunción más absoluta del ideario de los vencedores respecto a las vencidas y la entrega a su labor reeducadora con un ímpetu tal que la consideraban una especie de sacerdocio" (248). In *Mujeres encarceladas* (2003), Fernando Hernández Holgado maintains that the nuns in female prisons were in charge of "todo el gobierno interior, del mantenimiento de la disciplina entre las reclusas, de las clases de enseñanza y de la dirección de los talleres" (220)⁵. Acting on behalf of the "virtuous spirit of Nationalist Spain," these purportedly righteous women were charged with rehabilitating those who had rendered the nation impure, while modeling and sustaining the ideological profile of the new woman of the Franco regime⁶. As Jo Labanyi (76), Victoria Lorée Enders (377, 382, 387), and Aurora Morcillo Gómez ("Shaping" 62) have suggested, opportunistic female representatives from the Church and the regime—such as Pilar Primo de Rivera—became entrapped in the dominant misogynistic rhetoric of the time, serving as both implicit and explicit accomplices, or mouthpieces, of the Nationalist cause⁷. These women were perhaps seduced by the promise of (limited) power and agency afforded by such leadership roles and felt that they needed to prove their obedience and patriotism to their superiors. The paradox, of course, is that these women, as Morcillo Gómez maintains, "took on a public role while promoting a submissive female model" and created a "space of their own within a public male terrain" (62). Put another way, these religious figures and state functionaries were able to resist the very ideologies that they and the regime imposed on others, all the while reproducing and benefiting, albeit marginally, from traditional patriarchal ideology and power⁸. According to Helen Graham in "Gender and the State," the control and policing of [other] women became of paramount importance throughout the 1940s, and the dictatorship often relied on women of the middle class or the Church to carry out this type of

ISSN: 1523-1720
 NUMERO/NUMBER 42
 Agosto/August 2019

5. Carlos García Valdés argues that, beginning in 1938, the Nationalists hired nuns to "intensificar valores morales en los establecimientos penitenciarios" and authorized their dual role as *carceleras* (51).

6. In *Doves of War* (2002), Paul Preston describes the SF as "an entirely female organisation [sic] at the submissive service of superior males" (246). Preston's portrayal of the Women's Section as such serves to underscore its deferential nature, when compared to that of the more important and powerful *Falange*.

7. In fact, as Graham points out, these *divulgadoras* served yet another function: they controlled the "social fall-out of economic policies whose rationale had been bitterly disputed on the battlefields in the civil war" ("Gender and the State" 187). Therefore, these women were not just mouthpieces for the regime, but also ultimately essential for its survival.

8. The Franco regime and SF promoted and capitalized on this sixteenth-century model for womanhood. In "Shaping True Catholic Womanhood" (1999), Aurora Morcillo Gómez states that both Renaissance treatises on the education of Christian women, Juan Luis Vives's *La instrucción de la mujer cristiana* (1523) and Fray Luis de León's *La perfecta casada*, were republished and widely circulated throughout the 1940s and 1950s in Spain (56). In the August 13, 1944 edition of the *Sección Femenina's* publication, *Medina*, Pilar Primo de Rivera chose to disseminate the following declaration on the main objective of the Spanish female: "La idea de toda mujer, a pesar de cuánto ella quiera simular—o disimular—no es más que un eterno deseo de encontrar a quién someterse. La dependencia voluntaria, la ofrenda de todos los minutos, de todos los deseos y las ilusiones, es el estado más hermoso, porque es la absorción de todos los malos gérmenes—vanidad, egoísmo, frivolidad—por el amor" (*Medina* qtd. in *Individuas de dudosa moral* 143).

charge (187). In effect, Hernández Holgado affirms that Franco's authorities frequently hand-picked the nuns and other lay functionaries that would manage the female prisons because it was expected that, as relatives of the "víctima[s] de la barbarie roja" (214), and fueled by the desire for vengeance, these women would carry out the most effective type of repression of the female inmates. These women played a crucial role in the reinforcement of oppressive patriarchal practices and were expected to serve men and *la patria* above all else and, thus, always remained constrained by and subordinate to male authority.

The nuns of Chacón's Ventas prison, like the laywomen of the SF, are compelled by the Church and regime to view women of opposing political and religious views as the dehumanized enemy; one that undeniably deserves the punishment and suffering she endures⁹. Whereas it is possible that their motives are strictly political or religious in nature, the fact that it is women, and not men, who directly interact with and actively oppress other women suggests a more complex problem—that of female betrayal. The novelist's depiction of this type of antipathy reminds the reader that patriarchy invalidates the interpersonal and interdependent nature of traditional female relations. Female oppressors complicate the notion that women are repetitive victims of patriarchal violence, thus impelling the reader to recognize these female acts of hostility and betrayal against one another. Furthermore, the portrayal of female antagonism in the novel underlines that the repressive culture of the postwar could not have succeeded without the support of women or the Church.

In "El universo penitenciario," Ricard Vinyes gives voice to a woman who was a political prisoner in Franco's prisons for sixteen years and who likens prison life and the entire Franco regime to a type of daily guerrilla warfare, in which female inmates and female authorities were in a perpetual state of conflict. She states that "la confrontación era continua con la Dirección de la cárcel, con las monjas, con las funcionarias, por todas aquellas injusticias y maltratos que estábamos sufriendo. [...] Por todo ello estábamos en guerra cada día, porque queríamos refutar todo su sistema opresivo al no aceptarlas como vencedoras, sino tan sólo como dominadoras" (175). Likewise, in *Testimonio de mujeres* (2004), Tomasa Cuevas claims that "[e]n Ventas había una funcionaria a quien llamábamos La Veneno [...] porque se había comportado como un verdadero monstruo con las mujeres de aquella cárcel" (254). Chacón not only assigns the same name to one of her most odious of characters, but she also recreates this combative dynamic of female hostility in the narrative by emphasizing both the vindictive, domineering nature of the nuns and other female prison functionaries as well as the fear and abhorrence of all forms of authority on the part of the prisoners. I argue that this paradigm can be further elucidated by considering what Pheterson refers to as "internalized domination" (1990, 148) in female interactions and "internalized oppression" in female-male relations, as well as David's, Derthick's (2014), and Lipsky's (1987) respective studies on oppression and horizontal hostility.

Pheterson defines internalized domination as "the incorporation and acceptance by individuals within a dominant group of prejudices against others" and "is likely to consist of feelings of superiority [...] and self-righteousness" (148). For Pheterson, internalized domination "perpetuates oppression of others and alienation from oneself," causing one's humanity and ability to empathize with the Other to be "rigid and repressed" (148). The scholar maintains that the "method of domination becomes collusion with oppressive forces" (159), or more specifically, in the case of the present study, the Church and Franco regime. Chacón's prison functionaries do little to conceal their feelings of contempt and superiority over their left-leaning sisters and, with few exceptions, appear indifferent to their suffering. One textual example of this apathetic

9. It is important to note that the nuns often believed that the Republican prisoners or widows had been responsible for the burning of churches and convents and the murdering of nuns and the clergy at the beginning of the Civil War. Consequently, many of them felt that the inmates fully deserved the punishment and repression they were forced to endure in the prisons. Chacón, herself, reminds us of these details in her 2002 interview with Virginia Olmedo (7-8).

attitude and behavior is when Don Fernando, a communist medical doctor who arrives at the prison to treat the inmates, is horrified by the unsanitary conditions of the penal facility. When he asks La Zapatones, a prison guard, “¿Cuántas enfermas hay aquí?” she replies, “De un día para otro cambian, doctor. [...] Unas se mueren, otras no” (80). Here, the author condemns not only the lack of medical attention that both women and children receive, but the guard’s indolence and inability to relate to the less fortunate. In order to maintain their limited degree of power as well as their agency and selfhood, those women in the dominant group feel that they must become accomplices to fascist ideology and male hegemony while superficially divesting themselves of their devalued (female, feminine) identities and mimicking their male oppressors because their ways—and authority—are believed to be intrinsically superior to their own.

In the literary representation of Las Ventas, the nuns and wardens form part of a dominant female group that refuses to acknowledge its shared essential interests with the Other (woman). Consequently, female camaraderie is suppressed, as it ultimately jeopardizes the power secured by the dominant group, and solidarity or empathy among women in the prison is thus only conceivable along corresponding ideological lines. *La voz dormida* presents the problems of oppression and domination as types of internalized or horizontal violence in which women in positions of authority identify with the dominant group (comprised of Nationalist males)—because of their own privileged status—and collude in the oppression of other members of their own sex, in turn propagating social hierarchies and patriarchal systems of domination and subordination. For E.J.R. David and Annie Derthick, oppression ensues “when one group has more access to power and privilege than another group, and when that power and privilege is used to maintain the status quo (i.e., domination of one group over another)” (3). Due to their ostensible espousal of fascist—and therefore misogynistic—ideology as well as their intimate relationship with the regime, Chacón’s nuns and female wardens naturally enjoy more power and privilege than their Republican female inmates not only because they occupy positions of authority, but because their ranks and actions bring them closer to traditional masculine dominance. This results in the perpetuation of the dichotomies of oppressor/oppressed, superior/inferior, and powerful/powerless among groups of women, as characterized by David and Derthick. Curiously, when these women in power interact with other male authorities (priests or male officers), they tend to show an attitude of subservience and feelings of inferiority and powerlessness that echo Pheterson’s characterization of internalized oppression or even internalized sexism¹⁰.

Furthermore, as Lipsky (1987) has maintained in her studies on oppression, the novel’s instances of internalized domination/oppression and horizontal hostility are a direct result of the tremendously repressive context in which all of the female subjects live, whether or not they occupy positions of power, both within or beyond the confines of the prison. Intra-group, or horizontal, hostility is perhaps the most damaging, according to David, as the “oppressed participates in [...] her own oppression through self-destruction and violence toward self” (10). Horizontal hostility is a type of marginalization and enmity that occurs within a specific group by some members towards people who lack the same or similar privileges. When nuns, female guards, and informants take part in the oppression of their less fortunate female counterparts, they play a key role in keeping the overall system of sexism, female subordination to male authority, and other fascist systems of domination intact.

Female Reproduction of Patriarchal Discourse and Abuse

In “Prisons With/out Walls,” Nancy Vosburg affirms that for women, the

10. Internalized oppression (or “self-hate”) is a term commonly used in psychology and sociology to refer to the way in which an oppressed group employs discriminatory methods and internalizes the institutionalized oppressive attitudes of the oppressor against itself and other individuals like them. Frequently, members of marginalized social groups not only come to believe the negative stereotypes about themselves, but they ultimately play an active role in furthering their own oppression. Internalized sexism relates to feminist theory and is grounded in the internalization of sexism or misogyny by people of the same gender who accept sexist attitudes toward themselves and members of their own group. Solidarity, on the other hand, is “knowledge of, respect for, and unity with persons whose identities are in certain essential ways common with one’s own” (Pheterson, 149).

locus of the prison is “a reproduction and magnification of the hierarchy, authoritarianism, repressive mechanisms, and institutionalized violence operating in the social system as a whole” (126). It is clear that Chacón’s depiction of the Ventas facility functions in much the same way as Foucault’s “carceral culture,” or surveillance state, in that it is a microcosm of a repressive, misogynistic, and paranoid Francoist society. As if in an attempt to rid themselves of their “inferior” female qualities, the nuns and female wardens exert a type of authority that derives from their representation of patriarchal hierarchy and traditional masculine power, whose main objective is absolute dominance over the morally, ideologically, or intrinsically inferior female Other. Victoria Sau Sánchez claims in “Feminism—The Total Revolution” (1984), that, in order to move up in the social ranks in patriarchal society, women must defy the essentialism of the sex/gender system and defeminize, or masculinize, themselves (121). Contrastively, in *I Love to You* (2016), Luce Irigaray advises against (un)conscious, self-imposed masculinization, arguing that women must learn to mediate or else they will behave “like a patriarch, against [their] interests” (5). The female authorities of Las Ventas evidently sense that the only way to overcome, or perhaps benefit from the “fascist machismo” of the time (Enders 379) and enjoy a small degree of agency and authority for themselves, is through a process of self-imposed masculinization, or de-feminization, as Sau Sánchez affirms. This process may be reminiscent of Chacón’s strategic, subversive masculinization of her female heroines and prisoners, who must be re-educated in part so as to return them to acceptable feminine codes of conduct. Yet when applied to the novel’s female antagonists, the novelist seeks to stress their opportunistic nature. Although violence and rage are considered by the patriarchy to be improper of the female sex, the nuns and female wardens of *La voz dormida* are ostensibly encouraged from above to behave in a manner that challenges widely held beliefs regarding suitable gendered behavior. Chacón suggests that, if not for their uniforms, it would be difficult to distinguish the nuns of las Ventas from the female prison guards, or even from male *Guardia Civil* officers. Paradoxically, masculine identification and masculinization, then, were only acceptable for those women who upheld the ideals of the *Falange* and occupied positions of authority, either within the regime or the Church. As referenced above, the women who occupy positions of power in the narrative ultimately disassociate themselves from their powerless, “immoral” female counterparts and, thanks to their newly acquired clout, identify with and emulate traditional male supremacy and violent behavior, thus substantiating Irigaray’s warning¹¹.

Chacón’s female antagonists manifest a number of stereotypically male characteristics that underscore the omnipresence and the perpetuation of a growing and menacing phallic symbolic order, echoing Richards’s and Ángela Cenarro’s (235) assertions that the regime exalted a type of hypervirility and violence. Callous and volatile, these women arm themselves as men, controlling the inmates by threatening them with batons or truncheons—blunt instruments that double as phallic symbols and signify male authority, violence, and the potential for figurative penetration. The narrator frequently alludes to the deafening quality of the voices of the female functionaries, likening them to “descargas” (195), or shocks, that are cast into the air. These voices command respect and fear from the inmates, as they reverberate throughout the prison and announce punishment or even the names of those women who have been condemned to die. In these instances, women in positions of power adopt the authoritative language and speech patterns of the male oppressor, as well as the content of his discourse. These vocalizations and pronouncements serve to further oppress the prisoners and allow the female functionaries to maintain their power, for these women hold the fates of the inmates in their hands (and, literally, on their tongues). When it comes to their physical attributes, rather than identifying the guards by their actual names, the narrator typically alludes to them by referencing

11. Labanyi argues that there was a slippage “between ideals of male and female behavior” (76) in José Antonio Primo de Rivera’s speeches regarding the virtues of his supporters. The founder of the Falange valued qualities that could be considered to be both militaristic and female, such as self-sacrifice, service, and submission (Linhard 42). As a result of this, Tabea Alexa Linhard maintains that women could still define the meaning of their own involvement in the fascist cause, claiming that “[t]he appropriation of this militaristic rhetoric by women allows them to resemanticize traditional female *entrega* as masculine firmness” (42).

their trademark hairstyles. For example, Mercedes, the newest prison guard, is known as the woman with the “moño con forma de plátano,” who uses a “multitud de horquillas a lo largo de su recorrido” (85). Preferring not to “hundirlas del todo, prefiere que se vean” (85), La Zapatonas is described by the narrative voice as “el peinado de Arriba España” (161). Both synecdoches evoke an amusing and identifiable visual image for the reader, while also pointing to the omnipresence of virile or phallic imagery in this chiefly female-inhabited space. Moreover, Mercedes’s preference to keep her bobby pins in plain sight suggests her desire for others to see how she deliberately controls her femininity. In a similar vein, in his 2011 cinematic adaptation of the novel, Benito Zambrano’s female wardens exhibit robust and commanding physiques, which hint at their physical strength and traditionally masculine dominance over the weaker, defenseless other¹². With their hair pulled back and up off of their necks and shoulders—not to mention their imposing military uniforms, weapons, and harsh utterances—these women are made to not only physically resemble men, but to function on behalf of them as agents and symbols of the repressive apparatus of women, so as to more convincingly establish hierarchies of domination in the prisons¹³. Unlike her depiction of Republican women in the novel, Chacón’s portrayal of the masculinization of female *falangista* sympathizers paints them as imposters, but also as the puppets of the male leaders of the Church and *Falange*. In the hostile microcosmic space that is the Ventas facility, women in positions of power reproduce patriarchal gender dynamics by assuming traditional male roles, mimicking male body language—as Labanyi underscores in her essay on the women of the SF, they adopt “the fascist salute, forcing the body into a rigid erect position” (80)—and forcing their more “inferior” counterparts to represent the part of the powerless, alienated “Other” woman. While men may be physically absent from the prison, male hegemony and discourses of violence and domination are omnipresent, as it is men who dictate female behavior, as well as the practices and social structures that engender women’s alienation. In effect, the hierarchical structure, hyper-masculinity, and internalized domination and oppression of the Ventas prison parallel those of Franco’s Spain, albeit on a smaller scale.

Aware of the fact that many of the inmates identify themselves as agnostics or atheists, the nuns set out to forcefully reeducate or reconvert these women to Catholicism. Nevertheless, instead of portraying the desire to evangelize the nonbelievers as an act of benevolence, Chacón underscores that this forced evangelization is a form of penance intended to further strip the inmates of any semblance of power or dignity they might still possess. The incongruity between the severe words and behavior of the prison authorities and the message they disseminate—one of morality, female submission, and self-sacrifice—becomes very apparent throughout the novel. Chacón illustrates the degradation of the “mujeres rojas” at the hands of the nuns and female prison authorities in a scene in which the prisoners are forced to either lean over and kiss the feet of the figurine of a baby Jesus or relinquish their visitation privileges for the rest of the month after a hostile Christmas mass. In his homily, the prison priest declared that the inmates were “escoria” (119), not only for being “Reds,” but also for having refused to take holy communion. As a result of their perceived misconduct in the presence of the curate, the nuns and female prison functionaries consider it their responsibility as his subordinates to reiterate his feelings of revulsion of the inmates and impose their own punishment on the unruly prisoners. In this instance, these women act on behalf of a more powerful male authority, echoing not only his religious fervor and wrath, but also his choice of words. The most formidable nun in the prison, Sor María de los Serafines—La Veneno: “El culto religioso forma parte de su reeducación. No han querido comulgar y hoy ha nacido Cristo. Van a darle todas un beso, y la que no se lo dé se queda sin comunicar esta tarde” (120). Both the nuns and the inmates know very well that this act of “reverence” functions as a type of

12. Due to the limited scope of this essay, I am unable to include in this analysis a detailed consideration of Zambrano’s 2011 film adaptation of Chacón’s novel. The director’s disdain for the *franquistas*, *Falange*, and Church representatives is evidenced in a selection of provocative images that are designed to incite shock and disgust in the audience. Severely beaten, bloodied, tortured, or executed bodies abound throughout the film, in turn, forcing the viewer to witness many of the atrocities committed by those representing the Nationalist side. Perhaps in an effort to further disturb his audience, the director includes the unsettling and emotionally charged scene of Pepita’s interrogation and torture at the hands of the *Guardia Civil*—a scene that does not appear explicitly in the novel. The inferred rape of the innocent young woman underscores for the viewer the injustices that were carried out against (female) Republican sympathizers and even those who remained neutral throughout the war, as is the case of Pepita.

13. In *Individuos*, Sánchez recounts the experiences of Matilde Donaire Pozo, who, like so many women at that time, had to complete the obligatory *Servicio Social* if she wanted to matriculate in courses at the University. In her statement, Donaire Pozo describes the women of the SF as “falangistas duras,” and then relates that “entre las de la Sección Femenina había algunas que eran muy varoniles, que decían es que parecís mujeres, tenéis que caminar con aire más marcial” (251). Matilde’s testimony underscores the negative connotations that Falangista women associated with “feminine” characteristics and the perceived need to masculinize, or fortify, themselves and others.

punishment for the women, classifying them as sinners. One by one, each prisoner must bend down considerably to kiss the baby idol, for La Veneno holds him at stomach-level to make the act all the more demeaning. When Tomasa, one of the most rebellious inmates of the group, refuses to obey the order, La Veneno forces her head down toward the effigy, and to everyone's disbelief, the inmate bites off the statue's foot in an act of insubordination. The nun yells out "¡bestia comunista!" and proceeds to knock the ceramic piece out of the inmate's mouth with a swift blow to the face. In Zambrano's film, the scene is represented in a more intense light, as La Veneno beats Tomasa with a truncheon, while Tomasa lies on the ground, defenseless. As the nun strikes the prisoner, the former shouts, "¡[...] escoria roja, sacrilega, ni mereces el aire que respiras, puta, comunista, vas a ir al infierno eternamente; quita a este demonio de mi vista!" These references to the incarnation of "evil" demonstrate the nun's internalization of Francoist conjectures regarding Marxist women and closely resemble the vicious words of the priest in his Christmas mass¹⁴. By resorting to the usage of dehumanizing terms, such as "bestia," "puta," or "escoria," the nun reduces her enemy to a mere abstraction that deserves to be purged, or, in extreme cases, exterminated. Imagining the inmates as animals makes compassion impossible for the nun and her fellow female collaborators.

When La Veneno and La Zapatones refuse to bring Tomasa sanitary pads while she is menstruating and serving time in solitary confinement, Chacón suggests that the female authorities employ the same humiliation tactics as their male superiors, as they punish the inmate solely on the basis of her sex: "La Veneno no le hubiera dejado llevárselos, claro que no. Ni La Zapatones tampoco, que es más mala que la quina, o igual" (20). In this brief reference to the two prison authorities indicates, the narrator reiterates the sheer lack of empathy they have for their sisters on the left. In a separate instance, the narrator recounts the time in which Reme is forced to drink a liter of castor oil—a common act of penance for female prisoners at the time—as punishment for embroidering a Republican flag before having her head shaved by Franco's authorities¹⁵. By cutting off her hair and shaving her head in public—a type of compulsory purification and masculinization—the *Guardia Civil* symbolically strips Reme of her femininity and dignity, in an effort to remind her and any other onlooker that she has not only behaved in a way that is improper of her sex, but she has also transgressed a moral order upheld by the Franco regime¹⁶. By cutting off her hair and shaving her head in public—a type of compulsory purification and masculinization—the *Guardia Civil* symbolically strips Reme of her femininity and dignity, in an effort to remind her and any other onlooker that she has not only behaved in a way that is improper of her sex, but she has also transgressed a moral order upheld by the Franco regime¹⁷. As Francisco Cobo Romero argues, by allying with "the Republic to equate themselves to men by entering the public sphere of parties, organizations and politics" (64), female anarchists, communists, socialists, and Republicans were ridiculed and punished in ways that would not have been employed against men accused of similar offenses. By "robbing the victims of their essential feminine traits" (Cobo Romero 65), Franco and religious authorities believed that they were teaching them an important moral lesson for their illicit acts. Nevertheless, the fact that the civil

14. The concept of a gendered morality was the basis of an imagined "new" Catholic-totalitarian community enforced by the Francoist state. Morcillo Gómez maintains that the Nationalists compared Spain to a womb, arguing that it had been rendered impure and sterile by the left, and that with the "reds" vanquished, Franco's mission was to protect and purify the nation and return it to its once virginal and honorable, albeit virile, state through a militarized sense of morality. Vallejo Nágera, the dictatorship's eminent psychiatrist and advocate of eugenics, carried out experiments on Republican female prisoners to locate the "red gene" (Preston, *The Spanish Civil War* 310). The doctor's "scientific" conclusions helped to justify and reinforce the acute misogyny and racism that characterized the Franco regime. As a result of his studies, Republican women were deemed "peligrosísimas," "infernales," "sanguinarias," and "bestias subversivas" (Sánchez 134). As we see in both Chacón's novel and historical accounts of Francoist Spain, these pervasive disparaging characterizations of the Republican or left-leaning female—frequently disseminated by the Catholic Church, the *Sección Femenina*, and the regime itself—contributed to a heightened animosity toward and among women, for those women on the political right internalized the unfavorable rhetoric directed at their "immoral" female adversaries and consciously or instinctively collaborated with male authorities to help foment widespread female repression.

15. According to Paul Preston, castor oil—a powerful laxative—was used pervasively by Franco's soldiers before shaving women's heads and then parading them through the streets as they soiled themselves. As Michael Richards confirms in his study of morality and women in the Civil War, "Morality and Biology in the Spanish Civil War," ingesting castor oil "was a laxative aid to 'purging communism from bodies'" (55). In *The Spanish Holocaust* (2012), Preston cites General Emilio Mola, one of Franco's senior generals, who allegedly declared, "It is necessary to spread terror. We have to create the impression of mastery, eliminating without scruples or hesitation all those who do not think as we do. There can be no cowardice" (103).

16. Richards affirms in that "the victim with the shaved head was displayed ritually in order to shame, having sinned against the masculine idea of 'honour' [sic]" (55).

17. In *Blood Cinema*, Marsha Kinder considers the prominent trope of shaving/castration in Spanish literature and film, arguing that in certain cases, such as in *Tras el cristal* (Agustí Villaronga, 1986) or *Las edades de Lulú* (Almudena Grandes, 1989), the shaving or cutting of hair is a vengeful, dehumanizing rite that often functions as a "prelude to rape and murder" (223), particularly when women are on the receiving end of the shaving act. Films like *Pelonas* (Laly Zambrano and Ramón de Fontecha, 2003) and *De tu ventana a la mía* (Paula Ortiz, 2011) call attention to these dehumanizing and gendered acts of violence to which so many women were subjected in the immediate postwar.

guard officers show little interest in her becoming reintegrated into the community—for she is immediately incarcerated—as a result of her presumed “purification,” their motives appear to be more sinister in nature. In a different scene that suggests parallels with Reme’s own penance, the nuns punish the inmates for exhibiting any form of defiance or lack of control over their emotions, and when Elvira cries because she does not know when she will see her brother Paulino again, La Veneno reprimands her by cutting off her red tresses and then throwing them in a box before selling them for profit. Elvira accuses the nun of stealing her hair, as many other inmates could sell their long locks to the nuns so that they might purchase items in the prison store. By shearing her hair against her will, La Veneno defeminizes the prisoner and carries out a figurative female castration and rape, in which Elvira’s hair—a symbol of female power and femininity—represents her most valuable asset. In selling the hair and then keeping the money for herself, La Veneno seeks to create the impression of domination, by appropriating that which is not hers and forcing the victim into a state of submission and impotence. Elvira’s punishment is intended to teach the young inmate that her lack of self-control (specifically over her emotions) will be met with the usurpation of any modicum of agency or dignity that she has left. Whereas some might consider La Veneno’s act of vengeance to be less malicious than those of the Francoist officials, as it is not a prelude to rape or murder, as Kinder would submit, Chacón suggests that both she and her male superiors share a similar objective—the degradation and physical dominance over women who have behaved badly. Ultimately, in this scene, the nun reproduces the cruel behavior and misogynistic attitudes of the male *falangista* authorities and, consequently, spares these officials the trouble of having to discipline the inmate.

Maureen Tobin Stanley claims that militarism and fascism are traditionally patriarchal and phallogocentric in nature, as are their fundamental structures, which are made up of “a violent hierarchy of binary oppositions,” such as “the good versus the bad; us versus the enemy, the stronger versus the weaker, the superior versus the inferior” (n.p.). Throughout the novel, it becomes clear that many of the female characters that have aligned themselves with the political right have adopted these binaries to justify their attitudes and behavior. Their feelings of superiority over the vanquished and “inferior” other reproduce the same destructive power model of oppressor and oppressed. A textual example of this hostile mentality is found at the end of the first third of the novel, in which the narrator describes how, as the inmates visit briefly with family members in the central visiting room, La Zapatonas paces the hall, “con el ceño fruncido” (135), scrutinizing their interactions and all the while muttering under her breath Franco’s final war communiqué that she had learned by heart: “En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, han alcanzado las tropas Nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado” (135). The warden’s contemptuous repetition of these words serves as a reassuring reminder to her—and to anyone within earshot—of her dominant, superior status over the “Other,” while also highlighting for the reader her belief that the War and its repercussions were now part of an unalterable history. Moreover, La Zapatonas’s faithful reiteration of the Generalísimo’s words suggests her appropriation of the discourse of the (male) oppressor. In this scene, Chacón underscores the irony that, while many “creen que reza una oración” (135), La Zapatonas instead recites the contents of a contentious dispatch that in no way reveals any semblance of virtue or compassion for the defeated or less fortunate.

This desire for vengeance and power over the “inferior” other is carried out through a string of surveillance and disciplinary measures that evoke Foucault’s theories on the relationship between power and incarceration, and particularly his conceptualization of the panopticon. According to Foucault, “what is fascinating about prisons is that [...] power doesn’t hide

or mask itself; it reveals itself as tyranny pursued into the tiniest details; it is entirely 'justified' because its practice can be totally formulated within the framework of morality. Its brutal tyranny consequently appears as the serene domination of Good over Evil, of order over disorder" (210). Similarly, Chacón's female prison guards and nuns engage in a number of surveillance techniques designed to instill fear, submission, and self-repression in the prisoners and, in so doing, to reinforce the notion that these women are not only powerless in this paradigm, but also that because of their perceived moral inferiority and deviousness, they are not to be left to their own devices. The female prisoners, therefore, are treated as if they were children who are in constant need of "adult" supervision and, whenever necessary, castigation¹⁸. Further echoing Foucault's interpretation of the panoptic model, the narrator makes repeated references to the presence of "la chivata," or female informant, who is charged with the task of observing the inmates—but also the prison guards—and reporting back to fellow penal authorities with any potentially incriminating evidence. Aware of the consequences of insubordination and of being caught engaging in purportedly illicit activities, Chacón's prisoners and guards learn to fear, or at the very least, to ostensibly heed the authority of those who are charged with monitoring them. When Hortensia receives a letter in prison from her partner, Felipe—still fighting on behalf of the resistance—and then hears the ominous steps of a prison functionary, she quickly tears up the message into small pieces before swallowing them, for fear that the guard might discover its sensitive contents and thus further endanger him. On the other hand, Mercedes, hired just two weeks prior to the time of narration, must scrutinize the conversations and activities of her subordinates—who are not intimidated by her—and, whenever necessary, report them to her supervisors or punish them herself if she wishes to earn the respect of her superiors and avoid being dismissed from her position. As La Veneno reminds her menacingly, "Tengo mis informadores [...] sé lo que pasa en la prisión a todas horas y a usted se le están subiendo a la chepa. A todas horas, no lo olvide" (133). Consequently, the functionary is regulated by her female supervisors and simultaneously must (demonstrate that she can) control others through a series of repressive surveillance measures. She plays the part of both prison guard—the subject, who has internalized and reproduces patriarchal power relations—as well as prisoner—the Other, or object of the controlling gaze—and therefore must be performing both roles convincingly. In this instance, Chacón reminds the reader that, if not for the fear of being watched, potentially disbarred from one's job, and publicly humiliated, the repression of women—and other victims of Francoist oppression—may not have happened, at least to the extent that it did.

The novel makes clear that the jurisdiction of the nuns and female prison personnel is limited to the penitentiary walls, as it is primarily Franco's men who head the military tribunals and conduct the interrogations and torture, and who, needless to say, are the perpetrators of the sexualized violence directed at female Republicans or political sympathizers. Whereas Chacón's nuns and *funcionarias* control their female counterparts through the threat of violence and solitary confinement as well as the panoptic surveillance measures mentioned above—such as the continuous presence of the informant and relentless scrutiny of the female authorities in each cell block—it becomes clear that they act on behalf of a concealed and vindictive authority, comprised of representatives of the penal system, the military, and the Church. The novelist emphasizes that it is in fact men who pull the proverbial strings and determine the fate of the inmates, while female authorities support a patriarchal system that enables and benefits (the political interests of) their male superiors. Perhaps representative of Franco himself or their male comrades, this ubiquitous, albeit ostensibly invisible, force furthers oppression and animosity among women in the novel by obliging females in positions of power to control and subjugate other women. For instance,

18. This echoes both Geraldine Scanlon's (1976) and Helen Graham's (1995) descriptions of the inferior legal position of women in Spain under the Civil Code of 1889 as minors before the law.

informants simultaneously control and are supervised by the female functionaries (and vice versa) in the same way in which the latter are monitored by a higher-ranking individual—frequently a man—in the chain of command. Therefore, it seems that, as David Buchbinder posits in his examination of men and masculinity, women are “simultaneously panoptic subjects (the agents of the patriarchal panopticon) and panoptic objects (the focus of the surveillance of the patriarchal panopticon)” (81), or both prison guard and prisoner. Chacón’s female authorities observe on behalf of the male (and *la patria*), while being patrolled not only by men, but also by one another, thus sustaining and bringing new meaning to Foucault’s model.

The constant scrutinizing presence of a female informant in every cellblock only serves to heighten the feelings of animosity and distrust among the inmates and prison guards, and ultimately benefits neither party. When Tomasa intentionally provokes Mercedes by muttering an insult under her breath, aware that she is inexperienced and unsure of herself, the inmate does so because she realizes that *la chivata* is watching and will report not only her misconduct to the penal authorities, but Mercedes’s deficiencies as an effective disciplinarian as well. In indirect free discourse, the narrative voice contends that “Mercedes es débil, por eso necesita esconderse de las otras funcionarias para hablar con las internas en voz baja. Y por eso se acerca a ellas, porque es débil y pretende ser buena. A Tomasa no va a engañarla. Tomasa sabe perfectamente de qué lado está” (89). The altercation that ensues serves to emphasize the hostility and power struggle that exists between the two women—who both feel that they must refuse to yield to the other, whatever the repercussions, for they know that their behavior and reactions are on display and under the close surveillance of fellow guards and inmates. The narrative voice highlights the mounting tension and back-and-forth, almost inevitable nature of the exchange through the use of repetition, abbreviated utterances, and antithetical parallelisms: “Mercedes insiste en preguntar. Y Tomasa insiste en su silencio. No es su intención medirse con ella. Pero se mide. No es su intención retarla. Pero la reta. La mira fijamente y levanta la barbilla” (89). When it becomes clear that Tomasa will not comply with the official’s demands and that the only possible resolution to the conflict is a violent one, the narrator’s glance shifts to the informer, who observes the encounter with a malicious smirk on her face, all evident to the prison guard. The informant’s amusement throughout this scene stems from the satisfaction she derives from witnessing the mounting animosity between the two women and the anticipated beating that the insubordinate inmate will inevitably receive, but perhaps more so because she takes pleasure in Mercedes’s transformation from the seemingly naïve, sympathetic prison guard to a more aggressive one. The narrator emphasizes the ability of the spectator and her anticipated reaction to dictate the actions of the participant: “Mercedes ha de reaccionar si no quiere que la chivata la acuse ante sus superiores de falta de autoridad, y que las internas descubran que no sabe qué hacer. Ha de reaccionar, eso es lo único que sabe” (90). Each woman’s belief that she must defiantly remain resolute in the face of her opponent derives from her awareness of an existing audience. Therefore, their behavior is learned, as it is indicative of their internalization of opposing ideologies, and also a performance that must demonstrate to onlookers that they can faithfully and convincingly play their part in the conflict between the right and the left.

As was the case in the postwar, women at every level in the novel—be they wardens or prisoners—are expected to obey their superiors, or risk being rebuked for their insubordination. All of the *funcionarias* must report to La Veneno, the highest-ranking and most feared nun/functionary in the penal institution. When her underlings display signs of weakness—such as any modicum of mercy or leniency with the inmates—or a lapse in judgment, the nun responds vindictively by ridiculing them publicly and

promptly having them removed from the penitentiary. The fear of not being sufficiently aggressive or authoritative—in other words, not reacting in a stereotypically masculine fashion—with the female prisoners is inculcated in the female authorities from above. While subtle, Chacón paints her female antagonists as simultaneous agents, byproducts, and victims of a repressive patriarchal system in which they are forced to either act in the service of patriarchy or be disenfranchised and silenced, much like their female adversaries. Realizing that she is “incapaz de imponer su autoridad” (154) over the inmates, Mercedes volunteers to help Don Fernando and Sole in the infirmary, believing that by taking care of the sick she will avoid being fired by her superiors. Therefore, the guard’s motives are not merely inspired by her questionable compassion for the sick, but by her desire for self-preservation as well. Furthermore, female functionaries are forbidden from challenging the authority of higher- or lower-ranking male officials—a point that Chacón emphasizes in the scene in which Felipe and Paulino, posing as *falangistas*, visit the prison and demand that La Zapatonas hand over Elvira and Sole, implying to her that the latter is to be transferred to another prison and that they plan on raping and torturing the former before returning her to the penitentiary the following day. The guard hesitates, as she knows that she must not make such an important decision without the approval of La Veneno, but also because she has seen what male officials are capable of doing to the female inmates. Her attempts to impede the “officers” from leaving the prison with the two women are thwarted when one of the two men chastises her for her insubordination and insolence, retorting, “¿Desde cuándo se da el alto a los salvadores de la patria?” (241). La Zapatonas finds herself in a double bind, because whatever authority she believes she has over the female inmates is automatically overruled by those who pose as her male counterparts, but when La Veneno discovers that the *falangistas* were nothing short of imposters, the nun is forced to fire the prison guard for her subservience to the men and her inability to discern the illegitimacy of their authority. Chacón illustrates in this particular scene that women who conspire with patriarchy in the repression of their Republican sisters are destined to contribute to their own defeat and oppression and that the only individuals who truly have something to gain from the oppression of female Republicans are fascist males.

In her interview with Virginia Olmedo, the novelist claims that with *La voz dormida* she tried to pay homage to [all of] the women who lost the war, “porque la perdieron dos veces. Una, al ser despojadas de los derechos que habían adquirido en la II República y otra porque fueron las derrotadas. Creo que perdieron tanto las mujeres de izquierdas como las de derechas porque a ambas se les impuso el sometimiento de ser únicamente madres y amas de casas” (6). If left-leaning women lost the war twice over, then, according to the novelist, female allies of the regime should also be counted among the defeated. Chacón’s assertions that all women lost the war underscore the notions that men—the true oppressors of women—were in fact the architects and victors of the civil conflict and that wars and their aftermath typically only benefit men and patriarchal power structures.

Mercedes: An Alternative to Patriarchal Tyranny

Whereas both the novel and Zambrano’s film adaptation stress the presence of intense female antipathy in the Ventas prison and the victimization of the inmates at the hands of the guards and nuns, it is Mercedes who blurs the distinction between traditional conceptions of good and evil and Self and Other. As if focalized through the eyes of the inmates—specifically, Tomasa—the narrator exclaims, “Buena no es. Qué coño va a ser ésa buena. Tampoco las monjas son buenas, y eso que tienen la obligación de ser buenas. Pero no lo son, más parecen guardias civiles rancios” (49)¹⁹.

19. In her testimony *Las cárceles de Soledad Real* (1982), former prisoner Consuelo García claims that “respecto a las monjas las funcionarias eran muchas veces más humanas” (101), specifying that the nuns placed in charge of the prison “les prohibieron a los familiares que les mandasen paquetes a las presas. [...] Una vez les pidieron a las monjas un poco de agua caliente para lavarse y lavar la ropa. Hijas mías, les dijo la superior, eso no es un hotel” (102).

Once more, the narrative voice likens the nuns to Franco's (male) authorities to emphasize their characteristic depravity and corruption. Nevertheless, whereas the nuns and other prison guards refuse to bring Tomasa hygienic cloths during her menstrual period while remaining in solitary confinement, Mercedes "le ha dejado traérselos porque no ha sabido decirle que no" (20). The narrative voice presumes that Mercedes's initial willingness to help her less fortunate sisters in the penitentiary will diminish over time and that she "aprenderá, la muy lagarta. Ya aprenderá, como las otras [La Zapatonas and La Veneno]" (20), suggesting that extended time spent in positions of power causes women to become less empathetic to the plight of those who are ostensibly powerless. In this instance, the narrator reveals that the female prisoners, like the nuns and prison guards of Las Ventas, establish their own moral framework rooted in what they believe to be "right" and "wrong," and because Mercedes dresses like the other guards, answers to the nuns, and ultimately seeks approval from her fanatical superiors, the inmates inevitably view her as the enemy. Whether or not this is true, Mercedes, unlike La Zapatonas and La Veneno, is a much more intricate character, who represents neither pure good nor evil, and instead, is a woman attempting to survive in a ruthlessly competitive and misogynistic milieu.

In her exploration of the Spanish Republican female and her struggle against fascism, Tobin Stanley maintains that when women's voices and actions are not the "ventriloquism of war-faring masculine voices [and interests], they tend to privilege the human bond, the needs of others and the well-being of a collective" (n.p.). In *La voz dormida*, whereas one-dimensional characters such as La Veneno and La Zapatonas are unwavering surrogates of their male, fascist comrades, Chacón depicts Mercedes as a vacillating accomplice to the fascist-Catholic agenda, one that frequently finds herself torn between her necessary alliance to the right and her desire to be liked by, but also to form a meaningful relationship with, the inmates she oversees. The compassion Mercedes shows Elvira, even, at times, Tomasa, and Hortensia in her final hours, poses a dilemma for both the characters and the reader or spectator, for they are unprepared to accept such an ambiguous morality. Perhaps in an effort to placate her own guilty conscience, in Zambrano's adaptation, Mercedes lives up to her name and allows Hortensia to nurse her daughter one last time. While the two women clearly—at least on a superficial level—represent opposing ideologies and factions, they are able to find common ground and shared sympathy in their maternal roles and suffering. What is more, both characters have lost loved ones in the War, and, in one of the final melodramatic scenes of the film, they agree that the conflict never should have happened in the first place. A consequence of patriarchy, the War and the repression of the postwar were spearheaded and executed primarily by men—despite the fact that, as I have suggested in the present study, women in Franco's Spain often acted on their behalf to oppress the perceived enemy. The fact, then, that both Hortensia and Mercedes acknowledge the senselessness of the violence of the War—which will ultimately lead to the former's unnecessary, unlawful death and the compulsory orphanage of her child—indicates a reproach of patriarchal and horizontal female violence. By promising Hortensia that she will deliver her newborn daughter, Tensi, to her aunt Pepita following Hortensia's execution, Mercedes makes a pact with the perceived enemy and consciously defies (patriarchal, fascist) authority while rejecting what Pheterson identifies as feelings of superiority and indifference to one with which she shares essential interests. In turn, Mercedes obscures difference and breaks with the pattern of internalized misogyny and female antipathy, for in this instance she treats the inmate as an ally with whom she herself identifies. Consequently, thanks to Mercedes, Chacón is able to suggest the presence and power of a shared female experience, as well as the possibility of a budding, yet thwarted, feminist consciousness among her characters, which challenges patriarchal power and female betrayal.

Whether or not it was Chacón's original intention when writing the novel, Mercedes—and her relationship with Hortensia, the other inmates, and guards—thus embodies the complexity of the Civil War conflict and, as Hans Lauge Hansen articulates, allows for a more varied and "objective" comprehension of recent Spanish history. As such, *La voz dormida* and its complicated female relationships illustrate the recurrently employed leitmotif of *las dos Españas*, a paradigm that, if for nothing else, explicates the tense coexistence of two opposing ideological factions—those of revolutionary and traditional Spain—dating back to the nineteenth century. Moreover, the victimization of Republican female prisoners at the hands of their more conservative "sisters" highlights the Cain/Abel theme that has been deployed by various writers, such as Miguel de Unamuno, Ana María Matute, Antonio Muñoz Molina, not to mention Franco himself, to expound upon the fratricidal/sororicidal nature of Spain's Civil War²⁰.

Mercedes's intention to help Hortensia and her child at the end of the second part of the novel, and near the end of the film, signals a dramatic transformation—a moral conversion of sorts—which implies that she is, in fact, capable of human decency and compassion for the demonized and non-privileged Other²¹. She is an average, imperfect hero, who, in this one instance, willingly contradicts the orders of her superiors at the risk of being demoted, fired, or perhaps being dealt a worse fate. In this example, the narrator of *La voz dormida* humanizes the "enemy," as if refusing to condemn her entirely for her political affiliation. These subtle, yet important, examples of human empathy and psychological complexity remind the twenty-first-century reader of the considerable gray area that exists when trying to determine what, or who, was "good" or "evil," right or wrong, particularly in the context of a bloody civil war and tumultuous postwar era.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

20. Miguel de Unamuno's *Abel Sánchez: Una historia de pasión* (1917), Ana María Matute's *Los Abel* (1948), and Antonio Muñoz Molina's *La noche de los tiempos* (2009) are just a few examples of such works.

21. By "moral conversion," I mean to say that Mercedes experiences a transformation in her actions and moral convictions. As David B. Wong explains in his exploration of moral conversion in literature and film, this change is marked by an adjustment from "an unremarkable or poor moral record to an admirable one. Such conversions are often construed as triggered by an experience or series of experiences that reveals to the agent something he had not seen or felt before" (41). In this case, Mercedes is, perhaps for the first time, forced to choose between her allegiance to her superiors—and perpetuate the repression of the Other in the process—or show compassion to an enemy with whom she comes to identify.

WORKS CITED

- Almela, José María and Verónica Vigil. *Que mi nombre no se borre de la historia*. Delta Films, 2004.
- Bartky, Sandra Lee. "On Psychological Oppression." *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. Ed. Sandra Lee Bartky. New York: Routledge (1979): 22-32.
- Buchbinder, David. *Studying Men and Masculinities*. Abingdon, OX: Routledge, 2013.
- Cañil, Ana R. *Si a los tres años no he vuelto*. Madrid: Babelia, 2011.
- Casanova, Julián. "The Faces of Terror: Violence during the Franco Dictatorship." *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*. Ed. Carlos Jerez-Farrán and Samuel Amago. Notre Dame, IN: U of Notre Dame P (2010):90-120.
- Cenarro, Ángela. *La sonrisa de Falange: Auxilio Social en la guerra civil y en la posguerra*. Barcelona: Crítica, 2006.
- Chacón, Dulce. *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Colmeiro, José. "Re-Collecting Women's Voices From Prison: The Hybridization of Memories in Dulce Chacón's *La voz dormida*." *Foro hispánico* 31 (2008): 191-209.
- Corbalán Vélez, Ana. "Homenaje a la mujer republicana: Reescritura de la Guerra Civil en *La voz dormida*, de Dulce Chacón y *Libertarias*, de Vicente Aranda." *Crítica Hispánica* (2010): 41-64.
- Cuevas, Tomasa. *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Barcelona: Icaria Editorial, 2005.
- David, E.J.R. and Annie O. Derthick. "What is Internalized Oppression, and So What?" *Internalized Oppression: The Psychology of Marginalized Groups*. Ed. E.J.R. David. New York: Springer Publishing Company (2014): 1-30.
- Enders, Victoria Lorée, and Pamela Beth Radcliff, ed. *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*. Albany: State U of New York P, 1999.
- Everly, Kathryn. "Women, Writing, and the Spanish Civil War in *La voz dormida* by Dulce Chacón." *History, Violence, and the Hyperreal: Representing Culture in the Contemporary Spanish Novel*. Ashland: Purdue UP, 2010.

WORKS CITED

Faber, Sebastiaan. *Memory Battles of the Spanish Civil War: History, Fiction, Photography*. Nashville: Vanderbilt UP, 2017.

Ferrán, Ofelia. "Oppositional Practices in Dulce Chacón's *La voz dormida*: Affirming Women's Testimony and Agency." *Layers of Memory and Discourse of Human Rights: Artistic and Testimonial Practices in Latin America and Iberia*. Ed. Ana Forcinito. *Hispanic Issues On Line* (Spring 2014): 118-137.

Ferrero, Jesús. *Las trece rosas*. Madrid: Siruela, 2003.

Fonseca, Carlos. *Tiempo de memoria*. Madrid: Temas de Hoy, 2009.

Foucault, Michel, Donald F. Bouchard, and Sherry Simon. "Intellectuals and Power." *Language, Countermemory and Practice*. Ithaca, NY: Cornell UP. 205-217.

García, Consuelo. *Las cárceles de Soledad Real: Una vida*. Madrid: Ediciones Alfaguara Nostromo, 1982.

García Valdés, Carlos. *Régimen penitenciario de España (investigación histórica y sistemática)*. Madrid: Publicaciones del Instituto de criminología, 1975.

Graham, Helen, ed. "Writing Spain's Twentieth Century in(to) Europe." *Interrogating Francoism: History and Dictatorship in Twentieth-Century Spain*. London: Bloomsbury (2016): 1-24.

---. "Gender and the State: Women in the 1940s." *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP (1995): 182-195.

Grandes, Almudena. *Las edades de Lulú*. Madrid: Bibliotex, 2001.

Hansen, Hans Lauge. "Multiperspectivism in Novels of the Spanish Civil War." *Orbis Litterarum* 66.2 (2011): 148-166.

Hernández Holgado, Fernando. *Mujeres encarceladas: la prisión de Ventas, de la República al franquismo, 1931-1941*.

Irigaray, Luce. *I Love to You: Sketch of A Possible Felicity in History*. Trans. Alison Martin. Oxon: Routledge, 2016.

Kinder, Marsha. *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: U of California P, 1993.

WORKS CITED

Kobiela-Kwaśniewska, Marta. "Memoria de la violencia franquista contra las mujeres republicanas y sus hijos en la novela de Ana Ramírez Cañil, *Si a los tres años no he vuelto*." *Violencia y discurso en el mundo hispánico. Género, cotidianidad y poder*. Ed. Miguel Carrera Garrido and Mariola Pietrak. Sevilla: Padilla Libros (2015): 63-76.

Labanyi, Jo. "Resemanticizing Feminine Surrender: Cross-Gender Identifications in the Writings of Spanish Female Fascist Activists." *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)*. Ed. Kathleen Mary Glenn and Ofelia Ferrán. New York: Routledge, 2002. 75-94.

Linhard, Tabea Alexa. *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War*. Columbia: U of Missouri P, 2005.

Lipsky, Suzanne. *Internalized Racism*. Seattle: Rational Island, 1987.

Martínez, Lázaro, Emilio, dir. *Las 13 rosas*. Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S.A., Pedro Costa Producciones Cinematográficas S.A., 2007.

Matute, Ana María. *Los Abel*. 1948.

Morcillo Gómez, Aurora. *The Seduction of Modern Spain: The Female Body and the Francoist Body Politic*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2010.

---. "Shaping True Catholic Womanhood: Francoist Educational Discourse on Women." *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*. Ed. Victoria Lorée Enders and Pamela Beth Radcliff. Albany: State U of New York P (1999): 51-69.

Muñoz Molina, Antonio. *La noche de los tiempos*. Barcelona: Seix Barral, 2009.

Olmedo, Virginia. "Dulce Chacón: 'Las mujeres perdieron la guerra dos veces'." *Meridiam* (2002): 6-9. Web. 14 August 2013.
<<http://perso.wanadoo.es/guerracivilcc/dulce.pdf>>

Ortiz, Paula, dir. *De tu ventana a la mía*. Amapola Films, 2011.

Pheterson, Gail. "Alliances Between Women: Overcoming Internalized Oppression and Internalized Domination." *Signs* 12.1 (1990): 146-160.

Preston, Paul. *The Spanish Holocaust: Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain*. London: Harper Press, 2012.

WORKS CITED

---. *The Spanish Civil War: Reaction, Revolution, and Revenge*. New York: W.W. Norton & Co., 2006.

---. *The Doves of War: Four Women of Spain*. New York: Harper Press, 2002.

Ribeiro de Menezes, Alison. "Remembering the Spanish Civil War: Cinematic Motifs and the Narrative Recuperation of the Past in Dulce Chacón's *La voz dormida*, Javier Cercas's *Soldados de Salamina*, and Manuel Rivas's *O Lapis Do Carpinteiro*." *Maynooth Papers in Hispanic Studies*. Maynooth: National University of Ireland, 2005.

Richards, Michael. "Morality and Biology in the Spanish Civil War: Psychiatrists, Revolution and Women Prisoners in Málaga." *Contemporary European History* 10(3) (2001): 395-421.

Sánchez, Pura. *Individuas de dudosa moral: La represión de las mujeres en Andalucía (1936- 1958)*. Barcelona: Crítica, 2009.

Sau Sánchez, Victoria. "Feminism—The Total Revolution." *New Women of Spain: Social Political and Philosophical Studies of Feminist Thought*. Ed. Elisabeth de Sotelo. Münster: Lit Verlag (2005): 120-128.

Scanlon, Geraldine. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Siglo XXI, 1976.

Tobin Stanley, Maureen. "Mujeres silenciosas, mujeres silenciadas": Reality and Representation of the Female Republican Struggle Against Francoist and Hitlerian Nationalism Within the Context of the 'Spanish Republican Holocaust' Cultural Corpus." *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* (2010): 6.

Trueba Mira, Virginia. "Arañas y algas: Imágenes de la opresión y la resistencia (sobre *La voz dormida* de Dulce Chacón)." *La Nueva Literatura Hispánica* 8-9 (2004): 313-338.

Unamuno, Miguel de. *Abel Sánchez: una historia de pasión*. Madrid: Renacimiento, 1917.

Vallejo Nágera, Antonio and Eduardo M. Martínez. "Psiquismo del Fanatismo Marxista. Investigaciones Psicológicas en Marxistas Femeninos Delincuentes." *Revista Española de Medicina y Cirugía de Guerra* 9 (1939): 398-413.

Villaronga, Agustí, dir. *Tras el cristal*. T.E.M. Productores, 1986.

WORKS CITED

Vinyes, Ricard. "El universo penitenciario durante el franquismo." *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*. Ed. Carme Molinero, Margarida Sala and Jaume Sobrequés. Barcelona: Crítica (2003): 155-175.

Vosburg, Nancy. "Prisons With/out Walls: Women's Prison Writings in Franco's Spain." *Monographic Review/Revista monográfica XI* (1995): 121-136.

Wong, David B. "How Are Moral Conversions Possible?" *In Search of Goodness*. Ed. Ruth W. Grant. Chicago: U of Chicago P (2011): 41-70.

Zambrano, Benito, dir. *La voz dormida*. Maestranza Films, 2011.

Zambrano, Laly and Ramón de Fontecha, dir. *Pelonas*. RdeF Producciones Audiovisuales, 2003.

TRASLADO MÍTICO-HISTÓRICO Y TRASLADO LINGÜÍSTICO EN *SEÑALES QUE PRECEDERÁN AL FIN DEL MUNDO*

Mario Jiménez Chacón
University of Wisconsin – Green Bay

Resumen:

En este ensayo analizo la novela *Señales que precederán al fin del mundo* (2009), del escritor mexicano Yuri Herrera. Argumento que *Señales* ofrece una lúcida y novedosa reflexión sobre el fenómeno de la (in)migración, y sobre la poderosa influencia cultural de la frontera entre México y Estados Unidos. En mi lectura, el viaje migratorio que emprende la protagonista hacia el Norte en busca de su hermano extraviado emplea la morfología de uno de los rituales fundacionales de la experiencia religiosa: el peregrinaje. Además, hago algunas observaciones sobre la trascendencia del lenguaje en *Señales*, deteniéndome a analizar un gesto lingüístico muy importante en la creación del significado: la invención del neologismo “jarchar” para referirse al cruce de fronteras. La transformación del sustantivo “jarcha” en verbo es un gesto estético e histórico muy significativo en un texto que trata precisamente sobre el cruce de fronteras, sobre un mundo en perpetua evolución, y sobre la “guerra” creativa que sostienen varias culturas y varios lenguajes.

Palabras Clave: Migración, frontera, peregrinaje, desierto, jarchar.

El fenómeno de la migración es uno de los ejes históricos más importantes en la construcción de la nación mexicana. México puede (y debe) imaginarse como un país de migraciones. En primer lugar, el país es un umbral geográfico en el que han convergido, desde sus orígenes prehispánicos, el incesante traslado de diferentes grupos humanos. El mundo prehispánico era, en efecto, un territorio cosmopolita donde se hablaban varias lenguas y en cuyas ciudades coexistían migrantes de diferentes regiones mesoamericanas (Lomnitz-Adler 39). En segundo lugar, el México contemporáneo tiene como rasgo histórico central el éxodo de personas que emigran hacia los Estados Unidos, transformando culturalmente al país vecino, y que retornan—voluntaria o involuntariamente—, transformando a su vez la cultura mexicana. Es imposible entender la historia contemporánea de México sin considerar esta incesante circulación transnacional de la cultura. La literatura contemporánea ha abordado el tema de la (in)migración, desde luego, profundizando en la sociología, la psicología y la mitología del sujeto migrante. Este artículo se propone analizar *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera, una de las novelas que mejor explora el fenómeno transnacional de la (in)migración sin caer en los lugares comunes de otros productos literarios que versan sobre este tema¹.

Señales, a grandes rasgos, narra el azaroso peregrinaje de una migrante: Makina, una muchacha mestiza, trilingüe, encargada del manejo de “la centralita” donde se halla el único teléfono de su pueblo. Un día, Makina recibe de su madre, la Cora, un encargo: viajar “al Norte”—a esa especie de territorio mítico para el migrante, su íntima Tierra Prometida—en busca de su hermano extraviado para traerlo de regreso a casa. Es decir, la nostalgia, el deseo de reconstruir una comunidad fracturada por la emigración de uno de sus miembros, es la fuerza motriz que galvaniza el desplazamiento de Makina y, por lo tanto, es la fuerza dramática más importante de *Señales*. Sin embargo, este traslado dista mucho de ser monolítico o unidireccional; el viaje que articula *Señales* entrelaza dos formas de viaje: la trayectoria de Makina debe leerse como una forma de migración y, simultáneamente, como un trayecto sagrado: un peregrinaje². En las páginas que siguen, propongo la existencia de dos traslados: uno, mítico-histórico, y el otro lingüístico. Reflexiono sobre la morfología del peregrinaje y la del viaje mítico, y sus vínculos—formales y temáticos—profundos con el movimiento migratorio que articula *Señales*. Además, hago algunas observaciones sobre el poderoso papel que desempeña el lenguaje en la novela: un poder ritual y vital que le permite a la protagonista conquistar el espacio. En particular, pretendo analizar las implicaciones estéticas e históricas de un gesto lingüístico muy novedoso (la creación del neologismo *jarchar* para referirse al cruce de fronteras) que le permite al narrador reimaginar los contornos históricos de la nación mexicana y desafiar el presentismo con que se estudia la problemática fronteriza.

I. Tránsito mítico-histórico

1.1 El viaje de Makina: Urdimbre de historias y mitologías

La primera pregunta que surge es la del desplazamiento de Makina: ¿es éste de carácter migratorio o mítico? Argumento que el trayecto que orquesta *Señales* es, simultáneamente, migratorio y mítico. En el viaje de Makina convergen la esfera material y la espiritual, tejiendo una novedosa red de significados que anclan, pero también liberan, el relato del sustrato histórico donde se asienta. Por un lado, el traslado de Makina adopta el “rostro” de uno de los temas más relevantes en la construcción del México contemporáneo: el fenómeno de la migración de mexicanos hacia los Estados Unidos en busca de mejores condiciones de vida. En efecto, en el México contemporáneo “la migración se ha convertido en tema central de la agenda mexicana. Por lo menos cuatro de cada diez mexicanos están directamente involucrados o participan de forma cotidiana en este proceso” (Herrera-Lasso 7). Por otro lado, sostengo que la novela emplea

1. Sayak Valencia analiza los lugares comunes que saturan la representación que de Tijuana se hace desde varias artes: “toda aproximación sobre Tijuana debe dialogar con -y al mismo tiempo desafiar- los tres clichés más comunes sobre la ciudad: *Tijuana, laboratorio de la posmodernidad*; *Tijuana, ciudad de paso*, y *Tijuana, ciudad de vicio*, sin que por ello tengan que ser obviados, pues hay que reconocer que dichos elementos perviven en la ciudad y forman parte importante de ella. Sin embargo, por sí mismos no explican la realidad que conforma una frontera tan contradictoria” (138). Su análisis puede extenderse a la literatura fronteriza en general: hiper-violencia, hiper-machismo, abuso de drogas, sexo, alucinaciones apocalípticas, la prostitución normalizada, narcotráfico, etc.

2. La relación entre el fenómeno migratorio y ciertas formas de religiosidad es conocido. Partir hacia una tierra extraña es altamente peligroso; en el trayecto, los migrantes, literalmente, arriesgan la vida. La sensación de precariedad y la necesidad de “domesticar” el peligro incita a los migrantes a recurrir a lo divino. De hecho, existen varios santos cuya “especialidad” es brindar protección a los migrantes: el Santo Niño de Atocha, Santo Toribio Romo (santos oficiales), y Juan Castillo Morales, mejor conocido como Juan Soldado: el santo de los migrantes, proveniente de la mística popular (Valenzuela Arce 105). La coalescencia de estos dos fenómenos (sociología y religión) es uno de los pilares estéticos más importantes de *Señales*.

la morfología del peregrinaje como *ars poética*. Mi entendimiento sobre los cimientos temáticos y estructurales del peregrinaje deriva, en gran medida, de las ideas propuestas por Victor Turner y Edith Turner en *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. Existen muchos pensadores que exploran el tema desde la antropología y los estudios religiosos, pero me interesa este texto en particular porque teoriza la aparición del peregrinaje en varias religiones, definiéndolo como un acto teatral, como un *performance*. El modelo de Victor y Edith Turner consta de dos elementos formales. A) Un peregrinaje es un viaje sagrado (un traslado ritual) que inicia en lo “familiar” (o estructural), se dirige hacia lo “desconocido” (o anti-estructural) y regresa de nuevo a lo “familiar”; el peregrino emprende esta aventura ritual con el afán de experimentar una transformación espiritual. B) El periodo que el peregrino transcurre lejos de lo “familiar” se conoce como el periodo liminar y se caracteriza por la existencia de una comunidad emocional nueva—*communitas*—compuesta por los demás peregrinos. Un peregrinaje es, entonces, un viaje que va del Orden al Caos y que vuelve de nuevo al Orden. Esta manera de delinear la arquitectura de viaje sagrado dialoga con las ideas que el mitólogo Joseph Campbell propone en *El héroe de las mil caras*. Justifico este argumento, en primera instancia, por el lenguaje que el narrador emplea para posicionar las distintas coordenadas espacio-temporales (y temáticas) del viaje de Makina (“umbrales”, “límite”, “cruzar”, “maravillas”, “guardián”). Para Campbell, “el camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación-iniciación-retorno*” (25). El héroe inicia su aventura en el mundo cotidiano y, cruzando varios umbrales, se adentra en una región pródiga en maravillas donde se enfrenta contra enemigos fabulosos y, finalmente, gana una batalla decisiva contra el gran “dragón” (entendido literal y metafóricamente); después, como el peregrino en la visión de Victor y Edith Turner, el héroe victorioso regresa a casa con el deseo de compartir su portentosa experiencia con la comunidad³. En efecto, algunos de los elementos más importantes del imaginario que asociamos con el peregrinaje y con el viaje del héroe cumplen una función trascendente en *Señales*. El relato abunda en umbrales que la peregrina debe cruzar, en milagros o situaciones portentosas que suceden en torno al camino. Los “santuarios” que pueblan la novela emanan una fuerza magnética, en el espacio donde Makina se debate confluyen ríos históricos distintos y la figura de la madre tiene una importancia de magnitudes cósmicas y su voz acompaña a la peregrina. Además, la novela se estructura a partir de los nueve estadios del mito azteca del descenso al inframundo (el Mictlán), una forma de peregrinaje en el mundo prehispánico. En este sentido, Marcelo Riosco sostiene que Makina “va construyendo en su recorrido un espacio nuevo donde la frontera no es entre dos zonas geográficas distintas, entre dos países, sino entre la realidad y el mito”. Considero que esa separación rígida entre lo real y lo mítico, esa “frontera” es meramente una ilusión. En *Señales* lo material y lo espiritual no se estorban, sino que se entretajan, cohabitan, desembocando en la misma sustancia narrativa: para articular el viaje de Makina, el narrador utiliza una forma de viaje milenaria (prehistórica), transcultural, cuya génesis es esencialmente religiosa y que tiende a inscribirse en territorios atemporales (el peregrinaje), y la entrelaza con otra forma de viaje cuyos confines históricos son “visibles” y “palpables”, con un marco social concreto y, en consecuencia, subordinado a una temporalidad específica que pertenece al Ahora asible, al presente más urgente: el éxodo de migrantes hacia el Norte global por razones socioeconómicas. De la imbricación de estas dos formas de viaje resulta lo siguiente: en la novela dialoga el tiempo histórico del México contemporáneo con el tiempo mítico del peregrinaje que defino como un tiempo “insensato”, “loco”, justamente “peregrino” en su acepción de extranjero y de extraño. Lo histórico y lo religioso no solo coexisten en la novela, en nichos separados, sino que se penetran, contagiándose y transfigurándose incesantemente. En varios instantes de la novela, por ejemplo, brotan referencias sobre el México pre-colombino (i.e. el mito

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

3. Lise Demeyer argumenta que *Señales*, al presentar a la protagonista del viaje mítico como mujer, supone una ruptura con la noción convencional de heroicidad que reserva las grandes aventuras al protagonista masculino: en su lectura, el hecho de que la heroína suplantara al héroe es un acto transgresor. Sobre la primacía que ha tenido lo masculino en la construcción de la heroicidad, basta repasar los textos que constituyen el canon literario occidental: El poema anónimo *La Epopeya de Gilgamesh*, la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio, la *Divina Comedia* de Dante, el *Hamlet* de Shakespeare, el *Quijote* de Cervantes, y un largo etcétera.

CIBERLETRAS

azteca del descenso al Mictlán) que sostienen una guerra creativa con elementos del México contemporáneo (i.e. el fenómeno actual de la migración). Pero, asimismo, también irrumpe, de manera efímera, aunque vigorosa, el mundo remoto pero violentamente vivo de la Hispania musulmana (al-Ándalus). En *Señales* el pasado más lejano dialoga con el presente más inmediato.

Para urdir el viaje de Makina, el narrador emplea dos tradiciones: dos pieles ontológicas distintas. Por un lado, utiliza elementos de origen judeocristiano; por otro lado, estructura la novela misma utilizando elementos de uno de los mitos más importantes de la cosmovisión azteca: "...Yuri Herrera representa la peregrinación de Makina como un viaje a Mictlán, el lugar o <<el país de los muertos>>, un viaje dividido en nueve pruebas, nueve niveles, nueve capítulos" (Sánchez Becerril 108). Los nueve capítulos que conforman la novela corresponden a estas nueve regiones que el alma de los que mueren de muerte natural debe *cruzar* para llegar al Mictlán, el Inframundo de la mitología azteca: el lugar donde las almas pueden finalmente reposar⁴. Es decir, el narrador funde—o, mejor dicho, engrana—en una misma línea argumental dos peregrinajes de sustrato mitológico distinto⁵. Este empalme le sirve al narrador para apuntalar una de las tesis que sostiene la novela y que es ya un lugar común dentro de la historiografía mexicana. México, ese "edificio" de símbolos que arbitrariamente llamamos la nación mexicana, debe leerse como un "animal" histórico en perpetua evolución y en cuya médula laten dos mitologías, la azteca y la española, cuyo ininterrumpido contacto produce una tercera: la mestiza. El peregrinaje de Makina puede leerse, por ende, como un peregrinaje mestizo. *Señales* explora lo impuro, lo elogia y lo defiende como *algo* inevitable. Todo: las lenguas, el ser humano, las naciones, todo está en guerra eterna consigo mismo y con los demás, y de esa guerra nace, sin interrupción, el mundo, lo mestizo. Christopher A. Uribe propone que en *Señales* "se pretende dar una explicación al viaje contemporáneo hacia el mundo de los muertos, la migración, entendiéndose la muerte como símbolo de renacimiento y reconstitución, debido a la influencia que el Mictlán proyecta sobre la obra (en forma y fondo)" (21). Es decir, Uribe vincula el desplazamiento de los muertos al Mictlán con la migración. Su lectura es muy lúcida: mitología y sociología convergen en el viaje de Makina; la atemporalidad del mito se funde con la temporalidad de la historia. Más aun, su lectura sugiere que la idea de mestizaje abarca también el ámbito espiritual. *Señales* propone que la hibridez se encuentra en el origen y en el destino de la nación mexicana.

1.2 De prehistorias y trueques

El primer capítulo ("La tierra") inicia con una escena "prodigiosa": la tierra, literalmente, se abre y casi se traga a Makina, el personaje principal de la novela. El lector descubre en este capítulo inicial el conflicto que articula toda la acción. Por encargo de su madre (la Cora), Makina emprende un peregrinaje hacia "el otro lado", que, aunque nunca le da nombre propio, el narrador proporciona suficientes pistas para inferir que se trata de Estados Unidos. Descubrimos también por qué se fue el hermano: un hombre aparece en su casa y les informa, sin pruebas fidedignas, que han recibido por herencia unos terrenitos en "el otro lado" y él, ingenuamente y contraviniendo la voluntad de su madre, decide aventurarse a "reclamar lo nuestro" (30). Pero pasa el tiempo y el hermano no da señales de vida; entonces la Cora envía a su hija mayor a buscarlo. Por consejo (¿por orden?) de su madre, Makina acude con "los duros" (cuatro hombres poderosos y cuyo poder, inferimos, emana de manantiales ilícitos) para que la ayuden con las distintas etapas de su peregrinaje. En este primer capítulo aparecen solo tres de los duros: el señor Dobleú (quien le ayudará a cruzar la frontera), el señor Hache (quien le ayudará a encontrar a su hermano ya en "el otro lado") y el señor Q (quien le ayudará a regresar a

4. Al hablar sobre *Señales*, muchos críticos y reseñistas identifican al Mictlán con el infierno. No obstante, llamar *infierno* al Mictlán es un equívoco: "Mictlán correspondería más bien al cielo nocturno, y desde luego no al infierno, como pretendieron hacer los misioneros" (Dabrowska 167). Es decir, la noción judeocristiana de "infierno" dista, esencialmente, del "inframundo" azteca. El problema fundamental del encuentro de "los dos mundos" se reactualiza en esta batalla etimológica. Al emplear el español como lengua narradora, y al utilizar varios sustratos mitológicos indígenas, *Señales* presenta problemas de traducción, no solo lingüística, sino también cultural. Es decir, *Señales* plantea problemas relacionados con la idea de hegemonía cultural.

5. A propósito de este empalme de mitologías, Nathan Richardson sugiere que el nombre de uno de los personajes de *Señales*, Chucho—el "coyote" que funge como guía en el cruce fronterizo de Makina—, Chucho Chucho—el "coyote" que funge como guía en el cruce fronterizo de Makina—, viene, por una parte, de Jesús (el que guía el alma de los cristianos hacia su salvación en ese peregrinaje que es la vida misma); por otra parte, Chucho también se emplea en el español de México para referirse a un perro (que, en el mito náhuatl del descenso al Mictlán, también funge como guía al inframundo) (18).

la Tierra)⁶. Cuando la Cora le encarga a Makina que cruce al otro lado a buscar a su hermano, le aconseja que primero: "...Vaya a la Ciudadcita, acérquese a los duros, ofrézcales servirles, yá que le echen la mano con el viaje" (12). En esencia, lo que su madre le ordena es que acceda a la economía del intercambio, al trueque clásico ("ofrézcales servirles"; es relevante el lenguaje propio de la economía: oferta, comercio), que proporcione un servicio para recibir a cambio de la ayuda que necesita. Esta dinámica económica entre Makina y los duros, como veremos más adelante, entronca con la economía que da sentido al peregrinaje: el intercambio entre el ser humano y la divinidad, entre lo celestial y lo telúrico, entre lo inmortal y lo mortal, entre el absoluto y la nada (Maus 20). También entre Makina y los duros existe una relación jerárquica; Makina, por supuesto, ocupa el nivel telúrico mientras que los duros habitan el "olimpio" desde donde ejercen el Poder, no un poder limitado por normativas legales sino el Poder irrestricto. Refiriéndose a *Trabajos del reino*, otra novela de Yuri Herrera, Edmundo Paz-Soldán y Christopher Winks explican: "More than a failed state, what we have here is an absent state. But this absence of the central power in *Kingdom Cons* [*Trabajos del reino*] already says a lot, because what has been installed in its place is the local power of narcotrafficking" (27). Este análisis puede perfectamente aplicarse a *Señales* donde el estado es ausencia y la criminalidad es presencia. En este caso, son los duros quienes ocupan ese vacío dejado por el poder central; ellos dictan las reglas fácticas (las verdaderas), desempeñando el papel del gobierno. Su poder está enfermo y enferma todo lo que toca, incluyendo a Makina, quien tiene que traficar algo inidentificable, pero que suponemos ilegal, para poder cruzar al Norte.

1.3 Cruzando umbrales: El peregrinaje hacia la frontera

En el segundo capítulo, vemos a Makina en plena travesía, padeciendo las inclemencias del camino entre el Pueblo y el "límite de la tierra" (la frontera entre México y Estados Unidos), atravesando penosamente los estadios de su peregrinaje, pero avistando ya sus maravillas. Este capítulo inicia en la central camionera de la Ciudadcita (una ciudad cercana a su pueblo) y de allí se dirige al Gran Chilango que, inferimos, es la Ciudad de México⁷. En el camión, la vemos defenderse del acoso de otro pasajero, un muchacho (migrante también) que después será clave para encontrar a su hermano ya en tierras norteamericanas. En el camión, en el silencio de la noche, Makina medita sobre su lugar en el mundo, y sueña "con ciudades perdidas; literalmente: ciudades perdidas dentro de otras ciudades perdidas, deambulando todas sobre una superficie impenetrable" (35), y experimenta ya la nostalgia de dejar atrás a su pueblo y a sus seres queridos⁸. Conforme Makina va alejándose del Pueblo, la memoria adquiere cada vez mayor luminosidad: una memoria didáctica; es decir, no una memoria estática, sino reflexiva. Makina comprende al mundo y se comprende a sí misma gracias al desplazamiento en el tiempo y en el espacio. Su peregrinaje es tanto exterior como interior. Makina evoca el pasado no para deleitarse en "mejores tiempos", ni para lamentar "peores tiempos", sino para cuestionarlo e iluminar nuevas zonas de su presente constitución ontológica. El peregrinaje de Makina es un largo y arduo (auto)aprendizaje.

Una vez en el Gran Chilango, Makina, temerosa de perderse en la ciudad, la abandona rápidamente. La atraviesa en metro para no maravillarse con la abigarrada geometría urbana; llega a la central camionera y allí toma el camión que la llevará al "límite de la tierra". En el trayecto, no obstante, Makina nos revela su relación con el Gran Chilango y por qué lo abandona con celeridad: "No podía perderse. Cada vez que volvía al Gran Chilango plantaba el pie suavemente porque no era ése el sitio donde quería dejar huella...y con perderse se refería no a un desvío ni a un rodeo sino a perderse de veras, perderse para siempre en las lomas de lomas que encementaban el horizonte; o perderse en el asombro de tanta carne viva

6. Nótese la circularidad del proyecto migratorio de Makina: ella desea viajar al "otro lado", encontrar a su hermano y regresar al Pueblo. Al final, el lector constata que esa circularidad es imposible: Makina jamás regresará. Nótese también el poder transnacional de "los duros"; en efecto, su poder criminal es capaz de cruzar las fronteras.

7. Para un lector familiarizado con el lenguaje popular mexicano, esta "intuición" es una obviedad; pero, para aquel lector que no lo está, esta referencia resulta oscura.

8. Makina sueña, exactamente, dos veces durante su peregrinaje. Los sueños, en la novela, parecen tener dos funciones: 1) revelan la constitución histórica de su memoria, y 2) le resuelven enigmas a Makina que no puede resolver en el mundo consciente. En la novela existe, pues, una memoria onírica que funge como vínculo con su historia y también con su prehistoria. Surge la siguiente pregunta: ¿existe una herencia onírica? En *Señales* sí existe.

levantando palacios" (27). En varios momentos, durante su peregrinaje hacia el "otro lado", el narrador emplea la expresión: "No podía perderse"; ¿Qué intenta transmitir mediante la repetición de ese deseo (o de ese miedo, según el ángulo desde donde se observe)? Makina parece intuir que su identidad corre un peligro inminente. Puede perder el rumbo (puede desorientarse) y cometer el pecado máximo: olvidar a los suyos, transformarse. Debido a esta negativa a sufrir cualquier metamorfosis, Makina guarda su mirada del asombro, cuida sus ojos del esplendor de la gran ciudad, de sus palacios, de sus maravillas, porque sabe que maravillarse es peligroso. Caer en el hechizo—en el encantamiento—del Gran Chilango significa traicionar al vientre materno. Repito: al final de la novela, el lector comprueba que traicionar es inevitable porque cambiar de identidad es el hábito natural de la vida⁹.

Después del largo trayecto y después de varias meditaciones, "Finalmente el camión llegó hasta el límite de la tierra, casi a la medianoche del día siguiente" (36). Además, si para Joseph Campbell el viaje mítico del héroe puede imaginarse como una sucesión de umbrales, en *Señales* el gran umbral que Makina debe cruzar es la frontera misma. En efecto, Makina sabe que cruzar ese umbral significa dejar atrás el mundo conocido (estructural) e ingresar a uno desconocido (anti-estructural) donde, precisamente por su extranjería, es más vulnerable a las asperezas del camino, pero donde experimentará las maravillas de su viaje. Antes de proseguir mi análisis, quisiera conceptualizar la frontera entre México y Estados Unidos, aludiendo a varios estudiosos del tema en el presente; después, enfrentaré esta visión fronteriza presentista con una de cariz medieval. Esta colisión de visiones fronterizas entronca con la colisión entre lo material y lo espiritual, entre lo profano y lo sagrado, entre lo histórico y lo mítico que atraviesa la novela.

1.4 El desierto encantado: Bienvenida, Makina, al país de las alucinaciones

"In the desert we are all illegal aliens."
Luis Alberto Urrea

La frontera entre México y Estados Unidos puede definirse de tantas maneras que más que una labor crítica se vuelve un acto creativo. Al hablar de la *frontera*, nos referimos a la línea que marca un límite (de ahí la manera en que el narrador de *Señales* la llama: "El límite de la tierra"). En un plano elemental, la frontera es una línea geopolítica que divide países: la frontera es una criatura histórica. La frontera, "en español, es concebida como un límite cerrado. En cambio, en inglés tiene dos connotaciones: es límite, pero también es nuevo espacio que se abre" (Ortega 20). Apertura y cerrazón, la frontera limita el accionar individual, construye y destruye ciudadanías, escinde lenguajes, pero también los funde (pensemos en el Spanglish, por ejemplo). Me interesa aquí entender la frontera no como un monolito cultural inmutable, muerto, sino como un territorio vivo y, por lo tanto, poroso, que facilita el mestizaje cultural. Estas aproximaciones, por supuesto, dialogan con el famoso 'entre-medio' (*in-between*) o 'tercer espacio', términos con los que Homi K. Bhabha designa a los intersticios donde tiene lugar el encuentro multicultural que suprime las diferencias y donde emergen nuevas identidades 'híbridas' (36-9). Sugiero, entonces, que *Señales*, al construir el viaje de Makina como un palimpsesto tejido no solo con diferentes regímenes de historicidad, sino con distintos *ethos*, noveliza la idea del tercer espacio propuesta por Bhabha. Al hacerlo, *Señales* abandona los lugares comunes que han nutrido la llamada "literatura nortea", creando un espacio "resemantizado" o "lleno de nuevos sentidos" (*Por las fronteras del norte* 52). *Señales* es un producto estético altamente sofisticado, pero, también, altamente comprometido con la realidad política de su tiempo.

9. En *Señales* son incontables las transformaciones que suceden; podríamos argumentar que la novela se asienta en una poética de la *metamorfosis*. Inclusive, el peregrinaje mismo de Makina se transforma. Felicia Fahey, refiriéndose a *Dulce compañía*, una novela de la escritora colombiana Laura Restrepo, dice: "...for the corporeal sensibilities and convictions acquired on the pilgrimage internally transform the protagonists and impel them to cross over into the spiritual interstices. Through their transformation of the pilgrimage, the protagonists translate the power of the sacred from its religious destination to another secular location" (35). El análisis de Fahey puede aplicarse a *Señales*, pero en sentido inverso. El peregrinaje de Makina, que en un principio es una aventura secular, se transforma paulatinamente en un viaje sagrado.

Por otro lado, la noción de “límite de la tierra” que aparece en *Señales* podemos explorarla empleando algunos conceptos de la cartografía medieval. En efecto, en los mapas medievales, el “límite de la tierra” es el fin del mundo civilizado (literalmente: extramuros) pero, simultáneamente, es el principio del mundo maravilloso. En efecto, la imaginación cartográfica medieval asocia este territorio con el ámbito de la *mirabilia*, un espacio donde las leyes naturales que rigen la lógica del mundo conocido no tienen razón de ser, un espacio, pues, milagroso y monstruoso. Este espacio recibe el nombre *terra ignota* o *terra incognita* (“tierra desconocida”). Es el escenario donde ocurren las tentaciones, se logra la comunicación con Dios y es el lugar de monstruos y maravillas; sin embargo, el punto más importante para la percepción medieval es que se trata de un sitio carente de obras humanas (Le Goff 1999). Me interesa señalar la vuelta de tuerca que hace *Señales* con este concepto cartográfico: el narrador localiza el principio de la *terra ignota* (el lugar donde habitan los monstruos) justamente en el paradigma de la gran civilización contemporánea: los Estados Unidos. Esta visión, donde la civilización es la barbarie y viceversa, para Makina es absolutamente válida: para ella, el mundo que inicia después de cruzar la frontera entre México y Estados Unidos es monstruoso y maravilloso al mismo tiempo. Lo maravilloso y lo monstruoso, rasgos esenciales de la *terra ignota*, tiene su génesis en un hecho práctico: Makina desconoce el territorio norteamericano, y ese desconocimiento provoca que se equivoque, que su mirada vea prodigios donde solo hay fenómenos humanos desconocidos para ella, que intente encimar su realidad conocida sobre la realidad desconocida. Por ejemplo, cuando Makina ve caer la nieve, como no la conoce, “lo primero que se le ocurrió al pararse a ver la lluvia de cristales fue que algo se estaba quemando. Uno se le posó en las pestañas: parecía una suma de cruces o el plano de un palacio, en cualquier caso un prodigio sólido y elaborado” (96). Su mirada distorsiona la realidad, la traduce mal, lo que significa que su mirada es altamente *creadora*¹⁰.

En el tercer capítulo, el cruce de Makina continúa porque, si bien ya está en territorio norteamericano, debe salvar otro obstáculo más: escapar, dado que aquí *todo* la persigue, de ese espacio liminar que media entre la frontera misma (en este caso, el río) y el inicio de la civilización americana (la primera ciudad adonde debe encaminarse). Este territorio liminar es el desierto, y allí Makina debe evadir dos antagonistas puntuales: un rancho patriota y la patrulla fronteriza¹¹. Mientras atraviesa el desierto (territorio donde, según la imaginación medieval, pululan los espejismos y las maravillas, y espacio liminar que, en *Señales*, separa la frontera física de la civilización), Makina tiene la siguiente visión prodigiosa: “Luego vio a lo lejos un árbol y debajo del árbol a una mujer embarazada. Vio su vientre antes que las piernas o su rostro o la cabellera y vio que reposaba a la sombra del árbol. Y pensó que ése era buen augurio si alguno: un país donde una que anda de cría camina por el desierto y se echa a dejar que ésta le crezca sin ocuparse de nada más” (47). Esta visión ilusoria (el lector constatará después de que se trata de un engaño) gravita en torno a lo milagroso. El desierto es un lugar pletórico de peligros naturales; el desierto es, por excelencia, la no-civilización, el caos, el orden natural.

En el caso de *Señales*, no obstante, a los peligros naturales (animales ponzoñosos, la desorientación, el calor abrasador, la sed, etc.) se añade otro peligro de índole legal: el constante acecho de la patrulla fronteriza y su incesante amenaza de abortar el peregrinaje de Makina. Por lo tanto, en el desierto (en el “límite de la tierra”) la mera presencia de una mujer embarazada causa asombro, admiración, y maravilla a la vista a semejanza de los milagros. Makina expresa su asombro ante la inmensa anomalía que representa esta visión y la interpreta como un portento positivo: un evento de “buen augurio”. Un augurio es un presagio, un anuncio o un indicio de algo futuro. El augurio es semejante a la predicción, a la profecía, a la adivinación, y facilita una operación imposible para los seres humanos: penetrar el futuro, derrotar la lógica rígida que divide las tres

10. La mirada de Makina re-semantiza y re-
jerarquiza nuestro entendimiento sobre el
Sur y el Norte globales

11. Algunos críticos lamentan que el
desierto ocupe un lugar primordial en la
literatura del norte de México: “El mito de
la frontera abarca todos los estados del
norte, pero su *locus* fantástico obliga a
localizarlo de inmediato en la precariedad
del desierto. Por medio de este mito
empobrecedor se borran de golpe las
montañas de la Sierra Madre Occidental,
los valles de Chihuahua y Coahuila y las
costas de las Baja Californias...” (Mahieux y
Zavala 9). Este descontento crítico es muy
válido, pero considero que no reparan en
un hecho fundamental: Muchos escritores
(Roberto Bolaño y Daniel Sada, entre los
más destacados) acuden al vacío
semántico del desierto precisamente para
escapar de México—o para desafiar y
reimaginar sus contornos—, para desafiar
la rigidez de su linealidad histórica y
proponer otras posibles geometrías, y para
acceder a lo que Wai Chee Dimock
denomina *Deep Time*: “denationalized
space” (28). Este “tiempo profundo”, este
“espacio desnacionalizado”, les permite a
los autores del desierto dialogar con
naciones literarias localizadas en
diferentes ejes temporales. En *Señales*, el
desierto es una puerta de entrada al
tiempo de los místicos, de los anacoretas,
de la España musulmana, de las jarchas; en
el desierto resucita la idea cristiana del
fuga mundi.

temporalidades con que ordenamos la realidad, acercarse a lo divino. La definición misma de augurio nos invita a pensar en una de las constantes que recorren *Señales* desde sus inicios: el sustrato mágico de la palabra. En *Señales*, la palabra parece poseer un poder que rebasa los límites de la naturaleza, un poder sobrehumano. Si todo peregrinaje está puntuado por “fronteras”, en *Señales* la palabra es la llave maestra que derrumba mágicamente esas fronteras, que facilita el tránsito, el *traslado* de cuerpos, pero también de lenguas y de culturas¹². Ver a una mujer embarazada en el desierto es un suceso insólito, pero “bueno”. Tener esa visión, para Makina, es señal de que su peregrinaje marcha por buen camino. En esta escena, ocurre una simbiosis entre la esfera telúrica y la divina. El narrador fusiona, en el mismo instante literario, un problema histórico (el fenómeno de la migración) con uno atemporal: la irrupción de lo sagrado en la aridez del desierto¹³. Súbitamente, el desierto que pisa Makina se transforma en santuario, templo, y altar. El desierto, poderoso símbolo del Gran Vacío, imagen de la muerte misma—recordemos que el desierto es un lugar donde alguna vez hubo un océano, pero que ya está muerto—se vuelve el tabernáculo de la divinidad. Y en el desierto ocurre *algo* parecido al milagro, *algo* místico, y por lo tanto inefable, operación paradójica en una novela que versa precisamente sobre el inmenso poder del lenguaje. Pero, ¿por qué una mujer embarazada puede interpretarse como “buena señal”? En *Señales*, la imagen de la mujer embarazada representa la fuerza cósmica que posibilita la perpetuación de la especie humana y, por ende, de la vida misma: la fertilidad femenina. Una mujer embarazada simboliza la promesa de continuidad biológica; es la encarnación de toda promesa de continuidad humana. Es la vida—como idea y como instinto—naciendo y muriendo eternamente. Una mujer embarazada es la única criatura (unión carnal entre madre e hija (o)) que le permite a la especie derrotar a la muerte. Por otro lado, esta visión entraña la comunión entre madre e hija(o) que se disuelve al nacer y que, en cierta medida, galvaniza el peregrinaje mismo de Makina. Arriesgando su propia vida, Makina peregrina hacia “el otro lado” (por orden de su madre, la Cora) con el afán de encontrar al hermano extraviado y llevarlo de regreso al origen para reunirse con el vientre materno. El peregrinaje de Makina pretende producir el reencuentro de su hermano con su madre: *reactualiza* el antiquísimo rito religioso mesoamericano del regreso al útero. El peregrinaje de Makina pretende, simbólicamente, reconstruir y reinstalar el cordón umbilical entre la Cora y su hermano. Por lo tanto, Makina lee en las “trampas” del espejismo el reencuentro cósmico que anima su peregrinaje. La peregrina, en *Señales*, es un puente hacia la comunión profana y sagrada que garantiza la continuidad del mundo.

Pero esta visión milagrosa cede inmediatamente su lugar al horror: “Pero conforme se acercaban discernió los rasgos de la gente, que no era mujer; no era la suya panza de embarazo; era un pobre infeliz hinchado de putrefacción al que los zopilotes ya le habían comido los ojos y la lengua. Makina se volvió a ver a Chucho a ver si él también se había engañado pero no” (48). Es decir, la imagen milagrosa se transforma en una imagen demasiado humana. Lo sagrado se difumina, cediéndole el lugar a lo profano. La visión se esfuma: la mirada desciende de lo divino y vuelve a habitar la tierra que es amarga y que se traga a los seres humanos en su vientre. Es decir, la hierofanía se disipa: queda en su lugar el mundo y sus dolores, los pesares del tiempo, el cuerpo vulnerable que avanza sin detenerse hacia la tumba, queda la insoportable naturaleza humana. La imagen de la mujer embarazada se encuentra en las antípodas del cadáver en descomposición siendo devorado por el ave de rapiña. En la primera imagen, la sensación de comunión es absoluta: ¿existe un lugar donde el ser humano éste más a salvo y menos solo que en el vientre materno? La imagen del hombre pudriéndose en el desierto, completamente solo precisamente porque está lejos de su madre, víctima de la historia y de la biología, pertenece a la realidad. El equívoco en que incurre la mirada de Makina vuelve a meter al lector en el tiempo de la historia; de nueva

12. Curiosamente, el sustantivo latino (es decir, el proveniente del latín) ‘*translatio*’ ha producido el sustantivo ‘traducción’ en inglés (*translation*), mientras que en español ha producido el sustantivo ‘traslado’. En *Señales*, tanto el acto de *traducir* (lenguajes y culturas) como el acto de *trasladar* juegan un papel fundamental. De hecho, podríamos decir que la novela de Yuri Herrera es una elegante reflexión sobre el traslado y el tráfico de cuerpos (particularmente, la migración) y de culturas y de historias, y sobre la traducción en el sentido profundo de la palabra. Makina, la heroína de *Señales*, es una traductora por excelencia que (in)migra, es decir que se traslada. La constelación de significados del sustantivo latino *translatio*, por lo tanto, es el “fuego” secreto de la novela.

13. O, para ser más precisos, en esta escena acontece lo que Mircea Eliade denomina una *hierofanía*: “Man becomes aware of the sacred because it manifests itself, shows itself, as something wholly different from the profane. To designate the act of manifestation of the sacred, we have proposed the term hierophany” (*The Sacred and the Profane* 11). En efecto, una hierofanía es la manifestación de *algo*—una sustancia inefable— que proviene de un orden completamente distinto al nuestro, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que son una parte integral de nuestro mundo natural, profano.

cuenta, debemos reflexionar sobre el problema concreto, actual, inmediato de la (in)migración y sobre las consecuencias concretas—y no meramente teóricas—de habitar el Sur global, de “habitar la frontera”, utilizando la famosa expresión de Walter Mignolo. Lo profano irrumpe en la novela y se traga a lo sagrado. En *Señales*, la muerte es el destino último de la materia. Lo profano tiene la última palabra.

II. Tránsito lingüístico

2.1 Pueblo + Vientre Materno = Lengua

El Pueblo es el lugar de origen de Makina. En efecto, allí podemos encontrar los distintos elementos que tejen su origen ontológico: allí probablemente nació; allí viven su madre y su hermana y de allí huyó su padre, abandonándolos; y allí anhela regresar junto a su hermano. En el Pueblo, pues, nacen los placeres y los dolores que forman su pasado y que alientan su futuro. En *Señales*, el pueblo *parece ser* el centro de gravedad temático, un espacio que funge como un campo magnético que atrae (o que intenta atraer) a nuestra peregrina. Y digo que *parece ser* porque, en el fondo, todo en el Pueblo está fugándose: de allí huye el padre de Makina, de allí huye su hermano, de allí huyen los que después olvidan la lengua latina (metáfora sobre los migrantes) y, finalmente, de allí huye Makina. Si entendemos el peregrinaje que vertebra el argumento de *Señales* como una tentativa por completar el núcleo familiar, si Makina peregrina al otro lado para encontrar al hermano perdido y volver con él al vientre original, a la reunión con la Madre, entonces el Pueblo es la imagen telúrica de ese vientre. No empleo la imagen del “vientre materno” gratuitamente. Como lo argumento en este artículo, la estructura profunda de *Señales* se sostiene en la cosmovisión de la civilización indígena. La novela inicia y termina con la imagen de una caverna: entender esta circularidad es trascendental. En efecto, una de las imágenes mitológicas más importantes del mundo mesoamericano es la caverna y su asociación con el vientre cósmico de donde emergieron tanto el cosmos como el ser humano (Taube, 51). En esta misma línea, Carolyn E. Tate argumenta que “Los úteros celestes pertenecientes a la época primordial también se encuentran presentes en algunas historias aztecas y otros documentos del periodo Posclásico y el siglo XVI” (72). Más aun, esta lectura mitológica de la imagen de la caverna tuvo mucha influencia en la arquitectura mesoamericana, particularmente en los túneles encontrados bajo algunos sitios sagrados; la idea misma del Mictlán—que estructura los capítulos de la novela—fue asociada con la imagen del útero (Manzanilla Naim 33). Esta visión sagrada de la caverna (y del vientre femenino) irradia su poder simbólico a todas las estructuras de *Señales*. El narrador no proporciona muchos detalles que permitan al lector formarse una imagen física del pueblo; sabemos, sin embargo, que es un lugar remoto adonde no ha llegado cabalmente la modernidad. Sabemos también que en el Pueblo se hablan tres lenguas: lengua, lengua latina y lengua gabacha. Hablando del trabajo que realiza Makina en la “centralita” del Pueblo, dice el narrador: “A veces era gente de pueblos de por ahí la que llamaba y ella contestaba en lengua o en lengua latina. A veces, cada vez más, llamaban del gabacho; éstos frecuentemente ya se habían olvidado de las hablas de acá y ella les respondía en la suya nueva. Makina hablaba las tres, y en las tres sabía callarse” (19). Este pasaje describe la compleja y siempre cambiante dinámica lingüística del Pueblo; más aun, propone una ecuación entre el espacio (el Pueblo) y la lengua. No es la descripción de un mundo lingüístico estático, sino de uno vivo (con la atroz verdad de que toda vida entraña su propia muerte). Denota un mundo donde los lenguajes conviven, y lo que es más importante, donde los lenguajes se transforman mutuamente. Cuando el narrador dice, “...cada vez más, llamaban del gabacho” (19), sugiere un mundo cambiante, un mundo que sufre (¿o goza?) la invasión lingüística de otro mundo: el norteamericano. Así pues, una de las fuerzas temáticas de

Señales (la migración) actúa de manera bidireccional; los migrantes llevan el mundo mexicano a tierras norteamericanas, pero, simultáneamente, los migrantes *traen* el mundo norteamericano a tierras mexicanas¹⁴. El mestizaje, además de ser inevitable, es la potencia motriz del universo de la novela, mientras que la noción de pureza (en todas sus dimensiones) se derrumba: lo puro no existe; todo ente, en este caso lingüístico, contagia y se contagia, perpetuamente. El pasaje anterior también establece uno de los principales rasgos de Makina; nuestra peregrina es políglota y ese multilingüismo (esa negación del monolingüismo) es la fuente de todo su poder.

2.2 Lenguaje = Poder: Traduciendo y Jarchando se llega al Norte

Defino el peregrinaje de Makina mediante una imagen: una muchacha mestiza, ungida con el don de lenguas, avanza por un camino bicéfalo. Por un lado, el camino es visible y tangible y existe en un “lugar” específico del tiempo histórico lineal (la realidad contemporánea mexicana); por otro lado, es un camino invisible, que avanza de manera paralela pero subterránea en el tiempo “loco” del peregrinaje, donde trozos históricos de distintas épocas y países dialogan cual si fueran entes coetáneos. Pero, ¿qué le permite a Makina moverse (derrumbar los “muros” que obstaculizan el camino de su peregrinaje) en estas distintas naciones lingüísticas? Respondo: la lengua. O, mejor dicho: las tres lenguas que Makina domina, lo que equivale a decir: las tres constelaciones culturales con las que está familiarizada y cuyos códigos, escritos y no escritos, entiende y manipula (o modula) para seguir avanzando. Para entender *Señales* es necesario analizar la función del lenguaje o, mejor dicho, de la palabra. En la novela, la palabra puede leerse como pócima mágica, como puente que une estratos sociales y culturas distintas, como lamento y profecía, como forma de resistir a la muerte, como ficción. Más aun, el lenguaje realiza una operación muy novedosa: la palabra le permite moverse al cuerpo. En efecto, Makina no tiene recursos económicos, pertenece (intuimos) a una clase social baja, pero posee un tesoro invaluable: el don de la palabra. Y en este primer capítulo, este tesoro lingüístico se pone en evidencia. Efectivamente, el lenguaje es la llave maestra (la “pócima mágica”) que le permite a Makina salvar los innumerables obstáculos que se interponen en su camino. Makina misma es un ser lingüístico: ella misma es lengua, palabras, voz, fábula¹⁵, canción que avanza en el espacio. Sin el dominio de las tres lenguas, su peregrinaje fracasaría.

Uno de los pilares temáticos de *Señales* es la poderosa función que desempeña el lenguaje, y hacia allá orientaré el resto de mi análisis. Según Lise Demeyer: “...la importancia concedida al lenguaje en *Señales* consolida a la heroína como sujeto: tiene el saber y por lo tanto el poder. Como lo indica la similitud asonante de su nombre, Makina es una Malinche moderna: es <<la>> lengua y <<la>> intermediaria como lo fue su avatar Marina en la conquista de México por los españoles” (434). Es ya un lugar común en las discusiones sobre historia mexicana asociar o desasociar a la Malinche con la idea de *traición*; Makina, de forma semejante, lucha a cada momento por no traicionar a los suyos: traicionar, para ella, equivale a olvidar su “origen”—como su hermano—, traicionar significa volverse *otra* (cambiar de piel). Por lo tanto, en *Señales* el proceso de transculturación es sinónimo de alta traición y es inevitable. Makina es una traductora total: traduce las lenguas que la rodean y las culturas que engendran esas lenguas y gracias a esas traducciones su cuerpo avanza en el tiempo y en el espacio: gracias a su dominio de las lenguas, puede *cruzar fronteras*. Makina logra poner en movimiento su peregrinaje y vencer los diferentes obstáculos que éste le pone en su camino hacia “el Norte” gracias a su naturaleza políglota. Ella habla tres lenguas: “lengua” (una lengua indígena ilocalizable), “lengua latina” (el español) y “lengua gabacha” (el inglés) y esa múltiple competencia lingüística es la “llave

14. En este sentido, *Señales* reconoce (aunque no lo desarrolle a cabalidad) un nuevo fenómeno en la cultura mexicana que ya en 1995 anunciaba Guillermo Gómez-Peña: “La identidad mexicana y la chicana están superponiéndose. Los mexicanos que cruzan la frontera a diario les recuerdan a los chicanos su pasado; y el fenómeno opuesto también ocurre: el mítico “Norte” (que representa el futuro) regresa al Sur, buscando su pasado perdido. Y en ese acto de regresar contribuyen a la silenciosa *chicanización* de México” (136). Esas idas y venidas esculpen la identidad cultural del Gran México.

15. Recordemos que el verbo “hablar” proviene, etimológicamente, de “fabulare”; *Señales* parece reconstruir el puente entre la idea de *hablar* y la de *fabular*. Hablar es un acto mágico. .

maestra” que le permite abrir todas las puertas que obstaculizan su peregrinaje. La lengua en *Señales* es, literalmente, poder. Mediante la lengua, Makina conquista (o reconquista) al mundo y, al mismo tiempo, se conquista a sí misma: se convierte en sujeto. La lengua es prisión, pero también libertad.

La influencia del lenguaje se encuentra por encima y por debajo de la novela, contagiándolo todo, regresándole el poder casi mágico que alguna vez poseyó y que en las sociedades contemporáneas permanece oculto. Hemos discutido también la forma en que en *Señales* varios lenguajes conforman el panorama lingüístico total: la lengua (algún idioma indígena), la lengua latina (el español), y la lengua gabacha (el inglés), además de una lengua incipiente, fronteriza, híbrida, contestataria, que aún no parece adquirir contornos precisos (el Spanglish). En la novela, estas cuatro manifestaciones lingüísticas se entrecruzan, dialogan, pelean, y negocian el territorio narrativo¹⁶.

Sin embargo, quisiera destacar una de las innovaciones estilísticas más interesantes de *Señales*, que tiene que ver con la invención de un neologismo: el verbo *jarchar*. Desde que inicia la novela, el misterioso verbo *jarchar* aparece reiteradamente, como un esplendor difuso que incomoda al lector quien, asombrado por la belleza fonética del verbo, corre a buscar la palabra al diccionario. Y se da cuenta de que no existe, de que el verbo *jarchar* es una invención del autor y que, por lo tanto, deberá adivinar (o construir) su significado. Analicemos en uno de los primeros pasajes donde aparece este neologismo:

La Cora nomás lo miraba con hartazgo y sin decir nada, hasta que lo vio en la puerta con su morral lleno de tiliches y ordenó Déjalo que se vaya y aprenda a defenderse con sus propios pantaloncitos, y él dudo por un instante antes de *jarchar*, y en la duda que le cruzó los ojos pudo verse que pasaba toda su vida por ahí empujando las lágrimas, pero antes de dejar que afloraran ya se había dado la vuelta y había *jarchado* para no volver sino en forma de dos o tres recados escuetos que mucho tiempo después les mandó. (32)

Esta escena es de suma importancia. Nos presenta el momento en que el hermano de Makina migra (peregrina) hacia el Norte en busca de una herencia inexistente. Este evento, que sucede en la “prehistoria” de la novela, es el detonante del peregrinaje de Makina. El lector asiste aquí al instante en que se fractura la comunidad con la partida del hermano. En esta escena, el verbo *jarchar* aparece dos veces y, sospecha el lector, significa *salir* (y, por consiguiente, *entrar*), pero solo lo sospecha puesto que este evento sucede al principio de la novela. Después, el verbo aparece y reaparece misteriosamente, diseminando un “olor extraño”, y sugiriendo que su significado es trascendental. Poco a poco, el lector empieza a armar su sentido gracias a una constante: el verbo *jarchar* se emplea siempre para referirse a personajes que *entran* o *salen* de ciertos lugares cerrados; es decir, el verbo *jarchar* designa el cruce de fronteras literales o metafóricas. He ahí la primera clave: el verbo *jarchar* es fronterizo. Analicemos ahora la raíz del verbo que es importante para el descubrimiento (o para la creación) de su significado: *jarcha(r)*. De inmediato, experimentamos una revelación. El término *jarcha* proviene etimológicamente del árabe, y significa “salida” o “final”. La *jarcha* es una breve forma lírica que aparecía al final de las moaxajas—poemas cultos escritos en árabe o en hebreo—en al-Ándalus (la España musulmana). La *jarcha* generalmente estaba escrita en árabe coloquial (andalusí), pero a veces aparecía en una incipiente lengua romance: el mozárabe, que es una modalidad del castellano primitivo hablado en las zonas árabes de la península (Baños 13). Nathan Richardson ofrece un rastreo histórico de este género poético español, argumentando que la *jarcha*: “...remains forever hybrid, truncated, and lost, a still not fully understood language, a

16. Ilan Stavans, defendiendo el Spanglish de sus adversarios, argumenta: “Indeed, for over five hundred years Spanish has twisted and turned in a most spontaneous fashion from the Argentine Pampa to the rough roads of Tijuana. Today it is as elastic and polyphonic as ever, allowing for a wide gamut of voices that goes beyond mere localisms” (Stavans 33). *Señales* realiza una operación similar: lingüísticamente, la novela celebra lo impuro, las transformaciones incesantes de los lenguajes, sus incesantes contagios, entiende el español como un organismo elástico y polifónico, como un ser vivo.

remnant of a once vibrant, heterogeneous culture at the cusp of a new world" (19). El verbo jarchar, para Richardson, señala el aborto de un momento histórico, una pérdida cultural irrecuperable. Considero que no solo el lenguaje de las jarchas permanece para siempre híbrido, sino que todos los lenguajes están condenados a la hibridez perpetua. *Señales* debe leerse como una diatriba contra toda pretensión de pureza lingüística.

Las jarchas evocan la existencia de un mundo genéricamente fronterizo: la alta cultura y la baja cultura se unían para formar una sustancia poética única. En el plano temático, la jarcha usualmente expresaba un lamento femenino por la ausencia del hombre amado (Jiménez Benítez 67). Exploremos una de ellas:

Decid vosotras, ay hermanillas,
¿cómo contener mi mal?
Sin el amigo no viviré:
Volaré a buscarle (Galmés de Fuentes 38).

El acertijo parece haberse resuelto. Esta jarcha bien podría estar refiriéndose a *Señales que precederán al fin del mundo*. Ambas creaciones—la novela y la jarcha—expresan un profundo pesar por la ausencia de un hombre: en las jarchas, de un enamorado; en *Señales*, del hermano de Makina. Ambos productos culturales lamentan la existencia de un vacío: la descomposición de una comunidad. Padecen el caos y anhelan el orden: la reconstrucción de la comunidad, el regreso del ausente. El peregrinaje que Makina emprende en *Señales* es precisamente una tentativa por reencontrarse con el hermano extraviado. Cuando al final de la jarcha afirma la voz poética: "Volaré a buscarle", expresa la misma sensación de vértigo, de extravío, de desorientación que Makina expresa durante su peregrinaje¹⁷. Ella, como la voz poética de la jarcha, no sabe dónde buscar al ausente y su pesar emana de ese vacío de conocimiento. Esa búsqueda galvaniza ambos productos culturales. El mal que Makina pretende sanar mediante su travesía sagrada es la ausencia del hermano. Es decir, la atmósfera temática de la jarcha anterior posee las mismas coordenadas afectivas que *Señales*. Por otro lado, como lo mencioné antes, jarcha en árabe significa "salida". Y ese es el significado que el verbo jarchar parece tener en la novela: salir, cruzar umbrales, abandonar comunidades, olvidar lenguajes, franquear fronteras, traicionar. Además, el cruce fronterizo que articula la novela es un acto transgresor; la Ley afirma: "no debes cruzar la frontera", pero Makina viola esa Ley y funda—como Antígona—la suya propia. Así pues, si jarchar se refiere a un acto criminal/ ilegal (desde la óptica del Poder), *Señales* entiende el acto transgresor de cruzar la frontera ilegalmente como un acto creativo, como una operación estética: violar la Ley es un canto. Cruzar la frontera ilegalmente atenta contra la Ley, pero enriquece al individuo. Históricamente, la jarcha también supuso un desafío al poder, una ruptura con la tradición, una herejía estética y lingüística. Las jarchas fueron rechazadas por el mundo musulmán porque violaban la primera ley de la poesía árabe: que estuviera escrita enteramente en el árabe clásico: "This incursión of the vernacular [las jarchas escritas en mozárabe] made the entire poetic form illegitimate" (Menocal 95). En este sentido, la invención del verbo jarchar no es meramente un juego lingüístico o una jugarreta sonora, sino que se adentra en el "corazón" temático y estructural de la novela.

Señales, como la jarcha, es una novela *fronteriza* en todo el sentido de la palabra: narra el viaje migratorio ilegítimo de Makina—un viaje sagrado plagado de fronteras que ella debe cruzar para llegar a su destino—, pero también trata sobre el cruce de fronteras lingüísticas y culturales¹⁸. Las jarchas son poemas bilingües y, por lo tanto, también fronterizos: alternan el árabe clásico y el mozárabe. La transformación en verbo del sustantivo jarcha es un recurso elegante, pero sobre todo pletórico de significado;

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

17. Mi análisis de la importancia del verbo "jarchar" en *Señales* pretende abrirle la puerta al mundo árabe: parte cardinal de la idea de hispanidad. En este sentido, recordemos que el quinto de los llamados "pilares del Islam" tiene que ver con un viaje sagrado: el *haji*, el peregrinaje que hacen los fieles a La Meca en Arabia Saudita.

18. Este empalme de regímenes de historicidad (el México contemporáneo y la España musulmana) como recurso para analizar la idea de *frontera* es muy novedoso, pero también muy lógico. El término *frontera* es una categoría discursiva que, en última instancia, se remonta a la zona fronteriza de la *reconquista* de los territorios musulmanes en España (Rabasa 20).

por lo tanto, es un recurso lingüístico justificado en una novela que versa sobre el acto de cruzar fronteras y de navegar y de negociar códigos culturales y lingüísticos distintos pero coexistentes, y que presenta un mundo en perpetua evolución. Jarchar nos traslada a un mundo multilingüe y multicultural tan parecido al nuestro justamente porque es el nuestro, y que bien podría ser el espejo donde se desdibujan las diferencias que nos separan. El neologismo jarchar nos traslada a una temporalidad histórica que pertenece al pasado pero que irrumpe con vigor en el presente, reclamando su espacio en la historia contemporánea, y desafiando la geometría lineal con que solemos imaginar el tiempo, y desafiando sobre todo el presentismo con que se suele abordar la problemática fronteriza entre México y Estados Unidos. El verbo jarchar es un “agujero mágico” en el suelo narrativo de la novela, un “orificio sagrado” por donde podemos observar la época lingüística y literaria de nuestra historia más lejana posible: la España musulmana. Considero que las implicaciones de la invención de este neologismo rebasan los límites mismos de la novela o del mundo que la novela recrea; por la frontera se sale de México, pero se ingresa a la España musulmana: el génesis lingüístico de la hispanidad. *Señales* no solo reclama y celebra como parte de su pasado vivo el mundo prehispánico mediante el mito azteca del descenso al inframundo (el Mictlán), sino que también reclama y celebra la herencia española que significa reclamar y celebrar la herencia hebrea y árabe y romana, mediante la luminosidad semántica de ese verbo: jarchar. El diálogo que sostienen la herencia prehispánica con el Gran México y con los Estados Unidos y con el al-Ándalus es un gesto muy novedoso en la literatura mexicana contemporánea y demuestra que *Señales*, a pesar de sus pocas páginas, es una novela inmensa en cuanto a las lecturas que suscita y muy ambiciosa desde el punto de vista histórico. Jarchar es una vuelta al origen para repensar y reescribir el presente; es un espejo donde se reflejan nuestro presente más apremiante y nuestro pasado más remoto¹⁹; sugiere derrumbar la geometría histórica ortodoxa y abrir puertas a lo novedoso que es, paradójicamente, lo más antiguo. Jarchar es una invención nueva, pero simultáneamente es un redescubrimiento del pasado. En ese sentido, la invención del verbo jarchar es un acto “mesiánico”: *jarchar* significa redimir el tiempo y propiciar la resurrección de los muertos.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

19. Sobre esa desorientación que experimenta Makina, ese vértigo donde el pasado está en el presente y el futuro es el pasado, es muy decidora la siguiente escena: “[Makina] Miró los espejos: al frente estaba su espalda: miró detrás y sólo halló el interminable frente curvándose, como invitándola a perseguir sus umbrales. Si los cruzaba todos eventualmente llegaría, trascurrita, al mismo lugar; pero de ese lugar desconfiaba” (23). Ese reflejo distorsionado que le devuelven los espejos puede leerse como una metáfora de la “insensata” imbricación de temporalidades históricas que la novela propone.

BIBLIOGRAFÍA

Amílcar, Carpio Pérez. "‘Todo rezo esconde un miedo’. Miedos y ritos en el proceso migratorio Actual". *Signos Históricos*, núm. 30, julio-diciembre, 2013. 108-140.

Sánchez Becerril, Ivonne. "México nómada: *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera, y *Efectos secundarios* de Rosa Beltrán." *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios*, edited by Silvana Serafin, La Toletta, 2014, pp. 107-21.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Trad. Luisa Josefina Hernández. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Demeyer, Lise. "Frontera, narcotráfico y género: las heroínas alternativas de la ficcionalización de la violencia en México." *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 73, no. 2, 2016. 425-456.

Dabrowska, Katarzyna Mikulska. "El concepto de *Ilhuicatl* en la cosmovisión nahua y sus representaciones gráficas en códices." *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 38, no. 2, 2008. 151-171.

Dimock, Wai Chee. *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006.

Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane*. Translated by Willard R. Trask. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1959.

Fahey, Felicia. "Pilgrimage as Opposition in Latin American Women's Literature." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 36, no. 4, 2003. 33-48.

Galmés de Fuentes, Álvaro. *Las jarchas mozárabes: Forma y significado*. Barcelona: Crítica, 1994.

Gómez-Peña, Guillermo. *The New World Border: Prophecies, Poems & Loqueras For the End of the Century*. City Lights, 1996.

Herrera, Yuri. *Señales que precederán al fin del mundo*. Periférica, 2011.

Herrera-Lasso, M. Luis. *México, país de migración*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 2009.

Jiménez Benítez, Adolfo E. *La lírica arábigoespañola y las jarchas mozárabes*. San Juan, Puerto Rico: Zoe, 1982.

Johansson K., Patrick. "La fecundación del hombre en el Mictlán y el origen de la vida breve." *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 27, 1997. 69-88.

BIBLIOGRAFÍA

Le Goff, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1985.

Lomnitz-Adler, Claudio. *Modernidad indiana: Nueve ensayos sobre nación y mediación en México*. Planeta, 1999.

Mahieux, Viviane, y Oswaldo Zavala. "El *nomos* del norte." *Tierras de nadie: el norte en la narrativa mexicana contemporánea*, editado por Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012. 9-24.

Manzanilla Naim, Linda Rosa. "Los túneles bajo Teotihuacán." *La conceptualización del paisaje en la ciudad mesoamericana*. Eds. María Elena Bernal García y Ángel Julián García Zambrano. Juan Pablos Editor, 2015. 27-54.

Martín Baños, Pedro. "El enigma de las jarchas". *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, núm. 1, 2006. 9-34.

Mauss, Marcel. *The Gift: The form and reason for exchange in archaic societies*. Trad. W.D. Halls. London: Routledge Classics, 2002.

Menocal, María Rosa. *The Arabic Role in Medieval Literary History: A Forgotten History*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

Ortega, Julio. "Carlos Fuentes y la crítica de las fronteras". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 46, 19-27.

Paz Soldán, Edmundo, and Christopher Winks. "Art's Place in Narco Culture: Yuri Herrera's *Kingdom Cons*." *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 1, no. 46, 2013. 26-32.

Rabasa, José. *Writing Violence on the Northern Frontier: The Historiography of Sixteenth-Century New Mexico and Florida and the Legacy of Conquest*. London: Duke University Press, 2000.

Richardson, Nathan. "Jarchar: Reading Makina/ Makina Reading in Yuri Herrera's *Señales que precederán al fin del mundo*." *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, no. 41, 2019.

Rioseco, Marcelo. "Mito, Literatura y frontera en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera." *Latin American Literature Today*, Apr. 2017. <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/april/mito-literatura-y-frontera-en-se%C3%B1ales-que-preceder%C3%A1n-el-fin-del-mundo-de-yuri-herrera-de>. Accessed 15 June. 2018.

BIBLIOGRAFÍA

Stavans, Ilan. *Spanglish: The Making of a New American Language*. New York: Harper Collins, 2003.

Tate, Carolyn E. "Falo, semilla y útero en la venta." *La conceptualización del paisaje en la ciudad mesoamericana*. Eds. María Elena Bernal García y Ángel Julián García Zambrano. Juan Pablos Editor, 2015. 55-82.

Taube, Karl A. "The Teotihuacan Cave of Origin: The Iconography and Architecture of Emergence Mythology", en *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 12, 1986. 51-82.

Turner, Victor, y Edith Turner. *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. New York: Columbia University Press, 1978.

Uribe, Christopher A. "Fronteras de la violencia en la narrativa de Yuri Herrera." *Confluencia: Revista Hispanica de Cultura y Literatura*, vol. 31, no. 2, 2016. 17-30.

Valencia, Sayak. *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Paidós, 2016.

Valenzuela Arce, José Manuel. *Por las fronteras del norte*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.

---. "Migraciones, travesías y peregrinajes". *El laberinto de la cultura neoliberal: crisis, migración y cambio*. Eds. Raúl Delgado Wise y Humberto Márquez Covarrubias. Zacatecas, Zacatecas: Editorial Porrúa, 2013. 103-112.

LA ENAJENACIÓN EN EL ESPECTÁCULO DEL TRABAJO. UNA LECTURA DE *LA MANO INVISIBLE* DE ISAAC ROSA

Raúl Illescas
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Este artículo propone una lectura de la novela *La mano invisible* (2011) de Isaac Rosa. La hipótesis del ensayo es que la escena laboral desarrollada en el hangar por los trabajadores contratados puede tener lecturas alternativas. Puede ser interpretado como un museo antropológico, un *tableau vivant* o un *reality show*. A partir de ello, se analizan las características de estos tres posibles escenarios. Luego se examinan las actividades desarrolladas por algunos trabajadores, las aptitudes en sus oficios y se considera la incidencia del trabajo en sus cuerpos como modo de leer la enajenación, la alienación en el modelo neoliberal y en la sociedad del espectáculo.

Palabras clave: Isaac Rosa, *La mano invisible*, trabajo, enajenación, espectáculo, neoliberalismo, *reality show*.

Introducción

Publicada en 2011, la novela *La mano invisible* de Isaac Rosa exhibe su preocupación por el mundo laboral en la actualidad mediante la espectacularización del trabajo. La trama consiste en la historia de diferentes trabajadores que son contratados para realizar sus oficios en un depósito en las afueras de la ciudad, preparado especialmente para que estos puedan ser observados. No se develan sus identidades ni se conoce por quiénes fueron contratados. El trabajo estipulado supone una jornada de ocho horas y un buen salario. A partir de un formato de *reality show*, un público – presente o desde sus hogares – asiste a una representación del trabajo como forma de extrañamiento. *La mano invisible* trasciende esa lógica evidente y de superficie para proponer una reflexión sobre las condiciones del trabajo en el imperio del neoliberalismo¹.

Extraño era por supuesto el trabajo ofrecido, las instrucciones detalladas para hacerlo y que al principio le sonaron a broma, todavía hoy le parece una broma, como si en cualquier momento fueran a apagarse los focos y al otro lado aparecieran sus amigos del pueblo, su familia, los compañeros de cuadrilla y un presentador de televisión con sonrisa blanquísima, todos compinchados para hacerle esta inocentada (*La mano invisible* 26).

Aunque el juego ficcional de la novela está presentado como un *reality show*, este trabajo propone que la escena desarrollada en el hangar puede tener otras lecturas como la de un museo antropológico y la de un *tableau vivant*, privilegiando la representación y el lugar otorgado al trabajo y los trabajadores. Por ello se analizarán, en primer término, las características de estos tres posibles escenarios y se considerarán los cuerpos, ya sea como engranajes o excedentes. En segundo término se examinará la actividad de algunos trabajadores y su aptitud en sus oficios y se prestará atención a sus reflexiones, las del panel de especialistas y las actitudes del público. Mediante este análisis se explicitan dos estados propios del trabajo mecanicista: la enajenación y la anomia. Ello se evidencia en el ritmo de la cadena de montaje industrial como violencia calculada, ejercida sistemáticamente contra el trabajo de los hombres en todas las actividades y que no es exclusiva de la fábrica.

Es posible afirmar que en su producción literaria Isaac Rosa plantea interrogantes sobre temas precisos². En *La mano invisible* (2011) y en *La habitación oscura* (2013) su preocupación es el mundo laboral en la actualidad. La primera refleja la representación del trabajo mientras que en la segunda el autor reflexiona sobre los efectos de las nuevas condiciones de trabajo de una generación de la democracia en España. En ambas novelas el trabajo es la actividad rectora de todas las esferas humanas y sus aceleradas transformaciones. En particular, en *La mano invisible* el trabajo emerge en tanto sueño original del capital en busca del movimiento perpetuo de la fábrica, lo que le permite al autor generar más interrogantes que conclusiones al considerar el trabajo actual como sistema. Rosa describe situaciones y ambientes tan evidentes que producen un intenso vacío y una sensación de profundo desamparo al pensar en la actualidad y en el futuro del trabajo.

El análisis de *La mano invisible* puede partir de la interrogación ¿por qué trabajamos? Esta pregunta elemental, con una variedad de respuestas e interpretaciones, es productiva en la medida en que permite pensar, por un lado, en qué significa esa puesta en escena: ¿es esa representación o, simplemente, un trabajo al que acuden diariamente trabajadores y público que los observa? Por el otro, esa situación reclama una reflexión sobre el trabajo, la producción, los mercados, el salario, las nuevas condiciones laborales y, también, el fantasma del paro o el desempleo en momentos de crisis. Todo ello queda sintetizado en la enajenación en la que están sumergidos los trabajadores contratados.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

1. El neoliberalismo es considerado en esta lectura desde una doble perspectiva. Por un lado, el concepto cobra protagonismo a propósito de la crisis estructural que se registra a partir de 1973. Ello implica el abandono del ideario keynesiano, que operaba desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, para incorporar un nuevo tipo de políticas económicas lideradas por Milton Friedman y la Escuela de Chicago, cuyo pensamiento remite a la obra de Friedrich von Hayek. Por otro lado, el neoliberalismo se constituye en una ideología en la medida que elabora a partir de políticas económicas, un proyecto diferente de sociedad que podría sintetizarse en la desregulación del comercio y las finanzas, el abandono primordial del papel del Estado como institución de intervención (de allí, el recorte en el gasto social) y el cambio en las condiciones laborales, en las relaciones entre el capital y el trabajo. Lo señalado se verifica en las nuevas condiciones de acumulación, en el desmembramiento del Estado de Bienestar y la implementación de una nueva estructura social, en los EEUU de Ronald Reagan, en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet y en Gran Bretaña de Margaret Thatcher.

2. Tanto en *El vano ayer* (2004) como en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) aborda las consecuencias de la Guerra Civil y su producción inflacionaria. En *El país del miedo* (2008) se refiere al modo en que esa experiencia ha invadido las formas de la vida colectiva y condiciona actitudes y comportamientos individuales.

Rosa precisa que las condiciones de los trabajadores son —en la actualidad— frágiles y eventuales. En su diagnóstico, desde una perspectiva marxista, sobresale la alienación económica o propia del trabajo, aunque el imperio del espectáculo exceda lo analizado por Karl Marx. Recordemos que es a través de los *Escritos económico-filosóficos de 1844* (inéditos hasta 1932), que el concepto de alienación cobra dimensión teórica en la esfera de la economía política. En su lectura, Marx privilegia la alienación económica por sobre la filosófica, la religiosa, la política y la social.

La *enajenación* del trabajador en su producto significa no solo que el trabajo de aquel se convierte en un objeto, en una existencia *externa*, sino que también el trabajo existe *fuera de él*, como algo independiente, ajeno a él; se convierte en una fuerza autónoma de él: significa que aquella vida que el trabajador ha concedido al objeto se le enfrenta como algo hostil y ajeno (*Manuscritos económico-filosóficos* 107).

En la propuesta de Rosa no hay una preocupación por las nuevas tecnologías como formas amenazadoras de sustituir al hombre en sus actividades sino que la novela se ocupa del *homo faber*, de su pasado, su actualidad y su futuro en una sociedad postindustrial. En ese pasaje de reificación explícita del ser humano, este se convierte en una pieza del engranaje mayor con fecha de vencimiento. A la alienación económica o propia del trabajo desde esta perspectiva se superpone en la novela el imperio del espectáculo.

Rosa es consciente de lo que significó a partir de 1970 la lenta retirada del modelo fordista³, motivo por el cual las condiciones laborales cambiaron radicalmente. Producto de una economía de mercado, el trabajo devino en una situación flexible, transitoria, insegura e inestable. Esto se vio favorecido por la aparición e implementación de un capitalismo informacional y globalizado de principios neoliberales. En ese aspecto, *La mano invisible* coloca el trabajo en tanto actividad y forma de vida en una encrucijada en la cual, dadas las características de espectacularización en que son presentados los personajes —trabajadores y trabajadoras—, permite revisar las nuevas condiciones laborales entre las que se cuenta la exclusión. En cierto modo, Rosa propone también un recorrido por sistemas económicos que dan cuenta del lugar que estos le otorgan al trabajo y al trabajador. En otras palabras, elabora un diagnóstico de las nuevas condiciones de trabajo en clave literaria.

Ya desde el título de la novela hay una explícita declaración del sentido que se busca construir. Este hace eco de la expresión acuñada por el economista Adam Smith (1725-1790) y desarrollada en su célebre libro *La riqueza de las naciones* (1776)⁴. Para este pensador de la escuela clásica, *invisible hand* es una metáfora para explicar la “inteligencia” del mercado y su capacidad de resolver la vida económica de una comunidad. El mercado, a través de su mano invisible, es el único agente que determina y resuelve enfrentando los intereses individuales y la formación de precios, los problemas de la producción y la distribución de bienes. En clave neoliberal, la mano invisible “ordena” el intercambio y “orienta” el curso del proceso económico global.

A partir de lo explicado resulta oportuno precisar que, mediante la novela, el autor termina con la idea del trabajo como algo obvio, es decir, como una actividad definida y sin dificultades. En *La mano invisible* revela que, por estos tiempos, el trabajo y todo lo que creíamos saber sobre él (incluso las supersticiones) han cambiado drásticamente. Para ello, Rosa delimita con precisión quirúrgica la topografía en la que se cuenta la historia. Transcurre en un hangar o pabellón en una área industrial aislada, marginal. En ese espacio cerrado las actividades desarrolladas alcanzan la suspensión del tiempo. Ello se evidencia en la repetición y automatización, que recuerda la escena chaplinesca de la enajenación de *Tiempos Modernos* (1936), en la que distintos trabajadores llevan a cabo las acciones propias de sus tareas⁵. A través de esa “maquinización” se ilustra

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

3. El teórico marxista Antonio Gramsci utilizó por primera vez el concepto de fordismo en el ensayo “Americanismo y fordismo” (1934), perteneciente a sus *Cuadernos desde la cárcel*. Lo definió como un sistema socioeconómico basado en la producción industrial en serie y recibe su nombre al investigar la Ford Motor Company, antes de la Primera Guerra Mundial. Henry Ford fue el fundador de las cadenas de producción modernas utilizadas para la producción en masa y en la lectura de Gramsci es el modelo americano que configura una economía programada

4. Es necesario señalar que el concepto de la mano invisible lo postula previamente en *La teoría de los sentimientos morales* (1759).

5. Filmada durante la Depresión y antes de la Segunda guerra mundial, la película desarrolla —sobre todo en la primera parte— un maquinismo furioso de cuño taylorista y como afirma Chaplin: “El filme parte de una idea abstracta; de un impulso para decir algo sobre la forma en que la vida es manipulada y canalizada, y en la que los hombres se transforman en máquinas...” (*Diccionario del Cine* 24).

la enajenación del obrero, un problema que estará presente en la mayoría de los personajes de la novela.

El hangar se constituye al mismo tiempo como un espacio de exclusión y de exhibición. La importancia del trabajo no reside en la producción de bienes para su comercialización sino en la representación de la elaboración de modo que la productividad –en principio– no es algo que preocupe. Los trabajadores acuden a la puesta en escena para la que fueron contratados a mostrar cómo se realiza un oficio o una actividad. Aunque en la novela el trabajo posee un papel importante, al autor le interesa la circunstancia de esos hombres y mujeres que personifican el colectivo de trabajadores y el espacio en el que se realiza su trabajo. Este interés de Rosa está en concomitancia con uno de los autores consultados y citados en el libro. Quizás su lectura sea un intento de respuesta al filósofo José Luis Pardo. La novela finaliza con un fragmento de *Nunca fue tan hermosa la basura*:

“El trabajo, en sí mismo considerado, parece ser, en efecto, inenarrable.” [...] porque su brutalidad o su monotonía parecen señalar un límite a la narratividad (¿cómo contar algo allí donde no hay nadie, donde cada uno deja de ser alguien?)” (*La mano invisible* 379).

La cita se convierte en un desafío por dos razones. Por un lado, lo es a causa de la perspectiva ideológica subyacente y, por el otro, por el modo de narrar el trabajo. Sin duda, como en otras de sus novelas, Rosa señala un malestar contemporáneo. Aquí quiere dar cuenta del trabajo inmerso en el sistema neoliberal y las nuevas condiciones impuestas. Rosa quiere contar, reflexionar sobre el trabajo a partir de quiénes lo llevan a cabo. Por esa razón la nave industrial sirve para exhibir a los trabajadores en acción y mostrar los distintos pasos del proceso productivo o de sus actividades cotidianas que, en esta situación, pueden ser consideradas trincheras en una guerra no declarada, sorda.

De modo que para que el trabajo sea narrable, Rosa se propone visibilizar a quienes son los protagonistas. La docena de personajes que construye con mayor o menor protagonismo dotan de otro sentido al título de la novela. Acaso “la mano invisible” sea en este contexto la actividad de trabajadores anónimos que colaboran para que de una u otra forma los consumidores tengamos un modesto bienestar. Un fragmento de los pensamientos de la limpiadora, uno de los personajes, sirve para ejemplificar lo anterior: “[...] el mundo es un sitio que se ensucia cada día y que necesita ser permanentemente barrido, lavado, desengrasado, encerado, abrigantado; la gente no se da cuenta de que alguien viene detrás limpiando lo que manchan” (*La mano invisible* 156).

Así, el relato de Rosa ilumina a los trabajadores *in situ* para hacer evidente las condiciones de precarización del trabajo en España y el mundo. A partir de una descripción minuciosa propone una crítica al discurso neoliberal y las “bondades” de su ideología. Es necesario señalar que a pesar de la decisión de narrar el trabajo, Rosa no deja de problematizar el modo de hacerlo. Al respecto su participación en la mesa redonda sobre “las posibilidades de una literatura materialista en la sociedad del capitalismo avanzado” es un aporte valioso sobre su posición⁶. Además de precisar que “no soy ni de lejos un experto en marxismo [...] tampoco soy un teórico en literatura”, su intervención es desde su “condición de autor, de escritor de novelas” (Rosa, 2010: 100). De allí que su preocupación sea –afirma– de orden práctico. Se considera inmerso en el tema de la mesa y su reflexión ronda en torno a la escritura y las posibilidades del realismo en este contexto. Sostiene que una literatura materialista carga con una serie de prejuicios producidos tanto por apriorismos de los escritores como por las expectativas de los lectores y que no son necesariamente negativos. Su experiencia – y es oportuno recordar que Rosa realizó esta exposición

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

6. Organizada por la *Revista de crítica literaria marxista* 3, Isaac Rosa presentó una ponencia homónima “Las posibilidades de una literatura materialista en la sociedad del capitalismo avanzado” (2010).

mientras escribía *La mano invisible*— registra problemas previos como la posibilidad de dejar el proyecto, ya sea por decisión propia como por la influencia de amigables “voces disuasorias”. Por un lado los interrogantes son del orden de la sociología de la literatura y tocan, por ejemplo, al escritor y su lugar de pertenencia. Aquí esboza una crítica respecto de Walter Benjamin y la proletarianización del intelectual. Por el otro lado, problematiza la cuestión de la verosimilitud y algunos procedimientos literarios. Se podría afirmar que Rosa se pregunta, siguiendo a los formalistas rusos, por la “literalidad”. Y quizás estas preocupaciones determinan que escriba sobre el trabajo a partir de quienes lo realizan⁷.

A partir de lo expuesto, la lectura de *La mano invisible* trasciende el formato propuesto del *reality show*. A continuación, el interrogante estará puesto en dilucidar si, además de un *reality show* con vocación sociológica, puede ser leída como una visita museística dada la situación agonizante del trabajo o también como un *tableau vivant*.

¿Reality show, museo antropológico o tableau vivant?

Algunas de las características con las que se presenta la actividad en el hangar se asemejan al *reality show* puesto que hay elementos evidentes de este género televisivo. Como por ejemplo, el modo en que los personajes son observados y cómo se documentan en tiempo real sus oficios y —colateralmente— sus vidas ordinarias. Como se verá más adelante, se trata de personajes anónimos que sólo serán identificados por las tareas que realizan. Si bien sus actividades están preestablecidas dados los compromisos y obligaciones contraídos en el contrato firmado por cada uno de ellos, esos sujetos ponen en escena los conflictos y teatralizan el drama que la situación les suscita. Mientras se asiste al desarrollo de oficios y otras formas de trabajo, además se conocen sus pensamientos en un tono confesional. No es un programa de descubrimiento de talentos ni una competencia de estrategia y supervivencia, sino una escena en la que —a través de un exceso de realidad— se espera que los trabajadores muestren, desplieguen y ¿enseñen? cómo se realizan esas tareas. No hay jueces ni eliminaciones aunque hay un panel de opinión. Con cierta distancia de los programas holandeses *Nummer 28* (1991) y *Big Brother* (1999) o el estadounidense *Survivor* (2000), que arrojan a los participantes al turbulento ambiente de los famosos, esta experiencia los mantiene en el anonimato asemejándolos más a máquinas que a seres humanos.

La mano invisible puede pensarse como un *reality show* aunque hay razones que impiden clasificarlo estrictamente así. El lector corrobora que están dadas las condiciones del *reality* por la exposición de los trabajadores, un público que los sigue “en vivo” y hasta un panel de “especialistas”. A través de la televisión e *in situ*, el público es un *voyeur* que descubre a trabajadores en su “hábitat natural”, lo que permite pensarlo como un experimento sociológico. Funciona como un reconocimiento de las formas de trabajo, a partir de la tarea en serie.

Rosa se pregunta por el sentido del trabajo en el marco del capitalismo avanzado. La historia parte de un diagnóstico: el trabajo es un bien escaso, razón por la cual esta convocatoria —a pesar de sus particularidades— es una posibilidad. El empleo es temporal, las condiciones son peculiares y el empleador es anónimo; todo ello expresa las nuevas modalidades del capitalismo global. No obstante y pese a aceptar la cláusula, el ser observado por público los condiciona en su modo de actuar. Asimismo, el contrato estipula cambios como, por ejemplo, una mayor productividad y un mayor ritmo. A ello se suman la vigilancia impuesta y los conflictos que surgen entre los trabajadores.

Al escenificar el trabajo como sistema, Rosa propone una mirada anticapitalista que expone la violencia y la dominación a través de la

7. Esto tiene una estrecha relación con su preocupación sobre la relación entre literatura y política, manifestada en diversas entrevistas (García, 2015; Fernández, 2008 y Castilla, 2011). De allí que Rosa junto a Belén Gopegui y otros escritores se inscriban —según Santos Saenz Villanueva (2009)— en el nuevo realismo de fines del siglo XX. Progresivamente construyeron una posición radicalizada y anticapitalista. En el caso de Rosa está preocupado por la forma y la búsqueda de un diálogo con el lector. Señala y analiza códigos y procedimientos que caracterizan el realismo actual y que —algunos de ellos— pueden reconocerse en el del decimonónico. Además destaca el trabajo de laboratorio con el discurso, el recurso de la abstracción, el punto de vista y la construcción de una trama con interpolaciones ensayísticas, alcanzando “formas híbridas de narración”. Rosa propone una tesis sobre un tema que busca probar mediante las experiencias de sus personajes.

tecnología. El autor exacerba y agudiza los síntomas a través de un presente continuo que es la rutina. Además, la novela pone de manifiesto las contradicciones de los obreros y empleados contratados y también sus angustias. Rosa sabe que el capitalismo se construye con la invisibilidad de los trabajadores y en la monotonía del sistema. La condición de seres anónimos es una clave política porque es una reserva inagotable y porque, además, provoca una reacción por parte del lector. Pero el anonimato no le impide describir las particularidades de cada personaje. Por este motivo Rosa escoge el marco de un *reality show*, que permite a los espectadores recibir el espectáculo de personas que podrían ser ellos o ellas con sus necesidades y aspiraciones.

Sin embargo, este experimento que propone la novela de Rosa dista del *reality* por más de un motivo. La experiencia en el hangar no busca que la audiencia interactúe y genere participantes activos ni que los trabajadores alcancen reconocimiento, fama o que esta exposición sea un trampolín para futuros trabajos en el ámbito televisivo. (Y aún menos, no aparecen confesionarios o *edredoning*). Tampoco, en tanto dispositivo sinóptico, *La mano invisible* está interesada en los conflictos interpersonales de los participantes. Esta experiencia aboga por la exposición de los diferentes oficios, en el mero presente de cada una de las actividades y de la repetición *ad infinitum*. No hay progreso ni resolución, solo una única escena de producción. Además, dado su anonimato, los trabajadores/actores, también pueden formar parte del público.

Respecto a la puesta en escena, desde el comienzo se advierte la inminencia del espectador (“el impulso a saludar”) y progresivamente se sabrá que es un *reality show*:

En ese momento los trabajadores, todos, miran hacia la grada, arrugan los ojos ante los reflectores, se ponen la mano como visera para intentar distinguir algo, como si de repente, con el aplauso y los gritos, se hubiesen dado cuenta de que no están solos, de que hay espectadores (*La mano invisible* 253).

A propósito los trabajadores discuten en más de una oportunidad y se refieren a su trabajo como “dar el espectáculo” o el “plan circo” (*La mano invisible* 214) a lo que es necesario incorporar la opinión del catedrático del panel televisivo, que lo analiza como “esa sinfonía del trabajo” (*La mano invisible* 184). La imagen continúa con el reconocimiento “...de que todo es una representación, que hay una voluntad artística, que los trabajadores son en realidad actores, o músicos, dijo, pues tienen un notable sentido del ritmo, de la armonía...” (*La mano invisible* 184). Sin embargo, los sonidos pertenecen a los talleres, a las fábricas.

En *La mano invisible* se pueden leer las acciones que realizan los contratados como lo que es o eso que fue, eso que se realizaba y que era un motor social. El trabajo se ilustra como una actividad anacrónica. A partir de ello, la escena establece vinculaciones con una situación museística, bien de fósiles o más precisamente con un museo antropológico. Son cuerpos vivos de los que la historia se alimenta y persisten resistiendo, cuerpos que recrean la vida de pueblos o comunidades desaparecidas y extintas. Por este motivo, en ese espacio de pura visibilidad, el hangar es comparable a una sala de museo que conserva, difunde —en forma accesible— todo lo relativo a la antropología del trabajo. Las herramientas y los materiales, por un lado, y sus oficios, por otro, funcionan como acervos arqueológicos y sus registros etnográficos, respectivamente. Las representaciones del trabajo son semantizadas para lograr la evocación de identidades de colectivos en tanto que todos son trabajadores puesto que cada uno posee la experticia propia de su oficio, de su gremio.

Asimismo, en el hangar se observan sin solución de continuidad “rituales”

que realizan cada uno de los participantes. Me refiero a la preparación, a la consecución de la tarea y a su finalización. Por este motivo, la nave se convierte en un artefacto cultural, en un dispositivo, cuyo papel consiste en albergar una actividad que construya un relato actuado de esas actividades de la Modernidad en clave neoliberal.

Otra lectura posible es la del *tableau vivant*, cuyo origen puede rastrearse en la Edad Media como el modo de escenificar momentos de la liturgia cristiana. Estaba representado por actores o modelos que reproducían una composición artística que podía ser una pintura, una escena literaria – un pasaje bíblico, sobre todo– una escultura, etc. Con frecuencia este montaje se refería a temáticas religiosas, alegóricas o históricas. Quizás a instancias de la nobleza y de una burguesía ascendente, el estatismo propio del *tableau vivant* evolucionó hacia el movimiento de los personajes. Más tarde, con la inclusión de diálogos, canciones y recitaciones, es decir, la dramatización surgió el *tableau parlant* (Ferré, 19-28).

El *tableau vivant* se desarrolló como una forma de entretenimiento durante el siglo XIX. Diferentes personajes se disfrazaban y posaban emulando la imagen de una pintura. Fue muy popular y alcanzó su momento de esplendor relacionado con la fotografía. Sin duda, esta pintura viviente impregna diferentes artes, técnicas y prácticas del arte contemporáneo y posee una importancia capital en el arte del siglo XX: el cine (Vouilloux 2014). La idea de considerar *La mano invisible* como un *tableau vivant* radica, en primer lugar, en la posibilidad de analizarlo como una escena histórica y, en segundo lugar, en el modo en que la escena en la nave ilumina trabajos invisibilizados, genera imágenes performativas realizadas por personas reales a través del espectáculo de sus cuerpos, que ponen de manifiesto interrogantes en el orden de lo político y lo estético. La escena en el hangar constituye una performatividad calculada en la cual se trasunta la enajenación en los cuerpos de los contratados como lo exhibible, lo usable y lo descartable. De ello se sigue que la “espectacularización teatral” de la que serían víctimas los personajes en la ficción de Rosa son productivos ideológicamente, se sirven de los mecanismos históricos para revertirlos y de ese modo, visibilizan la explotación laboral contemporánea. *La mano invisible* muestra escenas efímeras y repetidas obsesivamente, que permiten cruzar las fronteras existentes entre la pintura, el teatro, el cine y la *performance*. Además, como escena laboral, pierde toda localización geográfica aunque no histórica.

El elemento característico del *tableau vivant* y que constituye un argumento importante para considerar la novela como tal es la expresividad corporal. En el hangar y desde sus hogares, el público asiste a la situación existencial de los personajes a través de lo corpóreo. Cada espectador tiene la posibilidad de focalizar en cualquiera de las escenas laborales. En estas, los trabajadores se ponen a prueba representando sus oficios y también evidencian el cansancio y el dolor producto de movimientos mecánicos. En la hipérbole del *tableau vivant*, los trabajadores ¿son efigies, estatuas, momias como resultado del sinsentido del trabajo? Estos personajes reificados resultan metáforas de la condición humana, que en cada escena permiten a los espectadores construir biografías anónimas.

Una escena de la novela muestra el momento en que ingresan a la nave unos inspectores de trabajo:

Los trabajadores se quedaron quietos en sus puestos, sin entender bien qué pasaba pues con los reflectores apenas veían el movimiento inusual de gente aunque sí escuchaban voces imperativas y gritos de protesta. Se miraban unos a otros, sin atreverse tampoco a abandonar sus puestos, cada uno congelado

en el gesto que le define, el albañil con la paleta en la mano, el carnicero con el cuchillo recién descargado sobre un pollo, la teleoperadora callada pero sin dejar de sonreír, y así todos, como figuras de un belén, hasta que los inspectores les pidieron que se aproximaran al centro de la nave (*La mano invisible* 143).

La potencialidad del *tableau vivant* puede relacionarse con tomas cinematográficas que resaltan los movimientos repetitivos y los recursos interpretativos de los trabajadores que delatan rigidez en sus cuerpos y la pérdida de flexibilidad producto de movimientos insistentes. Las lecturas de *La mano invisible* como *reality show*, museo antropológico y *tableau vivant* se superponen y pueden ser pensadas como un artefacto o, quizás, como un dispositivo, en un sentido amplio. Ya sea como lo consideró Michel Foucault (1991): una red, un acontecimiento⁸. En cuanto a la red, el contrato entre la empresa y los trabajadores es un documento que articula un conjunto heterogéneo de saberes, reglamentos, instalaciones, prácticas e instituciones, entre otras, que son explicitadas o no. En cuanto al acontecimiento, *La mano invisible* evidencia la emergencia del trabajo y los trabajadores en tiempos neoliberales. Produce subjetividades y los dota de historicidad cristalizando las escenas en los diferentes personajes. Esto se alcanza mediante la repetición mecánica, robótica, que se inscribe en sus cuerpos y determina formas de comportamiento. Para hacerlo evidente, incuestionable, la empresa busca la pericia en cada contratado. Entendida cada una de las posibles lecturas como un panóptico y para continuar privilegiando el lugar del cuerpo, se puede considerar la reflexión al respecto de Giorgio Agamben:

Recapitulando, tenemos, pues, dos grandes clases, los seres vivientes (o las sustancias) y los dispositivos. Y, entre los dos, en tercer lugar, los sujetos. Llamo sujeto a lo que resulta de las relaciones y, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos (*¿Qué es un dispositivo?* 18).

En *La mano invisible*, más que una lucha, se observa el disciplinamiento, la sumisión de esos cuerpos mediante el uso metódico de su *tekné*. A ello es necesario señalar que en su ambigua condición de trabajadores o actores, y como consecuencia del dispositivo, sufren un proceso des-subjetivante, es decir, que pone en crisis la subjetividad. Las condiciones laborales impuestas manifiestan el problema de la subjetividad de cada uno de ellos. La escena que reproducen diariamente dispara el interrogante sobre quiénes son, qué hacen y para qué. Todo podría responderse de manera sencilla: por trabajo, por un salario. Sin embargo, una vez obtenido el mismo, las condiciones del contrato hacen que ellos se reconozcan como individuos fragmentados, inseguros e inmovilizados. Su preocupación no es la de cómo son percibidos por los espectadores sino cuál es su condición de sujetos, su interioridad. Además, el contrato es la representación del biopoder sobre sus cuerpos.

Así, cada uno de los cuerpos de los trabajadores lleva inscrita la historia del trabajo. En *La mano invisible*, el cuerpo del trabajador muestra una lección –paradójicamente– marxista. Mediante acciones “programadas”, el trabajo ha esculpido y modelado esos cuerpos. Como afirma Karl Marx, lo primero que produce el trabajo es el cuerpo del obrero, el cuerpo del trabajador⁹.

En su lectura sobre Marx, Erich Fromm señala que: “La crítica principal de Marx al capitalismo no es la injusticia en la distribución de la riqueza; es la perversión del trabajo en un trabajo forzado, enajenado, sin sentido, que transforma al hombre en un ‘monstruo tullido’” (52-53). La imagen corresponde al proceso de deshumanización a que es sometido el obrero en la sociedad del espectáculo (55). En esa dirección de lectura, Foucault profundizó y extendió las investigaciones de René Descartes sobre el cuerpo como modelo mecanicista. Desacralizado, es convertido en un objeto de investigación: es el cuerpo-máquina como propuso Le Mettrie

8. En la concepción foucaultiana las nociones de episteme y dispositivo están próximas porque ambas establecen un plan para alcanzar un fin específico. En ambas se puede diferenciar la estrategia del modo de alcanzar el objeto perseguido. En particular la episteme se ocupa de lo discursivo en tanto que el dispositivo considera múltiples y diversas facetas de la sociedad. La episteme es el reconocimiento de una manifestación de poder a través del análisis de una formación discursiva. En cuanto al dispositivo, Foucault realiza una acción cada vez más inclusiva. Es decir, no propone una síntesis sino un efecto proteico que considere elementos que corresponden a la esfera de lo dicho y de lo no dicho. Por este motivo pensar el dispositivo como una red permite dar cuenta de un momento dado, de diversos discursos relacionados por un tipo de saber que los determina y reproduce. Ello responde a un fin determinado.

9. Cf. Capítulo XXII “El trabajo alienado” (*Manuscritos económico-filosóficos de 1844* 104-107).

en 1748. Este modelo mecanicista –asegura Foucault– organiza una “tecnología política del cuerpo”, que reside en la relación que se establece con las instituciones, lo que determina una instrumentalización del cuerpo disciplinado y mecanizado para alcanzar el mayor grado de producción. En palabras de Foucault: “El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y sometido” (*Vigilar y castigar* 33). Ese cuerpo-máquina (y sus insuficiencias), como posteriormente caracteriza David Le Breton, es una de las “nuevas prácticas sociales que la burguesía, el capitalismo naciente y su sed de conquista inauguran” (75).

Desde esta perspectiva y volviendo sobre la novela, Rosa hace hincapié en la marginalidad del espacio y la política sobre los cuerpos, de esa manera expone la gravitación del sistema a través de una extrema visibilidad que exhibe las condiciones laborales del paradigma económico neoliberal en la actualidad. Así, elabora un discurso y una poética desde el margen con personajes anónimos, un relato contra-hegemónico que, para ser efectivo, debe reproducir hasta el hartazgo lo estandarizado, lo hegemónico y los consecuentes procedimientos de integración y exclusión con el fin de dar cuenta de lo precario y lo provisorio.

A través de la puesta en escena se intensifican condiciones laborales y el grupo de trabajadores en el hangar se presenta allí para mostrar, actuar y representar su quehacer cotidiano mientras son observados con extrañeza y con desinterés. En resumen, aunque esta escena sea leída como *reality*, museo o *tableau vivant*, Rosa no propone un escenario a-histórico. Muy por el contrario, se sirve de la historia para pensar y reflexionar la explotación contemporánea mediante la “espectacularización teatral”.

Actuar para vivir

Para privilegiar el lugar de los trabajadores, Rosa escoge en el inicio de la novela un epígrafe:

Y no creas que esto me ha suscitado impulsos de rebelión. No, sino todo lo contrario, la cosa que más lejos estaba de imaginar: la docilidad. Una docilidad de bestia de tiro resignada. Me parecía que había nacido para esperar, para recibir y ejecutar órdenes; que toda la vida no había hecho más que esto, que nunca haría nada más (*La mano invisible* 9).

Es una cita de Simone Weil (1909-1943), que pertenece a “Carta a Albertine Thévenon” (*La condición obrera* 41-48)¹⁰, publicada junto al *Journal d’usine*. En este último ensayo se puede leer como la acción de un etnógrafo en una comunidad desconocida. Sin la necesidad de informantes se incorpora para poder describir y realizar –“vivenciar”– su propia experiencia. Rosa pondera esa escritura entre la antropología y la sociología pero para contar sobre el trabajo opta por mantenerse en la esfera literaria. En este sentido, utiliza registros como incrustaciones propias de las ciencias sociales o bien en boca de los personajes los parodia y los convierte en opiniones.

Rosa tiene una mirada próxima al entomólogo cuyo primer gesto es reconocer la invisibilidad en los distintos ejemplares y sus actividades mecánicas. Pero ampliando el foco, trasciende el espacio de los trabajadores para considerar al público presente del otro lado de los cristales. Los incorpora porque sus reacciones o lo que los trabajadores perciben como intervenciones forman parte de la performatividad buscada para el show. Así, tanto Weil como Rosa, realizan incursiones en el mundo real del trabajo.

La novela de Rosa comienza *in media res* cuando el albañil ingresa al escenario. En el hangar irán apareciendo diferentes personajes: un carnicero, una empleada administrativa, una joven estibadora, una

10. Weil fue una intelectual judía laica que se convirtió al cristianismo. Docente de profesión, decidió trabajar durante casi un año en las fábricas Althom y Renault para tomar contacto con “la vida real”. Allí escribió su *Journal d’usine* (publicado en 1962) contiene varias cartas sobre el tema escritas entre 1934 y 1936, un diario sobre la vida en la fábrica y sus reflexiones sobre la condición obrera (1936-1942). Allí anotó minuciosamente sus experiencias y sensaciones en ese espacio, desde el recuento de horas hasta conocer las cuestiones técnicas y mecánicas del funcionamiento de las máquinas. Además detalla su cansancio personal, su sorpresa al descubrir la ausencia de camaradería y solidaridad, y la dureza fabril. A propósito del epígrafe escogido reconoce la “docilidad” del obrero. Lo más parecido a la esclavitud, apunta.

teleoperadora, un mecánico, una costurera, entre otros. La situación da cuenta de un momento teatral con la tentación de ese protagonista por saludar. Es el albañil quien, transcurrida una semana, “camina sin naturalidad...” y sabe de la proximidad de un público “por las miradas, las toses y una risa que quiere creer no la ha provocado su llegada” (12). Tiene la tentación y los miedos del artista puesto que sabe que está siendo observado. Desde el inicio de su jornada reconoce un problema con la verosimilitud. Sus pensamientos y su actitud dan cuenta de su enojo por la representación: “Un disfraz, se dijo el primer día..., ahí viene el albañil” (12).

La preocupación de este personaje reside en lo que pretenden quienes lo contrataron. Me refiero a la cantidad y variedad de materiales y herramientas que “nunca las necesitaría, están ahí por ignorancia, porque las compró alguien que nunca puso un ladrillo ni vio ponerlo” (*La mano invisible* 13). El albañil considera que el exceso y variedad forman parte de la escenografía, –“crear ambiente” dirá– para “los turistas del trabajo” (30). Luego, la representación implica una tensión entre la teoría y la praxis o entre el modo de proceder de un arquitecto y el hacer de un albañil. “Sería capaz de levantar la pared a ojo”, reflexiona (13). Se observa un comportamiento minucioso, metódico, de manual; el albañil lleva a cabo el “juego de construcción” requerido: material ordenado y una amplia variedad de herramientas, su mono impecable y la construcción siempre igual. El momento de preparar la mezcla se convierte en una actividad decisiva.

De modo que es una representación teatral en la medida en que en el contrato los trabajadores tienen que realizar su actividad de determinada forma, cumpliendo paso a paso un programa, para hacer explícitamente visible su oficio. En otras palabras, y pensado cinematográficamente, es como un “guión de hierro”. Las reflexiones del albañil cuestionan esa práctica y abogan por un estilo o por una forma personal de realizar su oficio:

En fin, vamos a ello. Coge lo necesario y se arrodilla sobre el piso para empezar las mediciones. No las necesita, [...] sin poner ni siquiera una regla ni un solo cordel y no se desviaría un centímetro, pero forma parte del acuerdo, hay que medir antes (13).

Precisamente, “En fin, vamos a ello” es una retahíla que el albañil masculla y lo hace discutir en soledad. Ello pone en crisis lo teatral, el guión, y lo hace de dos maneras. En primer lugar, trabajar siguiendo los pasos no daría cuenta de un saber sino de lo inverosímil que resulta la acción. Para quienes organizaron esa experiencia, lo metódico sería lo real de lo real. No obstante, las reflexiones del obrero desbaratan todo ello a partir de la referencia de una ropa siempre impecable –como un disfraz– y, por ejemplo, la imposibilidad de fumar mientras trabaja. En segundo lugar, reclama que le permitan trabajar a su estilo e introducir acciones performativas que desarticulen la lógica robótica y seriada que le exigen¹¹.

En ese sentido la intervención del albañil es sumamente importante puesto que mantiene una actitud subversiva respecto de quienes lo contrataron. Él es el que introduce la idea del zoológico. En efecto, este show, representación o investigación escogen la lógica del ejemplar, ese sujeto único que es el que puede ilustrar cómo se hace o se hacía mejor esa tarea. Ya no importa el colectivo sino el individuo.

Nada de zoo, responde el acompañante, esto es el circo de Buffalo Bill, indios disfrazados de indios y haciendo lo que se espera que haga un indio, montar a caballo, lanzar flechas, tallar dioses de madera y aullar para que los espectadores sientan que están viendo un pedacito del salvaje oeste (*La mano invisible* 104).

11. Lo que se exhibe es la propuesta de Chaplin en *Tiempos modernos* dada la maquinización y robotización del hombre y su consecuente enajenación en solitario. Puede agregarse a esta referencia el film de René Clair: *À nous la liberté* (1931). Aunque la película deja un mensaje sobre la solidaridad y la amistad y sobre cierta confianza en el progreso científico, no es menor la crítica al taylorismo desde una perspectiva marxista. A modo de ejemplo, al respecto hay dos escenas. La primera es al comienzo con los protagonistas Louis y Émile. Clair establece un paralelismo entre la vida carcelaria de los reclusos en la prisión y la de los obreros en la fábrica. La segunda escena muestra un error que se produce en la línea de montaje a partir de una distracción. Además del problema que genera, visibiliza la desautomatización por un instante.

Además, se hace referencia al hacer y al anonimato de su tarea mientras camina por la ciudad:

Reconoció varios bloques en que había trabajado, y aunque se detuvo un rato a mirarlos, comprobó lo que ya se esperaba: que no le despertaban nada parecido al orgullo, no los percibía como suyos, haber levantado muchas de sus paredes no le hacía sentir ninguna forma de autoría [...]: lo imprescindible para hacerlo no fuimos los trabajadores sino nuestro trabajo (*La mano invisible* 37).

Otro de los personajes es el carnicero, el cual otorga una perspectiva distinta. En la novela este personaje ataca a los espectadores bien pensantes, los llama “almas sensibles” (77) que vieron

[...] demasiadas películas de dibujos animados con animales que cantan y ríen y lloran y sufren, mucha pena por el perrito abandonado pero nunca se les ocurre pensar, cuando se comen un filete o un muslo de pollo de dónde ha salido eso, cómo ha llegado hasta su plato, acaso se piensan que a las bestias las duermen dulcemente o les dan una pastillita para que no sufran, no lo piensan, claro que no, pero tampoco quieren saberlo (79).

Esta cita furiosa es una suerte de invectiva contra el consumidor urbano y su hipocresía. Pero el carnicero atrae el interés del público. La clave es su tarea con seres vivos y el espectáculo de la sangre. Es consciente de ello y sabe cómo manejar la curiosidad que suscita. Posee un registro preciso de los tiempos cinematográficos y de las necesidades del público para utilizar sus cámaras fotográficas e inmortalizar ese instante del ritual de la sangre. Por ello, el carnicero ralentiza sus movimientos corporales para preparar el clímax.

Mediante dos recursos logra que los espectadores pasen de la fascinación al espanto. El primero radica en sus acciones performativas, es decir, el modo en que su cuerpo se relaciona con el animal a sacrificar. Todos sus movimientos son precisos y certeros. El segundo —estrechamente relacionado con el anterior— son sus herramientas. Fundamentalmente utiliza el hacha y el cuchillo. Cada una de ellas señala dos momentos diferentes. Con el hacha probablemente realice la acción más efectista, que supone el descuartizamiento y la aparición de la sangre. El cuchillo sirve en la fase posterior, asimilable a la actividad de un cirujano. Es una acción microscópica que dará como resultado los diferentes cortes de la res.

Ayudado por un mozo que le trae incesantemente vacas, cerdos, ovejas y conejos para el espectáculo, el carnicero sabe que la representación es incompleta porque evita un paso, el de la muerte del animal. En sus reflexiones trata de recuperar esa secuencia desde el lugar del animal cuyo corolario es: “si lo que les pasa a los animales es que no pueden con su alma” (78). La humanización que ensaya no impide que su explicación incorpore el momento previo a la muerte como el condenado ante el patíbulo porque “ha oído los chillidos de quienes le precedieron, que huele la sangre y hasta la muerte y por eso se tira al suelo y se niega a dar un paso, que lucha por su vida” (78). También hace referencia al último viaje en el camión, en pie, hacinados y en ayunas “para que tengan los intestinos vacíos y no contaminen con su mierda los filetitos que luego se comerán esas mismas almas sensibles” (79).

Como un conocedor del proceso de carnización del ganado, utiliza dos procedimientos. En primer lugar descosifica a la bestia describiendo superficialmente el recorrido del animal desde el campo hasta el matadero. Es decir, desanda “el último viaje” del ganado y deja entrever aquello que los consumidores no desean saber cómo sucedió. Habla, por

ejemplo, del transporte, el mantenimiento en corrales y las condiciones del sacrificio del animal. Todo ello “para alcanzar los objetivos deseados de una matanza humanizada, higiénica y racional” (Barzola 3), pero sobre todo, para evitar cualquier pérdida económica. De allí que no solo desreifique a la bestia sino que la humanice. Esta imagen de resistencia ante lo inexorable y la actividad como montaje explicita la matanza. El segundo procedimiento consiste en una descripción asimilable al *giallo*, al registro periodístico sensacionalista policial que privilegia las escenas de sangre, violencia y escatología jugando con la ironía y el buen gusto de las “almas sensibles”. La actitud es aviesa porque por un lado manifiesta privarlos de las escenas para evitarles el mal gusto pero, por el otro, no se reprime de hacerlo. Por este motivo se puede afirmar que reclama lo real mediante la muerte del ganado. Si no se supiera que estos comentarios corresponden a un carnicero se podrían leer como un manifiesto vegano.

Al igual que sus compañeros de trabajo, el narrador acude a la memoria de ese oficio:

Qué diferente esta forma de trabajar, este coger la ternera o el cerdo enteros y recorrer cada estación hasta dejarlos troceados y deshuesados, qué diferente al matadero industrial donde pasó siete años antes de quedarse fuera por un expediente de regulación; aquí se siente como si estuviera en un taller, un pequeño taller, [...] así él aquí, desmontando la ternera pieza a pieza como un artesano, qué diferente de la fábrica, él la llamaba así, fábrica, esto no es un matadero, es una fábrica, aquí se hacen filetes y pechugas... (86-87).

En esta reflexión sabe que su trabajo se encuentra en franca desaparición. Y en relación con el espectáculo se expresa que la tarea necesita de un orden preciso:

Pero él no es un sádico, que nadie se confunda, él no disfruta degollando corderos ni pollos, lo que le pasa es que tiene claro cómo funcionan las cosas, cómo hay que hacerlo para que todo salga bien, para que haya filetes en una bandeja en el supermercado y se los preparen a la plancha los quejicas cuando lleguen esta noche a casa (82).

La escena del carnicero descuartizando incesantemente animales parece dejar en claro que no hay finalidad en su tarea (al igual que en la de los otros trabajadores). Contratados por una extraña empresa, la intención es –quizás– la de mostrar la “esencia” del trabajo a un público “curioso” que asiste libre y gratuitamente al espectáculo, aunque sin percibir la finalidad de ese trabajo y percatándose tan sólo de la monotonía que emana de algo tan repetitivo. Únicamente los espectadores parecen interesarse cuando surge algún roce entre los trabajadores al cuestionarse el sentido de su actividad porque, en efecto, tienen la sensación de que el trabajo abstracto puede dejar paso a la aparición de vidas y conflictos individuales. De esta forma, el carnicero trabaja en los tiempos de la representación y así acredita el sin sentido de ello. Hay una suerte de bucle, de relato sin fin:

Cierra el grifo de la manguera, y mientras los últimos restos de sangre, carne, cartilago y pellejo se escurren por el sumidero, hace una señal al mozo, que al verle suelta los tabloncillos con los que lleva un rato peleándose y corre a la cámara frigorífica al fondo de la nave. (*La mano invisible* 77).

En términos generales, se puede afirmar que el modo de presentación de todos los trabajadores es similar. Se irá conociendo la actividad de cada uno de ellos lentamente. Actividad, probablemente sea el término más apropiado. En su primera acepción del *DRAE* es definido como la

“capacidad de obrar o producir algo”, que aquí genera un sujeto anónimo. ¿Es un trabajador, un actor, un hacedor? El reconocimiento del trabajador se alcanza a partir de su hacer. Es decir, cada uno es un *homo operatur* que desautomatiza su *tekné* ya que la idea es que al ser observados, el público conozca cómo trabaja un carnicero, una costurera, etc. Además a través del narrador se conocerán las actividades actuales y parte de sus historias personales-profesionales.

En el caso de la empacadora, la enajenación surge al recordar sus historias en otros talleres y por su actuación en el hangar. Este personaje revela la idea de producción a través del ritmo pero sin estridencia alguna. Diversas circunstancias como la conversación con otras compañeras, la vigilancia del jefe y la “incidencia” en el pago, la transportan al pasado. Su actividad es la estiba de las piezas de diferentes tamaños: “... dos redondas, dos cuadradas, dos triangulares y dos rectangulares, levanta la caja, se gira en la silla, la coloca en la torre de cajas llenas y se vuelve ligeramente para tomar otra vacía y vuelta a empezar” (51). Es el modo de privilegiar su obsesión por el ritmo de producción en el que se incluye una línea de montaje para no perder tiempo ni dinero. La empacadora tiene reflexiones que –por momentos– la colocan en la esfera patronal y también en la que se reconoce como una mera pieza del engranaje de producción. Asimismo, describe una preocupación por no pensar a través de una operación mental que se podría denominar dinámica obsesiva. Este personaje trae su historia laboral vinculada a la rutina y la enajenación:

[...] eso se decía ella cuando entró en la fábrica el primer día, qué bien, un trabajo en el que no hay que pensar, todo fácil, y en parte es cierto, no hay que pensar, [...] es cierto que se desarrolla una rutina de movimientos mecánicos, pero eso no significa que desocupes la cabeza para pensar en tus cosas” (65-66).

Ello se hace patente a través de automatismos diversos y una mínima “atención requerida.” Sin embargo, esa situación no le permite evadirse. Es la tensión contra el error en la “secuencia programada”.

Quizás el ejemplo preciso de la incertidumbre de los trabajadores sea la reflexión de la empacadora que refiere –sin saberlo– a la teoría keynesiana:

Es como aquello que oyó alguna vez de poner a los obreros a abrir los hoyos y luego cerrarlos de nuevo, para tenerlos ocupados y poder justificar el sueldo que se les paga; pues aquí es igual: no hay producción contabilizada al final del día o del mes, no hay objetivos que alcanzar... (75).

Su cavilación conlleva ideas más profundas. Como afirma, lo importante es poder pagar las cuentas y ayudar a su madre. Pero, además, dada su condición ambigua de trabajadora/actriz incorpora una nueva vuelta al espiral de la enajenación. Desde una perspectiva marxista, el espectáculo del trabajo hace que la actividad sea una mera escenografía y una escena infinita. Si bien es cierto que todos concurren diariamente al trabajo, cumplen un horario y obtienen un buen salario a cambio de su fuerza laboral, en términos de producción, no hay creación o fabricación de una mercancía. Así, desde la ficción del *reality*, el trabajo carece de sentido y puesto que la mercadería nunca ingresará al mercado, no posee ni “valor de uso” ni “valor de cambio”. La reflexión de la empacadora permite revisar la reflexión de Marx sobre la mercancía en la espectacularización del trabajo: “A primera vista, una mercancía parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas” (*El capital* 84).

La pregunta con que se inició este artículo “¿Por qué trabajamos?” se convierte para el albañil, la empacadora, la empleada administrativa, el carnicero, la teleoperadora, el mecánico y la costurera, en un enigma y en una sumisión a las condiciones laborales imperantes. Esta misma pregunta tiene su eco en otros de los personajes. Me refiero a la tertulia de especialistas que, a propósito del programa, se interrogan sobre si lo que se hace en el hangar es “trabajo o es otra cosa” (*La mano invisible* 75). Quizás una respuesta posible sea que finalmente, los trabajadores comprendan su condición real en el depósito. El escenario, las luces, la escena sempiterna y el público privilegian su condición de “actores”. A diferencia de esos actores que para crear sus personajes deciden investigar y conocer los ámbitos y hasta alguna persona, los protagonistas de *La mano invisible* no necesitaron aprendizaje alguno del guión ya que fueron contratados para representar lo que hacen diariamente. Por este motivo su mercancía deja de ser lo que producen y lo que destruyen o descartan, para transformarse en la representación del proceso productivo hasta su consecución.

De alguna manera, la exposición de cada uno de los trabajadores y sus oficios remite a lo analizado por Benjamin Coriat en *El taller y el cronómetro*¹². Para este autor, el modelo de la fábrica americana —es decir, el Fordismo— terminó con el tiempo de las “secuencias adquiridas” (2000: 45) y “los tiempos muertos” (8). En cuanto a las primeras, Coriat se refiere al fin del oficio con sus secretos y sus saberes propios de los gremios medievales. Ese proceso productivo “artesanal” implicaba etapas entre los que se cuentan “los tiempos muertos” del proceso de la materia sobre la que se actuaba, la utilización de las herramientas, los tiempos personales del obrero y una serie de factores propios de cada oficio. Es la dictadura del cronómetro o de cualquier instrumento de medición del tiempo como lo ideó el Taylorismo. Esta nueva organización está basada en una línea de montaje que busca lograr la regulación de los tiempos de producción y la economía de la mano de obra, lo que supone un mejor aprovechamiento del tiempo y una mayor productividad. Como contrapartida, se acaba el oficio como tal dado que, como es un proceso mecanizado y estandarizado, el obrero no tiene acceso al proceso completo —solo realiza una acción repetitiva para producir una parte— y, por tanto, pierde el control, que queda en manos del patrón. Este constituye el primer paso hacia la enajenación que se completa mediante las nuevas tácticas empresarias con la ruptura de los lazos sociales durante la producción. La cofradía de antaño y la pertenencia a una clase y el gremio no están considerados en el nuevo contrato laboral. La lógica laboral impuesta se apodera de los cuerpos y propone un trabajo parcial e individual para el obrero. Las acciones que realizan los trabajadores del hangar están vaciadas de contenido. En segundo lugar, se busca borrar cualquier marca personal o estilo de trabajo. Y, por último, se subraya la inutilidad mediante la destrucción, el descarte e, incluso, la reconstrucción.

Además, en el espectáculo del trabajo se cuela cierta intimidad de los trabajadores a través de sus enojos, discusiones y reflexiones. Valga como ejemplo la vida de la costurera y el modo de entender su oficio a partir de las fórmulas paremiológicas. Mientras confecciona ropa recuerda que “había mamado todo ese esmero que su madre le pedía cuando las dos cosían juntas en casa...” (*La mano invisible* 208) y es lo que permite que a floren los refranes maternos en la forma más “machacona”, fastidiosa e insistente de la sabiduría popular: “la mejor herencia es trabajo y diligencia”; “de dios abajo cada cual a su trabajo” (209). Se comprueba la rabia acumulada y el hecho de que sigue pensando el trabajo como dignidad de generaciones que ya no reconoce. La costurera introduce un nuevo problema, el lugar del artesano¹³:

[...] pero después de tanto tiempo trabajando con máquinas industriales le dio risa ver este trasto de andar por casa, para esto

12. Teniendo en cuenta las distintas escenas laborales en la novela, taller es sinónimo de oficina, obra en construcción, fábrica, etc. y cronómetro es la imagen de cualquier tecnología de medición de tiempos y movimientos que se han desarrollado después del taylorismo.

13. Marx en el Libro I cap. 13, “Maquinaria y gran industria”, *El Capital*, afirma: “En la artesanía y la manufactura, el trabajador utiliza una herramienta; en la fábrica, la máquina utiliza el obrero. En el primer caso, los movimientos de los instrumentos de trabajo provienen de él; en el segundo, debe seguir el movimiento de las máquinas. En la manufactura, los trabajadores son una parte de un mecanismo vivo; en la fábrica, hay un mecanismo inerte, independiente del obrero, quién se convierte en un simple apéndice vivo” (*El Capital* 232).

que le hubiesen dado mejor una aguja y un dedal y a coser a mano, más entretenida estaría, y algunos espectadores lo apreciarían más... (*La mano invisible* 212).

Tanto su madre como su tía están aún presentes. Un comentario en el diario sobre el *reality show* con el que su madre acordaría le genera una nueva reflexión. En esta oportunidad cavila sobre la condición de las trabajadoras de la costura. Ella le decía que trabajar con la máquina le producía cansancio y dolores y que con el dedal y la aguja recuperaba elasticidad. De modo que esa efímera vuelta a lo artesanal le proporciona un hábito de libertad y el retorno al mundo del detalle en clave de bordados, ojales y distintos tipos de puntos de tejido.

La historia familiar de la costurera revela una supuesta "dignidad del oficio" o "el árbol genealógico" de los trabajadores. Sabe de la invisibilidad de sus profesiones que alcanza a sus compañeros: sus actividades carecen de firma y, por tanto, no dejan huella, permanecen en el anonimato. Esa ausencia de reconocimiento los determina social y económicamente.

Probablemente sea el mecánico el que tiene una mejor relación con su trabajo y por ello, despierte la expectativa del público. El "niño feliz" como lo llamaban en los primeros talleres donde trabajó se considera diferente respecto de los contratados. Como un relojero o como un niño eterno, se sumerge en cada auto para desarmarlo y reconstruirlo con intensidad: "Saca la última rueda, y aprovecha que lo tiene en alto para desmontar el tubo de escape, una pieza de museo, ya no se hacen tubos así..." (*La mano invisible* 193). La diferencia respecto de sus compañeros reside en el valor que le otorga a cada auto y a cada pieza. Su condición de "restaurador" se verifica en que es el mediador cuando sus compañeros tienen alguna diferencia o pelea.

Su relación entre el juego y el trabajo permite leerlo desde otra perspectiva cercana a las ideas de George Bataille. A este escritor de filiación nietzscheana le importan la risa y el juego por sobre el conocimiento y el trabajo. La razón de esta elección reside en que tanto aquellos dos como la obra poética suponen una erótica y un principio de soberanía. Como se afirmó, el mecánico convierte su tarea en juego y vive su trabajo como si jugara. Siguiendo a Bataille, el "niño feliz" se entrega a una actividad inútil y la disfruta; aunque lo que realiza no tiene sentido ni finalidad productiva en ese contexto, lo goza. No hay en él ninguna clase de cálculo futuro. El mecánico en su juego solitario de armar y desarmar es puro instante y quizás en ello radique tanto el reconocimiento del público como un gesto soberano político y hasta antisistema. Este personaje piensa su actividad como un proceso de construcción y deconstrucción *ad infinitum*. Esta actitud lo convierte en el trabajador modelo para quienes lo contrataron. De este modo su conducta lúdica transforma bujías, faros, asientos, cubiertas, pedales, motores y tantas cosas más en juguetes. Así, la tarea con cada una de las partes de un coche le evita la nostalgia sobre su infancia. En su historia personal se considera un obrero anónimo en el sistema de montaje, que reivindica: "la cantidad de gente que ha tenido que poner su trabajo para que tú te puedas sentar en el asiento de tu coche..." (*La mano invisible* 199).

A los personajes analizados, que se completan con la teleoperadora, el mozo, la empleada administrativa y el vigilador es necesario agregar tres personajes más. El primero aparece como el muchacho, "que nadie sabe a qué se dedica" (*La mano invisible* 176). Es el informático cuya función se conocerá a través de la telefonista, que decide no guardar el secreto. Le explica que su actividad consiste en "una gestión de nóminas, incluso de recursos humanos" (328). Cuando la noticia llega a los otros trabajadores deja de ser considerado un "brujo" o un "mago" para convertirse en un "chivato". El enojo, la furia de sus compañeros se produce porque precisamente la actividad que le asignaron rompe un imaginario de

compañerismo laboral. El informático trata de explicar su labor para poder salir de su lugar de espía y dejar su condición de infiltrado. En esa circunstancia todos se abroquelan como una comunidad laboral y lo acorralan. Para explicar, solicita que la reunión se realice “fuera de cámara”, acción que enoja al público. Allí, el informático intenta convencerlos de su inocencia para lo cual explica aquello que le solicitaron hacer cuando lo contrataron: “[...] la gestión de recursos humanos. [...] algo habitual en muchas empresas hoy, programas que controlan los tiempos de trabajo de sus empleados y miden la productividad individual y la colectiva” (334).

De manera que esta labor de “recursos humanos” resulta un eufemismo del actual sistema de control capitalista. En su acción persuasiva pregunta a algunos de ellos si en otros trabajos no les ocurría esto de modo explícito. Además de explicarles la cantidad de dispositivos que se colocan en fábricas, oficinas y talleres con la anuencia de los delegados sindicales. Y el último golpe que les asesta es la pregunta si en el contrato habían aceptado ser observados. Pero el argumento no solo no convence a sus compañeros sino que alguno de ellos elucubra que quizás “él fuese el cerebro de todo esto, el responsable de la performance, experimento o circo que todos llevaban semanas intentando descifrar” (330). Pasados cuatro días regresa a escena indultado por el público.

El informático es la personificación del panóptico moderno y, además, posibilita una crítica a la lógica invasiva de la tecnología y a algunos de sus inventores y factótum. Su afirmación “son el rostro bondadoso del capitalismo” (333) podría leerse como una crítica a personalidades del mundo de la tecnología, los medios y las redes sociales. Además, este personaje pone de manifiesto el problema de los trabajadores: la tensión entre realidad y ficción. Cuando el informático sincera su actividad, los otros trabajadores buscan respaldo y “asilo” en “el afuera”. Por ese motivo apelan –no sin miedos ni aprehensiones– a la posibilidad de una denuncia laboral, a los convenios colectivos, las leyes vigentes y el apoyo de los sindicatos. Pero el informático les recuerda que firmaron un contrato entre cuyas cláusulas aceptaron ser observados y un proceso de productividad creciente. Esta situación determina la enajenación colectiva del grupo en un escenario que desconocen. De allí que la huelga de brazos caídos que propone la costurera no sea más que una posibilidad de la *performance*.

El segundo personaje es el de la limpiadora. Su problema es que no sabe si está incluida en el grupo de los trabajadores-actores para ser observada. Más allá de su pertenencia y de que no tiene problemas en ser observada, ella sabe de su invisibilidad y sentencia: “porque para que la mirasen, primero tendrían que verla [...]” (*La mano invisible* 144). Su gesto corporal es la genuflexión propia de su trabajo de limpieza e ironiza sobre la posibilidad de ser considerada “la artista de la fregona” (155). Su trabajo consiste en la limpieza general pero está indisolublemente asociado a los baños. Esta actividad pone en evidencia su condición de servicio por estar relacionada con lo escatológico. Por este motivo cuando ella abandona el trabajo no importan los motivos sino que se solucione el problema de la suciedad de los sanitarios. Esto ratifica la invisibilidad de la trabajadora, su anonimato y la necesidad de sustitución inmediata. Las propuestas de “división del trabajo” que propone el camarero como solución práctica no son aceptadas por el grupo. A propósito de un supuesto encuentro sexual del camarero con una prostituta que forma parte del público, ella le informa sobre sus tarifas y él hace una contraoferta: “Y por veinte me limpias los dos baños, pregunta él sacando un billete. Ella se gira hacia él, boquiabierta, y entonces saca otro más: veinticinco, te pago veinticinco, no hace falta que lo dejes brillante, solo un repaso general [...] ah, y acepto también la paja, ya puestos” (267). La escena da cuenta de la humillación y explotación entre trabajadores, cuando el camarero la contrata clandestinamente establece una lógica de “libre mercado”, ya que ella acepta los términos para conseguir el trabajo de limpiadora.

El tercero es un caso que resulta difícil de catalogar o que desestabiliza el catálogo existente. Me refiero al "rumano", un personaje excéntrico en su lugar de colocación. Por un lado, es un sujeto que aporta contemporaneidad a la historia. Él representa a los europeos del Este y a los inmigrantes indocumentados en general. Es la inmigración de la mano de obra barata, mal remunerada, de modo que introduce la globalización en su faceta negativa, mediante su presencia. Sin embargo, desde su perspectiva, convierte a España en tierra de promisión. En su envés, su figura genera comentarios y acciones xenófobos dada su disposición para realizar cualquier tipo de tarea, porque encarna la flexibilidad laboral buscada por el neoliberalismo, que viene a quitarles el trabajo a los menos calificados. El rumano construye su(s) tarea(s) desde la condición de su nacionalidad extranjera. El gentilicio lo valida como tal:

Llevaba poco tiempo en España, y todavía se confundía con algunas palabras, así que cuando una camarera le preguntó qué era, él entendió que le preguntaba de dónde era y respondió que era rumano. Ése es tu trabajo, preguntó la chica, eres rumano, y él rió la confusión, pero a continuación tuvo un momento de lucidez y dijo que sí, que ésa era su profesión, rumano. (110).

Por otro lado, su historia conlleva la de otro migrante anónimo, "un chico ecuatoriano que quedó aplastado por una excavadora mientras colocaban un tubo colector" (114). Probablemente sin poder comunicarse, los unía la condición de periféricos y peligrosos, "que trabajan más por menos dinero" (112). El rumano ingresó "a ciegas" movido más por la necesidad que por elección. No recibió mucha información, solo sabía que era una de esas empresas de trabajos temporales. Si hay algo distintivo en este personaje es su disponibilidad horaria absoluta y su predisposición para cualquier tarea: "No le dieron más información y tampoco él preguntó, nunca hacía falta, todo es trabajo, él no se dedica a esto o aquello, él simplemente trabaja, su profesión es trabajador..." (110).

En síntesis, estos personajes –el informático, la nueva limpiadora y el rumano– ponen en evidencia la inequidad y la ausencia de igualdad de los contratados. El primero está por sobre los demás dada la información que posee y produce. La prostituta y el rumano se ubican en el último escalón social. La "fraternidad" o actitud de clase que los otros trabajadores le exigen al informático no es tenida en cuenta por ellos respecto de estos últimos por discriminaciones de nacionalidad y clase social.

Un narrador solidario

La focalización en cada uno de los trabajadores de la novela supone otra lectura, que radica en la posibilidad de transmitir la experiencia. ¿Hay un modo de narrar experiencias alienadas? Para llevarlo a cabo, *La mano invisible* se sustenta en dos procedimientos: la descripción y la enumeración. Construida a partir de oraciones y párrafos extensos, hay una intención que escriturariamente ilustra la situación de los trabajadores y, además, pone a prueba el tesón de los lectores. De alguna manera estos últimos soportan la humillación y la extenuación de aquellos.

Así, a partir de un gesto repetitivo, como si se quisiera reflejar con ello la monotonía, lo invariable, Rosa explica y explicita la representación del trabajo enajenado. Mediante el discurso del albañil, el narrador propone la idea de que los "pensamientos enladrillados, que distraen, hacen más llevadera la jornada, las ocho horas pasan antes" mientras "se olvida de todo, pone ladrillos sin pensar en ello" (37). Como ejemplo de la representación del trabajo enajenado, el siguiente fragmento refiere a la actividad del albañil, aunque el procedimiento se reconoce en cualquiera de los otros personajes: "coger mezcla, extender mezcla, colocar el

ladrillo, apretarlo con la mano, dar unos golpecitos con el mango, rebanar el sobrante y vuelta a empezar, coger la mezcla..." (39).

El narrador recupera la actividad como una secuencia en infinitivo para dar cuenta del anonimato y lo simple de la operación. Enumerar y repetir para que el cuerpo y el cerebro funcionen por "inercia". Si no fuera por el canto o el grito de un colega –piensa el albañil– "nadie los diría humanos..." (39). Pero el nuevo problema en el hangar es que tanto el albañil como los otros son ejemplares únicos y deben realizar su trabajo en soledad.

También las onomatopeyas en las tareas ilustran las actividades de los trabajadores:

[...] Como si una mano en la sombra girase una rueda, el conjunto va gradualmente cogiendo velocidad, ris-ras, ris-ras, ris-ras, tomp-tomp-tomp, tac-tac-tac-tac, clin-clin-clin-clin, risssss, risssss, treq-treq-treq-treq, sshh-sshh, sshh-sshh, clic-clic-clic, y si alguien, él mismo mientras desenchaja los limpiaparabrisas, cierra los ojos unos segundos y se concentra en escuchar, comprobará que no se pueden aislar los sonidos, que todos forman parte de un mismo tema... (183).

En la narración, Rosa apela a la cronología como un procedimiento simple y hasta transparente. Recurre tanto a la analepsis como a confesiones a través del discurso directo libre para proporcionarle espesor a la historia de los personajes, pero la sucesión temporal funciona como un ejercicio de encarnizamiento y sofoco tanto para los personajes como para los lectores.

Como se mencionó, el narrador es omnisciente pero se mueve entre la tercera y una primera persona cuando se ocupa de cada trabajador. Esa decisión le permite ingresar en la vida de ellos y conocerlos a partir del flujo de conciencia. Sabrá sobre sus preocupaciones actuales, la incertidumbre generalizada sobre lo que están realizando y también – como se dijo– dará espacio para sus confesiones. Se podría afirmar superficialmente que la forma de presentarlos resulta adocenada. Sin embargo la historia personal es lo que determina las diferencias. Así se construyen retratos o auto-retratos que enhebran historias de trabajo y vida, historias de oficios y aprendizajes grupales. Como excepción, se destaca la historia de la telefonista que se ocupa de encuestas de satisfacción y anteriormente trabajaba en un centro de unificación de deudas hipotecarias. Su relato conlleva un malestar por haber sido partícipe de la burbuja inmobiliaria y los consecuentes desahucios. Ella se reconoce como una estafadora y su presente es relativamente mejor.

Además, el narrador omnisciente funciona como un cómplice del lector. Así, por un lado, este último comparte como el público en el hangar o los televidentes todas las acciones en escena. Por el otro, y sólo como lector, accede al *backstage* para conocer las reflexiones de los participantes, sus historias personales y laborales además de participar de los encuentros que mantienen fuera de cámaras, en el "afuera". El narrador permite asomarse a resquicios de las intimidades de los personajes. Allí trasuntan las aspiraciones, los sueños y las actividades por fuera del trabajo mecánico. En esos encuentros y conversaciones se reconoce cómo reaparece, secretamente, cierto vocabulario del universo gremial a propósito del pedido de productividad por la patronal. Pero hasta ese lenguaje resulta extemporáneo en términos de explotación, dignidad sindical, tono asambleario, huelga, manifestación, etc.

El narrador entonces practica una acción estratégica que consiste en (¿escuchar?) dejar hablar a los protagonistas. También los acompaña fuera del depósito y es testigo de sus alegrías y frustraciones. Asimismo,

conduce de la mano a los lectores ávidos por saber sobre esas vidas anónimas. Probablemente esta estrategia sea un gesto fuertemente político porque no juzga ni saca conclusiones. Simplemente muestra.

Reconocimientos y gratitudes

Rosa en los agradecimientos propone una lista de colaboradores, escribas implícitos de este proyecto en la que encontramos la configuración de su pensamiento. A ella, solo sería oportuno agregar al cineasta Ken Loach y algunos de sus films sobre las condiciones laborales en tiempos del Thatcherismo¹⁴. Pero sin dudas el texto que puede considerarse como sustrato de la novela es el ensayo *La Sociedad del espectáculo* (1967) de Guy Debord, en la medida en que sus reflexiones son radiografías del capitalismo salvaje. Si el siglo XX fue el siglo de la imagen por excelencia era previsible que el espectáculo ocupara un lugar decisivo en la escena económica, política y social. “Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, ahora se aleja en una representación” (7).

En ese “tiempo espectacular” que borra la frontera entre el tiempo de la producción y el tiempo del ocio se exponen a los trabajadores/actores convalidados por el público, a conseguir la superación del tiempo de la producción. Observar y representar son dos modos de consumo y reproducción del sistema capitalista actual. De esta forma todos los personajes están inmersos en la enajenación de un trabajo que solo consiste en representar. Por este motivo, *La mano invisible* puede pensarse como una metáfora de la sociedad del espectáculo cuyos protagonistas son prisioneros de lo inminente en un doble sentido. Por un lado, es lo que está por suceder, que sugiere un riesgo, lo desasosegante, el peligro de exclusión y, por el otro, es lo que nunca sucederá dada la maquinaria de espectacularización y su condición de presente.

Pero, sin dudas, el modo de demostrar la condición actual del trabajo en la sociedad del espectáculo se puede explicar mediante la escena diaria del final del obrero. En la consecución del trabajo constante y su sin sentido, el espectáculo del trabajo reclama un momento sublime: la destrucción de la pared. Rosa decide otorgarle un tempo similar al derribo como a la construcción. Podría leerse como una forma de *suspense* aunque sin embargo demoler la pared es como la construcción, un acto cotidiano. El albañil reflexiona sobre la facilidad de realizarlo y enumera los motivos. En primer lugar, la construcción carece de la zapata o la base bajo tierra que le otorga más resistencia a la pared. En segundo lugar, la mezcla está fresca. Por ello no es necesario ni fuerza ni excesivos golpes. Pero como el contrato y el público lo exigen, el obrero se prepara como un lanzador de martillo o un torero con su estoque para el momento culminante de la representación: “retrasa un poco la pierna derecha, gira el torso hacia el mismo lado, agarra la maza con firmeza, se balancea hacia atrás para tomar impulso y descarga un golpe” (*La mano invisible* 47). El éxito depende de asestar ese único golpe que derribe el muro con estruendo y produzca la mayor fragmentación de los materiales. (Eso sí, que nadie sea herido).

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

14. Respecto de ello y a propósito de la estética realista, Geneviève Champeau afirma que *La mano invisible* manifiesta de este modo una tendencia de los “nuevos realismos” a explicitar sus fuentes documentales, ostentar su documentación y los discursos con los que dialogan, en vez de asimilarnos en el propio relato como solían hacerlo sus predecesores (13).

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Diccionario del Cine*. Editorial Rialp, 1989.

Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Adriana Hidalgo, 2014.
Bataille, George. *El Erotismo*. Tusquets Editores, 1985.

---. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo, 2008.

A Nous La Liberté (Viva La Libertad). Directed by Clair, René. Films Sonores Tobis, 1931.

Benjamin, Walter "El autor como productor." *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, 1999, pp. 117-134.

Bonilla, Juan. "Treintagenarios." *Partes de Guerra*, Pre-textos, 1994, p. 27.

Castilla, Amelia. "Entrevista: La literatura del malestar", *Babelia-El País*, 17 sep 2011.
https://elpais.com/diario/2011/09/17/babelia/1316218341_850215.html.
Acceso 24 jun 2019.

Coriat, Benjamin. *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*. Siglo XXI, 2000.

Champeau, Geneviève. "Realismo y teatralidad de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa", *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 2, n. 1, 2014, pp. 11- 32. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/23683> Acceso 24 jun 2019.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. La marca editora, 2008.

Fernández, Jaime. "Como instrumento de reflexión, la novela tiene muchas ventajas sobre el ensayo", *Tribuna Complutense*, 11 nov 2008, p. 15.

Ferré, Rose Marie. "L'art des tableaux vivants au Moyen Âge. Rappel de la question et enjeux". *Le Tableau vivant ou l'image performée*, editado por Julie Ramos, Mare & Martin Institut national d'histoire de l'art, 2014, pp. 19-28.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI editores, 1989.

---. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI editores, 1989.

---. "El juego de Michel Foucault." *Saber y verdad*. Ediciones La Piqueta, 1991, pp. 127-162.

BIBLIOGRAFÍA

Fromm, Erich. *Marx y su concepto del hombre*. Fondo de Cultura Económica, 1966.

García, Pilar. "Isaac Rosa: 'Entiendo la Literatura como un ejercicio de responsabilidad'", *Abc*, 29 mar 2005, http://www.abc.es/hemeroteca/historico-29-03-2005/sevilla/Sevilla/isaac-rosa-entiendo-la-literatura-como-un-ejercicio-de-responsabilidad_201484244950.html. Acceso 11 ene 2017.

Gramsci, Antonio. "Cuaderno 22. Americanismo y fordismo (1934)." *Cuadernos desde la cárcel*, Era, 1981, pp. 59-95.

Hegel, Georg W. F. *La Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, 1990.

Huizinga, Johan. "I. Esencia y significación del juego como fenómeno cultural." *Homo Ludens. El juego y la cultura*, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 17-46.

La Mettrie, Julien Offray de. *El hombre máquina*. Eudeba, 1961.

Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Ediciones Nueva Visión, 2002.
Marx, Karl. *El Capital*. Siglo XXI, 2002.

---. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Colihue, 2004.

Modern Times (Tiempos Modernos). Directed by Charles Chaplin. United Artists, 1936.

Orwell, Georges. 1984. Editorial Destino, 1997.

Pardo, José Luis. *Nunca fue tan hermosa la basura: artículos y ensayos*. Galaxia Gutenberg, 2010.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, 2003.

Rosa, Isaac. *El vano ayer*. Editorial Seix Barral, 2004.

---. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Editorial Seix Barral, 2007.

---. "Las posibilidades de una literatura materialista en la sociedad del capitalismo avanzado". *Revista de crítica literaria marxista*, núm. 3, 2010, pp. 100-105, http://www.fim.org.es/02_02.php?id_publicacion=243. Acceso 15 jun 2019.

BIBLIOGRAFÍA

---. *La mano invisible*. Editorial Seix Barral, 2011.

---. *La habitación oscura*. Editorial Seix Barral, 2013.

Sanz, Villanueva, Santos. "Isaac Rosa o la reinención del realismo social." *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 703, enero de 2009, pp. 87-93.

Smith, Adam. *La riqueza de las naciones*. Alianza editorial, 1996.

---. *La teoría de los sentimientos morales*. Alianza editorial, 1997.

Weil, Simone. *Ensayos sobre la condición obrera*. Editorial Nova Terra, 1962.

---. *La condición obrera*. Editorial Trotta, 2014.

Vouilloux, Bernard. "Le geste dans le tableau vivant. Des arts de la scène à la photographie". *Le Tableau vivant ou l'image performée*, editado por Julie Ramos, Mare & Martin Institut national d'histoire de l'art, 2014, pp. 67-78.

UNA EXCURSIÓN A LOS BACILOS DEL CÓLERA, EL TIFUS Y LA TUBERCULOSIS: SOBRE EL INDÍGENA COMO BACTERIA EN LA LITERATURA ARGENTINA DE ENTRESIGLOS XIX Y XX

Michel Nieva
New York University

Resumen:

En Argentina, al mismo tiempo que ocurre la Conquista del Desierto, la filosofía higienista adquiere un papel protagónico en la cosa pública del país, y convierte a la política en un subgénero de la medicina. Así, el plan sistemático de exterminio indígena, en un contexto de medicalización del lenguaje político, cobraría visos de problema sanitario: la necesidad de expulsar una enfermedad del Cuerpo Nacional. El siguiente artículo se propone analizar cómo este discurso se vuelve hegemónico en la vida cultural de la época, al mismo tiempo que, de manera simultánea, proliferan en la literatura una buena cantidad de textos sobre encuentros casi antropológicos entre científicos y amenazantes bacterias parlantes con la capacidad de producir intempestivos malones.

Palabras clave: Argentina-Higienismo-Conquista del Desierto- Bacterias- Fantasía científica

I

Cuando Sarmiento, en el *Facundo*, afirma que la barbarie es “una enfermedad del ánimo que aqueja a las poblaciones, como el cólera *morbis*, la viruela, la escarlatina” (88) acaso no sabía, o no podía prever, que pocas décadas después, cuando la filosofía higienista cobrara un “papel hegemónico” (Terán 7) en la interpretación de las realidades nacionales, su precursora licencia poética se volvería diagnóstico, y el plan sistemático de exterminio indígena, en un contexto de medicalización del lenguaje político, cobraría visos de problema sanitario: la necesidad de expulsar una enfermedad del Cuerpo nacional. Una serie sucesiva, a partir de 1852, de epidemias de fiebre amarilla, viruela y tuberculosis, aumentan notablemente la influencia de la corporación médica en las biopolíticas orientadas a optimizar la vida, entre las que se incluyen la profesionalización de la medicina, la difusión e implementación de técnicas de desinfección y asepsia, y la fundación de nuevas instituciones estatales como la Asistencia Pública en 1870, el Círculo Médico en 1873 y el Departamento de Higiene en 1891 (González Leandri 423). Entre 1870 y 1873 llegan al país cientos de médicos europeos (Montserrat 209), contratados por el Estado Nacional para presidir estas Instituciones que velarán por la salud de los ciudadanos, constituyendo así una nueva frontera, además de la geográfica, para la Nación: la del cuerpo biológico, asediado por ataques de nuevos enemigos invisibles. De esa manera, según sostiene Terán, el vocabulario médico empezará a confundirse con el de la política, y “si la sociedad será concebida como la metáfora del cuerpo, entonces las crisis y conflictos sociales serán coherentemente traducidos como enfermedades, y el político resultará por fin investido de ropajes médicos” (Terán 23). Como afirma Jorge Salessi, el gran problema nacional de la civilización o la barbarie se reactualiza en el paradigma inmunológico de la salubridad o la insalubridad, y la retórica higienista se convierte en la disciplina clave del proyecto de modernización del país (14).

Al mismo tiempo que este contexto transforma a la política en un subgénero de la medicina, la Conquista del Desierto recrudece. La amenaza al cuerpo político y al cuerpo individual, como afirma Espósito, aparece discursivamente en la noción de “contagio” (Espósito 10), que traza la frontera entre lo interior y lo exterior, lo propio y lo extraño, y que desata una “epidemia de significaciones” (Haraway 203) sobre el enemigo que amenaza la salud de la Nación, y que debe ser exterminado.

A través de una de una serie de novelas y cuentos de Silverio Domínguez, Martín García Mérou, Horacio Quiroga, Arturo Cancela, y pinturas de Ángel Della Valle, y Juan Manuel Blanes, el siguiente trabajo indaga cómo la literatura y el arte se alimentaron de esta “epidemia de significaciones” que desencadenaron las prácticas y discursos higienistas, y que constituyeron el primer archivo cultural argentino sobre una alteridad dotada de los mismos atributos que un agente bacterial y viral.

Entre la serie de hechos que favorecieron esta coyuntura, el descubrimiento en la década de 1860 por parte de Louis Pasteur y Robert Koch de la existencia de las bacterias, una forma de vida completamente desconocida hasta ese entonces, fue un hito fundamental. De pronto, se reveló para la imaginación del mundo entero que todo lo que vemos y tocamos está habitado por un vasto mundo de seres infinitamente microscópicos. En un escenario global de fatales epidemias, como señala Bruno Latour, este hallazgo suscitó un nuevo discurso sanitario de tintes bélicos (Latour 6), en el que las bacterias encarnaron el imaginario del enemigo más vil y execrable, y cuya retórica de exterminio, en el contexto del plan militar contra los indígenas, permeó muy eficazmente en el país. Si los apólogos del genocidio desvistieron al indígena de ropajes humanos para justificar su asesinato (un editorial de *La Tribuna* del 1° de junio de 1879, por ejemplo, llega a afirmar: “el indio es ya sólo un ciervo

disparador y jadeante. Es preciso no tenerles lástima”), es lógico que, con la irrupción de estas nuevas formas microscópicas de vida, ambos actantes no humanos, amenazantes, peligrosos, se transfiguraran en una sola e inquietante alteridad, cuyo único destino era el exterminio. Como afirma Haraway, la equiparación entre cuerpo y territorio en la política de Occidente produjo un discurso que adquirió el tono de un conflicto militar (Haraway 204). Así, al mismo tiempo que ocurre en la Patagonia la “guerra al malón”, las *Instrucciones para prevenir la tuberculosis*, que circulaban gratuitamente en Buenos Aires, hablaban de una “encarnizada guerra contra el esputo” (Lozano 435). La *Revista Médico-Quirúrgica*, en un artículo dedicado a la Conquista del Desierto (n°23 8/3/1879) afirma que “el Jefe del Estado Mayor y el médico deben cuidar, en lo que es posible, que el arte y la ciencia de la guerra se hermanen con el arte y la ciencia de la higiene, que previene las enfermedades” (515).

Por otro lado, irrumpe un nuevo imaginario cartográfico que concibe al indígena como un parásito que “contagia” al espacio argentino. La pugna geopolítica con Chile por la Patagonia apura la producción de mapas que representan por primera vez la extensión de Argentina hasta Tierra del Fuego, expropiando cartográficamente a las comunidades indígenas de los territorios que efectivamente ocupaban. A partir de 1874, los manuales de “Elementos de Geografía” de las escuelas públicas adoctrinan como una verdad a los futuros ciudadanos argentinos esa incautación geográfica, y en 1875, dos ingenieros europeos, Arthur Von Seelstrang y A. Tourmente, confeccionan a pedido del Comité Central Argentino el primer “mapa integral” que incluye a la Patagonia en el territorio argentino (Lois 115). Como afirma Jens Andermann, de esa manera, el territorio se vuelve un “nivel donde se fijan las condiciones de posibilidad que viabilizan la producción y convencionalización de determinados discursos identitarios” (17), y así, las comunidades indígenas, que eran las que habitaban esas regiones hacía siglos, cobraban el carácter de parasitarias de un cuerpo que no les pertenecía. Como afirma Osvaldo Bayer, por esos mismos años proliferan en los periódicos las acusaciones de que los mapuches eran en realidad “invasores extranjeros” (Bayer 17). Higienistas como Bunge llaman al indio una “enfermedad” y a la Conquista del Desierto una “autopsia nacional” (Terán 37), y no será extraño tampoco que el malón, al que el mismo Bunge en 1905 llama “parásito” (Bunge 128), se considere el rebrote de un virus afectando el cuerpo de la Nación.

La estrategia complementaria al discurso de “contagio geográfico” fue responsabilizar a los indígenas de las enfermedades que circulaban en el continente desde tiempos de la Conquista. Es verdaderamente llamativo comparar los testimonios de comienzos del siglo XIX (que daban cuenta de cómo las enfermedades importadas de Europa diezmaban a las comunidades originarias de América) con los dictámenes científicos contemporáneos a la Conquista del Desierto, que justificaban racialmente el origen de las epidemias en el indígena. Según Nouzeilles, “médicos e higienistas trasladaron la distinción entre lo normal y lo patológico a la sociedad nacional en su conjunto, estableciendo de ese modo fronteras imaginarias entre un Yo sano y Otro enfermo” (21). A partir de la década de 1870, casi todas las revistas médicas fundamentan una “predisposición racial” (Armus 166) del indígena para contraer y contagiar enfermedades. En un artículo de la *Revista Médico-Quirúrgica* de 1878 (año XV, n°17, 8/12/1878), el médico Lucio Meléndez afirma: “Los de raza indígena tienen piel más gruesa [...] la aridez del cutis y la poca higiene que usan con sus personas hacen que las glándulas sudoríparas se modifiquen, se obstruyan sus conductos excretorios y su función se perturbe” (395), mientras que Emilio Coni, en esa misma revista, culpa de la epidemia de viruela que azotó Buenos Aires en 1883 a “la grave imprudencia por parte del gobierno de traer a esta ciudad sin ser vacunados los indios prisioneros de la frontera” (9), quienes, según él, fueron los responsables de que las muertes por viruela, desde su llegada, pasaran de seiscientos a casi dos mil. También las costumbres de los indígenas eran vistas como causantes

de enfermedad. Un artículo de *La Semana Médica* (año XVI n°41 14/10/1909), por ejemplo, afirma que las mujeres indígenas practican “hábitos, oficios y un género de vida tuberculizantes que no existen en la mujer extranjera”, mientras que Pedro Mallo, en las *Páginas de la historia de la medicina en el Río de La Plata. Apuntes sobre viruela, variolización y vacuna*, de 1898, diagnostica que “su desnudez, robustez y poca facilidad para transpirar, y [...] la falta de medidas de desinfección” justificaban su “inexplicable predisposición a contraer la enfermedad” (66). También José Mateo Franceschi, médico que acompañó regimientos durante la Conquista del Desierto, teoriza que el “matrimonio consanguíneo” (279) es la costumbre que predispone a los indígenas a morir de viruela y de tuberculosis.

Así, se impone el discurso sobre un “malón biológico”, que no sólo profana la propiedad privada de los campos y las casas sino la de los cuerpos mismos de la patria. En ese sentido, el arte plástico de fines de siglo XIX, que, para Malosetti Costa, pretende forjar un nuevo paradigma visual y estético a partir del binomio civilización y barbarie (Malosetti Costa 31) tiene dos de sus más importantes telas *Un episodio de fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871) (Figura 1), de Juan Manuel de Blanes, y *La vuelta del malón* (1892) de Ángel Della Valle (Figura 2), consagradas al cuerpo, particularmente femenino, como lugar de frontera biológica entre la Nación y el bárbaro invasor. Como señala Malosetti Costa, es en el cuerpo “horriblemente bello” (77) de la enferma y de la cautiva que se avivan al mismo tiempo el deseo y la repulsión, y que marcarán la ambivalente representación artística ulterior del miedo al “contagio” con tintes eróticos y aterrizantes.



Figura 1: Blanes, Juan Manuel. *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*. Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, 1871.



Figura 2: Della Valle, Ángel. *La vuelta del malón*. Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, 1892.

II

Si, como afirma Nouzeilles, la literatura fue uno de los discursos más influyentes para fabricar ciudadanos y “expulsar de la comunidad imaginaria y nacional a aquellos a los que identifica como variantes de lo espúreo y lo extranjero” (12), no parece inesperado que, en este contexto de medicalización de los discursos y las imágenes, hayan proliferado en Argentina, como no había ocurrido antes, cuentos y novelas sobre encuentros casi antropológicos entre científicos y amenazantes bacterias parlantes: textos alimentados por las fantasías epidémicas que atravesaban a la sociedad, y que hoy están prácticamente olvidados. Como es el caso de Silverio Domínguez (1852-1922), médico español radicado desde su juventud en Buenos Aires, pionero de la bacteriología en Argentina, y que fundó el género de la ciencia ficción bacteriológica, con dos novelas (*Inverosimilitudes bacteriológicas* y *Confidencias microbianas*) de cuyas primeras y únicas ediciones apenas se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Maestros de Buenos Aires, en la colección que otrora fuera la biblioteca personal de Leopoldo Lugones.

En 1894, por la editorial “Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez”, de Valladolid, Domínguez publica *Inverosimilitudes bacteriológicas ó Revelaciones microbianas*, la historia en primera persona de un médico que visita una colonia de bacilos de cólera y tífus. Un punto en común entre esta expedición y las de los naturalistas que viajaban a territorio indígena durante el siglo XIX es la importancia que el narrador otorga a los utensilios de medición y observación para arrancar de su inmediatez a la barbarie y convertirla en dato científico. Así como Zeballos relata en su *Viaje al país de los araucanos* que él y su comitiva de treinta y cuatro voluntarios llevaban consigo fusiles rémington, teodolitos, barómetros, pluviómetros, piranómetros, anemómetros, termómetros, una cámara fotográfica y hasta un laboratorio portátil de fijado y revelado de fotos (Zeballos 27-28), el científico de *Inverosimilitudes bacteriológicas*, detalla el instrumental que le permitirá franquear la frontera microbiana:

Por todas partes tubos y matraces, microscopios y lentes, estativos y frascos, agujas y pinzas, bisturís y paletas, reactivos y colorantes, vidrios y placas, embudos y lavadores, y cuanto utensilio y cachivache diverso se ve esparcido por un laboratorio de bacteriología. (13)

El objetivo de esta excursión a las bacterias es, como el narrador aclara, “descubrir la causa del delito” (15) que es la fiebre tifoidea. El lenguaje policial que tiñe el testimonio del bacteriólogo, que llama “delito” a la enfermedad, es significativo si tenemos en cuenta que la antropología argentina implementaba por esa misma época técnicas criminológicas para identificar a indígenas e inmigrantes, como las mediciones craneales o las fotos de frente y de perfil (Penhos 18).

Una vez que el narrador accede a la microscópica toltería, advierte que su “raza” no cuenta con normas o patrones sociales, sino que “reina entre ellos la bárbara ley del más fuerte, el derecho de la fuerza” (19), expresión que subraya la identificación de las bacterias como una subespecie de la barbarie.

De este fondo de ebullición bacterial emerge un microbio parlante que se presenta como el “representante de esta colonia” (29) y que le revela al bacteriólogo que no es el bacilo que estaba buscando, el del tífus, sino el de la cólera: “¡Parece mentira que lleve usted tantos años de estudio bacteriológico, y no sepa distinguir a las *personas*, digo, a los *microbios!*” (29). En su discurso también se replica el léxico policiaco del bacteriólogo, ya que afirma sobre Pasteur que “como un activo agente de pesquisas de la policía nos persiguiera por todas partes sin darnos tregua ni descanso” (129)¹. Inmediatamente después, el cacique-microbio le explica cómo su

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

1 A propósito de la analogía entre bacteria y criminal, algunos años antes de la publicación de esta novela, en 1886, el famoso criminólogo Alexandre Lacassagne llegó a afirmar: “el delincuente es un microbio” (Sekula 166).

comunidad se traslada por las cañerías, hasta intempestivamente invadir, a través de las canillas, a los cuerpos humanos. Sin embargo, aclara que no todos los microbios son asesinos, sino sólo los “piogénicos”, los cuales “son adictos como un alcohólico a chuparse a sus humanos y lo toman *cautivo*” (48). Respecto a la comparación del cuerpo infectado con un “cautivo”, son bastante sugestivas las imágenes que acompañan esta parte del texto, realizadas por Vaamonde, Manzano y Mayol (Figuras 3 y 4).

En la [Figura 3](#), la “epidemia de significaciones” inmediatamente remite a las dos célebres obras pictóricas antes mencionadas: *Un episodio de fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871) y *La vuelta del malón* (1892).



[Figura 3](#): Domínguez, Silverio (dibujos de Vaamonde, Manzano y Mayol). *Inverosimilitudes bacteriológicas ó Revelaciones microbianas*. Valladolid, 1894, pp. 35.

Como en este último cuadro, las bacterias, amontonadas, carecen de rostro definido. Hay un claro contraste cromático entre ellas (oscuras) y el cuerpo del niño (claro), al igual que ocurre en el cuadro entre el color de piel de la mujer y del hombre que la carga. Asimismo, el niño, en su desfallecimiento lánguido, recuerda significativamente el gesto de entrega de la cautiva. Por otro lado, la asimetría de la cantidad (multitud indistinta del malón, figura recortada de la cautiva) también es análoga en la relación entre las bacterias y el niño de la imagen. En relación a *Un episodio de fiebre amarilla en Buenos Aires*, en ambas imágenes el gesto dramático y el cuerpo pálido, acosado por la barbarie invisible de la enfermedad, convoca la empatía del espectador, aunque en el caso de la ilustración sea en clave paródica.

En la siguiente ilustración del libro ([Figura 4](#)), las bacterias empuñan lanzas como el grupo de *La vuelta del malón*, en claro gesto bélico.



[Figura 4](#): Domínguez, Silverio (dibujos de Vaamonde, Manzano y Mayol). *Inverosimilitudes bacteriológicas ó Revelaciones microbianas*. Valladolid, 1894, pp. 54.

La presencia de tambores, un elemento estereotipado sobre el exotismo, acaso subraye también la personificación de las bacterias como una tribu extraña, ajena a las costumbres de un ciudadano argentino.

Regresando al texto, después de que el cacique-microbio especifique cuáles son los integrantes de su comunidad que toman humanos cautivos, empieza una discusión biopolítica con el bacteriólogo sobre el derecho a vivir de las bacterias. El bacteriólogo, “defendiendo los procedimientos de exterminio” (49), argumenta que, por el mal que causan a la humanidad, es “lo más natural del mundo” matar la vida bacterial. La bacteria le responde que su postura “no tiene nada de natural sino de muy *bárbaro*”, porque solamente “el bacilo coma es quien produce todas esas *barbaridades* del cólera” (59). Esta discusión, que insiste en el tema de la bacteria como barbarie, guarda fuertes reminiscencias con la que entablan Mansilla y Mariano Rosas en *Una excursión a los indios ranqueles* sobre si el Ejército Argentino exterminaría o no a los ranqueles para hacer pasar el tren por sus territorios. Pero el microbio y el bacteriólogo, como el coronel Mansilla y el cacique Mariano Rosas, no alcanzan un acuerdo. Que sus microscópicas vidas estorban la salud de la Nación y la del capital y que no merecen ser vividas, es un axioma civilizatorio que irreparablemente enemista al científico con la bacteria. Por eso el bacteriólogo, enojado, arroja la placa en que habitan los microbios del cólera a la basura, y empieza la exploración de otras muestras a la búsqueda de la tribu del tifus. Así, se encuentra con una nueva colonia, de la que surge una bacteria que se presenta: “Sí, hombre, yo soy el mismo que viste y calza, yo soy el bacilo tífico que tantas veces has buscado, y que tantas veces ha reído en tus barbas, yo soy; puedes estar satisfecho” (62). El médico, asombrado por su descubrimiento, somete a la bacteria a un nuevo interrogatorio antropológico. Primero, le pregunta cómo su tribu infecta los cuerpos y produce enfermedades. Si los higienistas conciben la geografía como un cuerpo pasible de ser contagiado, es interesante que el bacilo describe el cuerpo enfermo como una geografía invadida. Dice, por ejemplo, “llegamos al *territorio* pulmonar” (65), en donde “dejamos poblaciones en todos los *sitios* por donde pasamos” (76). Después, el bacteriólogo pregunta al bacilo cuál fue el origen del tifus. En sintonía con los higienistas, que atribuían a los indígenas las enfermedades que en realidad habían importado los europeos, el bacilo afirma:

[Llegamos] por el estrecho de Berhing entrando con algunos de ustedes que se colaron en época muy remotísima y se encontraron tan solos como robinsón en su isla; y como estos hombres no estaban muy civilizados que digamos, y por sobrarles la inmensidad de las pampas, se hicieron cada día más salvajes, hasta que llegaron a ser indios (118).

Esta primera analogía explícita entre bacteria e indígena (que fundamenta el salvajismo de este último en que sería el portador originario de la enfermedad) se continúa cuando el bacilo explica que las bacterias pueden ser domesticadas, como los indígenas sobrevivientes de la Conquista del Desierto, que tras ser apresados cumplieron tareas domésticas en las casas y militares en el Ejército. Dice el bacilo:

el indio desapareció, y queda el indígena sumiso y obediente, incapaz de producir los actos bárbaros y salvajes que antes eran toda su delicia. Así de esta misma manera -proseguía con calor el bacilo- el microbio patógeno, en la virulencia de su máxima prepotencia, tala y estermina, destruye y hace estragos, ocasionando una epidemia que llena de espanto a una comarca, o a un continente entero, como el salvaje en el inmenso desierto que estaba sujeto a un capricho, pero viene el momento en que al microbio epidémico llegan los reflejos de la civilización, o lo que es lo mismo, los elementos todos de la organización que con sus fuerzas de resistencia, de agotamiento y de neutralización, poco a poco atenúa los instintos salvajes y sanguinarios del microbio, y poco a poco le hace perder sus hábitos de destrucción [...] así se calman sus malos instintos, hasta quedar reducido como un indio agricultor; y otros, por fin, al recibir un

baño de sangre, quedan atenuados en sus feroces inclinaciones, como le sucede a [la bacteria llamada] Rouget, que asemejándose al indio ya civilizado, no solamente ha perdido sus instintos sanguinarios, sino que sirve para constituir preciosas vacunas preservadoras, que evitan el desarrollo de la enfermedad que antes provocaba, como el indígena con el arma al brazo defiende a la patria argentina en los cuerpos de línea y en los buques de la Armada. (139-140)

En las Figuras 5 y 6 que ilustran el texto se advierte la traducción análoga de barbarie a civilización que el bacilo diagnostica para indios y bacterias.



Figura 5: Domínguez, Silverio (dibujos de Vaamonde, Manzano y Mayol). *Inverosimilitudes bacteriológicas ó Revelaciones microbianas*. Valladolid, 1894, pp. 138.



Figura 6: Domínguez, Silverio (dibujos de Vaamonde, Manzano y Mayol). *Inverosimilitudes bacteriológicas ó Revelaciones microbianas*. Valladolid, 1894, pp. 30.

Así como el indígena, al civilizarse, abandona la lanza (muy parecida a la que portan los bacilos de la Figura 4) la vincha y el taparrabo, se corta la melena y se pone el traje de soldado, la bacteria renuncia a la salvaje desnudez y porta galera y frac, imita ademanes de orador y su rostro cobra un aspecto más inteligible y menos oscuro que en las Figuras 3 y 4. En esta cosmovisión de “lo civilizado” vinculada a la apariencia pareciera esconderse la hipótesis sarmientina de que es la moda, y la posibilidad de cambiar de ropa, lo que distingue a los pueblos avanzados de los bárbaros, ya que, dice Sarmiento en el *Facundo*, mientras los parisinos cambian permanentemente sus atuendos y evoluciona su aspecto, los árabes visten “desde los tiempos de Abraham vestido talar” (Sarmiento 87). Por eso, el bacteriólogo cree encontrar en esta extraña propuesta civilizatoria la

fórmula para volver inocuo al tifus: vestirlo como un parisino, con frac y galera, de la misma manera que el indio se vuelve funcional al capital con traje militar. Imagina haber encontrado la cura para el tifus y, como ilustra la [Figura 7](#), fantasea “con que mi nombre resonaba por todo el mundo, que había resuelto todas las cuestiones bacteriológicas, que me llamaban el salvador de la humanidad, que se hacía una suscripción nacional de honor para una estatua de oro en que se me representaba, como un Dios que esparcía la luz de la ciencia por todo el mundo” (160).



[Figura 7](#): Domínguez, Silverio. *Inverosimilitudes bacteriológicas ó Revelaciones microbianas*. Valladolid, 1894, pp. 161.

Sin embargo, abruptamente, tras estos devaneos megalómanos, el bacteriólogo se despierta en su laboratorio, y se da cuenta que toda su excursión a las comunidades del cólera y tifus no había sido nada más que un sueño.

El bacteriólogo, desesperado por haber perdido al despertar la fórmula que neutralizaría al bacilo del tifus, vuelve a buscar entre las placas a las bacterias parlanchinas, pero no encuentra nada, y así finaliza el libro.

En 1894, el mismo año de *Inverosimilitudes bacteriológicas ó Revelaciones microbianas*, Silverio Domínguez publica la secuela: *La tuberculosis ó confidencias microbianas*. La estructura de esta novela emula a la de la anterior: un científico que encuentra en una placa una bacteria de tuberculosis parlante. En el prólogo Domínguez bromea acerca del poco éxito que había tenido *Inverosimilitudes bacteriológicas*, del que “no se han vendido ni media docena de ejemplares” (159), e introduce a un ficcional Lucio V. Mansilla que le pregunta: “¿pues entonces por qué escribe V. otro libro más para que corra la misma suerte? Me diría el ilustrado y genial Mansilla” (11). La introducción de Mansilla como personaje no deja de ser interesante si tenemos en cuenta los múltiples diálogos que los dos libros de Domínguez entablan con *Una excursión a los indios ranqueles*: de la misma manera que el texto de Mansilla, están escritos en un estilo humorístico y digresivo; narran en clave antropológica el acceso a una inquietante alteridad, cuyo supuesto salvajismo, como en el caso de la *Excursión*, es problematizado y discutido.

La tuberculosis ó confidencias microbianas es un breve diálogo entre el bacteriólogo y el bacilo de la tuberculosis. El bacilo, apenas se presenta, le reprocha al médico que “todos tus esfuerzos se dirigen a exterminarnos” (22) y después le cuenta la historia de su comunidad:

Pasadas que fueron algunas generaciones organizamos un verdadero regimiento de bacilos, y en son de guerra, a tambor batiente penetramos en el aparato respiratorio destruyendo glándulas traqueo brónquicas y llevándonos por delante cuanto encontrábamos a nuestro paso, decididos a ganar la fortaleza de aquella organización, o morir con gloria en la pelea: y así fue que nos atrincheramos en el vértice de los pulmones (29-30)

Es verdaderamente patente el vocabulario de tintes bélicos de la bacteria, que remonta a los discursos sobre la *guerra* al esputo y la *guerra* al malón que circulaban por esa época. Por otro lado, la analogía con los indígenas también aparece cuando el bacilo afirma que, dada su braveza, son "peores que [indios] caribes" (30). La batalla que encarnizadamente entablan los bacilos, según afirma el microscópico declarante, es contra los glóbulos blancos, quienes pretenden expulsarlos del cuerpo y que "no tardaron en declarar la *guerra santa* contra nosotros" (30).

Después, frente a las súplicas del bacilo para que el bacteriólogo no lo mate, este, inflexible, sentencia que "la ciencia médica juró hace siglos su exterminio y predicó la *guerra santa* por todos los países" (144).

Terminado este nuevo debate biopolítico sobre el derecho a vivir de los bacilos, la novela concluye con el mismo mecanismo que su antecesora: el bacteriólogo es despertado en su laboratorio por la llegada de su asistente. Frustrado por ser interrumpido en su microscópica aventura, vuelve a interrogar a las placas de cultivo en busca de la "voz bacilar" (162), pero las bacterias permanecen inmutables e indiferentes a sus preguntas.

En el año 1889, Martín García Mérou (1862-1905), poeta y ensayista que por esa época era secretario personal de Julio Argentino Roca, publica *Perfiles y miniaturas*. Este libro de cuentos breves incluye "Fantasía nocturna", relato sobre las andanzas del bacteriólogo y filántropo Dr. Hidrocéfalo: "uno de los más notables representantes de la ciencia contemporánea. Compañero de Pasteur [...] dio pruebas de un celo y una temeridad que rayaba en heroísmo" (35). Si la vida del Dr. Hidrocéfalo rayaba en heroísmo era porque se había consagrado a una misión no menos admirable que riesgosa: examinar enfermos de cólera de la *India* (pese a referirse al país surasiático, es sugestiva la homonimia), con el propósito de extirpar de la faz de la tierra dicha enfermedad:

Sin cesar estudiaba, estudiaba con un tesón infatigable, pugnando por arrancar a la naturaleza el secreto de las devastaciones periódicas, que, como las irrupciones de los *bárbaros* en los antiguos tiempos, asolaban al mundo dejando un montón de ruinas y de cadáveres por trofeos de su victoria (36).

La transfiguración entre *barbarie* y bacteria abre el camino a un lenguaje bélico, que lleva al Dr. Hidrocéfalo a preguntarse: "¿qué *armas* podían emplearse para *destruir*, para debilitar, para aniquilar á ese virus *primitivo*, á ese miserable liliputiense con alma y garras de tirano? [...] se creía próximo a encontrar la clave del enigma" (38) Porque, pese a ser "primitivo", el virus escondía un "enigma", "como un Proteo imposible de dominar" (41).

El Doctor permanece absorto en estas reflexiones cuando advierte que los bacilos empiezan a escapar de la placa donde reposan y, con la velocidad de un malón, arrasan todo a su paso:

Un relámpago lívido rasgó las tinieblas y la hidra aterradora rompió la cárcel que la estrechaba. Por los campos y las ciudades, á través de climas y de pueblos diferentes, con la rapidez del Hipogrifo de Ariosto, aquel engendro demoníaco de una naturaleza madrastra, se multiplicaba regocijándose en su obra devastadora. (42)

A diferencia de los libros de Domínguez, la caracterización de las bacterias en este cuento no es humanizada ni parlante, sino que evoca la abyección animalizada y terrorífica con la que los escritores y pintores románticos describían a los malones: "Pulpo deforme" (41), "hidra aterradora" (42), "engendro demoníaco" (42), son algunas de las expresiones que refieren a

las bacterias invasoras. A propósito de ese sesgo romántico, resulta curioso que, tras exterminar la vida de la *India* y llegar a las playas de Europa, las microscópicas bestias decidan tomar cautiva a una joven muchacha, tópico central de la figuración romántica del malón: “¡horror! Era en ellas [las playas de Europa] donde el Moloch sanguinario elejía sus víctimas mejores [...] *la virgen que rezaba en la sombra del oratorio tranquilo*” (44). En la figura de esta mujer capturada por las bacterias (que se destaca por su cualidad de “virgen”) se sugiere el mismo campo de pasiones que, como señalaba Malosetti Costa, avivaban la cautiva y la enferma de los cuadros de Della Valle y Blanes. En palabras de Diego Armus, una “fogosa sexualidad” (Armus 180), al mismo tiempo que terror y repulsión.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, el trayecto geográfico que realizan las bacterias: desde la *India* hasta una mujer europea. Trayecto que confirma, por un lado, el discurso científico de la época que culpaba al indígena de causar y transmitir las enfermedades a los blancos, y por otro, es también el itinerario de un malón, desde territorio bárbaro (India) al civilizado (en este caso, Europa), donde roban, toman cautivos y causan “¡horror!”.

El Dr. Hidrocéfalo se escandaliza por la perspectiva de que el continente europeo sea asaltado por estas criaturas: “Las más negras visiones del Infierno dantesco no dan una idea de aquella funesta desesperación.” (46), y, cuando parecía no haber retorno a que toda Europa se contagiara del virus, el relato culmina abruptamente apelando al mismo mecanismo que las dos novelas de Domínguez:

Y el sábio facultativo, despertando de su horrible pesadilla, miró espantado á su alrededor. Se encontraba en su laboratorio, con los cultivos del *bacillus* al alcance de la mano. La noche había caído y el doctor Hidrocéfalo pidió luz para continuar sus experimentos. (46)

El Dr. Hidrocéfalo despierta y descubre que el apocalipsis bacterial no había sido más que una involuntaria siesta. Pero este sorpresivo final, aunque en apariencia tranquilizador, activa un enrarecido clima de inquietud: la amenazante sospecha de que esas criaturas *podrían* matarnos, sino acabamos antes con ellas.

En 1906, en la revista *Caras y Caretas* (n°398, 19/5/1906), Horacio Quiroga (1878-1937) publica “Mi 4° septicemia (memorias de un estreptococo)”, breve crónica en primera persona de un bacilo de tuberculosis que narra cómo su tribu invade y mata el cuerpo de un cirujano llamado Eduardo Foxterrier. Si ya el numeral “4°” del título sugiere que las bacterias asesinan en serie, sin piedad, esta idea se refuerza en la voz narradora, que nunca explica la obsesión por matar a la presa, más que alcanzar mecánicamente un fin, hacer *el mal sin pasión*. “Tuvimos que esperar más de dos meses. Nuestro hombre tenía una ridícula prolijidad aséptica que contrastaba cruelmente con nuestra decisión”, aclara el estreptococo al iniciar sus memorias. Pero apenas la presa se distrae, “nos lanzamos dentro con una precipitación que aceleraba el terror del bicloruro inminente, seguros de las cobardías de Foxterrier”. A partir de ahí, el texto es apropiado por un tono belicista (“Al amanecer comenzó la *lucha*”) y se vuelve la crónica de una muerte anunciada, que termina no sólo con la vida del médico, sino con la de los implacables bacilos: “Un ambiente de fuego, asfixia y honra comprometida, se llevó los últimos restos de nuestra actividad, y mis recuerdos se cortan aquí, a la hora y doce minutos de haber muerto Foxterrier”.

Tres años después, en la misma revista (n°548, 27/03/1909), Quiroga publica el cuento “Los guantes de goma”. Es la historia de Desdémona, “una muchacha fuertemente nerviosa, anémica y desaliñada”, quien,

después de ver a su padre morir de viruela en su propia casa, se obsesiona con la presencia silenciosa e invisible de los gérmenes parricidas, los cuales “tornaron sospechosa toda agua, aire y tacto”, y cuya potencial amenaza la lleva a exclamar: “¡Oh, qué horror, los microbios!-apretábase los ojos- Pensar que uno está lleno de ellos...”. La solución que encuentra la muchacha a este inquietante y omnipresente peligro es frotarse compulsivamente las manos con jabón a cada minuto. Si Terán afirma que en el siglo XIX la relación dialéctica entre civilización y barbarie no es de conjunción ni disyunción sino de “fricción” (35), en este caso, la metáfora no sólo se materializa, sino que cobra la forma de una obsesión. Así como la “fricción” del cuerpo de la cautiva con el del bárbaro que la secuestra suscita una mezcla de terror y erotismo, los frotamientos de las manos de la joven impregnadas de “viruela” (una especie de metonimia del indígena, a quien se le atribuía la causa de esta enfermedad), también sugieren un indudable clima erótico y aterrador. Porque, por más que Desdémona “no vivió sino lavándose las manos”, sentía sin embargo cómo la tribu de la viruela se empeñaba en palpar y trepar su cuerpo: “comprendía bien que en pos de un momento de contacto con la manga de su vestido, nada más fácil que los microbios de la terrible viruela estuvieran trepando á escape por sus manos”. La descripción de la carne mancillada por esta acalorada pugna se vuelve casi pornográfica: “la piel de las manos, terriblemente mortificada, lucía en rosa vivo, como si estuviera despellejada”. Acude entonces un médico, que diagnostica a Desdémona una “monomanía”, y le prescribe unos guantes de goma para dejar a salvo sus manos de los frotamientos. Sin embargo, el terror de que algún microbio haya quedado dentro de los guantes y penetre su cuerpo puede más que la prescripción del médico, y Desdémona decide abrir con una tijera los guantes. “Pero por los agujeros iban a entrar todos [los microbios]...”, se le ocurre, en una especie de *anagnórisis* que vaticina el trágico final, y corre hacia el baño a frotarse las manos despellejadas y de vuelta desnudas. La escena final que encuentra su madre al entrar al cuarto, alarmada por los gritos, evoca la imagen de la enferma de *Un episodio de fiebre amarilla en Buenos Aires*, al mismo tiempo que es casi la de una cruel violación: “halló al costado de la palangana todas las vendas ensangrentadas. Esta vez los microbios entraron hasta el fondo[...]. En efecto, Desdémona yacía muerta.

En la década de 1910, con la Conquista del Desierto ya terminada hacía varios años, la ebullición del imaginario bacterial decae, y se produce la suficiente distancia como para que dicha retórica pueda ser reapropiada bajo la forma de una sátira. En 1918, en la revista *La Novela Semanal*, el periodista y escritor Arturo Cancela (1892-1957) publica el cuento “El cocobacilo de Herrlin” que después integraría el libro *Tres relatos porteños*, de 1922. Si la obra de Cancela, según Adriana Rodríguez Pérsico, desmonta en clave de humor “los mitos que soldaron una tradición” (20), en el caso de este cuento la sátira se cierne sobre la narrativa liberal agroproductiva que justificó el genocidio indígena. Frente a una epidemia de conejos silvestres que azotan los cultivos de todo el país, el estado nacional decreta la “guerra al conejo” (13). Por un cable del vicecónsul de Suecia, el gobierno se entera de que un científico sueco, Augusto Herrlin, había descubierto un bacilo capaz de exterminar al conejo silvestre, e inmediatamente lo contratan para empezar una “campaña decisiva contra la plaga” (13). En este caso, la bacteria no es el problema higiénico que afecta la salud de la Nación, sino el anticuerpo que permitirá defenderla de la plaga. La batería de palabras que caracterizan la acción gubernamental contra el conejo, como “guerra” o “campaña”, inmediatamente recuerda el campo léxico de la Conquista del Desierto. Y si esta ya terminó hace algunas décadas cuando la historia transcurre, los exterminados regresan fantasmagóricamente, animalizados. Como en “Cartas a una señorita en París”, de Cortázar, los conejos son vomitados, de manera compulsiva, por la geografía y, cuando el Ministerio de Agricultura lanza “un mapa, en el que se representaban con una mancha azul el radio de acción de los conejos [...] Parecía que sobre el Territorio de

la República se hubiera volcado un frasco de tinta” (14-15). La llegada de un científico sueco a resolver el conflicto satiriza, según señala Jorge B. Rivera, el contexto de fines del siglo XIX en el que se importaban intelectuales europeos para modernizar las disciplinas científicas, como fue el caso de Burmeister, Lehmann Nitsche o Amadeo Jacques (Cancela 1994 5). Pero como la historia la segunda vez que se repite no es una tragedia sino una farsa, los mecanismos para exterminar a los conejos no son tan efectivos como los de Roca; las maravillas del progreso que prometía el proyecto liberal agroproductivo no eran más que una pesadilla soñada por Kafka, y la solución traída de Suecia se pierde en la infinita burocracia del Ministerio de Agricultura. Cuando Herrlin llega a dicho ministerio, “Admirado del interminable desfile” de empleados que no hacen nada, recibe por respuesta: “-Esto no es nada, repuso el postulante, los otros son muchos más -¿Los del otro turno? -No: los que no vienen nunca...”(19).

Mientras Herrlin aguarda a que el gran castillo kafkiano que es el Ministerio de Agricultura resuelva la aplicación del cocobacilo, el doctor Vértiz, candidato a presidente opositor al gobierno, lanza una grave denuncia: que “el conejo no existe” y que “es una invención del régimen oprobioso” (53). Es que, en efecto, en una sátira a los artificios discursivos que constituyeron al indígena como un enemigo del ciudadano argentino, la mayoría de la población nunca había recibido noticias del conejo más que a través de la propaganda oficial: “millares de folletos conteniendo la descripción del conejo (tamaño, movilidad, fecundidad) y la enumeración de sus hábitos nocivos [...]La propaganda de Protección Agrícola llegó hasta el punto de que un colono del lugar más apartado de la Pampa no podía recorrer su campo[...] sin encontrar sobre el camino un cartelón que anunciaba: ‘El conejo es el peor enemigo de la agricultura’” (17).

La denuncia de la inexistencia del conejo desprestigia por completo al gobierno de turno. Una turba “apedreó, al anochecer, el Instituto Modelo de Bacteriología Agrícola” (55), hiriendo a Herrlin y dejándolo amnésico, y finalmente el doctor Vértiz gana las elecciones, sin que el cocobacilo se aplique ni una vez como plan de exterminio más que por accidente, al final, cuando Don Pepe, el conejo de la pensión donde vive Herrlin, abra un tubo de que contenía la bacteria y muera.

III

En Argentina, al mismo tiempo que ocurre la Conquista del Desierto, la filosofía higienista adquiere un papel hegemónico en la cosa pública del país, y convierte a la política en un subgénero de la medicina. Así, el indígena, en tanto enemigo del naciente Estado Argentino, es transfigurado en una amenaza bacterial que afecta la salud de la Nación mediante cuatro mecanismos decisivos: en primer lugar, el descubrimiento de las bacterias como nuevo ámbito de lo viviente que origina las enfermedades suscita en Europa un discurso sanitario de tintes bélicos (Latour 6) que permea muy eficazmente en el país, y así, al mismo tiempo que ocurre la *guerra* al malón, los folletos contra la tuberculosis hablan de una “encarnizada *guerra* contra el esputo” (Lozano 435). En segundo lugar, la disputa geopolítica con Chile por la Patagonia promueve los primeros mapas oficiales, que se instruyen en la escuela como verdades geográficas, y que muestran a los territorios indígenas como legítimamente pertenecientes al Estado Argentino. Esta estrategia cartográfica despierta la idea de que los pueblos originarios son un “parásito” (Terán 47), “invasores extranjeros” (Bayer 17), y que la Conquista del Desierto constituye una “autopsia nacional”. La amenaza de “contagio” geográfico también se desplaza al cuerpo, ya que la corporación médica racializa las epidemias de tuberculosis, viruela y fiebre amarilla, y adjudica el origen y la portación de dichas enfermedades a la naturaleza genética y a las costumbres del indígena, pese a la evidencia empírica de que fueron importadas de Europa. Por último, el arte plástico,

que pretende forjar un nuevo paradigma visual y estético a partir del binomio civilización y barbarie (Malosetti Costa 31), produce con dos de sus más importantes telas, *Un episodio de fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871) y *La vuelta del malón* (1892), un imaginario visual del cuerpo femenino como límite geográfico y biológico de la amenaza invasora, y que suscita al mismo tiempo tanto erotismo como terror.

En ese contexto, prolifera una asombrosa cantidad de textos literarios sobre bacterias como expresiones de barbarie y salvajismo. El cuerpo como una geografía invadida y el contagio como una guerra son las constantes del corpus que desatan la "epidemia de significaciones" (Haraway 203). Es interesante cómo el tópico romántico del malón y la cautiva reaparece en casi todos los textos (en *Inverosimilitudes bacteriológicas* un bacilo afirma que las enfermedades toman cautivo al cuerpo; en "Fantasía Nocturna", la muchedumbre de cólera se apropia de "la virgen que rezaba en la sombra del oratorio tranquilo" (44), mientras que en "Los guantes de goma" la protagonista combate contra una turba de viruela que trepa por su vestido y penetra los poros de sus manos). De la misma manera que en *Un episodio de fiebre amarilla en Buenos Aires* y *La vuelta del malón*, las mujeres cautivas y convalecientes de los textos sugieren una clara connotación sexual, erótica y al mismo tiempo aterradorante.

La figura del bacteriólogo como un etnógrafo que investiga e interroga las costumbres de las tribus de microbios es una constante en las novelas de Domínguez. Si las criaturas son humanizadas y dotadas de habla tanto en estos textos como en "Mi 4" septicemia (memorias de un estreptococo)", se subraya sin embargo que carecen de leyes y normas, y que son salvajes y bárbaras por la virulencia con la que contagian, matan, y hacen el mal sin pasión. En los cuentos en los que las bacterias no se humanizan, como en "Fantasía Nocturna" o "Los guantes de goma", sí son investidas de una monstruosidad abyecta, de tintes eróticos, que recuerda a la figuración romántica del malón.

"El cocobacilo de Herrlin", texto dos décadas posterior al resto del corpus, es una sátira de la Conquista del Desierto y de la narrativa liberal agroproductiva. Si la bacteria en este caso es invertida al papel de anticuerpo que asegura la salud de la Nación, la alteridad amenazante aparece en forma de epidemia, pero de conejos. El discurso gubernamental de la "guerra al conejo" (13), que evoca rápidamente el léxico bélico de la Conquista del Desierto y del resto del corpus, es parodiado al mostrarse como un artificio propagandístico sin asidero real, ya que los conejos ni siquiera existen, sino que son una operación de propaganda del Ministerio de Agricultura. El cocobacilo, que por demoras burocráticas nunca se llega a implementar, apenas sirve, al final, para matar al conejo que tiene por mascota la casa donde vive Augusto Herrlin.

Si, de acuerdo a Nouzeilles, la literatura jugó un papel preponderante en esta época para fabricar ciudadanos y "expulsar de la comunidad imaginaria y nacional a aquellos a los que identifica como variantes de lo espúreo y lo extranjero" (12), el corpus analizado aporta evidencia de cómo la ficción ayudó a confundir en una misma alteridad deshumanizada a indígenas y a bacterias como enfermedades que amenazaban contagiar la salud de territorios y cuerpos funcionales al capital y al progreso, y que por eso, en nombre de la vida, debían morir.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo. "Las condiciones de vida indígenas". *La Semana Médica*, no. 41, 1909.

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos, 1998.

Andermann, Jens. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Editorial Beatriz Viterbo, 2000.

Armus, Diego. *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires (1870-1950)*. Edhasa, 2007.

Bayer, Osvaldo. *Historia de la crueldad argentina. Julio A. Roca y el genocidio de los Pueblos Originarios*. Ediciones El Tugurio, 2010.

Bunge, Carlos Octavio. *Nuestra América*. Secretaría de la Cultura de la Nación y Fraterna, 1994.

Cancela, Arturo. *Tres relatos porteños*. Ediciones Nuevo Sigilo S.A., 1995.

----. *Historia funambulesca del profesor Landormy*. Con una introducción de Jorge B. Rivera, Centro Editor de América Latina, 1994.

Coni, Emilio. "La campaña al Río Negro". *Revista Médico-Quirúrgica*, no. 23, 1879, pp. 515.

----. "Contribución al estudio de la viruela en Buenos Aires". *Revista Médico-Quirúrgica*, no.1, 1883, pp. 9.

Domínguez, Silverio (dibujos de Vaamonde, Manzano y Mayol). *Inverosimilitudes bacteriológicas ó Revelaciones microbianas*. Valladolid, 1894.

----. *La tuberculosis ó confidencias microbianas*, Buenos Aires, 1894.
Espósito, Roberto. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Amorrortu, 2005.

Franceschi, José Mateo. *Revista Médico-Quirúrgica*, no.18, 1886, pp. 279-281.

García Mérou, Martín. "Fantasía Nocturna". *Perfiles y miniaturas*. Buenos Aires, 1889, pp. 35-46.

González Leandri, Ricardo. "Miradas médicas sobre la cuestión social. Buenos Aires a fines del siglo XIX y principios del XX". *Revista de Indias*, vol. 60, 2000, pp. 422-435.

BIBLIOGRAFÍA

- Iglesia, Cristina. *La violencia del azar*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Latour, Bruno. *The pasteurization of France*. Harvard University Press, 1993.
- Lois, Carla. "La Patagonia en el mapa de la Argentina moderna. Política y deseo territorial en la cartografía oficial argentina en la segunda mitad del siglo XIX". *Paisajes del progreso: la resignificación de la Patagonia Norte 1880-1916*, compilado por Pedro Navarro, Universidad Nacional del Comahue, 2007, pp. 115.
- Lozano, Nicolás. "Contribución al estudio de la etiología y profilaxis de la tuberculosis desde el punto de vista sociológico". *Proceedings of the Second Pan American Scientific Congress, Washington, December 1915, 1917*, p. 435.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Mallo, Pedro. *Páginas de la historia de la medicina en el Río de La Plata. Apuntes sobre viruela, variolización y vacuna (Vol. 2)*. Buenos Aires, 1898.
- Meléndez, Lucio. "La viruela en campaña". *Revista Médico-Quirúrgica*, no.23, pp. 395-396.
- Monsterrat, Marcelo. "La sensibilidad evolucionista en la argentina" en *La ciencia en la Argentina entre siglos*, compilado por Marcelo Montserrat, Manantial, 2000, pp. 203-238.
- Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Beatriz Viterbo, 2000.
- Penhos, Marta. "Las imágenes de frente y perfil, la 'verdad' y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días". *Memoria y Sociedad, Revista del Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana*, vol. 35, 2004, pp. 39-77.
- Poole, Deborah. *Vision, race and modernity*. Princeton University Press, 1997.
- Quiroga, Horacio. "Mi 4° septicemia (memorias de un estreptococo)". *Revista Caras y Caretas*, no.398, 1906.
- . "Los guantes de goma". *Revista Caras y Caretas*, no. 548, 1909.
- Salesi, Jorge. *Médicos, Maleantes y Maricas*. Beatriz Viterbo. 2000.

BIBLIOGRAFÍA

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o civilización i barbarie en las pampas argentinas*. París, 1874.

Terán, Oscar. *Positivismo y Nación en la Argentina*. Punto Sur S.R.L. 1987.
----. *Para leer el Facundo*. Editorial Capital Intelectual, 2007.

Zeballos, Estanislao S. *Viaje al país de los araucanos*. Elefante Blanco, 2002.

JOSÉ MARTÍ Y NUEVA YORK: LA CRÍTICA AMBIVALENTE DE LA MODERNIDAD URBANA¹

Para Oscar Montero

Rolando Pérez
Hunter College - CUNY

Resumen

Con escasa excepción, los modernistas vivieron en las grandes urbes de sus países o de los países europeos donde se auto-exiliaron: un fenómeno que se refleja en las críticas modernistas del utilitarismo de la modernidad (como en Rodó et al). No obstante, a diferencia de modernistas como Darío que poetizaron a París y sus lujos, para luego desengañarse, otros como José Martí, y aun Sarmiento, entendieron lo que significaba vivir en una ciudad industrializada; y en el caso de Martí, en Nueva York, para quien Nueva York representaba todas las contradicciones de la modernidad. Por lo tanto, este artículo se enfoca en la crítica ambivalente de José Martí de la ciudad donde vivió, llevó una vida política y escribió por varios años antes de regresar a Cuba.

Palabras clave: José Martí; Nueva York; New York; Modernidad; Modernismo

¹ Una versión temprana de este artículo se presentó el 23 de mayo, 2017 en el congreso de *Transatlantic New York International Conference*, organizado por *City College of New York*, Division of Interdisciplinary Studies, en colaboración con el *Instituto Cervantes de Nueva York* y *The Transatlantic Project* de la *Universidad de Brown*.

Uno de los filósofos que con más profundidad ha escrito sobre la vida política y cultural de las ciudades, y en particular sobre París, la ciudad idealizada de los escritores hispanoamericanos modernistas, fue Walter Benjamin. La ciudad moderna, según Benjamin, fue para escritores como Baudelaire y Poe, el locus de la multitud y del consumo económico y visual; y el fetichismo al que se refería Benjamin era precisamente ese encuentro entre la visualidad y el deseo. La mercancía, escribe Benjamin, "recibe el mismo efecto de la multitud que la embriaga, que la envuelve embriagante. La concentración de clientes, que conforma ese mercado que hace de la mercancía una mercancía, aumenta el encanto de que esta ejerce sobre el comprador promedio" (124). Esa ciudad seductora, rápida, repleta de objetos de consumo, de gran producción, donde el ser humano, "como fuerza de trabajo...es mercancía" fue la ciudad de los modernistas, quienes con escasa excepción, vivieron en las grandes urbes de sus países o de los países europeos donde residieron. "Although real industrialization became established in Spanish America only after 1920," escribe Susana Roker, "the modernists submerged themselves in the *fin de siècle* maelstrom, thanks to the flow of information, the mixing of social classes, the possibility of travel, and violent urbanization" (2) ². Este fenómeno se refleja en las críticas impresionistas del utilitarismo (estadounidense) y de la modernidad (la democracia), llevada a cabo por modernistas como Darío ("El rey burgués")³ y Rodó (*Ariel*)⁴. No obstante, a diferencia de escritores como Darío que poetizaron a París y sus lujos, para luego desengañarse, José Martí, y aun Sarmiento, entendieron lo que significaba vivir en una ciudad industrializada; y en el caso de Martí, en Nueva York: para quien Nueva York—donde se radicó en 1880 y desde donde dirigió el Partido Revolucionario Cubano—representaba todas las contradicciones de la modernidad; es decir, capitalismo, imperialismo, libertad, energía, optimismo, racismo, explotación, potencialidad, sufrimiento y el futuro (bueno y malo) del ser humano, etc. En otras palabras, el Nueva York de *Poeta en Nueva York* de Lorca (1930), escrito tan sólo unos treinta años más tarde. Por lo tanto, este artículo se enfoca en la crítica multidimensional de José Martí de la ciudad donde vivió, llevó una vida política y escribió por quince años antes de regresar a Cuba.

La teoría estética de la economía política

Leer los ensayos de José Martí en el siglo XXI provoca algo de sorpresa para el lector desvinculado de la historia. De repente las ideas martianas sobre la política, la economía, y los cambios culturales de finales del siglo XIX parecen referirse más a la actualidad que al mismo XIX. Pero esto ocurre porque metemos en el mismo saco del llamado "modernismo" a escritores tan heterogéneos como Rodó, Darío, Casal, y Martí, cuando en realidad, para la mayoría de los escritores "modernistas" el blanco de su crítica era la modernidad⁵. Darío soñaba con una época idílica, cuando los "reyes" no eran los burgueses sino los nobles, y deseaba haber nacido en

2. Según José Luis Romero, "...casi todas las capitales latinoamericanas duplicaron o triplicaron la población en los cincuenta años posteriores a 1880, y multiplicaron su actividad en una cierta proporción. Las capitales aprovechaban las riquezas de todo el país a través de los impuestos y del gasto público, además de lo que significaba ser el mercado interno más importante... En las capitales tuvieron su centro los grandes intermediarios, los banqueros, los exportadores, los financistas, los magnates de la bolsa. Y las burguesías dominantes procuraron que la fisonomía edilicia reflejara la imagen de un país próspero y moderno" (2001 252). Esto, por ejemplo, fue el caso de José Asunción Silva, quien con su padre llevó un negocio de importación de mercancías de lujo en Bogotá. "[In] addition to being a poet, novelist, and essayist, Silva was also an import merchant in turn-of-the-century Bogotá, selling the most sumptuous goods to an elite enriched by burgeoning coffee exports" (Beckman 61).

3. En "Los colores del estandarte" Darío declaraba: "En verdad, vivo de poesía. Mi ilusión tuvo una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte" (1938 68). Por supuesto, vivir de la poesía y disfrutar del lujo, requiere un cierto nivel adquisitivo. Los objetos de lujo al igual que los comestibles son productos de consumo. Dice Françoise Perus, que le "parece infundado interpretar la actitud 'modernista' en términos de una reacción contra la conversión del arte en mercancía, siendo que las declaraciones de los poetas de entonces van casi siempre en sentido opuesto" (86). Y en *Descuentros de la modernidad en América Latina*, Julio Ramos señala que Darío se encontró muy a gusto en la Exposición de París (1900), "donde percibía la realización de una de las utopías que atravesaban al modernismo (acaso sin dominarlo): el ideal de una modernidad capitalista, tecnológica, y a la vez *estética*" (151). Véase "En París," (1950 382-383), la crónica de Darío sobre la Exposición.

4. "Rodó's essay is most often read as a response to the United States occupation of Spain's two remaining colonies, Cuba and Puerto Rico...It is also famous for its recourse to a racial-civilizational discourse of Latin 'spirit' against the crass 'materialism' of Anglo-America, in which 'Ariel' is posited against the hulking 'Caliban' of the North. One of the *many* contradictions of the essay is that an English play is chosen for the extended metaphor. Another is that the anticolonial thrust of Rodó's essay explicitly entrusts the cultivation of 'spirit' to white male elites in line with a Greco-Latin definition of culture. In so doing, Ariel not only falsely identifies the Latin American 'we' as white and European; it does so while disavowing that material interestedness of this very class," dice Beckman en *Capital Fictions* (151-52).

5. Aquí se entiende "modernidad" en el sentido del sistema mundial económico que hoy llamamos "capitalismo" (Wallerstein 1974): fruto del encuentro europeo-indígena de 1492 y la subsecuente *colonialidad del poder*. "To be modern was, in the end, to subject oneself to the laws of the market, to adopt a transcontinental rather than regional outlook, and to face man's new condition as *animal laborans*: a beast of burden," arguye Rotker (1). De esta manera, el modernismo, según Ángel Rama, "es el conjunto de las formas literarias que traducen las diferentes maneras de incorporación de América Latina a la *modernidad*, concepción sociocultural generada por la civilización industrial de la burguesía del XIX, a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América en el último tercio del siglo pasado [XIX], por la expansión económica y política de los imperios europeos a la que se suman los Estados Unidos" (129).

otra época y escrito en francés. Rodó añoraba el mundo de los artistas griegos y romanos cuando el *otium* de la clase pudiente, de los amos de esclavos, predominaba. Para estos escritores en particular, la “modernidad” representaba la decadencia. Los valores estéticos de la alta cultura habían sido reemplazados por el utilitarismo, el capitalismo y la revolución industrial⁶, y para ellos París, no sólo era la capital del siglo XIX, sino también la capital cultural del mundo, al mismo momento que Baudelaire la criticaba en *Les fleurs du mal*, desde una perspectiva igualmente de conservadora⁷. Por otro lado, para Martí la capital de finales del siglo XIX, no era París sino Nueva York. Y al igual que Marx⁸, que se instaló en Londres, donde escribió muchas de sus obras, Martí se exilió en Nueva York donde vivió y escribió por quince años antes de regresar a Cuba y morir en batalla. Tanto Marx como Martí entendieron que los cambios culturales (por ejemplo, la importancia de la prensa y el voto popular) derivaban de los cambios económicos y políticos, y que las ciudades más importantes de la modernidad (léase capitalismo naciente) eran Londres y Nueva York—un hecho que también se subraya en la gran novela *De sobremesa* de José Asunción Silva. Por lo tanto, cuando Martí hace referencia a la velocidad del mundo moderno, de manera que a veces nos hace pensar en el filósofo posmoderno, Paul Virilio, ésta es la velocidad de las ciudades y la velocidad, por supuesto, que surge de una economía de consumo⁹. En el famoso “Prólogo al ‘Poema del Niágara’ de Juan. A. Pérez Bonaide” (que fue publicado en Nueva York en el 1882), Martí describe los cambios culturales de esta manera:

Todo es expansión, comunicación, florecencia, contagio, esparcimiento. El periódico desflora las ideas grandiosas. Las ideas no hacen familia en la mente, como antes, ni casa, ni larga vida. Nacen a caballo, montadas en relámpago, con alas. No crecen en una mente sola, sino por el *comercio* de todas. No tardan en beneficiar, después de salida trabajosa, a número escaso de lectores, sino que, apenas nacidas, *benefician*. (2004 64-65, mis cursivas)

Y hablando de las noticias mediáticas de su época, las observaciones de Martí parecen referirse a las redes sociales de hoy en día: “Con un problema nos levantamos; nos acostamos ya con otro problema. Las imágenes se devoran en la mente. No alcanza el tiempo para dar forma a lo que se piensa” Martí observa.(2004 65).

Si estas citas producen la sensación de ser tan cercanas a nuestra realidad, casi como si fuesen apuntes de Jean Baudrillard, es porque el capitalismo ha borrado la historia, ya que el pasado es un obstáculo para el devenir constante de los flujos del capital. Una idea, una imagen inmediatamente reemplaza la anterior. Martí entendió la nueva economía a profundidad, puesto que él mismo vivió de los periódicos internacionales que le

6. Es cierto que no sería justo acusar a los escritores modernistas de ser escapistas, representantes de un esteticismo purista totalmente desvinculado de lo político. “Conviene revisar ese lugar común, con particular referencia a los literatos, pues se ha visualizado retirándose de toda actividad política, encerrándose en torres de marfil y consagrándose exclusivamente a su vocación artística,” dice Rama en *La ciudad letrada* (2002 108). La vocación literaria “que tan benéfico habría de ser para el desarrollo de las letras latinoamericanas, no los retrajo de la vida política, a pesar de que muchos tuvieron conciencia de que en ella desfilaban energías que hubieran sido más eficientes aplicadas a la producción artística, a la cual fue percibida como alto valor, tanto o más importante para la sociedad que las actividades políticas, periodísticas, diplomáticas, o meramente mundanas” (108). Tal actitud se ve explícitamente expresada en una carta que le escribe Rodó a su amigo, Baldomero Sanín Cano el 3 de diciembre de 1907. Dice Rodó: “Los que trabajamos en obra desvinculada de los intereses y pasiones del momento, hemos de hacerlo con intermitencias aprovechando las treguas que nos consiente la inevitable y celosa política...Quizás no es usted ajeno a esta fatalidad de la vida sudamericana que nos empuja a la política a casi todos los que tenemos una pluma en la mano. Y yo no considero esto enteramente como un mal. Todo está en que no nos dejemos despojar de nuestra personalidad” (Rodó 1374-1375). Pero aquí Susana Rotker nos recuerda que para Rodó el valor de la vida política es menos importante que la creatividad artística del individuo: “Rodó’s final warning is most important: political engagement threatens to strip the writer of his ‘personality’ [personalidad], and he must defend his creative autonomy in the moment of writing literature” (18).

7. “La prensa organiza el mercado de los valores espirituales, donde en un principio cotizan en alza”, escribe Walter Benjamin. “Los no conformistas se rebelan contra la entrega del arte al mercado, se agolpan alrededor del estándar del ‘art pour l’art’. De este lema surge la concepción de

la obra de arte total, que intenta inmunizar al arte frente al desarrollo de la técnica. La solemnidad con que se celebra a sí misma es la contraparte de la distracción que glorifica la mercancía. Ambas se abstraen de la existencia social del hombre” (59). La obra de arte (*cum* objeto transcendental) se convierte en Darío, Rodó, Casal y Silva un fetiche de mercancía igual que cualquier otro.

8. Esta comparación para nada implica una complicidad ideológica con el filósofo alemán, sino una relación en cuanto a la importancia que ambos le dan a la dimensión económica de la vida. En su ensayo *in memoriam* de Marx, Martí expresa, por una parte gran admiración por el Karl Marx que se puso “del lado de los débiles” y por otra, desaprobación por la llamada del mismo a las luchas de clase de “los hombres sobre los hombres” (Martí 1991a 388). “Martí mentions the German reformer only a few times in his writings, which attests to his critical distance to Marx. The execution of the Chicago Haymarket anarchists prompts a conflicted reaction from Martí. While he blames the anarchists in an article on the trial written for *La Nación* in September 1886, he passionately defends them in another article written one year later for the same newspaper [1991b 338], claiming that the anarchists are the victims of a political system that is not any better than Europe,” escribe Georg Schwarzmann en la introducción a *Syncing the Americas* (6).

9. Lo que ha de estudiarse, arguye Virilio, ya no es la *democracia*, sino la *dromocracia*, o los sistemas políticos en cuanto a la velocidad. Construido del prefijo/sufijo griego *dromo*, o carrera, este concepto viriliano capta en gran medida las observaciones de Martí. “[...]There was no ‘industrial revolution’, but only ‘dromocratic revolution; there is no democracy, only dromocracy,” escribe Virilio en *Speed and Politics: An Essay on Dromology* (1986 46). La revolución industrial, fue en su esencia, una revolución de aceleración y velocidad que ha llegado a afectar la vida de las gentes en su totalidad.

pagaban por sus escritos. Que este flujo constante pudiese ser socialmente beneficioso (Martí 2004 65) era para Martí, el aspecto positivo de la desterritorialización de la economía. Y es aquí donde se encuentra su compleja crítica filosófica de la modernidad. En ningún momento se propone un regreso a épocas idealizadas, como en Rodó. La modernidad es explotación, capitalismo, utilitarismo, el rebajamiento de las grandes obras, etc., pero también es la democracia, el sufragio a las mujeres, la emancipación del obrero, y la posibilidad de mejorar el mundo. Para Martí el problema no era el de “los reyes burgueses”, sino el de la ideología nobiliaria que aún persistía en las nuevas ciudades. En ese sentido, Nueva York, ciudad de ricos y pobres, del trabajo y las oportunidades, era para Martí el locus contradictorio y dialectico del porvenir.

Nueva York bajo la nieve y los trenes elevados



Figura 1. “North on Third Avenue, between 67th and 68th Streets. Image used with the kind permission of the Milstein Division, The New York Public Library.

La tormenta de nieve que tomó lugar el 12 de marzo de 1888 en la costa atlántica de los Estados Unidos, paralizó por completo a Nueva York y mató a unas 400 personas—la mitad de ellas residentes de la ciudad. La ventisca enterró a la ciudad bajo 139 centímetros (55 pulgadas) de nieve. Y un mes y medio después (el 27 de abril), Martí respondió a aquella tragedia humana con una crónica en *La Nación*. Conforme a todo lo demás que caracteriza su visión del mundo, la crónica de Martí describe la tormenta en cuanto a sus efectos materiales y espirituales en la vida cotidiana del *polis* estadounidense. Es decir, Martí nos presenta una interpretación existencial y política del acontecimiento. Martí escribe:

Ya no se veían las aceras. Ya no se veían las esquinas. La calle Veintitrés es de las más concurridas: y un tendero compasivo tuvo que poner en su esquina un poste que decía: ‘Esta es la calle Veintitrés’. A la rodilla llegaba la nieve, y del lado del viento, a la cintura...El uno, un comerciante, en la flor de su vida, había de aparecer hoy, hundido en el turbión, sin más señal de su cuerpo que la mano alzada por sobre la tierra. (1991b 419).

Aun así, reporta Martí, los obreros hacían lo que tuviesen que hacer para llegar al trabajo. “[P]or Broadway y las Avenidas, levantándose y cayendo bajaban al trabajo, ancianos, mozos, niños, mujeres!” dice Martí. Siguen adelante, a pesar del peligro, porque temen perder su trabajo. “Sin leche, sin carbón, sin cartas, sin periódicos, sin tranvías, sin teléfonos, sin telégrafos, se despertó hoy por la mañana la ciudad,” escribe Martí refiriéndose a lo que para la clase alta neoyorquina fue lo peor de la tormenta; no muy diferente a lo que sería para muchas personas de clase media en la actualidad quedarse desconectadas del internet a causa de algún apagón. “¡Que ansia por leer, los de la parte alta, los diarios que a

fuerza de bravura por los pobrecillos vendedores llegaban de las imprentas, que están en la parte baja¹⁰. ¡Y hubo anoche, hasta cuatro teatros abiertos!” (1991b 421, mis cursivas). Por supuesto, se tenía que entretener a los ricos en medio de la miseria. “¡Y todos los negocios suspendidos, y la *falsa maravilla* del ferrocarril aéreo puja en vano por llevar a su labor la muchedumbre que se agolpa colérica en las estaciones” (1991b 421, mis cursivas)¹¹. Los trenes elevados, igual que el “subway” de hoy, era el transporte de la clase obrera, y los dueños de los trenes elevados (el L), desde Charles Harvey hasta los años 40 estuvo en manos de las empresas privadas.

Los trenes elevados eran sucios y peligrosos, pero se habían puesto, dice Martí, en funcionamiento para facilitar el transporte de los obreros a las fábricas que quedaban en las afueras de Manhattan. Mientras tanto los accidentes del ferrocarril elevado eran constantes¹². “¡Otro muerto en el ferrocarril elevado!” declara Martí en su crónica del 6 de mayo de 1888 en *La Nación*. “Una pobre italiana cortada en dos por la máquina ciega. La sangre de la infeliz chorreando de los rieles, los empleados del ferrocarril recogiendo de prisa en la calle la carne majada” (1991b 443)¹³. Y sigue:

Ayer rebotó un tren contra el que venía detrás, aplastó al maquinista, y desventró el carro último y la máquina. Accidentes confesos, sin contar los ocultos, pasan de diez por mes, muchos mortales. El cuerpo entero vibra, ansioso y desasosegado, cuando se viaja por esa frágil armazón, sacudida incesantemente por un estremecimiento que afloja los resortes del cuerpo, como los del ferrocarril. (443).

No obstante, no fue a raíz de los accidentes que se condenaron los trenes elevados, ni tampoco por el gran costo de transportar la “población neoyorquina de sus labores a sus hogares”, ni “por el caso increíble” que “una compañía privada y solvente ...[disfrutara] del uso de las vías principales de la ciudad, sin compensar, con capital constante, o en forma de dividendo, o con un interés fijo sobre la merma de los valores, los daños causados a los dueños de casa en las vías por demérito súbito e irremediable de sus propiedades” (1991b 447). La condena, según Martí, vino de la clase pudiente para la cual los trenes elevados hacían que se perdiera la “nobleza y hermosura” de Nueva York; dicho de otra manera, sus privilegiadas vistas de la ciudad. A la misma vez se propuso sustituir el ferrocarril aéreo con el subterráneo; de ahí que se invirtiera lo que se había invertido en el “abuso escandaloso de la propiedad pública y la vía pública” (1991b 449) en la nueva forma de transporte.

Nueva York, el incendio y las mujeres

En su crónica del 4 de febrero de 1882 en *La Opinión Nacional* el escritor cubano dibuja un cuadro de los jóvenes de clase media que patinan sobre el hielo en el Parque Central, y de los bailes de la Academia de Música frecuentados por “las damas elegantes” (1991a 245). Martí escribe:

Ahora es en Nueva York tiempo de bailes, y la Academia de Música, que es el Teatro de la Opera, y de la rivalidad y el fausto

10. Desde su propia experiencia de periodista, Martí ya había captado la obsesión del individuo moderno por el consumo mediático de todos los acontecimientos (frívolos o trágicos). Cien años luego, Jean Baudrillard, trataría el mismo tema en el contexto de la guerra del Golfo. “Tenemos una necesidad apremiante de simulacro, incluso de la guerra, mucho más apremiante que de leche y de mermelada o de libertad, y poseemos la intuición inmediata de los medios para conseguirlo” decía Baudrillard en 1991 (87).

11. Marsha Ackermann escribe: “On March 12, 1888 a storm...bore down on “civilized” New York City and the Eastern seaboard, affecting a quarter of the U.S. population, killing 400 people, half of them in Greater New York, inflicting an estimated \$20 million in damage and calling into question, if only for a few days, New York City’s claims of technological and cultural superiority...It made manifest the ways in which New York City was a complex mechanical system, subject to breakdown, and an intricate social organism, liable to run amok. As a historical moment of peculiar intensity, the Blizzard was as much an ideological as an environmental crisis, raising new doubts and confirming old ones about the physical arrangement, social composition, and technological dependencies of the city” (253-254).

12. “Every technology produces, provokes, programs a specific accident. For example: when they invented the railroad, what did they invent? An object that allowed you to go fast, which allowed you to progress—a vision a la Jules Verne, positivism, evolutionism. But at the same time they invented the railway catastrophe,” dice Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer (1983 32). Para Virilio la velocidad es inseparable de la violencia (31).

13. La mención de la nacionalidad de la mujer no es casual. Martí escribió varias crónicas sobre la inmigración de los italianos, irlandeses y alemanes a Nueva York. Comparados con un visitante ilustre y privilegiado como el escritor irlandés Oscar Wilde, que “volverá a Europa”, los inmigrantes, dice Martí, jamás volverán a sus patrias. “Manadas, grupos de pasajeros, parecen cuando llegan. Son el ejército de la paz. Tienen derecho a la vida. Su pie es ancho, y necesitan tierra grande” (1991a 223). En la labor de los inmigrantes yace “el secreto de la prosperidad de los Estados Unidos”. (223). Sin embargo, sus contribuciones y sus necesidades no siempre son reconocidas. “Nueva York, que quiere abrir su Universidad a las mujeres, no gusta de tener abierta su bolsa a todos los menesteres de los inmigrantes europeos que llegan a veces con hambre, y sin dineros, ni ropa, ni salud...” (1991a 289); los mismos inmigrantes quienes “de su tenacidad e industria se aprovechan los yanquis, que los mofan...” (1991a 225).

de los ricos neoyorquinos, reúne en estas noches de vientos y nevadas a los aventureros de la ciudad, y a los que se imaginan que lo son, por no morir de espanto, de mirar en sí, y a los que quieren ser tenidos por felices. (1991a 245)

Y de repente, sin más ni más, Martí salta de los bailes “elegantes” a la muerte (de ciudad grande). “La vida y la muerte se despiertan a la par cada mañana; al alba, la una afila su hoz y la otra coge su ramillete de jazmines, mordidos algunas veces de gusanos” (246). Inesperadamente, Martí nos recuerda, a través de esa dialéctica constante en su obra, que las danzas también pueden ser danzas de muerte. “Un baile,” escribe Martí, “es incendio del alma.” Y sigue:

Un edificio que hace costado a la alta casa de correos, rugía ese día incendiado. Ha sido un espectáculo terrible, cuya presencia no alcanzó a turbar el regocijo de los enamorados de la danza. En esta noche fría, cruzaban almas, ya libres de sus cuerpos...Fue el incendio en la mañana, en casa de numerosos pisos, llena toda de oficinas de periódicos...Las llamas ascendieron con tal furia que parecía que hubiesen estado largo tiempo presas. Cien lenguas rojas se entraron a la par por escaleras y pasillos. Los pisos altos, llenos de trabajadores, de pobres mozas, que hacen oficio de cajistas, de niños recaderos, se llenaron de horror y de clamores. (1991a 246)¹⁴.

El día y la noche se contraponen en esta danza de vida y muerte: los cuerpos desalmados de los ricos y las almas liberadas de los cuerpos de los niños y las mujeres pobres. En forma de contrapunteo, Martí escribe: “los alegres danzadores deslizaban sobre la alfombra suntuosa el ancho pie, calzado de zapato femenino y medias negras”, y luego:

No alcanzan a los pisos altos las escalas de los bomberos. Véase una pobre negra, que como perseguida de monstruos feroces, salta dando hondos gritos de un cuarto encendido, se acurruca en el umbral de una ventana, se ase por no caer a la calle, de su mano ardiente, y se vergue de súbito, se recoge las ropas entre ambas piernas, exhala un alarido, y se arroja a la calle, en cuyas piedras chocó su cuerpo, despedazado con estruendo. (1991a 246-247)

Este acto de valentía le da la oportunidad a Martí de dirigir su atención a los derechos de la mujer, y a la injusticia de las condiciones laborales de las mujeres. “Es verdad,” dice Martí, “que llena de dolor ver venir de lejanos suburbios, en estas mañanas turbias que parecen madrugadas, a esas obreras valerosas que, al volver en la noche anterior de la ruda faena, reclinaron la inquieta cabeza, sin tiempo de soñar, en su almohada dura y fría” (1991a 247-248). Es más, apunta Martí, las mujeres “hacen la labor de un hombre, y ganan un jornal mezquino, mucho más bajo que el de un hombre” (248). Para apaciguar las inquietudes de un público conservador hispanoamericano, Martí compara la mujer “varonil” estadounidense con la mujer femenina latinoamericana¹⁵, pero aun así termina la crónica anunciando que “cincuenta y nueve legisladores votaron en Albany...por la concesión del sufragio a las mujeres, contra cincuenta y cinco, que no gustan concederlo” (1991a 250). El futuro, dice Martí, será el de “todos los hombres y mujeres de la tierra” (250).

Nueva York y el ser humano

De gorja son y rapidez los tiempos.
Corre cual luz la voz; en alta aguja,
Cual nave despeñada en sirte horrenda,
Húndese el rayo, y en ligera barca
El hombre como alado, el aire hiende.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

14. Este incendio tomó lugar durante una tormenta de nieve, el 31 de enero de 1882, no por la mañana, sino a las 10:20 de la noche, en el edificio *World Building*, donde se publicaba el periódico *New York World* y la revista *Scientific American*. El incendio se llegó a denominar “The Great Newspaper Park Row Fire”. Véase el artículo anónimo del diario *The New York Times* del 1 de febrero de 1882.

15. En *José Martí: An Introduction*, Oscar Montero escribe: “If the image of women fighting for their rights was radical in New York at the end of the nineteenth century, it was surely scandalous for many of Martí’s readers in Latin America. As if to placate those readers, Martí prefaces his sympathetic summary of the women’s movement with a contrast between an idealized image of Latin American women, frail and delicate, and the militant, working women of the northern metropolis. The contrast plays into the prejudices of Martí’s male and female readers in Latin America and certainly suggests that Martí himself shares the premise of such prejudice. On the other hand, Martí’s comments are also a tactical bridge between the changing role of women in an industrialized society and the more traditional view of woman as subservient lover and devoted homemaker, dear to many of Martí’s readers in Latin America” (40-41).

¡Así el amor, sin pompa ni misterio
Muere, apenas nacido, de saciado!...
Se ama de pie, en las calles, entre el polvo
De los salones y las plazas.... (1995 114-115)

Así empieza “Amor de ciudad grande”: con un vocablo arcaico (*gorja*) que según Roberto González Echevarría tiene que ver con el contraste entre fluidez y contracción. “La imagen del primer verso puede ser fluvial,” escribe González Echevarría, y sigue:

“gorja” es, en una de sus acepciones, una hondonada en el cauce de un río, donde el agua se remansa momentáneamente para de súbito proseguir su camino. Pero es más probable que la imagen sea geológica y ‘gorja’ se refiera a una falla por la que, al pasar, el aire se adelgaza y corre con mayor rapidez. En todo caso, los dos primeros versos designan un movimiento de contracción y expansión, de clausura y apertura... (34)¹⁶

Si es a estas contradicciones a lo que se refiere *gorja*, entonces la ciudad representa un espacio de desterritorialización, por un lado, y de territorialización por el otro. Pues así, “Amor de ciudad grande” constituye una reflexión crítica de lo que aun el amor se había convertido en las ciudades grandes, donde no sólo se consumían mercancías, sino también el amor y la expresión del amor *qua* mercancía. Laraway propone que a raíz de la popularidad del teléfono, el Nueva York al que llegó Martí se había convertido en unos pocos años en una selva de cables telefónicos que hasta el mismo gobierno del estado de Nueva York tuvo que controlar¹⁷. Laraway apunta:

For any visitor to New York at the time—to say nothing of a recently arrived foreigner such as Martí—such a scene would have made it almost impossible not to reflect upon the apparently diminished status of the human in view of the new technologies everywhere in evidence...When the poet announces, “corre cual luz la voz” [the voice travels like light], it is not clear that his language is figurative at all...The human voice, the initial stanza of “Amor de ciudad grande” declares, has now been transformed into an electrical charge, a pulse of energy transmitted by means of a complex mechanical system. (2018 258-259)

En lugar de una carta de amor, una llamada telefónica: rápida y eficaz¹⁸.

Martí escribió “Amor de ciudad grande” en Nueva York, en abril de 1882, unos meses después de publicar su ensayo sobre Coney Island. La relación entre las dos obras, el poema y el ensayo, es importante, porque en ellas se ve reflejada la mirada martiana de los Estados Unidos. En “Coney Island” Martí escribe:

En los fastos humanos, nada iguala la prosperidad maravillosa de los Estados Unidos del Norte...Hoy por hoy, es lo cierto que nunca muchedumbre más feliz, más jocunda, más bien equipada, más compacta, más jovial y frenética ha vivido en tan útil labor en pueblo alguno de la tierra, ni ha originado y gozado más fortuna... De los lugares más lejanos de la Unión Americana van legiones de intrépidas damas y de galantes campesinos a admirar los paisajes espléndidos, la impar riqueza, la variedad cegadora, el empuje hercúleo, el aspecto sorprendente de Coney Island, esa isla ya famosa, montón de tierra abandonado hace cuatro años, y hoy lugar amplio de reposo, de amparo y de recreo para un centenar de miles de neoyorquinos que acuden a las dichosas playas diariamente. (1991a 123)

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

16. Una tercera acepción de “gorja,” dice González Echevarría es la de los sonidos producidos por la garganta. “Corominas sugiere que *gorges*, la palabra latina de donde se origina ‘gorja’, es un sonido onomatopéyico que imita ‘los ruidos producidos por la garganta’. ‘De gorja son y rapidez los tiempos’, describe, pues, el esfuerzo por articular el lenguaje poético (34). Si bien esta interpretación da mucho a pensar, “Amor de ciudad grande” may be also read in a more explicitly material register, one which more vividly brings out the communicative obstacles presented by the poet’s surroundings” (Laraway 2018 257).

17. Obsérvese los postes telefónicos que aparecen en la foto de la nevada en la sección anterior, y en el artículo de David Laraway (2018 258).

18. La tecnología al igual que otras cosas, recibe un trato ambiguo en la escritura de Martí. Recordemos por un momento el pasaje del “Prólogo al Poema del Niágara” de Juan Pérez Bonalde” donde Martí critica la tecnología que hace posible la difusión periodística de las ideas superficiales, a la misma vez que reconoce los beneficios de la información mediática. “[L]os ferrocarriles echan abajo la selva, los diarios la selva humana. Penetra el sol por las hendiduras de los árboles viejos...El periódico desflora las ideas grandiosas. Las ideas no hacen familia en la mente, como antes, ni casa, ni larga vida,” dice Martí en relación al aspecto negativo de la nueva tecnología de los medios de comunicación (2004 64). Sin embargo, en contraste con las “ideas grandiosas” de las obras maestras, las ideas mediáticas “apenas nacidas, benefician” (65). Sus beneficios son instantáneos.

Coney Island, construida en poco tiempo, para el consumo de las playas, el transporte público, los juegos, y “sus museos de a 50 céntimos, en que se exhiben monstruos humanos, peces extravagantes, mujeres barbudas, enanos melancólicos, y elefantes raquíticos, de los que dice pomposamente el anuncio que son los elefantes más grandes de la tierra” (124), es un intento de ahogar la tristeza y la “angustia de la soledad” bajo el constante movimiento de cuerpos y de almas. Tal es la angustia del neoyorquino anglo-sajón; y el hispanoamericano, por su parte, dice Martí, padece de “la nostalgia de un mundo espiritual superior” que “los invade y aflige” (1991a 126). Y, sin embargo, por otro lado, la grandeza del estadounidense, del neoyorquino reside en su capacidad de seguir adelante, de no dejarse vencer, aun cuando todo parece estar perdido. Recuérdese por un momento “Nueva York bajo la nieve” donde Martí describe la manera en que los neoyorquinos le hicieron frente a aquella horrenda tormenta.

Grande fue la derrota del hombre: grande en su victoria. La ciudad está aún blanca: blanca y helada toda la bahía. Ha habido muertes, crueldades, caridades, fatigas, rescates valerosos. El hombre en esta catástrofe se ha mostrado bueno. (1991b 418)

Esta es la visión martiana—ambigua y dialéctica—de los Estados Unidos, y en particular, de la ciudad de Nueva York—una ciudad donde hasta los niños se arriesgan la vida para ganarse unas migajas. Esto lo había presenciado Martí en el trabajo de los niños pobres que vendían los diarios en las calles de Nueva York. En “Los vendedores de diarios,” Martí escribe:

Hay un padre en Nueva York que suele llevar a su hijo de cinco años a que vea cómo batallan por la vida los niños pobres; y como nunca se ve esto mejor que a la hora de vender los diarios de la tarde, por allí suelen ir padre e hijo cogidos de la mano, por Park Row¹⁹, a un costado de la Casa de Correos, que es donde están los más de los diarios... (201)

Y luego Martí relata cómo se organizaba la venta de diarios en la calle:

De pronto, al pie de la estación del ferrocarril aéreo, del ‘elevado’ como acá dicen, se aglomera la conmovedora chiquillería. Acuden dos policías, con la porra alzada. Los muchachos, callados, se van poniendo en fila. El vendedor de los diarios deja caer su fardo de mil periódicos, al pie de un farol. Y arrodillado en el fango, va contando a media luz. El compradorzuelo espera ansioso, con la mano tendida. Un real, veinte periódicos. Y echa a correr: ¡Extra, extra! Va descalzo, a medio pantalón, sin chaqueta, sin sombrero. Vende sus diarios a centavo. (203).

Evidentemente, esta actividad en particular ha dejado de practicarse. Hoy en día los niños pobres de Nueva York no venden diarios en la calle, pero hacen algo parecido; van de vagón a vagón, en los trenes del metro, vendiendo caramelos a dólar. Al cruzar los vagones, estos niños, la mayoría de ellos que no llegan a los diez años de edad, arriesgan caerse bajo las ruedas de los trenes. De hecho, así murió, en septiembre del 2018, un niño de 7 años que vendía sus caramelos en el metro de Filadelfia (Sasko). El hecho de que la trágica y triste muerte de este niño haya ocurrido en Filadelfia y no en Nueva York no significa absolutamente nada. Si en 1888 los vendedores de diarios eran los niños pobres, los vendedores de caramelos de nuestra época, son los mismos niños, ciento treinta años después²⁰. Sus vidas reflejan las demoledoras contradicciones económicas de Nueva York y de otras ciudades estadounidenses. “Al caer la noche,” refleja Martí, la población al llegar a casa quería saber, qué había ocurrido durante las horas de trabajo: “¿Qué *yacht* triunfó en la regata...qué peloteros ganaron, los de Nueva York, que tienen el bateador

19. Park Row fue donde tomó lugar el Gran Incendio de 1882. Véase nota 7

20. En 1999 la periodista Elisabeth Leamy emprendió una investigación para el noticiero *ABC News*, sobre la explotación de los niños que venden caramelos en el metro (*subway*) de Nueva York. Decía Leamy: “Los jefes de cuadrillas instruyen a los niños lo que han de decir y a veces les dan carnets de identidad para que se los demuestren a los clientes. Éstos recogen a los niños temprano por la mañana; se los llevan en furgonetas a los centros comerciales y a los barrios lejos de casa; y después de 12 horas se pasan a buscarlos. A menudo los niños se pasan el día entero sin comer, sin beber agua o ir al servicio. No hay ningún tipo de supervisión y las autoridades saben que de vez en cuando estos niños son asaltados y violados en el trabajo. Entonces, ¿vale la pena? No. Uno de los grupos que investigué les pagaba a los niños 40 centavos por cada chocolatina de \$2.50 que vendían. Las barras de chocolate se vendían al por mayor por 35 centavos; tal que los jefes de cuadrillas se quedaban con deliciosas ganancias. Si los niños llegaban tarde a la furgoneta o se ponían a jugar de vuelta a casa, los capataces les descontaban dinero de lo poquito que le pagaban. Muchas cuadrillas de caramelos proclaman que los niños son premiados con viajes de excursiones a los toboganes de agua y a los parques de atracciones. Mi investigación demostró que tales excursiones o no se hacían o los niños tenían que pagárselas ellos mismos con el dinero que se habían ganado con las ventas de caramelos” (mi traducción). Estas condiciones actuales parecen ser tan nefastas o peores que las de los “vendedores de diarios” de Martí.

que echa la pelota más lejos, o los de Chicago...?” (202). Para eso estaban los periódicos y los niños “de doce, de diez, de cinco años...que con su real en el puño” esperaban “en la acera en fila” a que se pusieran los periódicos a la venta (202). Y con algo de ironía, concluye Martí: “Principia allí la vida. Y el capital triunfa” (203). Para Martí, entonces, los seres humanos dignos de admiración eran los obreros que formaban parte de esa “marea inmensa” (1991a 45) e incesantes de Nueva York. Ahora, mientras mucho se ha escrito sobre la postura anti-estadounidense de Martí, y a veces hasta se ha llegado a pintar al pensador cubano con rasgos de marxista, la realidad es mucho más compleja. Si Martí admiraba a los trabajadores norteamericanos por su energía creadora que había “hecho tal pueblo” (citado en Kirk 278), también cuestionaba el “individualismo excesivo, la adoración de la riqueza, y el júbilo prolongado de una victoria terrible” estadounidense (citado en Kirk 28). A propósito, Jaime Suchlicki capta la multidimensionalidad de la economía política de Martí en “The Political Ideology of José Martí”:

Martí was a firm believer in individual initiative, private property and honest profit...For Martí, the injustices of capitalism were only temporary defects and abuses that could be remedied. He did not advocate the suppression of free enterprise. He was anti-capitalistic because of his humanitarian approach to economics and his desire for justice for the poor and the working class. (34-35).

Empero, una lectura descuidada o políticamente comprometida como la del historiador y traductor Philip S. Foner (*Inside the Monster*), nos llevaría a la conclusión errónea que Martí fue un marxista-leninista²¹. Por lo contrario, lo mismo ocurriría si leyéramos descuidadamente lo que aporta Ericka Beckman en su agudo estudio, *Captial Fictions*, donde escribe:

The absence and contradictions of early liberal imaginaries become particularly prominent in a little-known text by...José Martí, titled *Guatemala* (1878), a pamphlet-essay written to celebrate the arrival of liberal reforms to this country. For the young Martí, just twenty-four years old and awed by the liberal revolutions being lived across Latin America in the early 1870s, looked out and saw nothing less than the beginning of a new era. (23)

Sin embargo, para Beckman, hay un antes y un después en el pensamiento de Martí, que bien se puede captar en el ensayo *Guatemala* en comparación con “Nuestra América” de 1891 (2013 25, 40, 41). Este antes y después, se le puede atribuir, no tan sólo a la edad del pensador cubano, sino también a dos experiencias muy diferentes, que fueron la experiencia de vivir en un país (Guatemala) donde todavía predominaba la economía agraria, y vivir en una ciudad industrializada como Nueva York que ejemplificaba todas las contradicciones culturales, sociales y económicas del capitalismo, entre ellas las oportunidades económicas para los trabajadores igual que los excesos del individualismo y la avaricia. El mismo Martí reconocía la complejidad de estas contradicciones. Por ejemplo, en “La verdad sobre los Estados Unidos” (1894) Martí declara:

Es preciso que se sepa en nuestra América la verdad de los Estados Unidos. Ni se debe exagerar sus faltas de propósito, por el prurito de negarles toda virtud, ni se han de esconder sus faltas o pregonarlas como virtudes. (2004 176)

Estas palabras de advertencia, fueron dirigidas a los cubanos que abogaban por “la anexión de la isla a los Estados Unidos” (Martí 2004 176, nota 96). En ellas se ve muy marcadamente el pensamiento dialéctico y complejo de Martí. Por lo tanto, no sería para nada exagerado concluir que la visión martiana del mundo, ambivalente, contradictoria,

21. Véase el artículo de Esther Allen, “He has not made himself known to me: José Martí, U.S. History, and the Question of Translation” en el volumen *Syncing the Americas* (42-44).

multidimensional y compleja, fue en gran parte el resultado de la experiencia neoyorquina de José Martí, ciudad cumbre de todas las contradicciones de la modernidad. Para Martí, según Laura Lomas, criticar era sinónimo de amar (2018 150, 151). Asimismo, “the city prompts reflection on the most generative ‘modern problem’: how to engage in criticism and practices of liberation and love” (Lomas 2018 162); y aunque el amor de “gorja” y “rapidez” suele ser complejo y contradictorio, de él nacen nuevas formas de vivir.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

BIBLIOGRAFÍA

Ackermann, Marsha. "Buried Alive! New York City in the Blizzard of 1888." *New York History*, vol. 74, no. 3, July 1993, pp. 253-276.

Allen, Esther. "'He has not made himself known to me': Jose Martí, U.S. History, and the Question of Translation". *Syncing the Americas: José Martí and the Shaping of National Identity*, editado por Ryan Anthony Spangler y Georg Michael Schwarzmann, Bucknell UP, 2018, pp. 29-49.

Anónimo. "Flames in a Death Trap: The Potter Building Completely Destroyed. Loss of at Least Five Lives and \$700,000 in Property." *The New York Times*. 1 de febrero de 1882, p. 1.

Baudrillard, Jean. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Traducido por Thomas Kauf, Editorial Anagrama, 1991.

Beckman, Ericka. *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*. U of Minnesota P, 2013.

Benjamin, Walter. "El París del segundo imperio en Baudelaire". *El París de Baudelaire*. Traducido por Mariana Dimópulos, "Introducción: Baudelaire, un testigo en de la clase burguesa" por Rolf Tiedemann. Eterna Cadencia, 2012, pp. 43-63.

Darío, Rubén. "Los colores del estandarte." *Poesías y prosas raras*, editado por Julio Saavedra Molina. Prensas de la Universidad de Chile, 1938, pp. 67-73.

---. "En París." Peregrinaciones. *Obras Completas: viajes y crónicas*. Tomo III. Afrosidio Aguado, 1950, pp. 379-388.

González Echevarría, Roberto. "Martí y su 'Amor de ciudad grande': Notas hacia la poética de *Versos libres*". *Isla a su vuelo fugitiva: Ensayos críticos sobre Literatura Hispanoamericana*, José Porrúa Turanzas, S.A., 1983, pp. 27-42.

Kirk, John M. "José Martí and the United States: A Further Interpretation". *Journal of Latin American Studies*, vol. 9, no. 2, November 1977, pp. 275-290.

Laraway, David P. "José Martí and the Call of Technology in 'Amor de ciudad grande'". *Syncing the Americas: José Martí and the Shaping of National Identity*, editado por Ryan Anthony Spangler y Georg Michael Schwarzmann, Bucknell UP, 2018, pp. 253-264.

Leamy, Elisabeth. "Don't Buy Candy From...Children: The Sales are Often Scams; The Kids are Underpaid and Exploited." *ABC News*. 23 junio. 2008. <http://abc.news.go.com/Business/story?id=5213468&page=1>

BIBLIOGRAFÍA

Lomas, Laura. "The City Unmakes Empire: José Martí's Latina/o Urbanism". *Syncing the Americas: José Martí and the Shaping of National Identity*, editado por Ryan Anthony Spangler y Georg Michael Schwarzmann, Bucknell UP, 2018, pp. 141-166.

Martí, José. *Obras completas*. 9. En los Estados Unidos. Editorial de Ciencias Sociales, 1991a.

---. *Obras completas*. 11. En los Estados Unidos. Editorial de Ciencias Sociales, 1991b.

---. *Poesía completa*. Edición e introducción de Carlos Javier Morales. Alianza Editorial, 1995.

---. "Los vendedores de diarios". *Todo lo olvida Nueva York en un instante*. Selección y presentación de José de Jesús Aguirre y María Antonieta Juliá. Editorial de Ciencias Sociales, 1997, pp. 201-203.

---. "Prólogo al 'Poema del Niágara' de Juan. A. Pérez Bonalde". *Ensayos y crónicas*. Edición e introducción de José Olivio Jiménez. Madrid: Cátedra, 2004. Pp. 59-78.

Perus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. Siglo Veintiuno Editores, 1990.

Montero, Oscar. *José Martí: An Introduction*. Plagrave Macmillan 2004.

Rama, Ángel. "La dialéctica de la modernidad en José Martí." *Estudios martianos*. Editado por Ivan A. Schulman. Editorial Universitaria, 1974, 129-197.

---. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, 2002.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Callejón, 2003.

Ródo, José Enrique. *Obras completas*. Edición, introducción, prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal. Aguilar, 1967.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Prólogo por Luis Alberto Romero. Siglo Veintiuno Editores, 2001.

Rotker, Susana. *The American Chronicles of José Martí: Journalism and Modernity in Spanish America*. Traducido por Jennifer French and Katherine Semler. UP of New England, 2000.

BIBLIOGRAFÍA

Sasko, Claire. "Police: 7-Year Old Boy Dies After Falling Between SEPTA Subway Cars". *Philadelphia*. 24 de septiembre.
<https://www.phillymag.com/news/2018/09/24/septa-boy-dies-selling-candy/>

Schwarzmann, Georg. "Introduction". *Syncing the Americas: José Martí and the Shaping of National Identity*, editado por Ryan Anthony Spangler y Georg Michael Schwarzmann, Bucknell UP, 2018, pp. 1-16.

Suchlicki, Jaime. "The Political Ideology of José Martí". *Caribbean Studies*, vol. 6, no. 1, April 1966, pp. 25-36.

Virlio, Paul. *Speed and Politics: An Essay on Dramology*. Traducido por Mark Polizotti. Semiotext(e), 1986.

Virlio, Paul y Sylvère Lotringer. *Pure War*. Traducido por Mark Polizotti. Semiotext(e), 1983.

Wallerstein, Immanuel. *The Modern World System*. Academic Press, 1974

CARTELES ANTIVENÉREOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: IMÁGENES DE LA PROSTITUTA EN TIEMPOS DE CONFLICTO Y REVOLUCIÓN SOCIAL

Carolina Rodríguez Tsouroukdissian
Vanderbilt University

Resumen

Este artículo examina la imagen de la prostituta en carteles antivenéreos editados por el gobierno republicano y agrupaciones asociadas durante la Guerra Civil Española. Aunque entre 1936 y 1939 el poder estuvo en manos de organizaciones de izquierda con posiciones de género que se suponían más igualitarias, la República editó una serie de carteles antivenéreos que incurrieron en posturas misóginas, contradiciendo la orientación progresista de los recientes marcos legales en torno a la prostitución. Estas legislaciones reconocieron que las prostitutas no eran los únicos vectores de contagio. Sin embargo, en los carteles a examinar, destinados a persuadir al soldado de alejarse de las trabajadoras sexuales, las prostitutas aparecen como connotadoras de muerte y únicas portadoras de la enfermedad venérea. Se las compara con el enemigo fascista, balas y armas de destrucción masiva. Si en los carteles antivenéreos de la Guerra Civil la prostituta queda atrapada en preconceptos patriarcales de degeneración femenina, también emerge como una figura poderosa a través de su condición monstruosa, mientras el soldado republicano es infantilizado. La representación ambigua de las prostitutas refleja las contradicciones de la emancipación femenina en un momento en el que la guerra se interpuso en la senda de la revolución social.

Palabras clave: carteles, Guerra Civil Española, prostitución, enfermedades venéreas, género

Durante la Guerra Civil Española (1936-1939), los bandos republicano y nacional produjeron, aproximadamente, entre mil y dos mil carteles destinados a la propaganda política y la difusión de mensajes educativos y culturales (Kathleen Vernon 132). Dentro de este corpus dominado por motivos bélicos e ideológicos, emerge la prostituta, figura doblemente marginada por su género y ocupación, pero que cobra importancia en el cartelismo de esos años por su asociación con la propagación de enfermedades de transmisión sexual entre soldados. En este artículo, analizo la representación de la prostituta en una muestra de carteles editados por la República y organizaciones relacionadas entre 1936 y 1939, a la luz del marco jurídico antivenéreo y ciertas corrientes del pensamiento feminista de la época.

En 1935, durante el llamado bienio conservador de la Segunda República, las autoridades aprueban una normativa que ilegaliza la prostitución y establece un marco para regular las enfermedades venéreas que no discrimina con base en el género, una conquista legal que se venía esperando. De hecho, este nuevo marco legal más igualitario ratifica ciertos aspectos de la legislación de 1930, que es la primera en incluir al hombre como vector de contagio y posible candidato al tratamiento obligatorio y otras medidas coercitivas (Ramón Castejón Bolea, "Las enfermedades venéreas" 235). Las legislaciones anteriores a 1930 presentan a la prostituta como "reservorio" casi exclusivo del mal venéreo, dejando a los hombres fuera del ámbito de aplicación de las medidas de vigilancia y tratamiento (226). Propongo que a pesar de que la normativa de 1935 es más equilibrada y abandona los antiguos sesgos en contra de la trabajadora sexual, la producción cartelística antivenérea republicana de los años de la guerra—salvo contadas excepciones—sigue mostrando a la prostituta como principal depósito y agente diseminador de las enfermedades de transmisión sexual, reproduciendo visiones epidemiológicas ya superadas y posturas sexistas que contradicen los nuevos aires de revolución social e igualdad de género. La prostituta incluso es equiparada con el poder destructor del enemigo fascista, una estrategia que la degrada y la engrandece simultáneamente, mientras el soldado republicano es victimizado e infantilizado.

La representación ambivalente de la prostituta—una figura poderosa pero perversa—refleja la naturaleza igualmente contradictoria del proceso de emancipación femenina en la España de entonces, donde la mujer alcanza mayor agencia pero sin liberarse de matrices patriarcales que la circunscriben a ciertos roles y definiciones. Como señala Helen Graham, con la Constitución de 1931, la mujer pasa a ser jurídicamente igual al hombre y adquiere nuevos derechos civiles, económicos y laborales (101) que la impulsan a abandonar el ámbito doméstico para incorporarse activamente en el quehacer político, bélico, social e industrial del país (109). Tanto las organizaciones de izquierda como las de derecha movilizan a la población femenina, aunque en este último caso el tutelaje masculino es mayor (103-04). Sin embargo, pese a estos avances, la actividad de la mujer sigue estando dominada en buena medida por jerarquías patriarcales que continúan relegándola a funciones subordinadas, de asistencia y muchas veces con poca autonomía (109).

Una revisión del cartelismo antivenéreo de la guerra civil revela una ausencia de *posters* con esta temática en el bando nacional. Debido a esta limitación, el presente ensayo se circunscribe a la producción republicana. De acuerdo con Jo Labanyi, el cartelismo no se desarrolla de forma masiva del lado sublevado, en parte porque los republicanos controlan las imprentas más importantes en Barcelona, Valencia y Madrid (163), ciudades que se adhieren al gobierno democrático y donde hace vida un nutrido grupo de artistas y técnicos asociados a la industria publicitaria (Vernon 132). Como señala Alicia Alted, el medio de propaganda más usado por los nacionales es la radio (159).

Estudiar las imágenes de la prostituta en el cartelismo republicano de la guerra civil permite profundizar en las concepciones de feminidad y masculinidad prevalentes en estos tiempos de cambio, revolución y guerra. Como figura problemática y marginal, la prostituta capitaliza las pasiones y prejuicios sociales, ofreciendo un ángulo ventajoso para los estudios de género. No obstante, hasta la fecha, la academia estadounidense no ha generado un estudio sobre este tema. Las investigaciones existentes sobre cartelismo español ofrecen, más bien, una visión panorámica de la evolución de esta forma de arte en términos de sus motivos, estilo y relación con el contexto socio-histórico. Dentro de este grupo de trabajos, son relevantes títulos como *The Spanish Civil War and the Visual Arts* de Kathleen Vernon, *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity* de Helen Graham y Jo Labanyi, “¡No pasarán!” *Art, Literature and the Spanish Civil War* editado por Stephen Hart, *The Spanish Civil War. A Cultural and Historical Reader* editado por Alun Kenwood y *Arte en el siglo XX en España. Pintura y escultura* de Valeriano Bozal, trabajos que dedican al menos un capítulo al cartel como vehículo de propaganda. En el ámbito español, ha habido numerosos esfuerzos por recopilar la producción cartelística de esta época como *La guerra civil en 2000 carteles: república-guerra civil-posguerra* de Jordi y Arnau Carulla, *Los carteles valencianos en la guerra civil española* de Facundo Tomás Ferré y *Las imágenes de la salud: Cartelismo sanitario en España, 1910-1950* de Ramón Castejón Bolea et al., que incluye un apartado sobre la representación de las enfermedades de transmisión sexual y la prostitución durante la guerra civil, pero sin un análisis visual de los carteles.

He organizado el ensayo en dos secciones: en la primera, presento una contextualización histórica de la prostitución durante la guerra civil y, en la segunda, analizo seis imágenes representativas de los carteles antivenéreos editados por el gobierno republicano y organizaciones asociadas entre 1936 y 1939.

La prostitución en la década de 1930

La Segunda República declara ilícita la prostitución en 1935, después de casi un siglo en el que esta actividad se practica de forma legal, pero bajo un estricto control sanitario. El meretrício reglamentado o “reglamentarismo,” practicado desde mediados del siglo XIX, se basa en “la inscripción de las prostitutas en un registro” para su vigilancia médica (Castejón Bolea, “Las enfermedades venéreas” 227). Dentro de la evolución del reglamentarismo, la normativa de 1918, cuya validez se extiende hasta 1930, constituye un hito al sentar las bases para “el desarrollo del programa de dispensarios antivenéreos accesibles y gratuitos” (228). Diez años más tarde, en 1928, durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera, se incorpora el delito de contagio venéreo en el código penal, disposición que se mantiene operativa hasta 1932 (Castejón Bolea, “¡Peligro!” 48). Sin embargo, los crecientes controles no frenan la propagación de las enfermedades de transmisión sexual, lo que da pie a la aprobación en 1930—durante el gobierno interino de Dámaso Berenguer—de un nuevo marco legal más coercitivo que contempla exámenes y tratamiento obligatorio para los enfermos, así como la posibilidad de hospitalización forzosa (Castejón Bolea, “Las enfermedades venéreas” 229). Esta última legislación introduce una novedad: el reconocimiento del hombre como “vector de contagio” (235).

La inclusión del hombre dentro de la normativa de 1930 es el resultado de la continua presión del movimiento abolicionista español, cuya doctrina comienza a difundirse entre sindicatos, partidos políticos y organizaciones feministas en los años veinte, sobre todo a partir de la fundación en 1922 de la Sociedad Española de Abolicionismo (228). Para la década de los treinta del siglo XX, el movimiento alcanza madurez y pugna por eliminar la prostitución, a la que considera una forma de explotación social. Su

objetivo es desmontar el modelo reglamentarista, al que califica de discriminatorio por crear normativas de “aplicación exclusiva a la mujer” (228). Los abolicionistas argumentan, además, que el sistema de controles no es eficiente en la detección de las enfermedades y que no cubre todo el espectro de agentes de contagio como las prostitutas clandestinas, quienes están exentas de vigilancia y tratamiento médico al trabajar fuera del ámbito de los burdeles regulados (231-32).

Aunque el decreto de abolición de la prostitución de 1935 entra en vigencia durante el bienio conservador (noviembre 1933 - febrero 1936), diferentes grupos de la izquierda republicana, en especial los grupos anarcofeministas y socialistas, comparten los principios que dan origen a esta medida. De hecho, de acuerdo con Jean-Louis Guereña, en el llamado bienio reformista de la Segunda República (abril 1931 - noviembre 1933), durante el cual gobiernan las izquierdas, se elabora un proyecto de ley para combatir las enfermedades venéreas con una aproximación “claramente abolicionista” hacia la prostitución (392). Sin embargo, el proyecto no llega a debatirse en las Cortes, pues “frente a las múltiples reformas en curso,” no se considera prioridad (393). Lo que sí se logra es la eliminación del impuesto a la prostitución, una medida que, según Guereña, constituye “el primer paso hacia el abolicionismo” (393).

El que derechas e izquierdas, pese a sus diferencias ideológicas, favorecieran el abolicionismo se debe a la proyección internacional de una causa que venía promoviéndose y ganando terreno desde el siglo XIX. La feminista británica Josephine Butler fue la principal impulsora del abolicionismo y quien crearía la Federación Abolicionista Internacional para dar coherencia interna a un movimiento que echó raíces en toda Europa, usando la terminología de la lucha contra la esclavitud para dar mayor peso y dimensión humana al problema de la prostitución. Como señala Mercedes Rivas Arjona, la abolición de la prostitución se veía como “una cuestión de humanidad y de modernidad,” propia de los países desarrollados y “la España republicana no podía ser menos” (362). A diferencia del reglamentarismo—que tolera y normativiza la prostitución— el abolicionismo busca la eliminación del comercio sexual mediante la penalización del proxenetismo, la clausura de espacios dedicados a esta actividad y la implementación de programas de reinserción social, sin hacer de la prostituta un blanco legal. Según Rivas Arjona, el decreto de 1935 es de inspiración abolicionista por utilizar un lenguaje más humano, eliminar el sexismo de las políticas antivenéreas y por suprimir toda reglamentación de la actividad (365). No obstante, también contiene elementos prohibicionistas y reglamentaristas, ya que promulga la ilegalidad del meretricio y contempla el tratamiento obligatorio y hospitalización forzosa de los enfermos (365). De allí que la medida encontrara la resistencia de socialistas, feministas, anarquistas y comunistas, quienes eran partidarios de un abolicionismo más radical (363).

Poco después de la aprobación del decreto abolicionista de 1935, comienza la guerra civil. Frente a este nuevo escenario, el gobierno—en manos del bando republicano desde febrero de 1936—se concentra en evitar el avance de las enfermedades venéreas entre los soldados, sin orientar esfuerzos a la eliminación del comercio sexual ni a la reinserción social de las prostitutas (Nash, *Rojas* 222). La legislación de 1935 “mantenía la posibilidad de reconocimiento médico periódico cuando las autoridades sanitarias lo consideraran y la hospitalización forzosa si era necesario” (Castejón Bolea, “Las enfermedades venéreas” 231). La única entidad que se preocupa por la situación de la prostituta después de 1935 es Mujeres Libres. Con una capacidad de movilización de 20.000 mujeres, esta organización anarcosindicalista nace en 1936 con la misión de liberar al sexo femenino de la triple esclavitud de la ignorancia, la explotación laboral y la discriminación de género (Martha Ackelsberg 1). Mujeres Libres anuncia la creación de una red de laboratorios de prostitución

destinados a ofrecer a este colectivo ayuda médica, psiquiátrica y económica, además de capacitación profesional (135). No obstante, frente a los estragos de la guerra, las prioridades cambian. Aunque el proyecto ve luz, no alcanza a desarrollarse a plenitud, pues la organización decide redirigir sus limitados recursos a atender el flujo constante de mujeres y niños desplazados por el avance de las fuerzas insurgentes (139).

Para Mujeres Libres, la prostitución es un subproducto de la lógica de explotación del capitalismo, que obliga a la mujer a vender su cuerpo para compensar los reducidos salarios (135). Según Rosa María Capel Martínez, los sueldos femeninos de la época equivalen a un tercio o, en el mejor de los casos, a la mitad de lo que gana el hombre (272). Partidos y sindicatos de tendencia comunista y socialista, además de organizaciones feministas, comparten la filosofía de Mujeres Libres en torno a la prostitución, a la que califican en sus publicaciones periodísticas como “una tacha social degenerativa heredada del capitalismo” (Nash, *Rojas* 223). Esta postura difiere de concepciones tradicionales que asocian el comercio sexual “a la inmoralidad . . . de las mujeres de la clase obrera” (223). A partir de la influencia de estas organizaciones, el discurso en torno a la prostitución se transforma: la trabajadora sexual comienza a ser objeto de mayor empatía en vez de ser vista únicamente como símbolo de degeneración. Incluso el discurso sanitario oficial participa de estos cambios de paradigma en torno a la sexualidad en la figura de la anarquista Federica Montseny. A cargo del Ministerio de Sanidad y Asistencia Social de la Segunda República entre noviembre de 1936 y mayo de 1937, la dirigente aboga por una transformación de la cultura sexual con miras a que esta deje de estar condicionada por la religión y el puritanismo (228).

Pese a haber sido una reforma muy esperada por las izquierdas, el anarquismo y las organizaciones feministas, la abolición de la prostitución se vuelve letra muerta a partir de la sublevación de 1936. Como sostiene Mujeres Libres, poco se hace con prohibirla si no se eliminan sus causas y si no se capacita a estas mujeres en otro oficio (Ackelsberg 135). Con el inicio de la guerra, la nueva prioridad es la contienda militar. Los eventos se suceden a paso acelerado. Con el apoyo de Alemania e Italia, los nacionales no tardan en tomar control de ciertas zonas agrarias del país, mientras las grandes ciudades permanecen leales al bando republicano. En la España nacional, se refuerzan las jerarquías tradicionales y el orden social y económico existente, además de declararse el estado de guerra, medida que permite el control militar de la vida civil (Gabriel Jackson 77). Las huelgas se prohíben, se anula la reforma agraria y se crean comités para la regulación de la economía (78). Por otra parte, en la España republicana tiene lugar una profunda revolución social: “The overwhelming desire of the moment was to destroy all vestiges of hierarchy and privilege, and to affirm the absolute equality of man” (67). Las iglesias se queman o destinan a usos seculares, se destruyen títulos de propiedad, se abren las prisiones, la tierra y los negocios se colectivizan, se suben los sueldos, se bajan los alquileres y las mujeres piden la legalización del aborto (67). En Cataluña, cerca de 70% de la industria se colectiviza, en Valencia este porcentaje alcanza 50% y en Madrid, 30% (67-68). Además, en localidades de Murcia, Aragón y Andalucía se suprime la circulación de dinero y se instituye el trueque (69).

Durante los primeros meses de guerra y revolución, España asiste a este ritmo vertiginoso de cambios y, paralelamente, a un aumento de la prostitución. Geraldine Scanlon señala que “no cabe duda” que el comercio sexual prolifera en esos años (310) de espaldas al nuevo marco legal de 1935. Nash apunta a una mezcla de factores: el ambiente bélico conduce a la laxitud sexual, los soldados de permiso cuentan con dinero para gastar y las mujeres con necesidades económicas abundan (*Rojas* 222). Ackelsberg señala que muchas sirvientas que trabajaban en las grandes ciudades se quedan sin trabajo, pues una vez que comienza la guerra muchas familias resuelven huir de las zonas republicanas (136).

Una encuesta de 1927 aplicada a 200 prostitutas en el Hospital San Juan de Dios de Madrid revela que estas mujeres, en su mayoría, solían ser sirvientas o costureras y que pasan a la nueva ocupación en respuesta a circunstancias como la orfandad, la lejanía de la casa paterna y la existencia de una hermana prostituida (Folguera 147). Las migraciones de mujeres a centros urbanos también proliferan y promueven el comercio sexual, pues estas no consiguen las anheladas mejoras laborales y salariales (145). En tiempos de guerra, situaciones de vulnerabilidad como las descritas se multiplican y abren paso a la prostitución como una solución de supervivencia.

Durante los años que dura el conflicto, se registra un aumento de la incidencia de enfermedades venéreas (Nash, *Rojas* 171). De acuerdo con el Departamento de Derma-sifilología del Hospital General de Cataluña, los pacientes tratados por sífilis se triplican entre julio de 1936 y julio de 1937 (222). Del total de enfermos, 65% son soldados o milicianos (222), quienes constituyen la gran fuerza consumidora de la prostitución ante la mirada contrariada de Mujeres Libres, que los cuestiona por ser de izquierdas y apoyar al mismo tiempo la explotación capitalista del cuerpo femenino (223).

La ansiedad por la propagación de males venéreos en las fuerzas republicanas encuentra en la miliciana un chivo expiatorio. Nash señala que en torno a 1937 ocurre un viraje en la opinión pública con respecto a la imagen de la mujer combatiente (92). Si bien en los primeros meses del conflicto emerge como mito de heroicidad y “símbolo de la resistencia antifascista” (92), cerca de un año después comienza a ser percibida como sinónimo de prostitución y contagio venéreo, en definitiva, como un serio obstáculo al esfuerzo bélico (97, 168). De hecho, tanto la prensa republicana como la nacional contribuyen al desprestigio de la miliciana (168). A través de carteles, transmisiones de radio y panfletos, el gobierno republicano emprende una intensa campaña para advertir a los soldados y combatientes sobre el peligro venéreo (221), hasta que, finalmente, en 1937, Francisco Largo Caballero ordena la retirada de las mujeres de los frentes de guerra (166). A partir de entonces, están llamadas a convertirse en las “heroínas de la retaguardia” (99). En reemplazo de la miliciana, ahora los *posters* exaltan a la mujer que desempeña labores de asistencia social y sanitaria, así como también a las madres mártires que pierden hijos en los bombardeos del bando nacional (99). Los carteles también enaltecen a las operarias de factorías.

Nash advierte que hay poca información sobre las dinámicas sexuales en los frentes de guerra, pero refiere testimonios de mujeres que estuvieron en las zonas de conflicto y que afirman que no había casi prostitución, siendo más frecuentes las situaciones de acoso de soldados hacia mujeres combatientes (172). Señala que el incremento en la incidencia de las enfermedades venéreas encuentra una mejor explicación en el “extraordinario auge de la prostitución en la retaguardia, en donde el comercio creció para satisfacer la demanda de los soldados de permiso” (171).

El contexto social, jurídico y sanitario al inicio del conflicto revela la estrecha relación entre guerra y sexualidad, dos esferas íntimamente imbricadas, pero que las autoridades de la República intentaron separar a través de una campaña de carteles que promovió la demonización de la prostituta y la configuración de una masculinidad refrenada con el propósito de maximizar el rendimiento del soldado.

Imágenes de la lucha antivenérea

En España, el arte del cartel llega a finales del siglo XIX ligado a la industria publicitaria (Perdiguer Gil y Castejón Bolea 9), pero emerge como vehículo importante de la lucha antivenérea en 1927 durante la dictadura

de Miguel Primo de Rivera (Castejón Bolea, "¡Peligro!" 49). En ese año, el Comité Ejecutivo Antivenéreo organiza un concurso de *posters* con esta temática y en buena parte de los avisos se plasma la ecuación "mujer-vicio-enfermedad-muerte" (51), propia del modelo epidemiológico prevalente en la época que considera a la prostituta como principal depósito de la infección venérea (Castejón Bolea, "Las enfermedades venéreas" 226). El cartel "La oferta peligrosa"¹, ganador del concurso de 1927, representa a la mujer-prostituta como una sacerdotisa diabólica portadora de muerte y degeneración. Posteriormente, durante la guerra civil, el *poster* antivenéreo experimenta un nuevo auge y, en la mayor parte de los casos, repite la estrategia comunicacional de 1927 de demonizar a la prostituta, de espaldas a la evolución del marco legal antivenéreo que a partir de 1930 empieza a depurarse de visiones sexistas.

El cartel sanitario surge a raíz del éxito de este medio en otros ámbitos como la publicidad y la política. En Europa, los primeros carteles se producen con fines comerciales a principios del siglo XIX; sin embargo, más adelante—durante la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa—este formato cobra auge como vehículo de propaganda político-ideológica (Vernon 132). En España, el cartelismo político repunta de modo importante durante la Segunda República debido a la celebración de varios procesos electorales (132), pero es con el inicio de la guerra civil que asiste a su mayor desarrollo.

La relevancia de un medio visual como el *poster* se debe a la elevada tasa de analfabetismo en la España de entonces. Capel y González Pérez señalan que en los años treinta, 50% de los hombres y más de 60% de las mujeres son analfabetos en la parte sur de España, mientras que en la zona norte los porcentajes se ubican en 20% para los hombres y 30% para las mujeres (Elisenda Giner et al 7-8). Por su amplio alcance demográfico, Jo Labanyi afirma que el cartel se erige como una forma de arte proletario, aunque también está ligado al capitalismo por su nexa con la publicidad y las tecnologías modernas de reproducción gráfica (163). No solo por su vinculación con procesos industriales, sino por su existencia múltiple y efímera en el espacio público (Facundo Tomás 5), el *poster* desafía conceptos tradicionales del arte como la originalidad, la unicidad, la permanencia y la necesidad de resguardo en espacios privados. El cartel, al ser producido por ilustradores y diseñadores litográficos, también contradice el paradigma de la autoría individual (Labanyi 162) y, debido a su función utilitaria—instar a la acción, persuadir, informar (Nigel Glendinning 23)—objeta la idea de la creación artística como un proceso netamente personal y desinteresado. Como órgano de persuasión, el cartel de la guerra civil se vale de una variedad de técnicas y estilos como el constructivismo soviético, que se asemeja a la estética nazi y fascista, el realismo melodramático, el fotomontaje (Labanyi 163), el vanguardismo (Tomás 13), el dibujo satírico, el expresionismo, el naturalismo fotográfico de la ilustración norteamericana, además de mostrar un claro énfasis en los símbolos (Bozal 615-17).

Los carteles que se examinan a continuación reflejan los discursos que circulan durante la guerra civil en torno a la prostitución y las enfermedades venéreas. De los seis *posters* escogidos, cuatro se dirigen al soldado o miliciano para advertirle sobre los peligros de las enfermedades de transmisión sexual. En estos, la retórica bélica invade el mensaje antivenéreo para imprimirle mayor sentido de urgencia y la prostituta emerge como un poder infeccioso y perverso que victimiza al soldado. Es preciso destacar que este es el tipo de cartel antivenéreo que predomina durante la guerra. Los otros dos *posters* que completan la muestra están destinados a la población femenina que practica la prostitución o está en riesgo de caer en ella. En estos, se invita a la mujer a buscar ayuda y mejores posibilidades de vida.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

1. Este cartel puede consultarse en:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000200012#fig2

CIBERLETRAS

El cartel de la Figura 1 muestra, en la mitad izquierda del plano de composición, a un soldado sonriente que, bajo la luz de un farol, acaricia a una rubia maquillada y de escote acentuado². En la parte derecha, se presenta la imagen de un combatiente abatido. Su casco cae y sus piernas flexionadas indican que pierde el equilibrio como resultado de un impacto de bala. El doble relato visual del *poster* se complementa con el siguiente mensaje: "Evita las enfermedades venéreas / tan peligrosas como las balas enemigas." Los elementos enumerados conforman lo que Roland Barthes llama "el plano de la denotación" (*Elementos de semiología* 91). La mujer, el hombre uniformado, el farol, el soldado abatido y la leyenda constituyen un conjunto de signos que se convierten en significantes de un segundo sistema denominado "plano de connotación," que es el que se vincula a la cultura, la historia y la ideología (91-93).



Figura 1. Evita las enfermedades venéreas tan peligrosas como las balas enemigas, Dario Carmona de la Puente, Inspección General de Sanidad Militar, 1937, CRAI Biblioteca Pavelló de la República, Universitat de Barcelona.

La rubia emerge como un connotador de prostitución. La blusa escotada de color rojo que marca la forma de los senos, el exceso de maquillaje, las ojeras de agotamiento, así como la postura invitante con una mano en la cintura sugieren la ocupación de la mujer; además, la presencia de un farol encendido señala que es de noche, el ámbito por excelencia de lo ilícito. La fuerte asociación entre prostitución e infecciones de transmisión sexual que permea el imaginario de la época no deja lugar a dudas de que en este *poster* la mujer aparece, además, como una personificación del mal venéreo.

Asimismo, la distribución del color equipara a la mujer con el poder exterminador del enemigo. Nótese que el azul pálido de la falda, que cubre la zona genital y supuestamente infecciosa de la mujer, también es utilizado para ilustrar la imagen del soldado abatido. Esta estrategia cromática crea una relación de correspondencia entre los genitales femeninos y la muerte y, en un sentido más amplio, entre la prostituta y el enemigo militar. Esta última asociación se enfatiza con la separación del texto de la leyenda en dos renglones. La frase "tan peligrosas como las balas enemigas," ubicada en la sección inferior del cartel, parece una afirmación generalizada sobre las prostitutas por su cercanía con la mujer

2. Este cartel puede consultarse en:

mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/pavellorepu/id/476

de la ilustración, aunque si se lee la leyenda de forma continua y siguiendo el orden sintáctico, la referida frase califica a las “enfermedades venéreas.” Al establecerse un paralelismo entre la mujer y un objeto fálico y penetrante como la bala, se dota a la prostituta de una carga destructiva y masculinizante capaz de subyugar al soldado a través de la inseminación de enfermedades.

Por su parte, el soldado aparece doblemente uniformado: tiene un atuendo militar y, además, está pigmentado de un tono ocre exactamente igual al que identifica a la organización que publica el cartel: Inspección General de Sanidad Militar. La sincronía cromática señala la vigilancia que busca ejercer esta dependencia del gobierno sobre la colectividad de soldados y milicianos. El ocre totalizante que no distingue entre partes del cuerpo, cabello, ropa y accesorios es una metáfora del control que se aspira a lograr. Del combatiente se espera que cumpla su deber y no disipe su energía en placeres.

Desde el punto de vista cromático, la mujer aparece más individualizada y liberada de la autoridad, pues se usan diferentes colores para su vestimenta, piel y cabello. Además, emerge como un connotador múltiple: la mujer es prostituta, es enfermedad, es bala enemiga y es muerte. El hombre, por el contrario, aparece como un significante menos complejo: es objeto de la doble amenaza de la guerra y la mujer infectada. Esta representación le asigna una superioridad perversa a la figura de la prostituta, al tiempo que contradice la pretendida igualdad de los sexos consagrada en la legislación de 1935 sobre prostitución y enfermedades de transmisión sexual, en la cual la capacidad de contagio es atribuida sin distinción a hombres y mujeres. En este *poster* la mujer sigue siendo etiquetada como un peligro venéreo mayor al hombre, mientras el soldado emerge como una figura infantilizada cuya conducta sexual debe regularse con mandatos y amenazas.

En el *poster* de la Figura 2, la mujer aparece como una representación sensual de la muerte³. La ilustración muestra una feminidad híbrida de blancas y prominentes curvas con un brazo esquelético ceñido a la espalda del soldado. A diferencia del cartel anterior, donde el hombre acaricia a la mujer, en este, una prostituta mucho más proactiva acorrala con su abrazo fatal a un soldado cabizbajo. Nuevamente el hombre aparece de uniforme militar y teñido de un envolvente tono carmesí que borra las diferencias entre piel, ropa y cabello. El color rojo alude a la iconografía del bando republicano, así como a la muerte y la sangre. Estos significados convergen en la figura del soldado y comunican tanto su pérdida venérea como la defunción metafórica de la República, a causa del desenfreno sexual que se interpone como obstáculo al esfuerzo bélico.

Los rostros ocultos de la prostituta y el soldado, así como la ambientación nocturna del cartel, que presenta la imagen de una noche estrellada, fungen como metáforas de clandestinidad e ilegalidad. La presencia de niebla únicamente del lado del soldado parece connotar el estado de confusión del mismo, mientras que la profunda noche que rodea a la prostituta remite a su perversidad. El hombre, que parece debatirse entre la vergüenza y la tentación, se presenta como víctima de la mujer y de su propia falta de juicio.

Considerando que en 1937 el comercio sexual es ilícito, es más probable que el hombre tuviera que ir en busca de la prostituta y no viceversa como se muestra en el cartel, donde la mujer es la que aparece en actitud proactiva. El pronombre femenino en la frase “¡prevenite contra ellas!” (¿contra las enfermedades, las prostitutas o ambas?) apela al mismo juego de doble sentido del cartel anterior para subrayar la fuerza amenazante de la mujer, que se proyecta como símbolo de los males venéreos más comunes de la época: sífilis, blenorragia y chancro (Folguera 149).

3. Este cartel se puede consultar en:

mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/pavellorepu/id/477



Figura 2. ¡Atención! Las enfermedades venéreas amenazan tu salud. ¡Prevente contra ellas!, Francisco Rivero Gil, Jefatura de Sanidad Militar del Ejército, 1937, CRAI Biblioteca Pavelló de la República, Universitat de Barcelona.

A diferencia del cartel de la Figura 1, el de la Figura 2 presenta una composición más sencilla, con menos elementos y que rehúye a fórmulas elaboradas como los relatos paralelos. El énfasis se pone sobre la mujer como seductora fatal sin acudir a las metáforas bélicas observadas en el poster anterior. Las figuras humanas son más esquemáticas y se usan símbolos fácilmente identificables—el esqueleto, el color rojo, el casco, la desnudez, la noche—para la comprensión inmediata de un mensaje que, irónicamente, contradice la supuesta posición abolicionista y humanitaria del bando republicano. De acuerdo con Nash, agrupaciones comunistas, socialistas y anarquistas conciben a la prostituta como una víctima del capitalismo que vende su cuerpo como medida desesperada ante los salarios insuficientes (Rojas 223). No obstante, en buena parte del cartelismo antivenéreo de la guerra, como ocurre en este poster editado por la Jefatura de Sanidad Militar del Ejército, el único que aparece en posición de víctima es el hombre, mientras la mujer es una presencia peligrosa que paradójicamente, como se ha señalado, reedita—en tiempos de revolución—el tono de la campaña antivenérea implementada durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930).

El tercer poster a analizar lleva como título "Esta catástrofe ocasionó cien muertos, una mujer con venéreo puede ocasionar la desgracia a cien familias"⁴. Atribuida a Monterol, esta gráfica forma parte de las iniciativas antivenéreas de la filial malagueña de Socorro Rojo Internacional, servicio asistencial creado por la Internacional Comunista. Si bien en los dos carteles hasta ahora examinados la prostituta conserva cierto atractivo, en este emerge como una alegoría repulsiva de la muerte. El lenguaje visual más realista de los otros carteles se abandona para intervenir el cuerpo de la mujer y crear una femineidad terrorífica, un esqueleto con pelos, desexualizado, sin curvas ni encanto, que intenta capturar al musculoso combatiente entre sus huesudos miembros, mientras este hace lo posible por zafarse. El peinado infantil de la mujer-esqueleto establece un

4. El poster fue editado entre 1936 y 1939, pertenece a la colección *Carteles de la Guerra Civil* de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia. Puede visualizarse en el siguiente vínculo:

http://webliboteca.uv.es/bdigital/carteles/Cart_01_0105/00000001.jpg

elemento adicional de abyección y refuerza el mensaje de que la oferta sexual femenina es engañosa al encubrir el riesgo venéreo con diversas trampas estéticas que incluyen la apariencia de inocencia. Los ojos cerrados de la prostituta, además de acentuar su aspecto mortecino, subrayarían la ceguera moral y perversidad de una mujer violadora que fuerza sexualmente a los hombres.

El cartel retoma la estrategia narrativa del doble relato mediante una composición de eje diagonal que incluye dos planos de acción. Por medio de una hipérbole visual y textual, se comparan los efectos devastadores de la guerra con la prostitución. Oponiéndose a los discursos legales y epidemiológicos vigentes que reconocen que hombres, al igual que mujeres, son agentes de contagio, este *poster*, de nuevo, insiste en localizar el origen infeccioso en la mujer, liberando de toda responsabilidad al soldado. Raymond Conlon advierte sobre la limitada experiencia de los españoles con la guerra mecanizada y, en particular, con la sofisticada maquinaria que usan los nacionales gracias al apoyo italo-germano (114). Sin embargo, como sugiere el cartel, el poder infeccioso de la mujer superaría con creces los estragos de un bombardeo de alta tecnología capaz de descarrilar ferrocarriles y destruir ciudades. Los edificios derrumbándose y en llamas, el tren desviado y las decenas de muertos no dan cuenta de la toxicidad de la prostituta, capaz de una mortandad aún mayor.

En cuanto al hombre, el color rojo que lo identifica es simultáneamente un connotador del bando republicano y de la posibilidad de una derrota sangrienta. El cartel advierte que la causa antifascista fracasaría de no ponerse freno al sexo disipado y la propagación de infecciones venéreas. A diferencia del *poster* anterior, el hombre no se muestra pasivo: se enfrenta a la mujer y rechaza decididamente su abrazo vicioso. Castejón Bolea afirma que el cartelismo antivenéreo de la guerra construye una masculinidad “contenida y responsable”—como la del aludido combatiente—que coincide con algunos discursos feministas de la época y el pensamiento católico del bando nacional (¡Peligro! 50).

Como los anteriores, este cartel continúa con la tradición de misoginia de la imagerie pictórica de finales del siglo XIX. Como señala Bram Dijkstra, el arte decimonónico construye una femineidad sexualmente degenerada, animal y peligrosa (234). Para muchos intelectuales y artistas del siglo XIX, la mujer tiene efectos regresivos en el hombre, quien debe luchar contra sus instintos sexuales en función de conquistar la eficiencia y la prosperidad de la vida moderna (235). A este respecto, Richard Thomson alude a la acuarela *Human Parody: Street Corner at Four in the Morning* (1881) del belga Félicien Rops, quien emplea la imagen de la mujer-esqueleto como alegoría de sífilis y muerte (202), en un claro antecedente de este y los otros carteles que se examinan en este artículo.

Por otra parte, el cartel de la Figura 3—de modo análogo al de la Figura 2—presenta un diseño minimalista y una “organización visual que enfatiza los símbolos” (Bozal 617) por encima de los detalles⁵. Sobre un fondo rojo, que remite nuevamente al significado convencional de este color como señal de peligro, emerge la figura espectral de una mujer. Esta se encuentra rodeada de una serpiente y gravita al acecho de un soldado republicano. A estos elementos del plano de denotación se añade el componente textual del *poster*, que equipara el delito de la desertión militar con la posible discapacidad de un soldado a causa de una enfermedad de transmisión sexual. Por medio de este cartel, se criminaliza simbólicamente al enfermo venéreo y, por extensión, también se criminaliza el acto sexual que produce el contagio. Los vocablos “baja” y “deserción,” propios de la jerga militar, se utilizan para humillar al enfermo y presentarlo no solo como criminal, sino como un cobarde que se ha separado de la causa antifascista.

5. Este cartel se puede visualizar en <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/pav/ellorepu/id/550>

En una estrategia algo diferente a la de las gráficas anteriores, el cartel de la fig. 3 muestra una retórica más agresiva al amenazar al combatiente con una sentencia judicial que ocupa un espacio significativo dentro del plano de composición. Aunque el tono de la leyenda es implacable, la actitud del soldado es difícil de precisar. No aparece ni acorralado ni cabizbajo. Tiene una disposición activa, pero su intención exacta permanece indescifrable. La posición adelantada de su pierna derecha indica que avanza hacia la mujer, pero el brazo alzado al nivel de la cabeza puede interpretarse bien como una barrera de protección o un gesto de acometida hacia la amenaza femenina. En todo caso, el hombre aparece a cierta distancia de la mujer. No ha sido capturado, como en otros ejemplos, por lo que podría alejarse de ella y cumplir la orden del Consejo de Sanidad de Guerra de la Generalitat de Catalunya, instancia a cargo de editar este cartel.



Figura 3. Una baja por mal venéreo es una deserción, autor desconocido. Generalitat de Catalunya, 1937, CRAI Biblioteca Pavelló de la República, Universitat de Barcelona.

Aunque en este *poster* la representación de la mujer es menos repulsiva que en el anterior, sigue siendo perversa y, sobre todo, dominante, pues gravita en un plano espacial superior al hombre. A diferencia de los ejemplos anteriores, en este, la desnudez de la mujer es más descarnada. Sus órganos sexuales están a la vista y sus extremidades superiores e inferiores aparecen cortadas, lo que concentra la atención en la zona media compuesta por pechos y genitales. Los brazos alzados de la mujer exponen su figura y señalan la ausencia de pudor, además de darle un aire misterioso y hechizante. Todos estos rasgos construyen la perversión sexual de la mujer que, en este cartel, emerge como un connotador múltiple también vinculado al fascismo. En el cartelismo republicano de la guerra civil, se usó la serpiente como símbolo del fascismo. Este símbolo bíblico del mal se integra al cuerpo de la mujer dotándola de fiereza. La serpe fascista es la que arremete contra el soldado y saca su lengua amenazante, mientras la figura flotante de la prostituta permanece imperturbable. La culebra es un significante polisémico que sugiere pérdida, fascismo y masculinidad. De hecho, un segmento de la serpe se

extiende desde la zona genital femenina hacia adelante como si fuera un pené, dotando a la mujer de rasgos viriles y animales. El hermafroditismo que se desprende de esta imagen refuerza la caracterización de la mujer como un ser degenerado. Además, la equivalencia, ya notada en otros carteles, entre el mal venéreo y el bando nacional apunta a una representación del fascismo como enfermedad social.

Una perspectiva distinta sobre la prostitución puede encontrarse en el quinto cartel de la muestra, el cual se titula "Os ha nacido una vida que os capacitará para un trabajo digno y una existencia humana"⁶. Este no forma parte de la campaña sanitaria del gobierno, sino que pertenece a la producción de *posters* de organizaciones independientes aliadas a la República. Pese a que no es un cartel de temática antivenérea como el resto de los examinados, se incluye en el análisis porque ofrece una construcción social alternativa de la prostituta. Este cartel y el siguiente son los únicos que se dirigen a la prostituta en vez de al soldado. Otro aspecto que diferencia a este *poster* de los otros es su estilo visual: la ilustración exhibe un "realismo melodramático" que, según Labanyi, se asocia con los grupos anarquistas (163) y que sirve de vehículo para mostrar a las prostitutas como mártires de la sociedad y contrarrestar el discurso oficial de la República que tiende a presentarlas como una amenaza.

Aunque no se menciona la palabra prostitución, las mujeres pueden identificarse como integrantes de este colectivo por su desnudez, exceso de maquillaje y vestimenta precaria. Ambas mujeres tienen una expresión desoladora y avejentada que revela las dificultades que conlleva el meretricio como forma de vida. La de la izquierda se reclina en la pared con desgano: las comisuras de sus labios caen, mientras dirige una mirada de amargura hacia un lado. Su desnudez trasciende la tela del vestido y subraya la sobreutilización de su cuerpo. Por su parte, la mujer de la derecha está ensimismada en su asiento y mira hacia abajo con párpados tristes, tapándose el escote con gesto pudoroso. La representación de la prostituta como objeto de explotación y no como un ser intrínsecamente perverso supone una variación importante con respecto al discurso oficial republicano, que tiende a victimizar al soldado.

El cartel ofrece una dirección adonde las prostitutas pueden acudir para capacitarse y reconducir su vida. Aunque la base de datos de la Bibliothèque Nationale de France no ofrece información sobre la organización que editó el *poster*, el catálogo de la exhibición de carteles de la Guerra Civil Española "Recordar per no tornar-hi"—realizada en la Abadía de Montserrat entre el 14 de marzo y el 12 de octubre de 2008— atribuye este mismo cartel a la organización proabolicionista Mujeres Libres (16). Como se indicó, Mujeres Libres pone en marcha una red de laboratorios de prostitución con el objetivo de suplir la omisión del gobierno, que declara ilícita esta actividad, pero sin ofrecer un plan para la inserción social de este grupo de mujeres prohibidas por la ley de 1935.

El último *poster* a examinar data de 1938 y lleva por título "Lluita antivenèria / cureu-vos!: El flagell veneri afecta cruelment la mare i l'infant"⁷. Atribuido a Cristóbal Arteché, este cartel también omite la figura del soldado y enfila su mensaje hacia las prostitutas y aquellas mujeres en riesgo de incurrir en el comercio sexual por necesidad económica. Editado por la Dirección General de Sanidad Antivenérea de la Generalitat de Catalunya, el *poster* exhorta a sustituir el camino de la prostitución por el de la maternidad saludable. Arteché presenta dos historias. En el lado izquierdo se construye una imagen siniestra de la prostituta a través del cigarrillo como símbolo fálico de vicio y una desnudez en penumbras que subraya la idea de una vida ilícita y vergonzosa. Por medio de un claroscuro que ilumina la cabeza de la prostituta, se crea el puente hacia la imagen de la derecha, donde aparece una madre sonriente con su infante. Arteché muestra otra cara de la lucha antivenérea más enfocada en el mundo femenino y la familia. El punto

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

6. Este *poster* de autor y fecha desconocidos pertenece a la colección digital Gallica de la Bibliothèque Nationale de France. De acuerdo con los datos ofrecidos, el cartel habría circulado entre 1937 y 1939. Puede visualizarse en los siguientes vínculos:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90139152>
https://www.parlament.cat/apl/gimg/imatge/ealtadef?p_mida=M&p_id=273720

7. El cartel forma parte del Centro Documental de la Memoria Histórica del Portal de Archivos Españoles, un proyecto del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Puede visualizarse en el siguiente vínculo:

http://anc.gencat.cat/web/.content/anc/arcicles_Documentdelmes/Imatges_documentsdelmes/ANC1-151-N138Col-PauMercade_web.jpg

focal ya no es cuidar la salud del soldado para su mejor desempeño militar, sino velar por las madres y su descendencia. El contraste de oscuridad y luz de los cuadros yuxtapuestos anima a un cambio de vida. Se propone la ruta tradicional de la maternidad en reemplazo de la prostitución. Sin embargo, la eficiencia de un cartel como este es limitada si no se ofrece asistencia para efectuar la transición de un modo de vida al otro.

Castejón Bolea indica que “las enfermedades venéreas se convirtieron en muchos países en una metáfora del declive físico y moral, de las fuerzas de contaminación y polución que parecían amenazar las instituciones en que se basaba el orden social” (¡Peligro! 47). Con el aumento de la prostitución durante la guerra civil, la paranoia contra estas afecciones se acentúa no solo porque se les ve como un obstáculo al esfuerzo bélico, sino por su impacto en la familia como célula primaria de la sociedad.

En síntesis, el cartelismo antiveneéreo que se desarrolla entre 1936 y 1939 se caracteriza por presentar a la prostituta como un símbolo de infección y degeneración. En la mayor parte de los casos, la trabajadora sexual emerge como una figura abyecta cuya agencia se basa en su carácter destructivo y capacidad de subyugar al soldado. Generalmente, este aparece acosado por la figura femenina e infantilizado por el discurso controlador del cartel, que incluso criminaliza al enfermo venéreo acusándolo de desertor. A pesar de la revolución social que tiene lugar durante la guerra civil, las reformas legales en pro de la igualdad de género y la introducción de medidas proabolucionistas, los carteles estudiados reflejan la prevalencia de paradigmas conservadores sobre la prostitución, la mujer y la epidemiología de las enfermedades venéreas (Nash, *Mujer, familia y trabajo* 39). El gobierno no se ocupa de la rehabilitación de este colectivo de mujeres y promueve en los carteles una visión sexista y anacrónica de las dinámicas de contagio sexual (Nash, *Rojas* 229). La demonización de la prostituta contradice la filosofía del abolucionismo, que se basa en una posición empática hacia la trabajadora sexual, y también se opone al nuevo marco jurídico de 1935 que ratifica un modelo epidemiológico en el cual la prostituta ya no figura como el único vehículo de contagio. La República, en su obsesión higienista por erradicar los males venéreos frente a las urgencias de la guerra, repite representaciones visuales de la mujer que se emplean en contextos ideológicamente contrarios como la dictadura de Primo de Rivera y perpetúa mitos patriarcales, mediante el uso de un lenguaje simbólico que, como señala Barthes, distorsiona la realidad y naturaliza el prejuicio (*Mythologies* 120, 131); en este caso, se naturaliza la discriminación basada en género. Aunque hay ejemplos de *posters* oficiales con un mensaje más favorable hacia la trabajadora sexual (como el de la sexta imagen, “Lluita antiveneira”), las organizaciones de base son las que se muestran más prestas a articular un discurso alternativo sobre la prostitución mediante ilustraciones de tipo realista que buscan despertar la compasión hacia las mujeres que por necesidad deben recurrir al comercio de su cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

Ackelsberg, Martha A. *Free Women of Spain: Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women*. Indiana UP, 1991.

Alted, Alicia. "The Republican and Nationalist Wartime Cultural Apparatus." Graham and Labanyi, pp. 152-61.

Barthes, Roland. *Elementos de semiología*. Traducción de Alberto Méndez, A. Corazón, 1971.

---. *Mythologies*. Translated by Annette Lavers, Noonday Press, 1972.
Bozal, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura*. Vol. 1. Espasa Calpe, 1995.

Capel Martínez, Rosa María. "La prostitución en España: notas para un estudio socio-histórico." *Mujer y sociedad en España, 1700-1975*, editado por Rosa María Capel Martínez, Dirección General de Juventud y Promoción Socio-Cultural, 1982, pp. 265-98.

Carulla, Jordi, and Arnau Carulla. *La guerra civil en 2000 carteles: república-guerra civil-posguerra*. Postermil, 1997.

Castejón Bolea, Ramón, and Enrique Perdiguero Gil. Introducción. *Las imágenes de la salud: cartelismo sanitario en España, 1910-1950*, edición de Castejón Bolea et al, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012, pp. 9-22.

Castejón Bolea, Ramón, and Enrique Perdiguero Gil. "Las enfermedades venéreas y la regulación de la sexualidad en la España contemporánea." *Asclepio*, vol. 56, no. 2, 2004, pp. 223-42.

---. "¡Peligro! El cartelismo sanitario en la lucha antivenérea." *Las imágenes de la salud: cartelismo sanitario en España, 1910-1950*, edición de Castejón Bolea et al, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012, pp. 47-59.

Conlon, Raymond. "Loyalist Graphic Art." Vernon, pp. 104-25.

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*. Oxford UP, 1986.

Facundo, Tomás. "Guerra civil española y carteles de propaganda: El arte y las masas." *Olivar*, vol. 7, no. 8, 2006, pp. 63-85.

---. *Los carteles valencianos en la Guerra Civil Española*. Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia, Delegación Municipal de Cultura, 1986.

BIBLIOGRAFÍA

Folguera, Pilar. *Vida cotidiana en Madrid: El primer tercio del siglo a través de las fuentes orales*. Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, 1987.

Giner, Elisenda et al. "Free Women's Contributions to Working Class Women's Sexual Education During the Spanish Civil War (1936–1939) and Beyond." *Teachers College Record*, vol. 118, no. 4, 2016, pp. 1-38.

Glendinning, Nigel. "Art and the Spanish Civil War." *"¡No pasarán!" Art, Literature and the Spanish Civil War*, edited by Stephen Hart, Tàmesis, 1988, pp. 20-45.

Graham, Helen, and Jo Labanyi, editors. *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*. Oxford UP, 1995.

Graham, Helen. "Sexual Politics." Graham and Labanyi, pp. 99-116.

Guereña, Jean-Louis. *La prostitución en la España contemporánea*. Marcial Pons Historia, 2003.

Jackson, Gabriel. *A Concise History of the Spanish Civil War*. Thames and Hudson, 1974.

Kenwood, Alun. "Art, Propaganda, Commitment: Hispanic Literature and the War." *The Spanish Civil War. A Cultural and Historical Reader*, edited by Alun Kenwood, Berg, 1993, pp. 27-38.

Labanyi, Jo. "Propaganda Art: Culture by the People or for the People?" Graham and Labanyi, pp. 161-66.

Nash, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*. Anthropos, 1983.

---. *Rojas: Las mujeres republicanas en la guerra civil*. Taurus, 1999.
"Recordar per no tornar-hi: Exposició dels cartells de la Guerra Civil espanyola de l'Abadia de Montserrat." *Museu de Montserrat*, www.museudemontserrat.com/docs/recordar-per-no-tornar-hi-exposicio-dels-cartells-de-la-guerra-civil-espanyola-de-l%E2%80%99abadia-de-montserrat_47_ca.pdf. Accedido 1 mayo 2018.

Rivas Arjona, Mercedes. "II República española y prostitución: El camino hacia la aprobación del decreto abolicionista de 1935." *Arenal*, vol. 20, no. 2, 2013, pp. 345-368.

BIBLIOGRAFÍA

Rops, Félicien. *Human Parody: Street Corner at Four in the Morning*. 1881, watercolor, Musée Félicien Rops, Namur. *Splendours & Miseries: Images of Prostitution in France, 1850-1910*, edited by Nienke Bakker et al, Flammarion, 2015, p. 204.

Scanlon, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea: 1868-1974*. Akal, 1986.

Thomson, Richard. "Fantasies and allegories of vice." *Splendours & Miseries: Images of Prostitution in France, 1850-1910*, edited by Nienke Bakker et al, Flammarion, 2015, pp. 198-229.

Vernon, Kathleen, editor. *The Spanish Civil War and the Visual Arts*. Center for International Studies, Cornell University, 1990.

---. "Gritos de la pared." Vernon, pp. 132-47.

COMPANION SPECIES IN BORDER CROSSINGS: “MEDIODÍA DE FRONTERA” BY CLAUDIA HERNÁNDEZ

Emily C. Vázquez Enríquez
Cornell University

Abstract

In Mesoamerican cultures, dogs occupied a central role for daily practices, spiritual rituals, and mythological configurations. Pre-Columbian societies valued canine figures as companion species capable of guiding souls during their journey into the underworld. Dogs were perceived as nonhuman entities with a powerful connection to death, capable of taming darkness. In this article, I analyze the way in which the role of dogs as companion species in harsh journeys has been reformulated in the short story “Mediodía de frontera” (2007) by Salvadoran author Claudia Hernández. Through the analysis of interactions between a stray dog and a tongueless woman that meet at a border crossing, I study how the story challenges ontological boundaries without erasing each species’ specificity.

Keywords: Central American literature, border, Mesoamerican culture, animal-human studies, gender studies.

Populated by human and nonhuman characters, *De fronteras* (2007)¹, a short story collection by Salvadoran author Claudia Hernández, depicts the trauma endured by El Salvador's most vulnerable population in the aftermath of the 1980s' civil war. Rooted in the reality of the country's reconstruction, the narratives account for the historic debts that resulted from more than a decade of continuous human rights violations. Because of this, scholars such as Misha Kokotovic, Alexandra Ortiz, and Hilda Gairaud have framed Hernández' work within the category of postwar literature. In the words of Kokotovic, the stories "allude to the conflict's enduring effects in the troubled and paradoxically violent peace of the 1990's" (54). However, the collection also "attempt[s] to be read as universal literature" (53-54), which is why Hernández avoids adding geographic or temporal specificities to her stories.

Such a lack of referentiality allows for different interpretive approaches, although as Sophie Esch asserts, because of Hernández's nationality, the stories tend to be read within the context of El Salvador and Central America (572). This is true not only in terms of spatiality but also regarding temporality. While, as a growing body of scholarship attests, these short stories are central for the critical understanding of postwar trauma, as Esch argues, they can be read "in the context of violence, past or present" (573). Furthermore, the stories tend to be studied in relation to one another to provide a comprehensive sense of the collection. While this approach is enriching in many ways, some of the specificities and details of each narrative remain overlooked or superficially addressed in favor of a more holistic understanding. Steering away from the postwar framework and following Esch in the reading of these stories as universalist literary devices that question what it means to be human/humane, in "Mediodía de frontera" I explore the human-nonhuman connection that arises in a precarious encounter framed by a border location.

The concept of the border as metaphor and materiality is at the center of each narrative. The human and nonhuman protagonists tend to be portrayed in situations where the boundaries between gender, species, and affects are often challenged. However, "Mediodía de frontera" is the only story that fully incorporates the material presence of a border. Although the exact location is unknown, in this narrative the border zone appears as a central, explicit reality. This geopolitical presence, combined with the intimate encounter between a human and a nonhuman character, magnifies the boundary-crossing theme that permeates the stories. Furthermore, because the main characters are a dog and a woman who is about to kill herself in a hopeless scenario, the story evokes the Mesoamerican belief about dogs' spiritual abilities to guide souls through harsh journeys. In what follows, I argue that this story reformulates the role of dogs as companion species in critical crossings. Moreover, focusing on the complexities of interspecies companionship allows me to examine how the story exposes systemic forms of violence and underscores the frailty of ontological divides through the depiction of two vulnerable characters; this is achieved without erasing the positionality of the existences involved.

The fragile human-animal boundary portrayed in the stories has also been studied by other scholars. Sophie Esch analyzes how *De fronteras* challenges common understandings of humanness and the means by which the narratives think through animals in order to imagine another form of living-together in the context of violence. Nanci Buiza focuses her argument on the nonhuman characters' ability to show humane-attributed responses in scenarios where humans have been desensitized. Although not focused on ontological divides, Hilda Gairaud studies the role of animals as symbolic representations of hegemonic structures and their effects on oppressed beings in the postwar framework.

Considering the intimate encounters between human and nonhuman

1. First published as *Mediodía de Frontera* in 2002.

characters, my reading expands on these discussions. However, by focusing on only one narrative, this article delves not just into the relationship that characters establish across species differences but also into the social specificity traversing the materiality of each character. This approach permits studying the narration from two perspectives. On the one hand, although I follow Buiza's argument regarding the centrality of the development of empathy with the suffering of the Other in Hernández's short narratives, narrowing my analysis down to one story allows me to go one step further. I explore how such empathetic participation underscores similarities between social structures that generate species and gender-based violence. On the other hand, while my approach shares major points of interest with those exposed by Esch—particularly pertaining to how being in the company of animals can help reinstate the ability to empathize with those who are different and suffer alone—I read this companionship as a reinvention of Mesoamerican myth and legend. I argue that Hernández's depiction of the connection between a dog and a human can be traced back to pre-Columbian cultures not just because of the embodiment of her protagonists but also because these specific characters are situated in a context that highlights precarious journeys and border crossings.

Besides the myth that explains the belief in the ability of dogs to navigate the underworld and guide humans through it, the bond between them and people in pre-Columbian societies has also been described from an external perspective. In the book XI of the *Florentine Codex* friar Bernardino de Sahagún describes the Mesoamerican cultures' "natural history" and attempts to create a taxonomy of the nonhuman pre-Hispanic world. The friar describes the plants, birds, fish, and mammals composing the indigenous landscape. In "Párrafo sexto", de Sahagún lists different dogs bred by the indigenous people, highlighting the only one that used to be indulged in a special way: "otros perrillos criaban que llamaban *Xoloitzcuintli*, que ningún pelo tenían, y de noche abrigábanlos con mantas para dormir" (164). This remark underscores the relationship established between this specific breed and their human companions. By mentioning the way in which people used to protect *Xoloitzcuintli* dogs from the cold, de Sahagún is describing both reciprocity for the help these dogs were supposed to provide in the afterlife and a form of empathy displayed by their human companions. The recontextualization of this bond is one of the main elements for Hernández's recreation of the Mesoamerican myth.

The action starts with a stray dog entering a women's public restroom. According to the narrator, the nonhuman character intends to lick urine from the floor to reduce his hunger. However, once the dog enters the bathroom, he encounters "una mujer con sangre en la blusa y una lengua en las manos" (101). The dog becomes terrified by the sight of a woman holding her own tongue between her hands. Fearing for his life, he tries to leave, but the wounded human begs him to stay and "el perro accede ante los ojos temblorosos de ella" (101). Besides the self-mutilation, at least three more things are worth noting in this initial scene: first, the area where the action is taking place; then, the role of gender; and finally, the characters' first interaction.

The opening words of the narration are: "Tres minutos antes del mediodía. Un baño público en la frontera. Mucho calor" (101). Even though "Mediodía de frontera" is not explicitly tied to a specific time or territory, it is not devoid of social or geographic context either. Hernández's interest in conflicts arising from border and migratory systems is evident in her other writings, such as the short novel *La han despedido de nuevo* (2002). Because of this, it is fitting that while the rest of the stories included in the collection lack geographic markers, in "Mediodía de frontera," a geopolitical point is one of the first details specified. Moreover, while *La han despedido de nuevo* explores the social

implications of women's migration, "Mediodía de frontera" also includes a female protagonist². However, although the human protagonist's story is linked to a border crossing point, she is not trying to traverse it. Instead, she is getting ready to die there.

For civilizations such as the Aztec (Mexico), Toltec, and Mayan, dogs occupied a central role for daily practices, spiritual rituals, and mythological configurations³. One of the most well-known examples of this centrality is the *Xoloitzcuintli* dog. This breed takes its name from "two words in the language of the Aztecs: Xolotl, the god of lightning and death, and Itzcuintli, or dog" (Romey 2017). According to Aztec mythology, *Xolotl*, *Quetzalcoatl*'s twin, created the *Xoloitzcuintli* from the Bone of Life, which was also thought to be the root of all humankind. The god of lightning and death did this under the condition that humans would take care of the breed to receive the gift of their guidance during the afterlife. These pre-Columbian societies valued the *Xoloitzcuintli* as a companion species capable of guiding souls during their journey into *Mictlán*, the underworld, thus perceiving them as nonhuman beings with a powerful connection to death, skilled to tame darkness.

The *Xoloitzcuintli* is present in a vast array of cultural configurations, including several of Diego Rivera's murals, such as "La civilización Totonaca" (1950), and Frida Kahlo's paintings, for example, "Escuintle y yo" (1945). In literature, echoes of the *Xoloitzcuintli* can be seen in Juan Rulfo's "No oyes ladrar a los perros" (1938), and Yuri Herrera's *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) introduces a character reminiscent of the mythical dog. In film, Alejandro González Iñárritu's *Amores perros* (2000) presents dogs as central figures for the personal journeys of the human characters, and more directly, the *Xoloitzcuintli* figure appears as one of the central characters of Disney animated film *Coco* (2017).

In the Central American region, the famous *Leyenda del Cadejo* is also configured around a canine manifestation⁴. Although versions vary, the legend is thought to have its origins in Maya-Quiché beliefs, which situate the fantastic *Cadejo* dog in two scenarios: "desde su perspectiva negativa, el Cadejo usurpa la confianza de los seres humanos mediante el terror, el Cadejo encarna, en su faceta positiva, el poder regenerativo de la naturaleza y protege a los seres humanos del peligro" (Jaeck 299)⁵. Whereas in the Aztec mythology the *Xoloitzcuintli* arises from the most popular breed of the pre-Hispanic world, in the Maya-Quiché tradition, the *Cadejo* is a fantastic, supernatural dog that can take the role of either a monster or a protector.

If in Mesoamerican beliefs, certain canine figures were configured as companion entities with a protective mission in difficult scenarios, Hernández's short story echoes the main characteristics of such a configuration; these are the circumstances in which the need for companionship takes place and the role of the nonhuman species. In *Dividing the Isthms*, Ana Patricia Rodríguez already points out that "Mediodía de frontera" draws on Salvadoran legends that portray "Cadejo dogs mediat[ing] the passage of humans from one world to the next" (226). While the author does not explore this connection further, her observation highlights another central element of the *Cadejo*'s legend, that the powerful dog was central for the human passage from life to death. In other words, in the legendary tale, the supernatural figure can transit through a spiritual border. Since migrating can become a life-threatening journey endured by people trying to escape precarious scenarios, such as extreme poverty, violence, and climate-related difficulties, in the context of the Central America-US border corridors, the border can be interpreted as a space encompassing similarities with what the Aztecs used to call *Mictlán*, the harsh afterlife zone that souls needed to traverse in order to get to paradise. Furthermore, with the phrase "mucho calor" (101), which appears on the very first line of the story, the

2. While several literary and cinematic works have addressed Central American migration, narratives depicting women's experiences in relation to border scenarios are scarce. In *La han despedida de nuevo*, first published in 2002, Claudia Hernández portrays the experiences of migrant women living in New York. After this representation, the film *La jaula de oro* (2013), directed by Diego Quemada-Díez also presents a central female character, Sara, a Central American woman who at the beginning of the film dresses up as a boy to prevent gender-based violence during her journey.

3. In *The Archaeology of Mesoamerican Animals* (2013), anthropologists Raúl Valdez et al. confirm that dogs are "the most common vertebrate in the Mesoamerican archaeological record" (557), serving both practical and ritual deeds. Among the practical uses of dogs, the researchers identify dietary and manufacturing activities, whereas among the ritual practices they mention how dogs were used "to protect ritual spaces, [in] acts of sacrifice and [as] company for the dead" (558).

4. Lois Marie Jaeck traces the *Cadejo*'s cultural influence back to Guatemalan author Miguel Ángel Asturias' "Leyenda del Cadejo" (1930), *El Señor Presidente* (1946), and to Salvadoran Manlio Argueta's *Un día en la vida* (1983) and "Los perros mágicos de los volcanes" (1990).

5. As it is stated by Juan José Miñonis in "Discurso mítico en *Leyendas de Guatemala*" (1988).

narrator sets the tone of the atmosphere and accentuates the similarities between the narrative landscape and infernal-like scenarios.

Crossing the Lacandon forest, riding *La Bestia*, interacting with criminal groups and walking on the desert are some of the most prominent risks associated with clandestine migration⁶. The border zone is far more dangerous for women, who “experience disproportionately high rates of sexual violence, and can be victimized by actors such as smugglers, gangs, cartels and police” (Hallock et al)⁷. Similar to the journey through *Mictlán*, the border tends to be crossed in fear and with the hopes of arriving to a better territory. In the case of the protagonist of Hernández’ short story, she does not cross the border for unknown motives and, instead, opts to end her life. This choice underscores the border’s presence as a space loaded with sociopolitical meaning and highlights the journeys’ significance the tropes for the narration, and the canine figure’s recontextualization as a companion.

Whereas in pre-Columbian accounts dogs were, on the one hand, a purebred, and on the other hand, a fantastic, powerful articulation of a canine being, Hernández introduces a stray dog. In addition, the dog gets other attributes that place him in a particular, embodied interspecies relationship. Besides being a stray, famished dog, the most important aspects of the nonhuman character are his gender and his ability to speak. Furthermore, gender, unlikely linguistic capabilities, and physical decimation are also central in the formulation of the human character. Since both protagonists share important characteristics that situate them in parallel scenarios, it is possible to draw connections that defy their ontological divisions. Because such an interpretation is based on challenging ontological distinctions between a female character who is situated in a context of profound gender disparity and a stray dog, comparing them could seem problematic. Nevertheless, the connections that can be drawn do not imply the erasure of the characters’ specificities nor the amalgamation of their tribulations. Instead, these connections identify the biopolitical constructions that produce “the inhumanity [they] exclude” (Iman Jackson 675). In the intersection of women and animal studies one of the most latent problems associated with challenging the human-animal boundary is that such a challenge can be interpreted as the animalization of women and the humanization of animals, as Vint puts it:

There are many parallels between the ways in which women have been constructed, controlled, spoken for and objectified by patriarchal culture, and similar constraints placed on animals by Western culture more generally. Achieving better insights into this overlapping and intersecting oppression is valuable for both feminism and those interested in animal welfare. (111)

However, before making evident the parallelisms between both protagonists, the narrator highlights the gender divide that arises at the beginning of the story. In “Mediodía de frontera” both characters lack a name, they are presented only as “un perro macho” and “una mujer” (101). Because the human character is introduced only in terms of her gender, this narrative articulation has been closely read in the context of the civil war. Since the organ removed by the woman is necessary to speak out, in the words of Misha Kokotovic, this self-mutilation references “[the] silencing of women in the transition to peace and postwar ‘normalization’ of gender relations” (71). This, given that women who took more active roles during the war had to return to a context of deepened gender inequality. In the framework of female figures at border intersections within the Central America-US migration corridors, the character’s self-mutilation can also be read in a symbolic way inasmuch as “en el contexto de la migración [...] uno de los principales impactos es el silencio debido a la vergüenza que sienten las mujeres por [la violencia sexual]” (Clérgica Morales et al. 70). To this reading it can also be added the gender violence

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

6. In El Salvador, the origins of mass migration movements can be traced back to “the late 1970s and early 1980s [as a] response to the repression and violence associated with the onset of civil war” (“Uprooted in Central America”).

7. In the article “In Search of Safety, Growing Numbers of Women Flee Central America,” the *Migration Policy Institute* presents a broad study regarding this topic.

endured by women in El Salvador, where femicides continue on the rise⁸. In this way, the narration situates a character whose gender can be read within the scope of both the space where her body is being placed and the social context and history of the country most closely linked to her story.

The importance of gender is also shown through the nonhuman character. Describing the moment in which the dog enters the public restroom, the narrator states: "entra disimulando aunque está de más hacerlo porque a nadie le importa que entre un perro macho en un baño de mujeres en la frontera" (101). The story draws attention to a male figure trespassing a women's space, also noting that "nobody cares" about this transgression. However, while the male/female gender opposition highlights the context of gender disparity surrounding the narrative, looking at the nonhuman character only as the representation of maleness would constrain the dog to a metaphorical level; this is, the nonhuman protagonist would be read merely as an artifact to represent masculinity. However, because of the nonhuman character's development, this initial narrative limitation changes.

When the dog first sees the female character covered in blood he develops a feeling of disgust: "Mira. Vuelve sobre sus pasos. Está asqueado" (101). Moments later, after their first interaction, his perception becomes more compassionate. At the same time as the woman changes when seen through the dog's eyes, his individuality surpasses the initial metaphorical articulation of a male figure. Therefore, while in their initial encounter the dog's primary instinct is to leave ("el perro comienza a abandonar el lugar porque una mujer que es capaz de cortarse la lengua es capaz también de acabar con la vida de un perro de frontera" (101)), this attitude quickly disappears, and the bond across species begins to form. Just as the dog attempts to leave, the woman stops him: "ella le pide que regrese, que no se vaya, que no la deje" (101). Noticing her solitude and desperation, the nonhuman character agrees to stay with her. This is the first step towards the blurring of not just gender disparities, but also of the ontological divide that seems to place both characters apart, which, as the narrative progresses, "flatten[s] into mundane differences" (Haraway 15). After the blurring of gender-based differences, the narrator accounts for the empathy experienced by both characters, in this case particularly by the dog who agrees to accompany the woman in a clear moment of pain. This process is central for the reformulation of the Mesoamerican myth in Hernández' story.

In "Mediodía de frontera," Hernández recreates the reciprocal dog-human relationship portrayed in Mesoamerican myth and legend, however, in the Salvadoran's version, their connection is framed by contemporary social instances. While the relationship developed by the human and the nonhuman characters unveils how suffering and vulnerability can transcend boundaries across species and bring them closer, it also exposes systemic forms of violence based on difference. This relates to Esch's statement regarding that "at the core of these animal-human relationships are questions of Otherness, of being different, and of empathy" (574). It is interesting to note that even though during the story's opening pages the gender dissimilarity between these two characters is emphasized, the species divide is not stressed. The fact that the dog speaks fluently with the woman is something that the narrator does not question. Scholars such as Nanci Buiza, Linda Craft and Alexandra Ortiz have argued that this articulation is largely due to the adherence of the short stories to narrative strategies linked to the fantastic genre tradition, which in words of Buiza offer a path to "despertar y agitar las sensibilidades del lector y así sacarlo de su entumecimiento afectivo" (12). Besides the affective shock that these fantastic representations can produce, in the case of "Mediodía de frontera," this scenario functions as the principal element to depict the bond and empathy gradually established between both characters.

8. Louise Donovan writes extensively about this issue on "Men Kill Women Because They Can: Inside El Salvador's Devastating Femicide Crisis" (2019). In this article she focuses on femicides perpetrated by domestic partners.

After agreeing to stay and accompany the woman, notably interested in her situation, the dog “le acerca con la pata un trapo para que se cubra la boca y le pregunta, por cortesía, qué sucedió y quién pudo hacerle eso. Ella, que sabe que él conoce las respuestas, no responde quién, sino por qué” (102). The dog takes on an active, independent role, directing the story and showing signs of genuine interest for his human interlocutor. In addition, two other aspects of this scene are worth highlighting: not only the dog is able to speak, but the tongueless woman, whose mouth is badly hurt, can emit words without trouble. There is an implicit, deep understanding between these two characters from different species, one of them belonging to a dominant ontological category and the other one to a secondary one. Although this episode could be interpreted as a part of the fantasy-like atmosphere of the narration, by not reading the narration only through the lenses of genre this interaction can be understood as a becoming together, an experience through which, in terms defined by Sherryl Vint, it is possible to identify “connections and affinities that reject the distinction between human and animal” (53). If Hernández starts to recuperate the dog-human relationship depicted in Mesoamerican mythologies by placing the characters in an area that can resemble either *Mictlán* or a dangerous setting where *Cadejo* dogs would have to adopt their protective facet, by rejecting ontological distinctions the author starts to reinvent the pre-Hispanic imaginary. It is precisely because of the vulnerable circumstances in which these two beings meet, that they are able to communicate across species. Related to this ability, and following Derrida, Cary Wolfe states that “[radical finitude] is shared by humans and nonhumans the moment they begin to interact and communicate. To ‘respond’ [...] by means of any semiotic system” (571). In this narrative, the impossibility of having a human and a nonhuman character communicating with each other comes into effect precisely because of the mutual understanding of such radical finitude and vulnerability.

As presented in the story, the link between the precariousness that the human and the nonhuman characters face is exposed through a semiotic multispecies system. Through the analysis of this system, it is possible to establish connections between the problems experienced by the protagonists and the extent of the bond they share. Although the narrative presents the main characters speaking to each other using human language, the dialogue’s semiotics is hybrid. At several key moments in the story, the narrator underscores other communicative approaches. This happens, for example, when the nonhuman character reads the woman’s eyes and obtains vital information for the story’s development: “sabe que la lengua es de ella porque sus ojos aún le tiemblan de dolor” (101). Another example of a similar approach occurs when the human character hears the dog’s stomach rumbling, learning yet another crucial detail for the story that the protagonists do not share by using words. Overall, while it might seem that human language is the only communication channel in the story, in fact, the characters use a hybrid, multisensorial language based on signs and symbols that allow for mutual understanding across species boundaries.

Even though the narration depicts multisensorial semiotics, this can only be identified by the reader as the result of a story written in human language. Because of this, it could be argued that a narrative that questions human exceptionalism is construed around an anthropocentric excess. Given that the dog is imbued with human linguistic capabilities, the act of transferring human subjectivity to a nonhuman figure can be seen as an act that undermines its specificity. This conundrum also translates to the woman, who emits words despite not having a tongue. Thus, although with phrases such as “comprendo’ dice el perro,” (my emphasis 102) it seems the characters are having a conversation, such a dialogue is the only way through which she can interpret and tell the story. While this premise also implies an anthropocentric-centered

approach, the importance of multisensorial modes of communication speaks to how the characters are not communicating eminently as humans, but through hybrid, affective, and empathic signs. Because of their success at transmitting meaningful information without using signs inherently human, these semiotic systems challenge the human-animal divide.

Regarding the content of the human-nonhuman communication modes, an insightful moment ensues after the dog asks the woman “qué sucedió y quién pudo hacerle eso [y ella] que sabe que él conoce las respuestas, no responde quién, sino por qué” (101-102). The human character recognizes the profound knowledge held by the dog about her suffering, thus exposing a level of intimacy only explainable by a cross-species empathy. Given that this knowledge, which is both affective and intellectual, arises from painful experiences, it relates to two terms explored by Haraway: “sharing suffering” and “intersubjectivity.” In her *Companion Species Manifesto* (2003), Haraway defines intersubjectivity as “paying attention to the conjoined dance of face-to-face significant otherness” (133). If, conventionally, the term intersubjectivity refers to the process of human minds making meaning of things and beings together, Haraway pushes this notion to frame it beyond anthropocentric views. For the cultural theorist, cross-species intersubjectivity is made possible when two embodied beings, regardless of species, become *with* each other. This experience would lead them to make meaning while recognizing their co-existence. Such a recognition implies acknowledging “cohabitation, coevolution, and embodied cross-species sociality [to] inform more livable politics and ontologies in current life worlds” (96). In a parallel way, “Mediodía de frontera” identifies how both characters develop this sense of intersubjectivity to the extent they form a nonhierarchical attachment. If, as stated by friar Bernardino de Sahagún in the *Florentine Codex*, indigenous societies used to care for *Xoloitzcuintli* dogs in a distinctive way due to their belief in the breed’s spiritual abilities, archaeological research has shown that such belief also had a different type of material implications. Kristin Romey reminds that precisely because of their high status, the meat of *Xoloitzcuintlis* was thought to have powerful medicinal benefits. This contrast addresses the material facets derived from a spiritual conviction through which Mesoamerican cultures used to regard this breed. In Hernández’s short story, the nonhuman character’s materiality is also taken into account.

At the beginning of the story, the woman is presented with brutal signs of violence on her body and because of this violence, the focus of the narration seems to be only her. However, the focus shifts to the character of the dog. This is especially evident after the first exchange between the protagonists. The woman tells the dog the reason she decided to cut out her tongue: “los ahorcados no se ven mal porque cuelguen del techo, sino porque la lengua cuelga de ellos, la lengua es lo que provoca lástima [además] los que se ahorcan siempre están solos antes del acto [...] *Comprendo*, dice el perro, y en realidad lo hace” (emphasis is mine, 102). This conversation foregrounds the connection between both characters and underscores the dog’s capacity to relate to the woman’s decision.

Commenting on the woman’s choice of cutting out her tongue, Kokotovic explains: “it is difficult not to interpret it [as] a silencing of women in the transition to peace and postwar ‘normalization’ of gender relations” (71). While it is true that the tongue’s removal is highly symbolic in the context of gender disparity, considering what the character explains, this action can also be read as a display of her agency. She removes her tongue because she refuses to become a pitiful image and a horrible corpse. The protagonist is able to exert control over her body and, given the context surrounding the narrative, this might not have been a possibility before that moment. Although for Kokotovic, “the manner she kills herself would appear to be a form of submission [...] for in death she meets several

patriarchal expectations of women” (71), the statement: “es la lengua lo que causa horror. La lengua es lo que provoca lástima [...] Y ella no quiere horrorizar a nadie. Solo quiere ahorcarse” (102) opens another path of interpretation. The emphasis on what the character wants, and on the actions she takes in order to achieve it, highlight the perilous ways she finds to reclaim her agency. While it is true that she considers how others will see her, it is clear that her primary goal is not to be subjected to them. In addition, she refuses to be alone, “los que se ahorcan siempre están solos antes del acto” (102), which is why she asks the dog to stay with her.

Donna Haraway explains that “sharing suffering” comes into effect when human-nonhuman relationships are built over the recognition of “shared pain and mortality” (83). In the story, this “sharing suffering” appears shortly after the first moment of connection experienced by the characters. In such a moment, they undergo an implicit common understanding of pain and death. While the dog’s understanding arises during the conversation with the woman, the woman’s understanding of the dog’s pain occurs in a different manner. After their initial dialogue, they share a few minutes of silence, and this silence “deja oír el hambre del perro flaco y abigarrado” (102). When she “hears its growling stomach” (Esch 584) and realizes the stray dog is starving, she finds a way to help him:

Ella, que escucha los gritos abigarrados de sus vísceras, saca una navaja del bolsillo, corta en trozos la lengua y se la ofrece. Aún está caliente, buena para comer. Le extiende el primer trozo con la mano derecha mientras, con la izquierda, cubre su boca con el trapo que el perro le ha alcanzado. El perro no quiere. Desea, pero se avergüenza de desear. Ella insiste. Y él acepta. (102)

If until that point the woman’s condition is the only one addressed by the characters, during this scene, the focus spans the precariousness of both the dog’s and the woman’s situation. The narrator describes how, at the moment in which the woman offers her tongue, an organic object that can help alleviate the dog’s hunger, she is also using the cloth, the inorganic article the dog gave her to help ease her physical pain. The notoriety of these two objects in the description speaks to the reciprocity enacted by this interspecies relationship, which is based on the recognition of each other’s suffering and mortality, to paraphrase Haraway. Furthermore, whereas Mesoamerican civilizations such as the Aztec used to eat dog’s meat and believed in the healing powers of the *Xoloitzcuintl*’s body, in Hernández’ story the nonhuman character is the one healing while eating a piece of the human’s corporeality. This healing is carried out through the alleviation not only of the dog’s hunger but also and perhaps most significantly, of his solitude.

Whereas the precariousness of the woman’s condition can be located in a context surrounded by gender-based violence and invisibility, that one of the stray dog follows a culture of speciesism-based indifference and abandonment, as the description “un perro abigarrado y flaco” (101) indicates. In relation to this premise, Ignacio Sarmiento explores how Hernández’s stories portray “[el] mecanismo de precarización de la vida, que termina por quitarle todo valor a esta y la sentencia a la más absoluta desprotección” (4). In “Mediodía de frontera,” such a mechanism is made evident through the state in which both the dog and the woman are being articulated. Because the latter experiences forms of suffering similar to those endured by the former, the story challenges human exceptionalism. In “Constructing Animals” Margo DeMello asserts:

Feminist scholars have addressed the ways that sexism and speciesism parallel each other and shape one another, and are based on the assumption that there are essential, meaningful differences between say, men and women or humans and animals [...] These differences are then used to justify the domination of certain categories of people or animals based on their supposed essential natures. (25)

These associations between sexism and speciesism, which underscore how difference is used to generate systemic forms of oppression, violence, and discrimination, are manifest throughout the story. If, as Greta Gaard states "speaking is associated with power, knowledge, and dominance" (18), the fact that Hernández portrays a human and a nonhuman characters who cannot speak, stresses the connection between them both. Furthermore, the fact that in the narration they can communicate using multi-sensory semiotics, deepens their connection and questions the divide between human and animal. It is important to note that although factors such as intersubjectivity and shared suffering are at the center of "Mediodía de frontera," the characters are not portrayed as equals and thus their specificity is not erased. Whereas the dog faces hunger, abandonment, and emaciation, the woman's situation can be read against the backdrop of both the border area where the story takes place and the context of gender inequality.

The human-animal linkage could be further complicated with classifications such as "animalized human, humanized animal [...] animalized woman and feminized animal, terms that foreground the gender/species/ecology connections" (Gaard 18). However, the particularities of each character's struggle emphasize their bodies' archaeology as sites of lived experience (Joyce) that transcends such categories. As I have discussed, these lived, embodied experiences are individual configurations that respond to some of the most pressing difficulties faced by each specific character. Whereas these circumstances underline each character's specificity, the fact that they are able to understand different forms of pain across species shows how "common vulnerability [is one] of the ways that human and animals share embodied being" (Vint 10). In the story, this realization leads to an intimate, affective connection:

El perro observa el ritual. La mira ajustar la cuerda a la viga. Le gusta cómo se mira. Y, en un arrebato, le jura no dejarla sola, estar a su lado mientras se cuelga, mientras patatea, mientras lucha contra la asfixia. Ella suspira. Si tuviera la boca libre y la lengua puesta, le daría las gracias. Como no puede, lo acaricia como si fuera suyo. Lo abraza [...] Se cuelga [...] Lloro el perro y permanece a su lado aunque ella ya no lo sepa. (103)

This quote foregrounds the meaningful interspecies relationship sustained by the characters, who are able to trespass ontological boundaries and build a meaningful, affective bond. As I have argued, this bond is a reformulation of the Mesoamerican belief in dogs' abilities to accompany humans during their journey across the underworld. Ultimately, the story presents a complex facet of "the relentlessly historically specific, joint lives of dogs and people, who are bonded in significant otherness" (Haraway 108), and whose relationship continues to shed light on the understanding of multispecies companionship.

WORKS CITED

- Albaladejo, Angelika. "How Violence affects Women in El Salvador." *Latin America Working Group*, 2015.
- Amores Perros*. Directed by Alejandro González Iñárritu, Altavista Films, Zeta Film, 2000. *Amazon Prime*.
- Argueta, Manlio. *Los perros mágicos de los volcanes*. Children's Book Press, 1997.
- Asturias, Miguel Ángel. *Leyendas de Guatemala*. Cátedra, 2002.
- . *El Señor Presidente*. Cátedra, 1997.
- Brigida, Anna-Catherine. "El Salvador women jailed for abortion hope for change." *Press Herald*, Sep. 27, 2018.
- Buiza, Nanci. "Trastornando la jerarquía humano-animal: la alienación de la sociedad en la obra de Claudia Hernández." *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. Issue 34, 2017, pp. 1-14.
- Clériga Morales, Deyanira et al. *Violencia contra las mujeres en contextos de migración*. Voces Mesoamericanas, Centro de Derechos Humanos Fray Matías de Córdova, and Equipo de Estudios Comunitarios. International Development Research Center. July, 2016.
- Coco*. Directed by Lee Unkrich and Adrian Molina. Disney/Pixar, 2017. *Netflix*.
- De Sahagún, Bernardino. *Florentine Codex Book XI*. University of Utah Press, 2012.
- DeMello, Margo. *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*. Columbia University Press, 2012.
- Donovan, Louise and Christina Asquith. "El Salvador Kills as the U.S. Shrugs." *Foreign Policy*. March 7, 2019.
- Esch, Sophie. "In the Company of Animals: Otherness, Empathy and Community in *De fronteras* by Claudia Hernández." *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. 51, no. 3, 2017, pp. 571-593.
- Fassrainer, Victoria. "Phantom Victims: A Migrant Woman's Route to Neglect." *Polemics. The Magazine of the Diplomatic Academy of Vienna*. July 1, 2017.

WORKS CITED

Gaard, Greta. "Feminist Animal Studies in the U.S.: Bodies Matter." *Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*. No. 20, 2012, pp. 14-21.

Gairaud Ruiz, Hilda. "El bestiario en la literatura de Claudia Hernández: Una representación de subjetividades en la literatura de posguerra." *Káñina, Revista Artes y Letras*. Vol. XL, no. 2, 2016, pp. 55-71.

Haraway, Donna. "The Companion Species Manifesto." *Manifestly Haraway*. University of Minnesota Press, 2016.

Hernández, Claudia. "Mediodía de frontera." *De fronteras*. Piedra Santa Editorial, 2007, pp. 101-103.

Herrera, Yuri. *Señales que precederán al fin del mundo*. Editorial Periférica, 2011.

Jackson, Zakiyyah. "Animal: New Directions in the Theorization of Race and Posthumanism." *Feminist Studies*. Vol 39, no. 3, 2013, pp. 669-685.

Jaek, Lois Marie. "El mito del Cadejo en obras escogidas de Miguel Ángel Asturias y Manlio Argueta." *Ciencia ergo sum*. Vol. 12, no. 3, 2005-2006, pp. 299-307.

Kahlo, Frida. *Escuintle y yo*. 1938.

Joyce, Rosemary. "Archaeology of the Body." *Annual Review of Anthropology*. Vol 34, 2005, pp 139-158.

Kokotovic, Misha. "Telling Evasions: Postwar El Salvador in the Short Fiction of Claudia Hernández." *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*. Vol. 11, no. 2, 2015, pp. 53-75.

Lee, Donghoon. "La recuperación de la identidad en 'Leyenda del Cadejo', de Miguel Ángel Asturias." *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*. Año XIX, no. 68, 2015, pp. 107-121.

Lima, Nayara. "Femicide in Latin America." *Kota Alliance*. Jan 24, 2019.
Miñonis, Juan José, "Discurso mítico en *Leyendas de Guatemala*," *Escritura*, vol. 13, no. 25-46, 1988.

Moser, Caroline and Ailsa Winton. *Violence in the Central American Region: Towards an Integrated Framework for Violence Reduction*. Overseas Development Institute, 2002.

WORKS CITED

Ortiz Wallner, Alexandra. "Claudia Hernández. Por una poética de la prosa en tiempos violentos." *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*. No. 6, 2013, pp. 1-10.

Rivera, Diego. *La civilización Totonaca*. 1950. El Palacio de México.

Rivero, Giovanna. "Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera: Una propuesta para un *Novum* ontológico Latinoamericano." *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXXIII, núms. 259-269, 2017, pp. 501-516.

Rodríguez, Ana Patricia. *Dividing the Isthmus. Central American Transnational Histories, Literatures, and Cultures*. University of Texas Press, 2009.

Romey, Kristin. "The Mexican Hairless Dog has a Storied, Ancient Past." *National Geographic*. Nov. 22, 2017.

Ruiz Soto, Ariel, Jeffrey Hallock and Michael Fix. "In Search of Safety, Growing Numbers of Women Flee Central America." *Migration Policy Institute*, May 30, 2018.

Rulfo, Juan. "No oyes ladrar a los perros." *Obra Completa*. Jorge Ruffinelli ed. Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 74-77.

Sarmiento, Ignacio. "Claudia Hernández y la escritura de la precariedad." *Boletín AFEHC* 69, 2016, pp. 1-26.

United Nations.... (UNICEF). "Uprooted in Central America and Mexico." August, 2018.

Valadez, Raúl, Alicia Blanco, Bernardo Rodríguez and Gilberto Pérez. "The Dog in the Mexican Archaeozoological Record." *The Archaeology of Mesoamerican Animals*. Eds. Kitty Emery and Christopher Gotz. Lockwood Press, 2013, pp. 557-577.

Vint, Sheryl. *Animal Alterity. Science Fiction and the Question of the Animal*. Liverpool University Press, 2010.

Wade, Christne. "The U.S. Contributed to Central America's Migrant Crisis. It Must Help Fix It." *World Politics Review*, Nov. 13, 2018.

Wolfe, Cary. "Human, All Too Human: 'Animal Studies' and the Humanities." *PMLA*. Vol. 124, no. 2, 2009, pp. 564-575