



Céfiro
Enlace Hispano
Cultural y Literario



Texas Tech University
Number 8.1/8.2
Spring & Fall 2008

CÉFIRO

A JOURNAL OF THE CÉFIRO

GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Editors

Luis I. Prádanos

Vanessa Rodríguez-García

Texas Tech University

Editorial Board

John Beusterien, Texas Tech University

León Bodevin, Murray State University

José Juan Colín, University of Oklahoma

Antonio Ladeira, Texas Tech University

Ted McVay, Auburn University

Javier Muñoz-Basols, University of Oxford

Carmen Pereira-Muro, Texas Tech University

Julián Pérez, Texas Tech University

Rubén Rodríguez-Jiménez, Texas Woman's University

Bill VanPatten, Texas Tech University

Leonor Vásquez González, University of Montevallo

Cover Photography: José Luis Jiménez



TEXAS TECH UNIVERSITY

From here, it's possible.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

© *Céfiro: A Graduate Student Organization* at TEXAS TECH UNIVERSITY

ISSN 1534-228X

All rights reserved. No part of this publication covered by the copyright hereon may be reproduced or used in any form or by any means—graphic, electronic, or mechanical, including photocopying, recording, taping or information retrieval systems—without Céfiro's written permission.

Printed in Lubbock, Texas

Céfiro is a graduate student organization at Texas Tech University committed to the investigation and diffusion of Latin American and Iberian literary and cultural creations. Its journal publishes critical and fictional works on a wide range of themes and authors. Céfiro's journal is intended to be inclusive in its publications while maintaining its professionalism and integrity as an Academic Journal. We invite submissions of creative works, of no more than fifteen double-spaced pages written in Spanish, or Portuguese, critical works of no more than twenty double-spaced pages written in Spanish, Portuguese, or English, and film and book reviews.

CÉFIRO

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT
ORGANIZATION

TEXAS TECH UNIVERSITY

CMLL M/S 42071

Lubbock, TX 79409-2071

Attn: Luis I. Prádanos or Vanessa Rodríguez-García

Articles can be submitted via e-mail at luis.i.pradanos@ttu.edu or vanessa.rodriguez-garcia@ttu.edu as an attachment. The following formats are accepted: Microsoft Word 2000 or better. MLA style should be used with parenthetical documentation and list of works cited (please use endnotes). In a separate file, type your name, institutional affiliation, mailing address and e-mail address. Your article should have no evident references to its author.

(SEE LAST PAGE FOR MORE DETAILS)

TABLE OF CONTENTS

LITERARY CRITICISM**Marginalidad canónica: Ana Rossetti y su (re)interpretación de la “Lesbia” de Catulo**

PALOMA MARTÍNEZ-CARBAJO 6

Why Don Fulgencio Entrambosmares del Aquilón’s “Apuntes para un tratado de cocotología” belongs in the Spanish Cultural Studies curriculum—followed by a concise argument to the contrary

BENJAMIN FRASER 21

No pasó nada de Antonio Skármeta: Exilio, identidad y adaptaciones de un texto

MARÍA CRISTINA CAMPOS FUENTES 36

Spanish Women Writers and the Fairy Tale: Creation, Subversion, Allusion

JANET PÉREZ 52

Spiritual Organization and Epistemic Rupture: Questing for Zion in Roberto Bolaño’s *The Savage Detectives*

BRANTLEY NICHOLSON 85

El orden de la música popular en la literatura dominicana

FERNANDO VALERIO HOLGUÍN 101

El espectáculo delirante en *Los locos de Valencia*

CONXITA DOMÈNECH 119

Otra Vez Fernando Vallejo: On the Virtues of Effective Testimony and Self-Fashioned Marginality in *La virgen de los sicarios*

SANDRO R. BARROS 140

CREATIVE WRITING

Dicen & A mi lecho

MARIO MORERA 158

El vendedor de tiempo

JOSÉ MANUEL HIDALGO 160

Soliloquio en vigilia, Diasporidades, Responsorio & Loa al mar

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ-CANTÚ 168

REVIEWS

Pablo Aranda's *Ucrania*

LENNIE COLEMAN 174

José Luis Alonso de Santos's *La cena de los generales*

LUIS I. PRÁDANOS 176

LITERARY CRITICISM

Marginalidad canónica: Ana Rossetti y su (re)interpretación de la "Lesbia" de Catulo

Paloma Martínez-Carabajo

Pacific Lutheran University

Poeta, dramaturga, autora de literatura infantil y juvenil, actriz, directora teatral. Éstos son algunos de los calificativos asociados con la escritora andaluza Ana Rossetti, galardonada en múltiples ocasiones con prestigiosos premios y reconocimientos. Nacida en 1950, en Cádiz, Rossetti es testigo presencial de los grandes cambios sufridos por una España que pasa, de ser un país limitado por una dictadura, a un país liberado de la tiranía del conservadurismo. Con la muerte de Francisco Franco en 1975 y la llegada de la democracia, la época de la transición, la histórica victoria del PSOE (Partido Socialista Obrero Español) en 1982, y la explosión de la "movida madrileña" en la década de los ochenta, la polifacética escritora gaditana, Ana Rossetti, se nos presenta en *Indicios vehementes* (1985) "indecentemente" abierta a experimentar con el extenso terreno de la sexualidad. Su originalidad radica en un ir más allá de la experimentación poética, en arriesgarse con sus versos por tierras movedizas, y, entre otras cosas, saltarse vallas que auguran amuralladas propiedades privadas reservadas, excepto en contadas ocasiones, a la privilegiada pluma masculina. La mera osadía de utilizar un motivo temático como el erotismo implica ya una

infracción de las leyes binarias “naturales” que han situado a la mujer en un contradictorio estado. Esta forzosa situación combina la excesiva sexualización de ésta—la mujer sujeta a los caprichos de su incontrolado y complejo cuerpo—con la ausencia de placer del que, en teoría este salvaje cuerpo debería gozar, pero que, en la práctica, parece oxidarse ante la pasividad de su carácter y la falta de actividad, ya que esta última ha sido tradicionalmente patrimonio masculino.

Rossetti es además una mujer de su tiempo. A mediados de los ochenta, a casi diez años de la muerte de Francisco Franco, “Caudillo de España por la gracia de Dios,” y con éste, el fin de una larga dictadura de casi cuarenta años, los fantasmas del franquismo parecen querer desaparecer. El espíritu democrático que invade el país llega hasta el campo literario y ofrece al artista la posibilidad de tomar ciertos riesgos hasta el momento impensables. Este arriesgarse implica asimismo cierto compromiso, no necesariamente político exclusivamente, sino también hacia el/la lector/a, que se ve ahora expuesto/a a una serie de textos que empiezan a representar la multiplicidad de realidades que componen nuestro mundo moderno. Como el poder, la temática se va descentralizando, llegando a los márgenes, a los intersticios alternativos. Nuevos y renovados discursos surgen como respuesta a una necesidad de atestiguar esas otras realidades sexuales, políticas, étnicas, religiosas, y lingüísticas, igualmente válidas, y con las que se identifican nuevos grupos de individuos. Ana Rossetti se sitúa en ese sentido en la vanguardia literaria, lanzando, a través de sus escritos, mensajes que cuestionan los grandes pilares de cultura occidental, a la vez que renuevan antiguos principios estancados en el tiempo. La poeta gaditana se adentra entonces en los “misterios” del erotismo para presentarnos su propia interpretación de la realidad, utilizando para ello su mismísima voz de poeta y de mujer.

Esa concepción de lo real se revestirá de cierta carga transgresora que ejemplificará en poemas del estilo de “De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal” (39), perteneciente a su primer libro, *Los devaneos de Erato* (1980), e incluido posteriormente en el libro antes citado, *Indicios vehementes*. Este poema no sólo invierte los papeles tradicionales del juego sexual, sino que los subvierte con la introducción del elemento lésbico en el discurso poético. Por supuesto, se podría rebatir esta afirmación, indicando que la presencia

lesbiana en la poesía no es ninguna novedad, ya que Safo, hace más de dos mil años, habría insinuado con sus versos la posibilidad del amor y el erotismo homosexual femenino. Si bien esa referencia posee una sólida base, hay que reconocer que en la historia de la literatura española, sin salirnos del pasado siglo XX, la presencia de textos lésbicos no se caracteriza por su abundancia.

Se comenta, por lo tanto, este poema, como ejemplo del quehacer poético de Rossetti en terrenos no canónicos sólo parcialmente, ya que la autora hace uso de la tradición clásica para llevar a cabo una reinterpretación ginocéntrica de ciertos poemas creados por nada menos que el asimismo poeta erótico, Catulo. En un contacto inicial con el título que encabeza semejante pieza, llama la atención la longitud de éste y sus diversos significados. Tras una primera lectura rápida del texto, se aprecia un contraste entre el cuidadoso barroquismo del lenguaje con el que está escrito el poema con el aparente tono coloquial del título. De hecho, la primera mitad de este último bien podría tener cierto aire de tratado, de ensayo, “De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto” (39), al utilizar la autora la preposición “de,” tan común en este tipo de escritos, y en ese sentido, muy cercano a la tradición latina de la que la autora se vale en el poema. Además de recordarnos a *El Conde Lucanor*, de don Juan Manuel, así como otras obras medievales que planteaban el caso o meollo de la historia de forma similar. No obstante, y volviendo al título, la segunda parte de la oración es de lo más cotidiana: “...no sé si para bien o para mal” (39). Estas palabras parecen una especie de autorreflexión en voz alta, un preguntarse sin estar muy convencida de lo decidido, un aparte teatral que hace partícipe al lector/a de esa indecisión. Ese “no sé si para bien o para mal” resta autoridad a la voz poética y la sitúa a un nivel más a la par del/la receptor/a de sus versos. Por otro lado, esa duda puede sugerir asimismo que la voz poética tiene en cuenta, al menos por un momento, la proposición “deshonesta” que le ofrece la supuesta compañera de cuarto.

La “bellísima Lesbia” (vv. 1, 8, 16) es una oportunidad difícil de rechazar, debido, según la voz poética, a sus evidentes encantos. Como se sugería anteriormente, el poema está empapado de referencias cuasi-directas a varios de los poemas del poeta latino de origen gálico, Catulo, dedicados a su amante, la igualmente hermosa Lesbia. Pero antes de analizar el fenómeno de intertextualidad

existente entre estos dos autores, se hace necesaria la referencia a la helénica Safo, habitante de la famosa isla de Lesbos, conocida por su particular comunidad femenina. Como sabemos por el mismo título, la temática promete ser homosexual femenina y el nombre “Lesbia” es el más indicado para definir a un estereotipo de mujer lesbiana, en este caso, la seductora compañera de cuarto. En ese sentido, como indica Judith Butler en *Bodies that Matter*, la importancia del nombre es esencial asimismo en el discurso de poder: “The naming is at once the setting of a boundary, and also the repeated inculcation of a norm” (8). Rossetti conoce muy bien la existencia de esos límites, tal vez ideas preconcebidas, y se aprovecha de ellos mismos para cuestionar la autoridad, y parodiar, como argumentaría Linda Hutcheon, lo que se considera canónico.

Volvamos, sin embargo, a Catulo y al buen uso que Rossetti hace de su poesía. Como es sabido, el poeta romano tiene varias composiciones, especialmente algunos de sus primeros poemas, en los que se invoca a una tal Lesbia. En su caso, también es éste un pseudónimo que el poeta dio a su amante por no poder utilizar en público su verdadero nombre, Clodia, ya que ésta pertenecía a una respetable familia patricia romana. En el poema número V de los comprendidos en el libro *The Poetry of Catullus*, editado por C.H. Sisson, quien asimismo traduce los textos al inglés, rezan los primeros versos: “Vivamus, mea Lesbia, atque amemus, / rumoresque enum severiorum/ omnes unius aestimemus assis” (18). “Vivamos y amemos, Lesbia mía, y que nos importen poco (un comino) los rumores de los severos ancianos.” (Traducción mía, como a partir de ahora en todo el artículo). Obviamente, el poema de Rossetti contiene el vocativo a Lesbia en el primer verso, exactamente igual que en las otras dos estrofas; pero, al contrario de Catulo, el amor no aparece por ningún lado, y, en su lugar, la desesperación toma posiciones.

De todas formas, es importante notar esa referencia a los respetables ancianos que parecen dictar las normas de conducta. Hacia el final del poema, Catulo vuelve a insistir en esa presencia de un poder superior que impide el favorable desarrollo de su relación con Lesbia. Tras pedirle que le colme de besos, recuerda a su amada el peligro de exponer su felicidad al público, ya que esta efusión de amor podría traerles problemas: “aut nequis malus invidere possit, / cum tantum sciat esse basiorum” (Catulo 18). En otras palabras, “si seguimos dándonos tantos besos, podríamos atraer la desgracia hacia

nosotros.” Curiosamente, esa desgracia vendría en la forma del tradicional mal de ojo, que es realmente lo que significa “invidere.”

Rossetti, por su parte, recrea una situación similar al introducir, en sus versos finales, la presencia de unos supuestos vigías que son el impedimento para que la poeta sucumba a la tentación que personaliza su compañera de cuarto. Así, como respuesta a su Lesbia particular, contesta: “...y no escancio el remedio / que me es solicitado, oh Lesbia, y no te finjo/ amorosos juguetes para cada sentido / ni hago ofrenda a Eros,/ es porque mis vigías / me impiden avivarte en tu hoguera” (vv. 18-23). Nos preguntamos, entonces, por la entidad y existencia de esos supuestos “vigías.” Pudieran ser éstos bien viejos fantasmas católicos que aparecen en medio de la noche y la amedrantan con antiguas amenazas de pecado y condena perpetua; bien convencionalismos sociales, que todavía ven como antinatural la relación entre dos mujeres, entre otras cosas porque destruye el ideal falocéntrico, y deja de lado la figura de poder masculina; bien sus propias convicciones y preferencias, que se convierten en guardas de la moral y de las restricciones que la misma voz poética se impone; o bien la propia superstición, siguiendo las palabras de Catulo, que lanza desgracias a los humanos que osan retarla con orgullo o con el exceso de amor: “da mi basia mille, deinde centum, dein mille altera...” (18). Con estos miles de besos, es de esperar la “envidia” de ciertos sectores. Curiosamente, Rossetti también se refiere a una enorme cantidad de ósculos al sugerir una “provisión de besos” (v. 3). Sin embargo, esos censores oculares aparecerán de nuevo en la poesía de Catulo, y se convertirán, además, en peligrosos chismosos. Así, en el poema VII, nuevamente, los últimos dos versos repiten la preocupación del poeta latino por esos rumores que no hacen más que impedir su satisfacción al besar a Lesbia, cuyo nombre aparece asimismo, en los primeros versos: “quae nec pernumerare curiosi / possint nec mala facinare lingua” (20). Esto es, “tal número de besos te daría que ni los curiosos podrían contarlos, y de los que las malas lenguas quedarían fascinados.” Obviamente, su recelo por la opinión de estas fuerzas ajenas es superior, en ocasiones, a las ansias de amor por Lesbia. En ese sentido, no sabemos si Rossetti utiliza este elemento de rechazo de manera literaria, siguiendo su modelo latino, o, si realmente su conciencia y principios le hacen rechazar tan atractiva propuesta; porque lo que no se puede negar es que su contemplación del cuerpo de la supuesta Lesbia se reviste de una belleza y un detalle dignos de resaltarse.

De este modo, a pesar de que la voz poética no se ve atraída por la presencia de Lesbia, es interesante apreciar el hecho de que cree, de todas maneras, se trate de un poema netamente sugerente y sensual. De nuevo, se podría argumentar que la autora no está más que repitiendo un motivo temático tradicional, pero, como ya se ha indicado con anterioridad, su originalidad radica, entre otras razones, en esa nueva refundición de la tradición. Rossetti hace notar su presencia femenina en el poema al mismo tiempo que alaba con sumo placer la belleza de otra mujer. Al hacerlo, el poema se convierte en un arco iris de sentidos y símbolos relacionados en muchos casos con distintas expresiones relativas a los órganos sexuales femeninos en forma de inglete, más obvia, fresa, y oreja. Así, empezando por el olfato, aparece éste indirectamente a través de las alusiones a la fresa (v. 15) y al lirio (v. 13); el tacto se expresa mediante besos (v. 3), manos juguetonas que enredan y desenredan cabellos (v. 10); el saborear la “ácida fresa de [las] mejillas” (v. 15) nos remite al gusto; el oído se sugiere a través de ese reclamo (v. 17), esa solicitud por parte de Lesbia, a pesar de que la voz poética se desentienda; por último, la vista es la estrella invitada que captura y unifica todas esas sensaciones que configuran esa especie de homenaje a la belleza femenina.

Así, la observación se relaciona muy directamente con un concepto que la crítica ha venido barajando por ya algún tiempo. Linda Hutcheon, en su libro *The Politics of Postmodernism*, hace alusión a la famosa cuestión de Ann Kaplan, “Is the gaze male?” (151), cuando se refiere al carácter tradicionalmente masculino del ojo detrás de la cámara cinematográfica. Hutcheon nos recuerda que esa posición masculina privilegiada ha venido (re)presentando a la mujer como objeto de exhibición, observación y disposición, el cual provoca un fuerte impacto erótico en el observador, asimismo normalmente masculino o masculinizado (151). Ahora bien, el posmodernismo y su carácter paródico nos ofrece la posibilidad de subvertir este tipo de convenciones hasta el momento aceptadas (151). Esa aceptación tomada como natural está, en ocasiones, fuera de control por nuestra parte, y Hutcheon recoge las palabras de Derrida para explicar el poder de este tipo de consideraciones asumidas simplemente por haber sido planteadas hace cientos de años. Así, indica que “the authority of representation constrains us, imposing itself on our thought through a whole dense, enigmatic, and heavily stratified history. It programs and precedes us” (151). En ese

sentido, el poema de Rossetti se sitúa en principio en este mismo sistema de valores asumidos al utilizar, por un lado, a la mujer como objeto de deseo y admiración, y por otro, al hacer uso nada menos que de la misma tradición clásica en la figura de Catulo.

Aquí nos vemos ante una mirada femenina que trata de invertir los papeles. El ojo deja de ser exclusivamente masculino y se feminiza, como en este caso. No sólo tienen derecho las mujeres a observar a los hombres, criticarlos y/o desearlos, sino que además se dan el lujo de poder admirar a representantes de su propio género con igual o mayor vehemencia. De este modo, la voz poética femenina recorre sensualmente el cuerpo femenino mediante un movimiento vertical que va de arriba a abajo y de abajo a arriba, combinando elementos de dos en dos. De los “bulbosos labios” (v. 2), a su vez un par, descende sus ojos hacia el ombligo (v. 5); del empuje (v. 6) asciende hacia el rostro (v. 6) y las pestañas (v. 7), de la ingle (v. 10) pasa a la oreja (v. 12), y de ahí en un movimiento vertical, a la mejilla (v. 15), para terminar, en una referencia más global, con la cutícula (v. 18), esa piel que recubre a este bello ser.

Rosa Sarabia, en su artículo “Ana Rossetti y el placer de la mirada,” publicado en la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, ha comentado a su vez, en relación a la poderosa mirada de la autora, el hecho de que “la poeta [sepa] que vive en tiempos en que la mujer se da el placer de ver, mirar y observar sin la máscara de la inocencia o ingenuidad impuesta por la era victoriana del franquismo, y que el mirar y ver traen consigo el conocer” (344). A continuación hace referencia a las palabras de Rossetti incluidas en la entrevista-prólogo de *Indicios vehementes*, cuando afirma: “Amo lo tangible, lo ‘posible y me deleito en lo visible’” (344), citando a Lope de Vega.

A su vez, Martha Lafollette, en “Writing the Book of Life: Ana Rossetti’s *Punto Umbrío*,” capítulo que forma parte de *Contemporary Spanish Poetry: The Word and the World*, recoge asimismo las palabras de la autora cuando afirma, en relación a su interés por el teatro, que, además de su aparente gusto por la autorepresentación, posando, por ejemplo, “à la Dietrich” (146), Rossetti se considera “[ante] todo y sobre todo...espectadora. Todo lo mir[a] desde el palco” (146). En ese sentido, tanto Lafollette como Ugalde han aludido a la teatralidad de sus textos (146), y, en este caso, la autora se atreve a fusionar la dualidad funcional de

actriz/espectadora. Como se ha insinuado anteriormente, la voz poética no sólo actúa, a través de palabras sugerentes, sino que observa, desde la barrera, al objeto enaltecido.

De este modo, a pesar de no llegar a mantener una relación sexual física con su compañera, la voz poética hace el amor con ella, enamorándola, aunque sea con la mirada y sus palabras. Así, muerde sin tocarlos sus “bulbosos labios” (v. 2), arranca “una provisión de besos” (v. 3), escarba “en la hundida oquedad/ de [s]u ombligo” (vv. 4-5), carmenta “la espesura de [s]u ingle enredada” (v. 10), aniquilándola “con emboscados dones” (v. 11), para terminar chupando “la ácida fresa de [s]us mejillas” (v. 15). Quizás éstos sean “indicios vehementes” de su propia curiosidad hacia la homosexualidad. Tal vez quiera, desde una posición heterosexual cercana al centro de la autoridad, tocar de refilón el mundo prohibido, jugar con los sentidos, tratar de llegar hasta el límite de lo “permitido” sin comprometerse. Al respecto, Mirella Servovidio, en su artículo “Ana Rossetti’s Double-Voiced Discourse of Desire,” recogido en *Revista Hispánica Moderna*, reproduce unas opiniones de la poeta en su entrevista con Sharon Keefe Ugalde. En ellas, Rossetti se acerca a nuestra sugerencia del gusto de la autora por el riesgo a rozar los límites de lo admitido dentro de una tradición patriarcal al afirmar que “es excitante probarte, el ver hasta dónde puedes llegar. Para la mujer es una época de conquistas” (319).

De cualquier manera, la utilización de este sensual lenguaje no impide en absoluto el uso de la ternura. La misma voz poética lo indica: “Ternura, oficiará, tu oreja retenida/ por la jaculatoria común” (vv. 12-13). En ese sentido, todos los términos utilizados no hacen más que resaltar el placer que Lesbia ha de obtener una vez correspondida, por un lado, y el deleite que asimismo puede proporcionar su cuerpo escultural, por otro. De esta forma, se aprecia una evidente idealización del cuerpo femenino. Lesbia se convierte en una verdadera diosa greco-romana, voluptuosa y sensual. De hecho, los únicos vocablos que revisten cierta tenue violencia que destruye ese fantástico cuerpo son “escarbe” (v. 4), “aniquile” (v. 11) y “virgule” (v. 4). Sin embargo, esas acciones no implican una amenaza preocupante, sino que se relacionan, de nuevo con el tacto, con las manos y sus infinitas posibilidades. Como se puede intuir, esta aniquilación se va a llevar a cabo sin violencia. Al contrario, la

esperada amada utilizará “emboscados dones” (v. 11) que hacen perecer de gusto a Lesbia.

Esta idealización se rodea, por otro lado, de términos muy floreados. Se resalta el carácter bulboso de sus labios (v. 2), faciales y no tan faciales. Curiosamente, en el *Diccionario de la lengua española* de la RAE, se hace referencia a este tipo de yema que se define como gruesa y subterránea, con lo que se acercaría a una de las posibles acepciones que estamos sugiriendo aquí, pero que además se caracteriza por tener unas hojas cargadas de sustancias de reserva (332). Esta reserva nos sugiere una especie de custodia de un bienpreciado, en este caso su intacto sexo, sus labios vírgenes, que se ha de guardar para ser consumido y apreciado a su debido tiempo.

Aparece asimismo el lirio (v. 13), que no se podría considerar totalmente un símbolo fálico, ya que es una flor de tallo pequeño, poco amenazante. Ernst y Johanna Lehner, en su libro *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Tress*, recogen varios de los significados del lirio, que la voz poética, curiosamente, hace pasar por el rostro de Lesbia. De esta manera, ambos autores comentan que el lirio blanco se asocia con conceptos de pureza y virginidad, que está considerado un regalo de buena suerte para la mujer, y que, tradicionalmente, se dedica a Hera y a Juno (119). Es de interés el hecho de que estas tres acepciones se relacionen completamente con el poema a tratar. Lesbia es virgen al no haber tenido contacto alguno con lo masculino, y está definida en términos bastante puros; la voz poética repite que trata de animar una y otra vez a su compañera con un “no desesperes, ya encontrarás...” (vv. 1, 8, 16), y la presencia divina femenina se percibe a lo largo de todo el poema. Además, la aparición de la fresa adquiere gran importancia. Tradicionalmente se considera un manjar muy sensual, pero es, igualmente, símbolo de la intoxicación y el deleitey, nuevamente, un regalo de buena suerte hacia una mujer.

La cuestión de la intoxicación es bastante interesante por su parte. Inicialmente, pareciera que Rossetti se ahogase, especialmente en la última estrofa, ante el “reclamo apremiante/ de [la] voraz cutícula” (vv. 17-18), y pretendiera no atender el “remedio/ que [le] es solicitado” (vv. 18-19). Intoxicante es asimismo el “mixtela” que fluye por el “alcochonado empeine” (vv. 5-6). Este aguardiente de origen mediterráneo está compuesto por hierbas aromáticas a las que

se añade azúcar, de ahí su sabor dulce, y canela, para no olvidar el toque afrodisíaco. La combinación de todos estos elementos placenteros, alcohol, flores, mujeres, debería ser suficientes para atraer el interés de la voz poética, pero, por el contrario, la todopoderosa presencia de los “vigías” (v. 22) le impide avivar la hoguera de Lesbia. Acto que parece de lo más contradictorio, ya que este tipo de versos no harían sino despertar todavía más los deseos de su compañera.

Esta aparente “heterosexualización” del objeto admirado puede tener que ver con la necesidad de crear una “ilusión” visual que satisfaga los requisitos de aceptación como ser completo y equilibrado sexualmente, desde el punto de vista tradicional. En otras palabras, como ser heterosexual. En ese sentido, esta apariencia coherente con los cánones sociales es desarrollado por Judith Butler en *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, cuando afirma que “...acts and gestures, articulated and enacted desires create the illusion of an interior and organizing gender core, an illusion discursively maintained for the purposes of the regulation of sexuality within the obligatory frame of reproductive heterosexuality” (136). La cohesión, por tanto, entre ser interior y apariencia exterior es esencial en el proceso de adaptación. Es decir, la Lesbia del poema debería definirse, por sus atributos, con una Lesbia más cercana a la de Catulo, pero se convierte ahora en una Lesbia homosexual.

A través de la detalladísima suerte de apelativos que rodean a la figura de la misteriosa Lesbia, Rossetti sexualiza a esta mediodiosa que hasta ese momento parece haber carecido de “sexo,” y adquiere ahora gran importancia con la identificación de la protagonista poética. Como apunta asimismo Butler:

The body is not “sexed” in any significant sense prior to its determination within a discourse through which it becomes invested with an “idea” of natural or essential sex. The body gains meaning within discourse only in the context of power relations. Sexuality is a historically specific organization of power, discourse, bodies and affectivity. (92)

De esta manera, Lesbia es presentada como ideal femenino desde el punto de vista de una concepción tradicional masculina. Sin embargo,

la apreciación de ese atrayente ideal no va a venir de parte de una mirada falocéntrica. Todo lo contrario, Rossetti, desde su postura de mujer, va a sexualizar a otra fémina, apoderándose, de esta manera, del poder otorgado a los hombres. Esa usurpación de poder le permite a la poeta ofrecer otra visión, tal vez ginocéntrica, como afirmaría Wilcox, tal vez simplemente una réplica del modelo masculino. De todas formas, como ya se ha sugerido antes, se aprecia una intención consciente por alejarse de modelos patriarcales establecidos, y Rossetti lo indica muy bien al elegir muy sutilmente los adjetivos, al seleccionar los sustantivos, y al escoger sus verbos.

A su vez, Adrienne Rich, en *Blood, Bread and Poetry*, apunta algunas de las consecuencias de la existencia de ciertos sectores marginados. En este caso, "lesbian existence comprises both the breaking of a taboo and the rejection of a compulsory way of life. It is also a direct or indirect attack on the male right to women" (100). El poder sexual masculino pasa de esta manera a un segundo plano, ya que son ahora mujeres las que pueden o no tener acceso a miembros de su propio sexo, quienes pueden seducir a otras féminas. En teoría, la compañera de la voz poética es la que seduce, pero en el poema la seductora parece ser también la receptora de semejante atención. Si bien no se llega a un contacto íntimo entre ambas aparentemente, las palabras se encargan por sí solas de llevar a cabo esa unión, y proporcionar esos momentos de placer. La voz poética le hace el amor a su compañera a la antigua usanza con ciertas dosis de sensualidad que se alejan de lo supuestamente tradicional, pero que captan mejor esos deseos reprimidos, esas intenciones que nunca se han de saciar. Esta relación, en la que los sentidos y la sensualidad adquieren mayor importancia que el mismísimo acto sexual, se acerca a la visión de Simone de Beauvoir en su libro *The Second Sex* cuando trata de definir las diferencias existentes en las relaciones amorosas lesbianas. En sus propias palabras,

[B]etween women love is contemplative; caresses are intended less to gain possession of the other than gradually to re-create the self through her; separateness is abolished, there is no struggle, no victory, no defeat; in exact reciprocity each is at once subject and object, sovereign and slave; duality become mutuality. (82)

Se esté o no de acuerdo con esta afirmación, se debe reconocer que ése parece ser el cariz de este tipo de juego amoroso que la voz poética femenina lleva a cabo con su receptora, al menos en cierta parte.

Aún así, no todo es paradisiaco en la personificación del jardín de las delicias que parece ser la bella Lesbia. Se nos muestra, en palabras de la poeta, como una mujer frustrada cuyos apetitos sexuales necesitan ser saciados al momento, y cuya libido le juega más de una mala pasada, como el hecho de intentar seducir a la propia Rossetti. Por otro lado, es posible que con la idealización irónica de su amiga, la poeta esté aquí corriendo el riesgo de malrepresentarla, pero lo hace, a pesar de lo insinuado por críticos como Edward Said. En su ensayo "Representar al colonizado" incluido en *Cultura y tercer mundo. Cambios en el saber académico*, Said afirma que "representar a alguien e incluso a algo ha llegado a ser un esfuerzo tan complejo como problemático y sin resultados, con consecuencias en el campo de las verdades, tan lleno de dificultades como pueda imaginarse" (González Stephan 24). A pesar de esa imposibilidad de representar al ser marginado en general, podemos, quizás, considerarlo como parte de un múltiple y variado colectivo que, a través de diferentes voces discursivas, entre las que se encontraría Lesbia -presente a pesar de su ausencia vocal precisamente por ese silencio verbal pero no corporal- permita que se pueda llegar a una visibilidad, a una consciencia que consienta hablar al subalterno, compartir sus experiencias, articular sus necesidades, por muy particulares que éstas parezcan.

El mismo Said apunta más adelante que "es solamente cuando figuras subalternas como las mujeres, los orientales, negros y otros 'nativos' hacen suficiente ruido cuando se les presta atención y se les responde cuando hablan" (32). La voz de Rossetti se hace oír, y, como consecuencia, los y las protagonistas de sus creaciones pueden también articular un mensaje que subvierta e intente transformar el discurso tradicional. Rossetti lleva a cabo una campaña, probablemente consciente, de desafío al poder literario convencional. Posiblemente también es conocedora de la provocación que sus versos suponen, pero puede permitirse el lujo de asumir este tipo de riesgos debido al momento histórico-político-social en el que desarrolla su creación poética.

Podríamos sugerir que, a través de la esmerada descripción por parte de la autora, Lesbia pertenece a una serie de seres netamente particulares, a los que se refiere Homi Bhabha en el capítulo titulado "Dissemination" de su libro *The Location of Culture*. En un momento dado, parafrasea a Foucault cuando este último habla de un tipo peculiar de sujetos que se caracterizan por su extremada individualidad y que, curiosamente, como ocurre con el lesbianismo de la protagonista, se sitúan en los márgenes de lo social, dando lugar a una tensión que puede producir la sociedad disciplinada (151). La mera presencia de un representante de un colectivo marginado que no acepta las reglas del juego heterosexual despierta una serie de tensiones que pueden situarlo aún más en esos márgenes foucaultianos donde se reúnen los "intocables" de la sociedad.

De hecho, la propia autora, desde su posición de mujer criada durante un período dictatorial en el que la inmovilidad era permanente, rompe ahora con esa relegación a los extremos y se vale de la propia experiencia para crear sus personales y personalizados mundillos textuales. Al respecto, Rossetti comenta en el prólogo-entrevista de *Indicios vehementes*, que "lo importante es la manera en que se aprovecha la propia circunstancia. Lo que cuenta es el resultado final. Lo que ha salido del tormento, la felicidad, las ganas de..., la hipodérmica o del encargo a tanto la página. El efecto vale más que la causa que lo provocó" (13). Rossetti apuesta así por la cotidianeidad. El ser posmoderno, si se le quiere llamar así, no tiene que ser un héroe de leyenda ni un Rodolfo Valentino, o una Marilyn Monroe, puede simplemente ser un tipo cualquiera, una chica del montón, que aproveche lo que le rodea y haga cierto uso de esa preciada información. En la época posmoderna se viven tiempos de cambio, de innovación, de renovación, de reciclaje, y, por supuesto, también de transtornos y tragedias, crisis sin solución y luchas dialécticas circulares, pero se tiene la oportunidad de plasmar esa mezcla cuasi-esquizofrénica que compone el mundo de las últimas décadas en textos alternativos, simples o altamente sofisticados, que den pie, como quizás intuyera Said, a la visibilidad de ciertos discursos que han permanecido renegados al olvido o que, incluso peor, nunca pudieron ver la luz, no por falta de ganas, sino por la imposibilidad de arriesgarse a ser siquiera articulados.

Asimismo, Jean Baudrillard, en *Cool Memories*, al hablar de este período sociocultural y económico que configura la

posmodernidad, afirma que “postmodernity is the simultaneity of the destruction of earlier values and their reconstruction. It is renovation within ruination” (93). En ese sentido, ése parece ser parte del proyecto de Rossetti, ya que, sin renunciar a la utilización de temas y técnicas narrativas canónicas, se atreve a renovarlas formalmente y subvertirlas con la introducción de motivos temáticos, en este caso el lesbianismo, que todavía hoy no tienden a ocupar numerosas páginas de nuestra literatura. Todo esto, exhibiendo a lo Hélène Cixous, una especie de “jouissance,” como sugiere John Wilcox en *Women Poets of Spain*, al subvertir la visión y versión falocéntrica de la sociedad, pero todo dentro de un marco de “jouissance.” Para Rossetti, el erotismo es la técnica que le permite afrontar y confrontar su realidad, su historia, y la Historia literaria (297). Tomando del exterior los elementos atractivos que le ofrecen su condición de mujer, los convencionalismos sociales, los tabúes tradicionales, y las férreas restricciones literarias, se atreve, como en el poema analizado, a sugerir formas alternativas sexuales, y osa reciclar figuras masculinas de la talla de Catulo, redefiniendo de esta manera mitos de la tradición. Consciente del clima propicio para la novedad y la experimentación, retoma, corta, desecha, plagia, y aprovecha. El resultado es un producto de su temporalidad circundante en la que hay cabida para todo y donde todo vale.

Obras citadas

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. 139-170.
- Baudrillard, Jean. *Cool Memories*. Trans. Chris Turner. London: Verso, 2003.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex.”* New York and London: Routledge, 1993.
- . *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1990.
- Bundy, Nancy L. “Entrevista con Ana Rossetti.” *Letras Femeninas*. 16.1-2 (1990): 135-38.
- Catullus, Gaius Valerius. *The Poetry of Catullus*. Trans. C.H. Sisson. New York: The Orion Press, 1967.

- de Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Trans. and edited by H.M. Parshley. New York: Alfred A. Knopf, 1993.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1989.
- Keefe Ugalde, Sharon. "Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti." *Siglo XX* 7.1-2 (1989-1990): 24-28.
- LaFollete, Martha. "Writing the Book of Life: Ana Rossetti's *Punto umbrío*." *Contemporary Spanish Poetry*. Ed. Cecile West-Settle and Sylvia Sherno. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2005. 143-65.
- Rich, Adrienne. *Blood, Bread and Poetry*. New York: Norton, 1986.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima primera edición. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- Rossetti, Ana. *Indicios vehementes*. Madrid: Hiperión, 1994.
- . *Punto umbrío*. Madrid: Hiperión, 1995.
- Sarabia, Rosa. "Ana Rosetti y el placer de la mirada." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20.2 (1996): 341:59.
- Said, Edward. "Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología." *Cultura y tercer mundo. Cambios en el saber académico*. Ed. Beatriz González Stephan. Caracas: Nueva Sociedad, 1996. 23-59.
- Servovidio, Mirella. "Ana Rossetti's Double Voiced Discourse of Desire." *Revista Hispánica Moderna* 45.2 (1992): 318-27.
- Wilcox, John C. "Ana Rossetti y sus cuatro musas poéticas." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14.3 (1990): 525-40.
- . *Women Poets of Spain, 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*. Chicago: U of Illinois P, 1997. 1-40, 273-323.

Why Don Fulgencio
Entrambosmares del Aquilón's "Apuntes
para un tratado de cocotología"¹ belongs
in the Spanish Cultural Studies
curriculum—followed by a concise
argument to the contrary

A manuscript by the great-great grandson Entrambosmares,
translated from the original with editor's notes by

Benjamin Fraser

Christopher Newport University

Abstract

Cultural Studies as a discipline has taken traditional literary studies to task—quite rightly in fact—for the narrow approach used to define the object of traditional investigation. Even so, there must be a place for narrative in the Spanish Cultural Studies curriculum. Seeking texts that might suitably fit into the goals of a less traditional syllabus, the present essay advances a novel proposal. Whereas "Apuntes para un tratado de cocotología" is presented in Miguel de Unamuno's Amor y pedagogía (1902) as the work of a fictional

character named Don Fulgencio Entrambosmares, when extracted from the context of the novel it squares with the key paradigmatic shifts of Cultural Studies—interdisciplinarity, hybridity, post-colonialism, self-reflexivity, and the question of method. Writing with a tone that echoes the self-effacement of Unamuno's work itself, Fraser—I mean the great-great grandson Entrambosmares—scientifically dissects a treatise that may one day become a staple of the discipline... or if not, one recognized to be at least as insightful as it is humorous.

Introduction

Scholars of twentieth-century peninsular literature have long cherished the great hush that tends to fall over a crowd at the mere mention of Don Fulgencio Entrambosmares—mentor, philosopher,² pedagogue, and friend to all. These same scholars will also surely recognize that Entrambosmares, no stranger to investigation himself, chose to speak to the public only through the writings of Miguel de Unamuno, for reasons upon which, lamentably as you will agree, we may only speculate. In spite of this undoubtedly malicious hand that history hath dealt, it is through Don Miguel's good deed that we may bear witness to don Fulgencio's greatest gift. I make note of none other than the gift of academic, yes, I shall say it, even *scientific*, rigor.

Before I go on, I must be frank with you, dear reader,—there are some who may try to convince you that Don Fulgencio is a mere literary jest, a fictional creation of Unamuno's,³ and, having pored over his text myself with the requisite amount of scientific objectivity, even I must admit that such a theory is not completely untenable.⁴ Ultimately, however, I am forced to question whether it would be possible, in the end, to eradicate all but the most apodictic of doubts concerning authorship of the work at hand. Nevertheless, as anyone knows, even in the sophist's jest there is more than a mere kernel of truth, and it is with this in mind that I shall plod forward—in the words of the great Spanish poet Antonio Machado, “one makes the road by walking just beside it in the dirt.”⁵

Don Fulgencio's short work, *Apuntes para un tratado de cocotología*, is delivered to us as an appendix of Unamuno's early

work, *Amor y pedagogía* (1902), and, regardless of its source, or irregardless if you prefer, it remains an excellent point of departure for discussing the issues most pertinent to the instruction of Spanish Cultural Studies today—interdisciplinarity, hybridity, post-colonialism, self-reflexivity and not least of all the question of method. First, I plan to address the relevance of these aspects of the work to what I take to be the main tenets of an Introduction to Spanish Cultural Studies syllabus. Second, for a second may come only after there has been a first as the spirit of Don Fulgencio's analysis makes transparently clear,⁶ I shall present an argument to the contrary—one no less contrarian for its brevity. Throughout, my intention shall be twofold. I seek not only to salvage from the literary dustbin an undervalued work in order to pay homage to its author, but also to pay homage to a great author by rooting through the dustbin to find his undervalued work.

Cocotología, as the reader who has been properly instructed as to the value of endnotes will no doubt have already surmised, is the study of paper birds made through the simple and repeated act of folding said paper again and again. And again. In his twenty-one-plus-page opus, Don Fulgencio subjects the habits and evolution of these wondrous creatures of nature to a critical eye. This he does while managing to do so with the most minimal division into subsections permitted by the merciful economy of scientific method—we find sections titled “Historia de la cocotología,” “Razón de método,” and “Etimología,” and also “Definición” and “Importancia de nuestra ciencia,” and then there is “Lugar que se ocupa entre las demás ciencias y sus relaciones con éstas,” and to finish it off, “División,” “Embriología,” “Anatomía,” and “Origen y fin de la pajarita.”⁷ This treatise on *cocotología*, while certainly more amusing than its circumspect author may have intended, in fact poses a question central to cultural studies—“What is and what is not an appropriate object of investigation?”

Hinting at an answer to this important question, contemporary scholars—who are unfortunately ignorant of the roots of their field in the work of Don Fulgencio—have improved upon the blind spots of traditional literary studies to investigate pop music (Pérez), radio (Hopkinson and Tacchi), popular dance forms (Castro), and new cyber-narrative forms such as blogs (Quiggin) for example, as well as far-less-traditional objects of analysis such as *la lotería* (More and

Rodríguez), mobile phones (May and Hearn), and even bagels (Katz and Feldman). It would seem that in the current intellectual climate, anything can be analyzed. This questioning of traditional analyses has not, for the most part, however, resulted in the creation of an entirely new field, but rather in the reconciliation of other disciplines with literary studies. Fiction and history have now pulled chairs up to the coffee table for innovative approaches from the fields of anthropology, disability studies, economics, geography, linguistics, marketing, media studies, musicology, philosophy, psychology, queer studies, sociology, urban studies, and women's studies. The resulting conversation has been quite caffeinated, to say the least, and has led the cultural studies approach to ask important interdisciplinary questions of class, identity, culture, politics, and nationhood.

This interdisciplinary concern has arguably been a part of cultural studies since its inception.⁸ As Raymond Williams retrospectively describes it in "The Future of Cultural Studies" (1986), those who were the first to engage the eclectic and extra-literary approach that characterized the precursor to Cultural Studies as we know it today started a project that went beyond the universities to demand the relation of literature to the "life-situations which people were stressing outside the established educational systems" (152) and engaging with popular culture, popular fiction, advertising, newspapers, etc. (153). In this way, Cultural Studies moved from the realm of adult education and 'extramural Extension classes' (Thompson, Hoggart, Williams and many others) to finally take its seat at Cambridge. Nevertheless, years before Cultural Studies pioneers such as Thompson, Hoggart and Williams started their commendable effort, there sat none other than Entrambosmares, chipping away at disciplinary norms and charting out a novel epistemological position through his treatise on paper-folding. Thus although Entrambosmares was in fact a pioneer in his own right, his ground-breaking interdisciplinary approach has been neglected for over a century because it could not be assimilated by the hard-boundaries of disciplinary borders.

Even today there is cause to bemoan the restrictions placed on interdisciplinary inquiry. Helen Graham and Jo Labanyi merely hint at the lack of interdisciplinary scholarship in Spanish culture in their edited volume, saying that "We do not wish to discuss here the ways in which the teaching of Spanish culture at educational

institutions in Spain and abroad has inhibited the development of interdisciplinary approaches and the study of popular and mass cultural forms" (1). Well, if two distinguished scholars such as Graham and Labanyi will not discuss it... I would thus like to be the first to do so, suggesting that "the teaching of Spanish culture at educational institutions in Spain and abroad has inhibited the development of interdisciplinary approaches and the study of popular and mass cultural forms." (**Editor's note: this citation is actually from Graham and Labanyi, 1**). Contemporary scholars may take solace in the fact that there has been at least one soul brave enough to mete out a warranted critique upon the hide of traditional analysis—and in the well-reasoned and measurable doses required by science I might add! Oh Don Fulgencio, "[m]ay God deny you peace but give you glory!"⁹

Although certainly the field of *cocotología* is ripe for harvest by scholars who adhere strictly to the precise limits of their own disciplines, Don Fulgencio himself foregrounds the interdisciplinary nature of his own treatise. In the far-from-perfunctory section titled "Lugar que ocupa [la cocotología] entre las demás ciencias y sus relaciones con éstas," he astutely makes note of the many disciplines that are required to adequately take on the *cocotte* as object of study:

Relaciónase con las [ciencias] físico-químicas porque el papel, sea fino, sea de estraza, con que las pajaritas se hacen, está sujeto a las leyes todas físicas y químicas; pesa, refleja un color, da un sonido si se le hiere, se dilata por el calor, arde al fuego, es sensible a ciertos ácidos, etcétera. Se relaciona con las ciencias naturales porque dicho papel se extrae de materias vegetales, y sin conocer éstas mal se puede conocer bien tal papel. Relaciónase con la psicología porque las pajaritas de papel ayudan al desarrollo de la psique infantil, y con las ciencias sociales por su valor como juego de los niños. Pero ante todo y sobre todo se relaciona, como veremos, con las ciencias matemáticas definidas y puede someterse a fórmula analítica. (193)

In what some may consider a reckless move, Entrambosmares cautions that the physical-chemical sciences, the natural sciences, the

psychological sciences, the social sciences and mathematical sciences all have a role to play in the science of understanding the lives and times of these wondrous paper birds. Would it not be easier to list the disciplines to which the cocotte is *not* relevant?!

As any savvy reader will have discerned, Don Fulgencio's focus on interdisciplinarity has as its natural complement the concept of hybridity. Although reputedly made popular in recent Hispanist scholarship by Néstor García Canclini's masterful work *Culturas híbridas*, the concept of hybridity itself arguably originates in a trenchant analysis buried deep, deep, deep I say, within the text of Don Fulgencio's mysterious "Tratado" itself:

La primera cuestión que surge respecto al nombre de nuestra ciencia [cocotología] es que es tal un nombre híbrido, como el de sociología, compuesta de una palabra latina y otra griega, y son muchas las personas graves que han visto en eso del hibridismo de su título un fuerte argumento en contra de la nueva sociología. (189)

Entrambosmares's mention of hybridity comes, if not a full decade, then at least *years* before Unamuno himself would note the subtle mixture of "la verdad en la vida y la vida en la verdad" ("Verdad y vida" 22) or the eternal and paradoxical struggle at the heart of his philosophical treatise *Del sentimiento trágico de la vida*. I cannot help but wonder, had Don Fulgencio's work been given the attention it deserved, and for that matter which it does deserve today and which it may well continue to deserve tomorrow, or even the day after that, how very far the study of hybridity might have come in all these years. Just imagine what such a field—might I suggest the name of "hybridology"?—might have elucidated with regard to more contemporary -ologies? It is unfortunate that this cry must, for the moment at least, go unanswered.

"Apuntes para un tratado de cocotología" is noteworthy not merely on account of its explicit interdisciplinary approach and reconciliatory spirit but also for exploding the simplistic dualism between East and West—one of the most pernicious intellectual categories. Although Unamuno was himself critical of abstract categories, here Don Fulgencio goes beyond the more well-known

philosopher's superb capacity for reconciliatory analysis. It is more than merely *intriguing* that at the heart of Entrambosmares's manuscript (which may be considered, which *should* be considered a classic of *western anthropology*¹⁰) there is an *eastern* orientation. He writes:

Vamos ahora a la China, a ese país antiquísimo que guarda las más venerables reliquias de la infancia del género humano. Y una vez en China haré un caluroso elogio del interesante pueblo chino para concluir encareciendo la importancia del *tangram* o *chinchuap*, especie de rompecabezas chinesco, que sirve de distracción a los niños que se ha adoptado en no pocas escuelas de Europa para desarrollar el sentido geométrico de los niños. Consta el tangram de siete piececitas de madera u otra materia, cortadas al modo que se ve en la figura adjunta, y con las cuales puede hacerse todo género de combinaciones. Es un juego muy conocido. (202-03)

In his compelling essay, Joseph Rikapito even suggests that, within the "Apuntes para un tratado de cocotología" these paper birds reflect "important philosophical and religious questions, some of which are also to be found in Buddhist and Oriental thought" (89). Perhaps not far at all from the critique made by Edward Said in his classic text *Orientalism*, Don Fulgencio seems to be similarly dealing with a Western discourse that has legitimized itself through providing, structuring and categorizing knowledge of its eastern counterpart. Certainly, Cultural Studies as a discipline has the resolve to critique the ways that Western literary and philosophical projects have advanced themselves only due to and through contrast to the great concepts of the east—fortunately, Entrambosmares's text provides an opportunity to do just that.

Yet the "Apuntes para un tratado" does more than suggest topics of interest to contemporary Cultural Studies such as interdisciplinarity, hybridity, and orientalism, it provides an insightful opportunity to assess the very foundations and preconceptions of knowledge. It is not altogether unweighty that significant passages of the "Tratado" are written in the future tense. Surely this is because it is a manuscript that, in the main, has yet to be subjected to a precise,

selective and most thoroughly comprehensive editing process. Nevertheless, the vital reasoning of science is such that it need not find itself exhausted at the first suggestion it has come across, and it appears that in this case, a tentative examination of other evidence shall prove acceptable, at least initially. Take for example, the first paragraph of the section titled "*Historia de la cocotología*" where it is clear that the author must have labored over each word as a painter over his choice of brush or a portly gentleman over the choice between his dinner and his wife's!

Empezaré diciendo que la historia de la cocotología, como la de todo lo existente, posible y concebible, se pierde en la noche de los tiempos y acudiré al Larousse a ver qué dice de ella. Y como es de suponer que no diga nada, consideraré a las pajaritas de papel como un juego infantil y haré la historia de los juegos infantiles y de todos los juegos en general. Con esto bien puede llenarse otro tomo. (187-88)

This is clearly an example of a narrative conscious of its own narration. It is evident that the practical benefits of this practice are quite satisfactory indeed—i.e., minimalism/economy of language speeds up the writing process considerably, not to mention that errors made in the process may be attributed to the aforementioned harried pace. The reader may thus rightly conclude that there is absolutely no need to pursue the matter further. Nevertheless—in the name of science—in this case I am forced to reluctantly suggest another interpretation.

In this interpretation I would argue that, through this self-reflexivity that relentlessly pervades the text as a burnt roast the house, Entrambosmares successfully undermines the faith of the rational scientific project in its own arbitration of truth. I would refer the reader to the self-reflexivity of such important texts of Hispanism as the Quijote, as Luis Goytisolo's *Antagonía* tetralogy,¹¹ and as the newly hard-boiled detective novels of Paco Ignacio Taibo II.¹² I would point out that the self-reflexive nature of these texts brings the conflict of different voices to the surface, exploding the traditional paradigm of monolithic narrative authority and moving to accept plurality as the natural base from which individual views are abstracted and subsequently repackaged and sold back to a populous

willing to pay money for what was theirs to begin with. I would go on to suggest that this self-reflexivity is in fact the greatest pedagogical weapon available today if we are to produce students capable of forging new democratic processes and inclusive notions of citizenship in a troubling post-colonial, commodity-obsessed, and war-torn capitalist global market. Of course, as any fool can see, this interpretation is definitively unsound, and we may thus return to our examination of Don Fulgencio's text satisfied that we have satiated the more errant and questionably tolerant postulates of the scientific method.

Here, after a brilliant paragraph that spells out precisely why the question of method is preeminent, I will support this idea with a quotation from the *Tratado*, perhaps this one, in fact—"Sabido es, en efecto, que el método lo es todo y que la ciencia se reduce al método, es decir, al camino, pues método significa en griego camino" (188). I will then concisely summarize the history of the philosophical debate regarding how the position adopted with reference to ontological questions affects subsequent methodological procedures. It will be necessary to argue that don Fulgencio's text undermines its own faith in scientific rationality at the same time that it presents that critique through a strict rational framework, and many penetrating comparisons to Unamuno's literary and philosophical works will need to be made in order to further belabor the point. I will then suggest that a key methodological question of the *Tratado* involves what Paul R. Olson, making reference to Richard Rorty's *The Linguistic Turn*, calls "the problematic relation of language to 'reality'" ("Unamuno's Break," 308). Put simply, this tradition seeks to investigate the linguistically-negotiated basis of our experience. Don Fulgencio's opinion, which tends toward an absurd parody—legitimizing itself in the biblical story of genesis, is that the word comes before the idea, which in turn is completely given in the former. Language is not a mere path into reality but reality itself—it has become another Kantian *a priori* of the same priority as space and time.¹³ In this sense, Entrambosmares's work seeks merely to affirm its own intentions, and ends up destroying them entirely in what amounts to a superb materialist critique of pure idealism.

If Spanish Cultural Studies boils down to one precept, it is not that language does not structure our experience, but rather that the language of traditional scholarship has itself functioned as a

disciplinary power—carefully sculpting limited critiques that isolate themselves to such saccharine-coated realms as the fictionality of the novel, the lyricality of poetry and the displaced ideal world of bourgeois escape. In this sense, the major contribution of the field is an invitation to question method itself—what is the purpose of scholarly investigation, how does it *work*, does it only seek out what confirms its own hypotheses or is it concerned with the very articulation of research questions themselves?

These may all be important questions. Nevertheless, they are not. I started this essay with the intention of proving that “Apuntes para un tratado sobre la cocotología” belongs in the Spanish Cultural Studies (SCS) curriculum, and it is in the interest of securing such a masterful work a suitable position in the newly-forming canon that I wish to return to that discussion with a concise argument that points out why it, in fact, does not.

If the reader of this essay has somehow managed to forge a path through the labyrinthine scaffolding of ideas that form this essay, admittedly the reasons given for incorporating “Apuntes para un tratado de cocotología” into the Spanish Cultural Studies curriculum must seem staggering, indeed. And initially, I myself have no choice but to agree with your astute assessment. Interdisciplinarity, hybridity, post-colonialism, self-reflexivity, and methodology continue to be the key arms of Cultural Studies.

Fortunately for you and I, however, such things need only be taken as seriously as scholarship itself. And it is not merely with the relief that comes from mistaking pedagogy for thought that I say, as concerns the proper way to inculcate¹⁴ students to critical thinking, anything will do. Simply stated, Entrambosmares’s text does not belong in the Cultural Studies curriculum because there is no need to standardize a field that is characterized by such interdisciplinary inquiry.

Allow me to review the road we have followed today, though it may have been a long one. First, we suggested that don Fulgencio Entrambosmares del Aquilón’s “Apuntes para un tratado de cocotología” embodies many key ideas of Cultural Studies. Second, we argued that this treatise paves the way for a great broadening concerning the selection of objects of critical investigation. Third,

fourth, fifth, sixth and seventh, we saw that Entrambosmares's work foregrounds the dilemmas of interdisciplinarity, hybridity, post-colonialism, self-reflexivity, and methodology, respectively. Eighth, we pointed out that perhaps Don Fulgencio Entrambosmares del Aquilón's "Apuntes para un tratado de cocotología" is best left out of the Spanish Cultural Studies curriculum. Ninth, we began our concluding remarks, which include the sentence now being read by the reader of this essay.

In summary, years before the great names of Cultural Studies (Thompson, Hoggart, Williams) began to break apart an antiquated notion of intellectual activity, years before university scholars were willing to go beyond the traditional understanding of cultural texts, there was Don Fulgencio Entrambosmares, sitting at his desk, patiently observing the rich cultural world and the mating practices of paper birds in their natural habitat. It is clear that his work should continue, and I have decided to return to his project today in the eclectic and interdisciplinary context that characterizes the field of Cultural Studies today. I thus leave you in anticipation of a more expansive monograph on *la cocotología* that I plan to write, three tomes of some 400-odd pages apiece. Although my publisher has advised me not to say too much lest I place the future sales of the work at risk, let me at least disclose that the first and last volumes will be a revision of my great-great grandfather's work on paper-birds in light of deceased philosopher Gilles Deleuze's *The Fold*—which I hear is a noble work on paper-folding that, interestingly enough, makes no explicit reference to the treatise of my great-great grandfather.

—The great-great grandson Entrambosmares

Notes

¹ *Apuntes para un tratado de cocotología* appears as part of Unamuno's *Amor y pedagogía*. Cocotología is defined there in the following way: "la palabra cocotología se compone de dos, de la francesa *cocotte*, pajarita de papel, y de la griega *logia*, de *logos*, tratado" (189, original emphasis)—making birds out of folded paper.

² Thomas Franz has pointed out that the philosophical bases for the work include, among others, Schopenhauer, Kant, Hegel, Nietzsche, and Spinoza.

³ This is the opinion of one Julia Barella, whose existence, because I have never met her, I am forced to concede is plausible at best. **[Editor's note: The author is referring to the Julia Barella who penned the introduction to Alianza Editorial's 1989 first pocket edition of *Amor y pedagogía*.]**

⁴ I must insist upon the distinction between Unamuno and Don Fulgencio. Martin Nozick characterizes Unamuno as one who "could accept no given conclusions and labored against stiff-necked righteousness in pedagogy, science, politics, and above all, religion" (204). I do not think it imprecise to state the obvious—that this stands in stark contrast to the not-quite-loose-necked righteousness of Don Fulgencio. Therefore, I am forced to maintain that Don Fulgencio cannot be a mere fabrication of Unamuno's.

⁵ **[Editor's note: the original quotation of Machado's is "Caminante y no hay camino / el camino se hace al andar" from the XXIXth poem in *Proverbios y Cantares*. Here it appears to be, well, somewhat changed from the original.]**

⁶ In Don Fulencio's text "Apuntes..." included in Unamuno's *Amor y pedagogía*, he writes the following: "Aquí expondré el por qué trato primero de lo primero y segundo de lo segundo, y por qué lo tercero ha de ir antes de lo cuarto y después de éste lo quinto. Esta es una parte muy importante y en que se requiere mucho pulso" (188).

⁷ Olson comments further on these headings.

⁸ Paul McEwan argues that Cultural Studies need, in fact, to solidify themselves as a discipline. As this suggestion squares well with the tendency of rightly *scientific* knowledge to classify and categorize, my faith in the methods of reason requires that I support it.

⁹ Upon a second reading, I have found the following passage, taken from an obscure part of *Spanish Cultural Studies: An Introduction* (1995) known as, for lack of a better moniker, the “Editor’s Preface,” which suggests that Graham and Labanyi have indeed been brave enough to voice a concern. “Because of the lack of existing interdisciplinary work in the Spanish field, we have commissioned a large number of short essays from a wide range of specialists working in Britain, Spain, France, and the USA” (v). Oh!, if only this seed had been cultivated throughout the whole volume! **[Editor’s note: I was alarmed to discover that this sentence, ‘May God deny you peace but give you glory!’ is that with which Unamuno ends *Del sentimiento trágico de la vida*—although this may only serve as grist for the mill, I feel it is my duty to report such obvious plagiarism.]**

¹⁰ Olson notes that the treatise may be classified as “antropología general” (in “*Amor y pedagogía en la dialéctica interior*,” 651; quoted also in Barella, p. 18).

¹¹ Note for revision—what might Entrambosmares’s “hybridology” have had to say regarding this prominent –ology?

¹² See Fraser.

¹³ See Franz.

¹⁴ **[Editor’s note: here the word “indoctrinate” appears scratched out in the manuscript and to the side is written “inculcate.”]**

Works Cited

- Barella, Julia. "Introducción." Miguel de Unamuno. *Amor y pedagogía*. 1902. Madrid: Alianza Editorial, 2004. 7-22.
- Castro, Donald. "The Soul of the People: The *Tango* as a Source for Argentine History." *Studies in Latin American Popular Culture* (1990): 279-96.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Salvador Fajardo and James A. Parr. Asheville, N.C.: Pegasus Press, 1998.
- Deleuze, Gilles. *The Fold. Leibniz and the Baroque*. 1988. Trans. Tom Conley. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Entrambosmares del Aquilón, Fulgencio. "Apuntes para un tratado de cocotología." In Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*. 1902. Madrid: Alianza Editorial, 2004. 187-213.
- Franz, Thomas. "The Philosophical Bases of Fulgencio Entrambosmares in Unamuno's *Amor y pedagogía*." *Hispania* 60 (1977): 443-51.
- Fraser, Benjamin. "Narradores contra la ficción: la novela detectivesca latinoamericana como estrategia política." *Studies in Latin American Popular Culture* 25 (2006): 199-219.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1989.
- Goytisolo, Luis. *Antagonía*. 2 vols. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Graham, Helen and Jo Labanyi, eds. *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Oxford: Oxford UP, 1995.
- Hopkinson, Amanda and Jo Tacchi. "Editorial." *International Journal of Cultural Studies* 3.2 (2000): 147-51.
- Katz, Elihu and Jacob J. Feldman. "The Voyage of the Bagel." *International Journal of Cultural Studies* 2.1 (1999): 5-10.
- Machado, Antonio. "XXIX." In *Campos de Castilla*, Ed. Geoffrey Ribbans. Madrid: Cátedra, 2003. 222-23.
- May, Harvey and Greg Hearn. "The Mobile Phone as Media." *International Journal of Cultural Studies* 8.2 (2005): 195-211.
- McEwan, Paul. "Cultural Studies as a Hidden Discipline." *International Journal of Cultural Studies* 5.4 (2002): 427-37.
- More, Anna and Artemio Rodríguez. "La Lotería." *Journal of Latin American Cultural Studies* 7.1 (1998): 5-12.
- Nozick, Martin. *Miguel de Unamuno*. New York: Twayne, 1971.

- Olson, Paul R. "Unamuno's Break with the Nineteenth Century: Invention of the Nivola and the Linguistic Turn." *MLN* 102.2 (1987): 307-15.
- . "Amor y pedagogía en la dialéctica interior de Unamuno." *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970. 649-56.
- . "The Novelistic Logos in Unamuno's *Amor y Pedagogía*." *MLN* 84.2 (1969): 248-68.
- Pérez, Jorge. "The Soundscapes of Resistance: Notes on the Postmodern Condition of Spanish Pop Music." *Journal of Spanish Cultural Studies* 7.1 (2006): 75-91.
- Quiggin, John. "Blogs, Wikis and Creative Innovation." *International Journal of Cultural Studies* 9.4 (2006): 481-96.
- Ricapito, Joseph V. "Miguel de Unamuno's Notes toward a Treatise on Origami and Considerations on Oriental Thought and Philosophy." *Tamkang Review: A Quarterly of Comparative Studies between Chinese and Foreign Literatures* 22 (1991-1992): 81-95.
- Rorty, Richard. *The Linguistic Turn*. Chicago: U of Chicago P, 1967.
- Said, Edward. *Orientalism*. 1978. New York: Vintage, 1994.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Algunas nubes*. 1992. Madrid: Alfaguara, 1995.
- Unamuno, Miguel de. "Apuntes para un tratado de cocotología." In *Amor y pedagogía*. 1902. Madrid: Alianza Editorial, 2004. 187-213.
- . *Amor y pedagogía*. 1902. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- . *Del sentimiento trágico de la vida*. New York: Las Américas, n.d.
- . "Verdad y vida." 1908. *Mi religión y otros ensayos breves*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978. 16-22.
- Williams, Raymond. "The Future of Cultural Studies." 1986. *Politics of Modernism: Against the New Conformists*. London; New York: Verso, 2007. 151-62.

***No pasó nada* de Antonio Skármeta: Exilio, identidad y adaptaciones de un texto**

María Cristina Campos Fuentes

DeSales University

La literatura chilena de los años setenta y ochenta se vio confrontada a dos nuevas y contradictorias realidades político-sociales que marcaron su desarrollo: por un lado, la subida al poder del socialista Salvador Allende y, por el otro, la dictadura del General Augusto Pinochet que siguió al brutal derrocamiento del primero. Un ejemplo de la narrativa que se produjo frente a estas circunstancias es *No pasó nada* (1980), de Antonio Skármeta, una novela corta sobre el momento de pasaje de un niño a la adolescencia durante el tiempo en que vivía el exilio en Berlín con su familia. El autor conformó la obra como un Bildungsroman¹ porque esto le permitió plantear—aunque someramente—algunas problemáticas de Chile bajo el régimen militar y la vida de los exiliados políticos desde el punto de vista de un chico sin compromisos político-sociales propios, lo que da pie a que el lector juegue con las posibles interpretaciones del relato y de su final, que parece optimista, pero que puede tener tintes irónicos, como se verá más adelante.

Para entender algo más sobre el contexto en que se escribe la obra, es útil recordar que en Chile se vivió una etapa en muchos

sentidos renovadora con el triunfo electoral del socialista Salvador Allende en 1970. Durante su corto mandato muchos escritores colaboraron en la implementación de talleres literarios populares y en tareas de organización de la política cultural del país. Aunque Antonio Skármeta en un primer momento apoyó a la izquierda moderada—y no al triunfante partido de Unidad Popular (Shaw, *Antonio Skármeta and the Post-Boom*)—sí participó activamente en el proceso socialista de difusión cultural,² que se vio interrumpido violentamente por el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Con el asesinato de Allende y la subida al poder de Pinochet comenzó una era de terror, de asesinatos y de desaparecidos políticos. A raíz de las persecuciones numerosos activistas políticos e intelectuales tuvieron que huir para conservar sus vidas; Skármeta fue uno de ellos.³

Los primeros años de su exilio los vivió en la Argentina dedicado a la creación literaria. En 1975 se estableció en la entonces Alemania Federal, en donde combinó la escritura y la enseñanza en la Academia de cine y de televisión. Desde 1973 Skármeta ha colaborado en la realización de guiones cinematográficos con el director alemán Peter Lilienthal y otros realizadores. En 1978 filmó, también en Alemania, la película *Permiso de residencia* (*Aufenthalts Erlaubnis*), con su propio guión. En 1983 hizo su propia versión cinematográfica de *Ardiente paciencia*, rebautizada años más tarde como *El cartero de Neruda* o *Il postino*, que es una de sus obras más conocidas.⁴ Además de sus cuentos y novelas, Skármeta ha escrito obras teatrales, guiones cinematográficos y radiofónicos y ha publicado ensayos.

Nacido en Antofagasta, Chile, en 1940, Skármeta vivió de cerca la experiencia del exilio desde su niñez, por ser hijo de inmigrantes yugoslavos. Pasó la mayor parte de su vida en Chile, a excepción de algunos años en que la familia emigró a la Argentina (de 1949 a 1952), donde Antonio tuvo que trabajar como repartidor de fruta. Se entiende que la situación de los Skármeta era difícil económicamente, lo que se refleja posteriormente en sus obras que tratan el tema del exilio. Durante su juventud Skármeta también vivió en Nueva York: de 1964 a 1966 estudió una maestría en la Universidad de Columbia, gracias a una beca Fulbright.

En 1980, durante su estancia en Alemania, Skármeta escribió *No pasó nada*, novela corta que trata de manera poco usual el tema

del exilio. La obra describe el primer año en Berlín de Lucho, un niño chileno asilado allí con su familia porque su padre era un activista de izquierda en el período de la Unidad Popular. El protagonista y narrador se encuentra en el umbral de la adolescencia y va descubriendo a empellones el mundo del amor, de la amistad y también, en cierto modo, del compromiso político. La herramienta literaria que utiliza el autor para contar la anécdota es el Bildungsroman, una novela de crecimiento o aprendizaje, en la que el joven protagonista debe pasar por un período de desarrollo biológico y emocional, enfrentando una serie de retos que finalmente logra superar, culminando en la felicidad, generalmente representada con el encuentro del amor y su propia ubicación dentro de la sociedad. Dentro de este esquema, en la narración se observa la búsqueda de Lucho de su individualidad y el despertar de su virilidad; la situación de la expatriación, sus causas y consecuencias, enmarcan el recorrido. El autor muestra estas circunstancias no porque sean algo esencial en el desarrollo de Lucho sino porque, como se desarrollará más adelante, Skármeta busca atraer el interés del público para que colabore en la liberación chilena, todavía sometida a la dictadura pinochetista al momento de la publicación de la obra.

En el relato, las preocupaciones fundamentales del protagonista son totalmente personales: el reconocimiento de sí mismo dentro de la nueva sociedad berlinesa y su avance hacia la madurez. En este sentido *No pasó nada* se apega a la concepción más tradicional del Bildungsroman; según Wilhelm Dilthey, este subgénero de la novela realista describe una narración que presenta a un héroe que: “enters into life in a blissful state of ignorance, seeks related souls, experiences friendship and love, struggles with the hard realities of the world and thus armed with a variety of experiences, matures, finds himself and his mission in the world” (cit. en Hardin xiv). *No pasó nada* tiene varias de estas características clásicas, incluso también en apariencia la “archetypal conception of Man as the ultimate goal” (Shaffner 18), porque vemos al típico niño clasemediero—aunque la economía familiar sufrió gravemente el impacto del destierro y el desempleo—descubriendo su virilidad enamorando a las chicas, peleando con otro joven para proteger a su novia y batiéndose con el hermano para defender su propia honra, para al final encontrar, supuestamente, la felicidad. Ésta es una visión bastante conservadora y patriarcal del varón quien tiene que definirse rivalizando con otro y obtener como trofeo a la chica. Sin embargo,

este modelo se socava porque si bien Sophie se queda por el momento con Lucho, al día siguiente lo rechaza y él se da cuenta de que su “fiel enamorada” lo delató dándole su teléfono a Michael, el hermano mayor del golpeado. Lo que más le molesta es pensar en la forma en que él obtuvo el número “si a patadas, como parecía ser su estilo, o con besitos y arrumacos, y agarrón aquí y allá” (46), de cualquier forma lo invadía una amargura desconocida en la infancia: “La primera mujer de mi vida, y la primera traición” (46). Pero la pena se le pasó rápidamente porque al día siguiente, en la marcha del primer aniversario del golpe, encuentra a una compañera de la escuela, Edith, de quien se enamora inmediatamente, se hacen novios a la semana y viven un cándido idilio juvenil.

En el contexto del Bildungsroman convencional y de las pruebas que un varón tiene que pasar para alcanzar la madurez, el personaje femenino siempre juega un rol secundario: “La mujer, como encarnación de la naturaleza en el amante, permanece como un ser estático, funcionando únicamente como una ‘etapa’ del desarrollo masculino” (Rodríguez 6). Esta posición femenina relegada se ve claramente en *No pasó nada* cuando después de la pelea con Michael ellos se van a hacer las paces y a comer pizza y Lucho no le dedica ni un pensamiento a Edith, que lo estaba esperando para cenar, y menos hacia Sophie, quien fue el motivo original de la disputa. El asunto se arregló entre hombres. Para ellos se trató de un duelo entre caballeros, donde las chicas quedan inopinadamente excluidas de la cofradía masculina.

Desde el punto de vista de clases sociales, por su conservadurismo, el Bildungsroman ha sido considerado por la crítica como típicamente burgués. Por ejemplo, Jeffrey L. Sammons afirma que “the concept of *Bildung* is intensely bourgeois: it carries with it many assumptions about the autonomy and relative integrity of the self, its potential self-creative energies, its relative range of options within material, social, even psychological determinants” (42). La pregunta que surge ante estas definiciones es por qué Skármeta quiso utilizar este modelo conservador, si en la obra misma se enaltecen las ideas de izquierda—antiburguesas por definición—, vinculadas al extinto gobierno de Allende, al activismo del padre de Lucho y a las ideas que él mismo comienza a elaborar, por ejemplo, cuando el chico comenta que *La excepción y la regla*—pieza teatral de Brecht a la que él y su clase asistieron—le parece

[F]ormidable porque la obra prueba que los ricos se compran a los jueces y de que los jueces no son nada imparciales. A mí me interesa mucho esa obra, porque allá en Chile siempre los jueces condenan por cualquier cosita a la gente pobre, y en cambio, los ricos podían hasta matar y no les pasaba nada. (40)

En cierta forma considero que esta es una contradicción interna de las izquierdas latinoamericanas ya que comúnmente los intelectuales son quienes blanden estas ideas, y éstos generalmente no forman parte del proletariado. Como en el caso de los padres de Lucho, que eran profesores universitarios y en Berlín se dedican a dar clases de español y no a otras actividades físicas como la limpieza o la mano de obra, que son empleos típica y estereotípicamente de inmigrantes pobres. Pero más allá de esta inconsistencia, la elección del subgénero puede deberse más que a las preocupaciones de clase, a las ricas posibilidades que se abren cuando el protagonista es un niño mirando el mundo adulto desde fuera. Lucho, desde su posición infantil, puede acuñar frases e ideas prestadas sobre lo político y social sin que se le reproche su parcialidad o miopía. Esta condición de no-adulto lo defiende del juicio del lector ya que se reconoce que por su edad él no ha podido ser militante de la izquierda chilena ni activista con los exiliados, por lo tanto su participación y conocimiento de su contexto socio-histórico y político es de segunda mano.

Además, *No pasó nada* no es un Bildungsroman tradicional porque incorpora otros elementos antes ausentes, como el tema del exilio y el final irónico.⁵ De hecho, explica María Pilar Rodríguez, en las últimas décadas “el género del Bildungsroman en su concepción original se presenta como un modelo extinto, anacrónico y obsoleto” (10) porque en la era posmoderna resulta difícil “suscribir las metanarrativas terapéuticamente optimistas que durante la modernidad organizaron el pensamiento occidental” (Lyotard 10); en la actualidad se ha superado el modelo clásico del Bildungsroman con su final feliz, el cual en realidad—visto desde una perspectiva contemporánea—se puede decir que siempre ha sido más bien un final abierto, ya que el héroe completaba un recorrido y allí se terminaba la novela, sin dejar ver al lector si en la vida cotidiana había podido conservar sus logros y éstos le seguían satisfaciendo.

También se han incorporado al Bildungsroman contemporáneo, como modelo de integración social del individuo, algunos determinantes sociales que, según Susan Fraiman, responden “a un reconocimiento de la diferencia en términos de clase, país, raza, tiempo y género sexual” (xiii). En este sentido, *No pasó nada* se afilia a las concepciones actuales de la novela de crecimiento y su tipo específico sería el del Bildungsroman en el exilio, ya que Lucho sí tiene que encontrar su identidad y madurez, pero con una doble dificultad: debe encontrarse como individuo, pero también como chileno, pues su identidad nacional es interpelada a cada momento por el sólo hecho de ser un extranjero refugiado político y no dominar la lengua.

La novela también socava el aspecto teleológico de la búsqueda del ser del Bildungsroman tradicional porque el protagonista no solamente debe encontrar su vocación—decide que será escritor—, sino que tiene también que comprometerse a tomar una posición política activa. Este aspecto apenas se advierte en la obra: el chico comienza cuestionándose el significado de la lucha política que él ha presenciado sin querer y de la que ha repetido mecánicamente consignas, por ejemplo, durante la marcha del 11 de septiembre se cantó *Venceremos*, himno de la resistencia, pero Lucho no se la sabía: “es que no entiendo bien la letra. Por ejemplo no sé lo que es el crisol de la historia, ni quién el soldado valiente. Me dio vergüenza y me propuse preguntarle al papi qué significaba” (59). Aunque todavía está contando con su padre para explicarle los significados, va a llegar un momento en que ya no le basten las ideas que recoge de él para sentirse un luchador en el exilio. Esto se atisba al final de la obra cuando su nuevo amigo Michael le dice que “había leído algo en un diario sobre el fascista Pinochet, ... [y] preguntó si había algo que él pudiera hacer para joder[lo]” (88). Cuando el joven alemán asiste a la reunión del Chile Comité, el padre le dice a Lucho que se había convertido en un proselitista, Lucho termina: “esa es otra palabra que tuve que buscar en el diccionario” (88). A pesar de la simpleza de la conclusión, en este momento Lucho da un paso adelante para su propio compromiso político y social: buscando la definición de las palabras se infiere que también emprenderá por su cuenta la búsqueda del significado del convulsionado mundo en que le ha tocado vivir, incluyendo la realidad chilena y la vida en el exilio.

Desde otra perspectiva, *No pasó nada* puede también denominarse Bildungsroman en un sentido figurado porque la obra misma pasa literalmente por un proceso de crecimiento: la anécdota se publicó por primera vez como cuento, se hizo obra de teatro, guión radiofónico (*radio play*), sirvió de base para una película y finalmente alcanzó la madurez en forma de novela corta. No es raro en Skármeta que sus obras pasen por este tipo de reescritura.⁶ En este caso, el autor retrabajó la historia en diferentes formatos y en épocas y contextos muy distintos. En su primera colección de cuentos, *El entusiasmo* (1968), se incluye "Relaciones Públicas," que podría considerarse la versión original. El relato se sitúa en la Argentina, donde por razones desconocidas una familia chilena se encuentra exiliada. El hijo adolescente pelea con un joven local, Miguel, que quiere vengar al hermano porque el chileno le rompió la nariz. Aunque el cuento es bastante breve, se atisban algunas problemáticas del exilio, como las carencias económicas y la amenaza constante de la deportación, así como las dificultades del chico para adaptarse a esa nueva sociedad, hacer amigos y relacionarse sexualmente con alguna chica. La escena de la pelea es básicamente la misma de *No pasó nada*—donde también es el clímax de la novela—, al final se declara un empate, se hacen las paces y los contrincantes se van a comer pizzas. El cuento concluye con la mención de la primera relación sexual del chileno, el abandono de la "otra" chica, y con la conciencia de que el dinero invertido en departir con el opositor argentino había servido para hacer "relaciones públicas." Esto corresponde totalmente al argumento central de *No pasó nada*, con la salvedad de que en ésta última hay más elaboración de los personajes, de los motivos de la pelea y la reconciliación, de las novias del chileno y, sobre todo, del contexto del exilio y de las causas del mismo.

Otras dos versiones de *No pasó nada* aparecieron en 1977 con el mismo nombre, una fue obra de teatro y la otra un guión radiofónico que no se publicó. Además, en 1978 Christian Ziewer dirigió la película *Aus der Ferne sehe ich dieses Land—Desde lejos veo este país*—, con guión de Skármeta basado en *No pasó nada* (Rojo 72).⁷ Varias de las obras de Skármeta han experimentado este tipo de desarrollo, algunos de sus cuentos o novelas han sido adaptados al cine, radio o televisión y también sus obras de teatro o guiones han sido convertidos en novelas, por ejemplo, *Ardiente paciencia* o *El cartero de Neruda* es obra de teatro, novela y película; *Nupcias* y *Match ball* son radio teatro y cuento; y *El ciclista de San*

Cristóbal es cuento y película (Shaw, *Antonio Skármeta and the Post-Boom*).

Esta reescritura se explica porque para Skármeta es importante que las historias se plasmen por escrito, las obras de teatro y las versiones en medios masivos de comunicación no le bastan por su fugacidad, tal y como explica el autor mismo: “Yo creo que una obra realmente no existe mientras no es libro. Yo creo que el libro es el instrumento que produce el instante de más intimidad entre el público y el autor” (Pagni 68-69). Skármeta es muy consciente de su público y llegó a afirmar que el destierro le reveló “la pequeña trascendencia” del texto escrito:

[L]a vocación de escribir llama a recuperar el país que es su destinatario. Así operan en la emergencia las letras clandestinas y las exiliadas. ... A través del libro se imagina mejor, se comprende más, se problematiza no sólo la realidad del mundo fabulado sino que inspira la problematización de la difícil realidad en que el libro es leído. (Skármeta, “Al fin y al cabo” 88-89)

El lector natural de su obra es el latinoamericano y, específicamente, el chileno—aunque debido a la censura editorial no tuvo acceso a éste durante los primeros años de la dictadura. Sin embargo, su expatriación lo ha obligado también a considerar al público que lee sus traducciones, llevándolo a replantear su creación. En sus propias palabras: “disciplinando un poco mis medios expresivos, de modo de no abusar de un tipo de lenguaje que depende del contexto en que es leído para que alcance su significación plena” (Pagni 67).

En las diferentes versiones de *No pasó nada* se plasma la preocupación del autor por el tema del exilio y también por el público internacional que la recibió primero que el de habla hispana. La versión novelada tiene la peculiaridad de haberse publicado en inglés, alemán, danés y holandés antes que en español (Rama y Rojo), y actualmente circula en ocho lenguas distintas (Shaw, *Antonio Skármeta and the Post-Boom*). Aunque el éxito editorial internacional no es novedad para la literatura latinoamericana, el que la obra se haya editado en otros idiomas antes que en castellano habla del interés del autor y de los editores por difundir esta novela fuera de su

mercado obvio. La razón de esto puede deberse a la finalidad pragmática del relato, que tiene que ver con el activismo político de Skármeta y con la actitud proselitista esperada de los chilenos en el exilio, según se plasma en la novela. Esta obra pudo ser en su momento una manera de interesar al público extranjero en la problemática de la dictadura chilena y, apelando a su solidaridad—lo que queda implícito en el relato—, conseguir apoyo para la causa antigolpista. En este sentido, la forma del Bildungsroman es valiosa porque el jovencito expone las tensiones del exilio con un distanciamiento emotivo frente a los hechos que narra. Su marginalización frente a los contextos sociales sirve como preámbulo para apelar a la simpatía y la solidaridad del lector, que se encontraría fuera del país sudamericano y en posición de asistir a la resistencia chilena.

Otro detalle que refuerza la finalidad pragmática de *No pasó nada*, es el hecho de que la primera edición de la obra esté ilustrada, incluso, puede parecer un cuento largo dirigido a la juventud porque es bastante breve (88 páginas) y está impresa con una tipografía grande. Aunque los dibujos representan a personajes mayores a los del texto, el primero, que de alguna forma prologa la narración, es el que convence al lector de comenzar la lectura. En página completa se ve a un joven sombrío de expresión fatigada mirándonos directamente; al fondo hay edificios más o menos altos y muy juntos—como en alguna ciudad europea—y una gran pinta o *graffiti* que dice: “CHILE: Septiembre 11 de 1973 / FIESTA DE LA CANALLA.” Esta presentación es muy llamativa para un libro que, en su versión castellana, circula en Argentina, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, España, Estados Unidos, México, Uruguay y Venezuela gracias a la Editorial Pomaire. Además de su presentación como objeto, también en su contenido éste es un libro decididamente destinado al gran público y no necesariamente al lector especializado en Chile o en literatura: la obra se dirige en parte a quienes buscan en las letras simple esparcimiento.

Esta intención de acceder a un público masivo puede ser la causa de la coloquialidad del lenguaje de Lucho, que corresponde a sus catorce años. Por ejemplo: “En mi familia todos somos del [equipo de fútbol] Hertha y antifascistas” (11), o, “el papi para variar me dijo que me iba a sacar la chucha por andar preguntando huevadas” (16). Además, su historia es entretenida, con algo de

suspense, de amor y de final inesperado y aparentemente feliz. Lo más interesante es que a través de este simpático relato Skármeta desliza algo de sus propias posiciones ideológicas, comenta las virtudes del gobierno de Salvador Allende y las atrocidades del régimen dictatorial de Pinochet, y permite echar un vistazo a las dificultades que tiene que atravesar una familia de exiliados, comenzando por la vivienda, la falta de trabajo, las dificultades para aprender una lengua diferente y el impacto emocional de haber salido huyendo mientras otros compañeros eran asesinados, desaparecidos o vivían en la clandestinidad.

Como ya se ha mencionado, la peculiaridad en el tratamiento de lo ideológico en el texto reside en que Lucho es sólo un chico y la visión que tiene de su patria es la que le ha transmitido su padre, quien sí es un verdadero activista político de izquierda y profesor universitario, y cuyos comentarios se cargan de credibilidad por estas razones. Sin embargo Lucho habla como todo un conocedor: “Ellos no saben que en ese Estadio después metieron mucha gente presa, y allí mataron a mi tío Rafael que era profesor y el mejor amigo de mi papi” (11). Comenta también sobre las *bondades* del gobierno de la Unidad Popular: “Allá en Chile había muchos niños que se morían de hambre y cuando vino Allende ordenó que a todos los niños de Chile se les diera medio litro de leche por día y eso fue muy bueno porque dejaron de morir. Aquí los niños no saben lo que es un país pobre *pobre*” (13, énfasis del autor); y habla también sobre el apoyo que le dieron al presidente derrocado los compañeros que murieron con él. Asimismo discute sobre la *maldad* de Augusto Pinochet. Dice por ejemplo que “nadie se va a entristecer cuando caiga. ... Es que él traicionó a Allende y a la patria, y eso es lo más feo que puede haber” (17). Sobre los horrores de la dictadura y del exilio agrega: “siempre que le pregunto [al papi] por algún tío me dice que está preso, o que está muerto, o que está en Canadá, en Rumania, en África, qué se yo” (16). Pero, dentro de su inocencia semiinfantil, todas estas referencias no hacen más que enmarcar su propia etapa vital de desarrollo. La información que él tiene sobre la realidad histórica no es directa, Lucho no ha sido activista en el gobierno socialista, ni ha sido protagonista de las luchas contra el régimen militar, ni es un líder de los exiliados chilenos en Alemania. Su cosmovisión todavía está condicionada por lo que dice su padre, aunque está en proceso de cambio, según se apuntó más arriba.

En este discurso unilateral, por provenir todas sus “verdades” de una misma ala política, estriba parte del éxito pragmático de la obra, pero también su maniqueísmo político. Por un lado, el mensaje ideológico pasa de una manera convincente porque en el texto no se cuestionan los puntos de vista de Lucho—que son los del padre—, lo que es positivo para lo que considero que es el objetivo que persigue Skármeta: atraer la solidaridad internacional a su patria. Por otro lado, en *No pasó nada* se encuentra una sola versión de lo ocurrido, la de los *perdedores* socialistas que escaparon de su país, sin profundizar en ningún aspecto anterior o posterior al golpe. Aunque Lucho hace constantes digresiones sobre la vida en Chile cuando él estaba allí y sobre cómo es en ese momento con el nuevo régimen, no hay una exploración profunda de esa nación en el período que precede al gobierno de la Unidad Popular, durante éste, ni en el tiempo de la dictadura. Skármeta excluye otras posiciones políticas que allí convivían, algunas de las cuales eran totalmente opositoras de Allende y apoyaban a Pinochet.⁸ Dentro de la lógica del personaje, este discurso se justifica porque es un preadolescente hablando sobre su vida personal y las referencias sociopolíticas que hace son colaterales. Así se justifica también la elección del autor de un protagonista de esa edad: de un niño no se espera que tenga ninguna posición política, ni que conozca a profundidad la historia contemporánea de su país, ni que se cuestione la veracidad de lo que le dicen sus padres; ni siquiera tiene por qué pensar en la posibilidad de que hayan otras versiones de los mismos hechos que puedan ser, incluso, contradictorias.

En conclusión, la utilización del Bildungsroman se justifica principalmente porque dirigiendo la atención al argumento central del desarrollo del niño, el contexto social y político se margina y aparentemente no se problematiza. Entonces, un género tradicionalmente conservador y que ha vehiculado típicamente la ideología dominante puede también servir, en el marco de la posmodernidad, a fines menos ortodoxos. *No pasó nada* es una invitación al cuestionamiento de la realidad chilena, poniendo el dedo en la llaga de los abusos del régimen de Pinochet y en la vivencia del exilio. Al final de la novela, Lucho completa su pasaje a la adolescencia: encuentra el amor, la amistad, la vocación, y aparece un elemento más: la posición activa de Lucho en el movimiento y su función proselitista. Aparentemente este es un mensaje esperanzador por la posibilidad de reconciliación entre los antagonistas, entre el

perseguidor y el perseguido, que estaría llamando figurativamente a una reconciliación nacional. Pero puede ser también, y así lo cree la presente investigación, una posición irónica de Skármeta que sitúa su novela a un año del golpe militar, con unos personajes que a la distancia parecen *naïves* por creer que Pinochet caería “lueguito” (Skármeta, *No pasó nada* 85). Para 1980, año de la publicación de *No pasó nada*, habían pasado siete años del golpe y no se vislumbraba una cercana caída del general, así, la obra más que apegarse al final feliz y optimista del tradicional Bildungsroman, le hace un guiño y se conforma con un final abierto, donde la búsqueda y el crecimiento apenas comienzan.

Notas

¹ Para este artículo sintetizamos algunas de las ideas de críticos contemporáneos como Rodríguez, Shaffner y Martini. Aunque hoy en día existen diversas definiciones de Bildungsroman, éste se ha utilizado tradicionalmente para tratar el tema del crecimiento del varón burgués, pero con el paso del tiempo el término ha contenido una gran variedad de tipos de novela, hasta las aparentemente contradictorias al modelo, como el Bildungsroman proletario y femenino.

Complementariamente se puede recordar que en sus orígenes el Bildungsroman heredó la posición filosófica de la Ilustración, retomada después por los positivistas, quienes creían en el continuo perfeccionamiento del individuo; *Wilhelm Meister*, de Goethe, es la obra más representativa del género. Desde esta perspectiva, Susanne Howe insiste en la idea del aprendizaje: vivir es un arte y toca al héroe transitar de la adolescencia a la madurez; su finalidad es alcanzar el conocimiento y convertirse en “a Master in the art of living” (2). El desarrollo del aprendiz se enfatiza, según Jerome H. Buckley, a través de una serie de hitos constitutivos: la niñez dentro de un represivo ambiente rural o provincial, el conflicto generacional—particularmente una relación de incomprensión con el padre—, el encuentro con la ciudad donde su verdadera educación comienza, por lo menos un par de encuentros amorosos—uno que lo sobaja y otro que lo enaltece—y, finalmente, el descubrimiento de la vocación y la reapropiación de sus valores.

² “Antonio respaldó activamente como escritor y como profesor universitario la política cultural del nuevo gobierno y participó en la reforma universitaria” (Pagni 60) además, “[j]unto con otros escritores, como Ariel Dorfman, Hernán Valdés [y] Poli Délano ... [promovió] la cultura en la práctica de talleres literarios y [editó] la revista especializada en ahondar en el proceso sociocultural que vive el país: *La quinta rueda*” (Blanc 37).

³ Los datos biográficos de Antonio Skármeta que se presentan en este artículo se tomaron de los textos de Blanc, Colville, García-Corales, Pagni, Shaw (*Antonio Skármeta and the Post-Boom*, “The Role of Exile in Skármeta’s *No pasó nada*” y “Skármeta: contexto e ideas literarias”) y Skármeta (“Cultura y cacerolas,” “Narrativa chilena después del golpe” y “Testimonio. Perspectiva de los ‘novísimos’”).

⁴ En 1994 Michael Radford dirigió *Il postino*, una versión de *Ardiente paciencia*. La película fue protagonizada por Massimo Troisi y Philippe Noiret.

⁵ En este artículo se entiende la ironía narrativa según la definición de Lauro Zavala: “la ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada” (39, énfasis del autor).

⁶ “*La insurrección*, por ejemplo, es una novela, pero también una película. También *Ardiente paciencia* existe en diferentes versiones: como obra de teatro, como película, como novela” (Pagni 68). *Tema de clase* es un cuento y luego se hace un libro para niños, publicado por primera vez en *Le Monde*, y luego en muchas otras ediciones en distintas lenguas (Skármeta, “Cuando la ficción nace del infierno” 8).

⁷ La película *Aus der Ferne sehe ich dieses Land—Desde lejos veo este país*—apareció en 1978, pero en el artículo de Grinor Rojo se menciona equívocamente la fecha de 1977 (72).

⁸ Que Skármeta no incluya estas otras posturas en su relato no quiere decir que no fuera conciente de ellas. A nivel literario, en 1991 rememora:

Almost all the intellectuals disliked the dictatorship and would not take official jobs under it. ... There were two kinds of people who supported Pinochet and praised the regime. There were those who were convinced that Pinochet was very good for the country, that he was the man who could put an end to chaos and "communism." They were enthusiastic about that. They kept saying that whatever was happening to Chile was necessary, even if they did not like it. There was also another kind of writer: not the ones who were convinced, but the ones who reacted in a very opportunistic way. They were not fascists in their hearts but they saw the possibility for advancement and they took it. (Colville 30)

Obras citadas

- Blanc, Mario A. "La obra cuentística de Antonio Skármeta." *La chispa* 10 (1989): 37-43.
- Brecht, Bertolt. *La excepción y la regla*. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín, 1986.
- Buckley, Jerome Hamilton. *Seasons of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard UP, 1974.
- Colville, Georgiana M. M. "An Interview with Antonio Skármeta." *Latin American Literary Review* 20.39 (1992): 27-36.
- Fraiman, Susan. *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*. New York: Columbia UP, 1993.
- García-Corales, Guillermo. "Entrevista con Antonio Skármeta: de *El entusiasmo* a *Match ball*." *Chasqui* 22.2 (1993): 114-19.
- Hardin, James N., ed. *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Columbia: U of South Carolina P, 1991.
- Howe, Susanne. *Wilhelm Meister and His English Kinsmen: Apprentices to Life*. New York: Columbia UP, 1930.
- Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Trad. Mario Antolín Rato. México: REI, 1990.
- Martini, Fritz. "Bildungsroman-Term and Theory." *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Ed. James N. Hardin. Columbia: U of South Carolina P, 1991. 1-25
- Pagni, Andrea. "Entrevista con Antonio Skármeta." *Discurso literario* 5.1 (1987): 59-73.
- Radford, Michael, dir. *Il postino (El cartero de Neruda)*. Miramax, 1994.
- Rama, Ángel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964-1980*. México: Marcha, 1981.
- Rodríguez, María Pilar. Introducción. *Vidas im/proprias. Transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*. West Lafayette: Perdue UP, 2000. 1-11.
- Rojó, Grinor. "Notas. Explicación de Antonio Skármeta." *Hispamérica* 13.37 (1984): 65-72.
- Sammons, Jeffrey L. "The Bildungsroman for Nonspecialists: An Attempt at a Clarification." *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Ed. James N. Hardin. Columbia: U of South Carolina P, 1991. 26-45.
- Shaffner, Randolph P. *The Apprenticeship Novel*. New York: Peter Lang, 1984.

- Shaw, Donald L. *Antonio Skármeta and the Post-Boom*. Hanover: Ediciones del Norte, 1994.
- . "Skármeta: contexto e ideas literarias." *Revista Iberoamericana* 60.168-169 (1994): 1051-61.
- . "The Role of Exile in Skármeta's *No pasó nada*." *Travelers' Tales, Real and Imaginary, in the Hispanic World and Its Literature*. Ed. Alun Kenwood. Melbourne: Voz Hispánica, 1993. 145-49.
- Skármeta, Antonio. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano." *Texto crítico* 7.22-23 (1981): 72-89.
- , guionista y director. *Ardiente paciencia*. Chile 18, 1983.
- , guionista y director. *Aufenthalts Erlaubnis (Permiso de residencia)*. RFA, 1979.
- , guionista. *Aus der Ferne sehe ich dieses Land (Desde lejos veo este país)*. Dir. Christian Ziewer. WDR/Basisfilm, 1978.
- . "Cuando la ficción nace del infierno." *La Nación* 8 abr. 2001, Cultura: 8.
- . "Cultura y cacerolas." *Joven narrativa chilena*. Indiana: The American Hispanist, 1976. 3-8.
- . "Narrativa chilena después del golpe." *Casa de las Américas* 112 (1979): 83-94.
- . *No pasó nada*. Barcelona: Pomaire, 1980.
- . "Relaciones Públicas." *El Entusiasmo*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1967. 147-63.
- . "Testimonio. Perspectiva de 'los novísimos.'" *Hispanamérica* 10.28 (1981): 49-64.
- Zavala, Lauro. *Humor, ironía y lectura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

Spanish Women Writers and the Fairy Tale: Creation, Subversion, Allusion

Janet Pérez

Texas Tech University

This essay might well have been entitled "Women Writers and the Fairy Tale *Revisited*," its point of departure having been work originally done in the 1990s¹ for an invited plenary lecture at an international conference on Spanish women writers at the University of London in 1995, subsequently published in Britain in 1997.² Thereafter, my ongoing work on the topic has been nourished by the continuing appearance of related works by or about Ana María Matute and/or Carmen Martín Gaité, while several intervening conference papers and invited presentations on the topic remain largely unpublished. New works since 1995 by these two most significant women writers receive particular emphasis. Prior fairy-tale-related papers had a somewhat different focus, examining not only, sometimes even not primarily the fairy tale but related topics such as women writers' use of myth, quest romance, the mirror image, and gender roles.³

This investigation has two purposes, first to update parts of my work on Spanish women writers and the fairy tale by incorporating relevant works published by them in the last 15 years,

and second, to exemplify the numerous and varied uses made by Spanish women writers of the fairy tale: 1) writing their own original fairy tales and/or lengthy adaptations or extensions of extant "classical" tales, 2) parody and metaphor, in which the fairy tale's presence is reduced at times to intertextual allusions, and 3) passing references to fairy tales or their characters, some of which function as surrogate representatives for patriarchal values. Although Spain has not produced specialists in the feminist fairy tale per se (in the tradition of such Anglophone writers as Angela Carter, Tanith Lee, Meghan Collins and Ursula LeGuin, for example), postwar Spanish women writers including not only major figures such as Carmen Martín Gaité and Ana María Matute but also highly-regarded authors including Teresa Barbero, Esther Tusquets and Nùria Pompeia, refer specifically and repeatedly to fairy tales, often in conjunction with the *novela rosa*, almost the only regime-tolerated reading for girls and young women in the Franco era except religious materials. Barbero and Martín Gaité both write implicitly and explicitly about the *novela rosa*, "Harlequin Romance" versions of the Franco adaptation of the "happily every after" myth. Stephen Hart discusses the relationship between *novela rosa* and the fairy tale, "between the feminocentric fairy tale and its populist adult version ... and the patrocenic discourse ..." (77) characterizing the latter. The most extensive use of fairy-tale materials has been made by Spain's two most important women writers in the second half of the twentieth century, Carmen Martín Gaité and Ana María Matute, better-known to most scholars and students for their "social novels" produced during the dictatorship. Both, however, have written original fairy tales, recast extant tales, used fairy-tale allusions in multiple forms and contexts, and most significantly for this investigation, have written full-length novels which either are a form of fairy tale (Matute's *Aranmanoth*), or which adopt the name of a well-known fairy tale and certain aspects of its plot and structure (Martín Gaité's *La Reina de las Nieves*)—the two works most fully examined in the present study. Other contemporary Spanish women writers have typically appropriated fairy tales as metaphor and symbol, generally with subversive intent. Although complete treatment of the fairy-tale elements in either Matute or Martín Gaité would excessively prolong this essay, it examines representative fairy tales by both, viewing *Aranmanoth* as a combination of fairy-tale, myth, and parable, while *La Reina de las Nieves* is considered both as an independent novel and in relationship to its fairy-tale elements. Martín Gaité's fairy tales

are primarily for adolescent readers, although *El Castillo de las tres murallas* can hardly be considered *apta para menores*. Both feminist parody and original fairy tale, *Castillo* is the author's only concession to such elements of the latter genre as castles, ogre or monster figures and the "long ago and far away" fairy-tale setting. As with Matute's novel-length *Aranmanoth*, this investigation will concentrate upon the presence of fairy-tale elements in *La Reina de las Nieves*, set in the same "here and now" world of Martín Gaité's other novels.

A major ongoing debate among critics of the genre concerns fairy tales' origins: while nearly all scholars situate them in pre-historic oral tradition, several experts refer to the "Megalithic" Age (Zipes 1984, 5)—a period not found in reference works but which appears from context to correspond with the origins of Stonehenge, or Costa da Morte in Galicia, around 7,000-8,000 B.C. Another school—currently more vocal—favors much earlier origins, from 25,000 to 30,000 years ago. But this controversy, however fascinating, is largely irrelevant for fairy tales composed in the twentieth century. Some consensus exists that the fairy tale is a specific form of the folk tale that evolved in comparatively recent times, whose production became associated with particular languages and ethnicities. Fairy-tale and folk-tale origins involve innumerable cultures, times and countries. According to widely accepted theories, ancient tales originated in matriarchal cultures, from which they derived many of their characteristic traits—which might partially explain the popularity of fairy-tale elements among feminist authors. However, the matriarchal world-view and motifs of the original folk tales underwent successive stages of "patriarchalization," being largely transformed (erasing matriarchal traits) by the Middle Ages (Zipes 1988, 7). And with the rise of the "literary fairy tale," most notably in France in the final decade of the seventeenth century (i.e., the 1690s), this date became the starting point for studies proposing to track the genre's evolution. Many, however, concentrate on more specific periods, or countries other than France.

As for the two most significant Spanish women writers in question, Martín Gaité and Matute, origins or "influence" are not an issue; both have freely discussed their readings of and consequent indebtedness to the Brothers Grimm and Hans Christian Andersen, whose compilations date largely from the nineteenth century. Both have indentified their few other sources, especially Perrault toward the

close of the seventeenth century. Most importantly, such tales' appearance coincided with a major shift in European attitudes to sexuality during the sixteenth and seventeenth centuries, when "restriction and revulsion toward frank sexual behavior replaced [prior] open acceptance: "... the roles of males and females became more rigidly defined" (Zipes 1988, 33).

This evolutionary point holds special significance for women writers in Franco's Spain, as the description of sexual prudishness is most fitting for the postwar period, with its accompanying rigid codification of gender roles, sexuality, initiation and similar "unspeakable" topics. Indeed, while the narrowed focus is unsurprising in women writing in what was definitely a time of Feminism (although individually both Matute and Martín Gaité denied being feminists), the most frequent foci of fairy tales by both as well as their novels for adults include the so-called "war of the sexes," child abuse, or both. Many readers of Spanish women's works written during the Franco era are unaware of the underlying reasons for certain aspects peculiar to their works. For example, both Matute and Martín Gaité present numerous instances of broken families, especially families in which the mother is missing and/or protagonists that are orphans. At first this may seem an insignificant anomaly, but readers of strictly censored literature must learn to "read" silences, absences and omissions as not merely important, but also meaningful. The rarity of the intact family in Matute's work is no accident, and the broken family is similarly frequent in Martín Gaité's fiction. First (in what is obviously still the aftermath of a bloody Civil War, with a million or more dead and millions more in exile, prison, or forced-work camps), the broken family is on one level simply a reflection of contemporary reality, a reminder of statistics that the dictatorship took care to suppress. But it is not merely men who are missing in the families portrayed by Matute and Martín Gaité: it is even more often the women. Matute never portrays a mother as a major character, and it is not until her final decade that Martín Gaité does so. Read on a more subtle level, such silence implicitly rejects the regime's campaign to educate girls and women primarily as future wives and mothers, whose mission on earth is to produce as many children as possible to repopulate the fatherland, decimated by war and its aftermath. Yet the dictatorship's campaign was either terribly cynical, ignorant or both: demographic information for the period indicates that "gender balance" was so badly *out of balance* that some 40% of

all marriageable women would be unable to find a husband due to the lack of eligible males. Indoctrinating girls to believe that their justification for being on earth is to give birth to as many children as possible while denying them an education that would enable them to support themselves when their chances of finding a husband are statistically so poor is both sociologically short-sighted and—on the psychological, economic and emotional levels—cruel. The existence of such realities, with correspondingly unrealistic official policies (a governmental counterpart of the fairy tale), form part of an essential context in which these same women wrote both social-protest novels and fairy tales. Apparently this never struck the censors as incongruous; precisely because the fairy tale was seen as something for children and hence “innocent,” such writing offered “sheeps’ clothing” for the concealed protests. The depiction of women in traditional fairy tales was typically restrictive and oppressive, coinciding with the regime’s programs: “the attitude toward women in Christianity and in phallogocentric cultures is remarkably similar, presenting a choice between a Virgin Mary and Mary Magdalene, sanctified virginity or vilified sexuality, the pure princess/dead mother or stepmother/witch” (Waelti-Walters 80). The dichotomy is buttressed by the patriarchal, *machista* culture in postwar Spain: Traditional fairy-tale models reinforce male hegemony, and the prize offered the female characters is matrimony—rendering the absence or negative treatment of mother figures still more ironic. Another archetypal fairy-tale element figuring prominently in postwar Spanish women’s writing is the orphan. The quantity of orphans in Matute’s work—whether fairy tales or social protest—is astounding. But here the difference between fairy tales and life is even clearer, as the orphans—who have an occasional chance of a felicitous outcome in fairy tales—are likely to end up starving, abused or dead in Matute’s more realistic fiction. Even in various of her fairy tales, only when they lose their childhood (and hence their illusions, becoming materialistic) do they “progress” in the world.

Examining some examples of peripheral uses of the fairy tale—instances where the women are not writing fairy tales, incorporating or recasting known tales, but merely appropriating known tales as symbol or metaphor, a first case in point is Teresa Barbero’s *El último verano en el espejo* (1967). As intimated by the title, Barbero alludes primarily to *Alice in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*, making the mirror a significant symbol both of

evasion and of self-encounter, as well as a portal to memory. Approaching forty and pregnant with her first child, the discontent protagonist—estranged from an alcoholic husband—wanders her darkened house on a sweltering summer night, catching a glimpse of her distended body in the enormous gilt mirror that once hung in her mother's house, a token from a more prosperous and hopeful past. Barbero exposes the abyss between “happily ever after” fairy-tale outcomes and the miserable realities of numerous marital failures in a country without divorce. A special target of her subversive volley is the patriarchally prescribed reading material aimed at young women under Franco, especially the pro-marriage propaganda purveyed by certain fairy tales and the *novela rosa* (several of which are recalled in detail and ridiculed by the protagonist Marta and her longtime friend, who read these novels together as adolescents).⁴ Contrasting both with the stuff of fairy tales and that of the *novela rosa*, Marta suffers a miscarriage and develops a drinking problem, then enters an adulterous relationship with her best friend's husband, with the two of them planning to escape to America. Belatedly discovering that she is pregnant again and believing that her husband is the father, she cancels the planned flight to a new life and—possibly grasping at existential authenticity—decides to return to her marriage and try harder. The significance of the mirror mentioned in the title—aside from its physical existence as a relic of her childhood—is as a symbol of self-encounter. The author's bitterest message remains implicit: that the “happily ever after” matrimony touted as the regime's choice for women was not merely a fairy tale but a fraud. As in many fairy tales, even some from Hans Christian Andersen and the Brothers Grimm, fairies and other non-human creatures (elves, river sprites, goblins and more) do not necessarily appear.

Another exemplar illustrating women writers' appropriation of selected fairy-tale materials, used in this case quite selectively and satirically, is Esther Tusquets's demythologizing novel, *El mismo mar de todos los veranos*, involving mythology as well as fairy tales and *Peter Pan* (which features a fairy, albeit not a godmother and not particularly powerful). Nor is Tusquets's novel pro-matrimonial propaganda. *El mismo mar* is not told as a fairy tale, but as a realistic contemporary portrait of habits of the Catalan bourgeoisie and the existential lack of authenticity of paradigmatic characters. The novelist metaphorically identifies the major characters—especially the anonymous narrator and her student Clara whom she eventually

seduces—with a series of fairy-tale females, including the Little Mermaid, Beauty [and the Beast], the Princess [of Pea fame], Wendy [from *Peter Pan*] and Rapunzel, thereby creating an extensive intertextual mosaic. The ironic thrust of these identifications is augmented by the novelist's comic and quasi-sarcastic demythologization of Prince Charming as the handsomest and stupidest of princes, and also the most "vulgar" (hence uninteresting, boring, and really not worth the Little Mermaid's sacrifice). Prince Charming, fairy-tale representation of the idealized bridegroom, ends up little less than a pompous, vacuous fool at the hands of Tusquets, who subverts both the masculine archetype and the promotion of matrimony as goal and necessity. The protagonist-narrator's short-lived lesbian affair with Clara is terminated by the latter who leaves the older woman for a heterosexual relationship—not matrimony—with a male of her own generation. Stephen Hart affirms and studies the presence of fairy-tale macrotexts in Tusquets's *El mismo mar de todos los veranos*, Matute's *Primera memoria* and Martín Gaité's *El cuarto de atrás*, all of which do contain numerous fairy-tale allusions (Hart 65-86) but do not employ fairy-tale structure, plot or characters. Similar "macrotextual" origins can be distinguished in Martín Gaité's *La Reina de las Nieves* (not published until two years after Hart's essay). Sufficient fairy-tale structures are retained in each of the above to convey the flavor of the genre, attesting to the writers' fondness for fairy tales and evoking the underlying network of intertextual allusions.

One final example of appropriation of a fairy-tale element as a metaphor for something which is definitely not a fairy tale appears in Belén Gopegui's *El padre de Blancanieves* (2007), a possibly surprising inclusion in a study of women writers and the fairy tale, because it is far removed from anything resembling the fairy-tale world, and furthermore lacks the plots, structures, characters, discourse and rhetorical figures of the fairy tale. Actually a kind of exemplary tale which frames a Marxist call to authentic commitment, Belén Gopegui's sixth novel (and most complex to date narratologically) employs Ortega's perspectivism in a masterful realization of multiple perspectives, employing some six to eight "important" perspectives (characters who appear frequently, regularly) and numerous passages involving communications exchanged between the above. The novelistic format combines the epistolary novel (modified for the Electronic Age by the use of

emails), a *cuaderno* or improvised diary, plus several dialogic forms: face-to-face conversation, telephone calls, and speeches during meetings of the several collectives. The title is metaphorical, within the context of the fuller development of several of Gopegui's repetitive themes and motifs enunciated in prior novels, the most important of which is *compromiso*, *engagement* or commitment, and close behind, moral responsibility for one's actions—whose effects spread out like ripples surrounding a stone tossed into the water, their reach unforeseeable, their potential for damage unstoppable (an expanded fairy-tale motif). An essential underlying query concerns the limits of each individual's responsibility for others. Numerous individual situations illustrate the same principle which, if the question were posed in a biblical context, would be "Who is my brother?" The plot is far too complex for any attempt to summarize: doing so would require losing sight of fairy tales completely. Relationship to the fairy tale inheres in the titular allusion to Snow White, and is explained by a rhetorical question appearing on the back cover: "En el cuento tradicional, el padre de Blancanieves no está de viaje o en la guerra; está en el castillo, asiste a las maquinaciones de la madrastra pero guarda silencio, ¿por qué no advertimos que estaba allí?" The implication here is that silence is consent. Snow White's father (i.e., Susana's father) was not away on business; on the contrary, he was presumably home during the course of the story. That being the case, why does he (Snow White's father, or Susana's) stand by and do nothing to stop or control the stepmother's misbehavior or prevent the break-up of his family? Why did he not accept his responsibility and intervene? Implicitly, everyone is responsible for the impacts of their actions—and inaction. In the case of Susana's father, who worked in an administrative position in an industrial complex that was causing incalculable negative effects on the environment and the planet, the novelist's unspoken belief is clearly that he was nonetheless responsible for his non-action, his failure to do anything—from attempting to influence policy, hunting another job, or joining some kind of action group. His failure to act made him fully as responsible as the father of Snow White, who similarly was present and did nothing.

This would not appear to be the stuff of which fairy tales are made, yet there are points of coincidence. One is that many modern fairy tales, especially in the cases of the Grimms and Andersen with their didactic tendencies, do pose ethical questions or teach moral

behavior. Another concerns the limit situation, the concept of limits, boundaries, transitions. Gopegui's tale is a contemporary parable—as were fairy tales—an apologue for an end time, *ejemplo* for a new millennium. It illustrates the unorthodox extremes to which women writers can go in their utilization of fairy-tale materials, and it manages, in my opinion, to provoke the same kinds of reflection in thoughtful readers that fairy tales might produce in their listeners or readers in a wide variety of times and spaces.

Many fairy tales are clearly initiatory, probably growing out of rites of passage, i.e., primitive puberty or adulthood initiation rites, marking full entrance into the adult community and a basic change in existential conditions: The novice emerges from the ordeal as *another*. Mircea Eliade distinguishes in such rites a pattern of seven stages: separation from the mother; symbolic death and rebirth; *regressus ad uterum* and rebirth; going into the wilderness (dark forest, etc); fights with aid of magic or animals; descent into the underworld; ordeals and impossible tasks and finding hidden truths. Many of these stages closely resemble those of the quest romance—at the same time illustrating fairy-tale constants—or the masculine mono-myth of the solar hero's journey. Similar patterns appear in other quest literature, such as chivalric tales (a link to Matute's interest in the neo-chivalric novel). Initiation tales and quest literature in turn have numerous points of contact with the structure of fairy tales, suggesting a ritual and/or initiatory origin for all of these. Some recent theories hold that first came the rites; their verbalization and mythification followed. Such tales incorporate universal symbols, age-old allegories with magical or religious connotations, representing such universals as breakaway from the mother or original family, followed by projection into the adult, responsible world, a (Jungian) psychological transition from unconscious to consciousness, associations clarifying both the initiatory and cautionary or didactic associations. Eliade believes that fairy-tale ordeals and their heroes' (or heroines') adventures are almost always translatable into initiatory terms—a view seconded by J. C. Cooper, whose interpretation holds special interest because it makes specific reference to many elements which (perhaps fortuitously) coincide with essential aspects of Matute's *El verdadero fin de la Bella Durmiente* and likewise appear in different but recognizable ways in *Aranmanoth*. Among these are the Dark Forest and the Swallowing, or Belly-of-the-Monster myths (which on a deeper philosophical or

religious level may parallel the descent-into-the inferno myths), Passage over the Threshold, though Clashing Rocks or Strait, Door in the Wall, Perilous Bridge—all symbols of rites of passage or terrors of the dark side of nature and of death. Interestingly, they parallel several episodes in the *Odyssey*, not usually viewed as myth or fairy tale, but all are shaped by prehistoric ways of “explaining” a mysterious and often frightening world. Initiatory myths and rites of many kinds contain symbols of the boundaries between the natural and supernatural, where the known and familiar worlds join the unknown inner or sacred space of the perilous Unknown. Ogres, dragons, monsters and the like may guard such thresholds, whose most frequent symbol is the dark, enchanted forest—*sine qua non* of fairy tales—representing the confused world of sexual or mental problems, as well as the real perils of travel in primitive times and environments. Perils are also associated with (and hence literarily symbolized by) deep waters, uncharted seas, or—depending on the country and its geography—deserts or wastelands, bogs and marshes, connoting danger and chaos. “The hero’s fight with monsters of the dark forest or underworld is reminiscent of the conflict between the forces of light and darkness” (Cooper 144)—a more abstract formulation which extends applicability of the fairy tale to realms of the psychological and the metaphysical.

This vast range of symbols, seemingly broader than those in fairy tales themselves, attests to the fairy tales’ ancient, mythic origins, asserted by numerous scholars of the genre (see Zipes, *Fairy Tale as Myth / Myth as Fairy Tale*). It is ultimately unsurprising that fairy tales do not necessarily contain fairies,⁵ although they typically feature elements of fantasy, the marvelous or the supernatural; a limited number of remarkably similar themes, with nearly identical plots, incidents and characters, and in some 70 per cent of traditional tales, a happy ending—usually matrimony. For many twentieth-century scholars or cataloguers of the genre, both fairies and matrimony are expendable, as seen in *Alice in Wonderland* (and *Through the Looking-Glass*). Significantly, but perhaps not surprisingly, the tales favored by these Spanish women writers do not typically end at the altar—a closure either subverted or replaced by other options in the women’s works examined where a small fraction, indeed, have fairies.

Focusing on Matute's use of both the fairy tale and a particular version of the quest romance, i.e., the chivalric novel, it is illuminating to note that both these genres utilize versions employing the "haves and have-nots," or exploitation of the poor by the rich and powerful, also underlying most "social literature" of the Franco period. It is perhaps less visible in *La torre vigía* (1970), overlooked precursor of her run-away bestseller, *Olvidado rey Gudú*; in fact, mythic and apocalyptic elements in the first and chivalric and fairy-tale content in the second very much obscure their social content. Suffice it to say that *Gudú* contains innumerable fairies, sprites, gnomes, river, lake and fountain nymphs, goblins and elves and more; in any complete consideration of Matute's fairy-tale production, that nearly nine-hundred-page novel would require a very long chapter. And neither of these violent and gory novels could be read by youthful audiences. Likewise, *El verdadero fin de la bella durmiente* (1995) is not for minors, and *Aranmanoth*—which is "not just a fairy tale"—contains both religious allegory and a doomed love story with thinly veiled sexuality, hardly "typical" elements of the fairy tale for those whose acquaintance with it is limited to the Brothers Grimm and Andersen; on the other hand, Perrault's tales (and others before him) contained not only violence and death but also incest, rape, and torture. And some of these appear, scarcely disguised, in Matute's most recent contributions to the genre.

In *El verdadero fin de la Bella Durmiente* (1995)—a much-expanded version of the earlier tale—Matute extends the trials of Sleeping Beauty well beyond the marriage with which better-known versions end. She also expands considerably the Prince's first encounter with Beauty, inserting an episode when he rapes and impregnates the sleeping girl, not recognizing her when he later encounters her with twins. Matute's "prequel" and extensive, violent "sequel" strip the better-known version of its innocence, adding the violence and sexuality typical of earlier versions. Upon first reading *El verdadero fin de la Bella Durmiente*, my impression was that the seemingly interminable travels through a deep, dark forest to arrive at the kingdom of her new husband and the persecutions of Beauty and her children by the cannibalistic mother-in-law during the husband's absence were Matute's invention. Research for this study revealed that at least one early version of this tale does have a similar ending, although Matute vastly extended the forest episodes, and enhanced the role of kindly servants in helping to hide Beauty and her children

from the witch-like mother-in-law/grandmother; she also added, modified or expanded many lesser details, but the end result is largely true to traditional precedents.

Aranmanoth shares with *La torre* and *Gudú* their overwhelming preoccupation with good and evil, justice and injustice, now noticeably more abstract, questioning societal morality and ethics rather than examining specific social inequities. And while *Gudú* contains more elements of the fairy tale (including not only the dragon, but varied fairies, a queen who dabbles in magic, magical rides through the air and under the earth, plus a procession seen by many that nevertheless does not exist, to mention only the most memorable)—it is no fairy tale. *Gudú* indicts the feudal system, implicating any power which one man acquires over the lives (and deaths) of others, and especially war as system or national enterprise. Undergirding its strong, implicit pacifist statement and defense of human rights, *Gudú* graphically depicts the many ways in which “war is hell,” and peace with injustices, little better. The presence of fairies and magic (generally powerless against the war-lords) simply heightens the irony, subliminally contrasting the worlds of ideal happiness evoked with the naturalistic scenes of destruction and butchery, rape and pillage, burning and death. Further differentiating Matute’s neo-chivalric novels from the fairy tale, neither *La torre vigía* nor *Gudú* are actually set in the imaginary “long ago and far away” of fairy tales (even though time and place are not identified beyond references to “el país estepario” which Matute clarified in interviews is Castilla. Interviews also identified the chronology as tenth century). No paintings of war or its aftermath appear in the foreground of *Aranmanoth*, which retains a fairy-tale atmosphere, despite the relative paucity of fairies and their ilk. Many commentators point out the number of fairy tales that have no fairies, and little or no magic, more properly constituting exemplary or cautionary tales. In *Aranmanoth*, the initial, fleeting fairy presence is little more than decorative; while enhancing the protagonist’s martyrdom with an aura of semi-divine or more-than-human origins, it plays no perceptible part in the subsequent action (nothing essential would be changed if *Aranmanoth* were “merely” human). The novel features exemplary protagonists (in a special, subversive or unconventional sense), but differs from the cautionary tale, containing elements related to the quest romance and *Bildungsroman*, in addition to mythic elements. The highly visible presence of good and evil is

considered by some an essential trait of the fairy-tale genre (others indicate that medieval and older exemplars were often unconcerned with this dichotomy). Bettelheim observes the presence of good and evil (embodied in certain figures and their actions) in practically all fairy tales (8), noting that this duality poses moral problems and requires struggle to solve them. He qualifies immersion in fairy tales as “experience in moral education” (9), an observation certainly applicable to the tales of the Grimms and Hans Christian Andersen so beloved of Matute in her youth.⁶ This dichotomy echoes in *Aranmanoth*, a transcendent allegory of good and evil, which unlike its two closest antecedents, is set in an evidently fictitious country, utilizing vaguely medieval customs and socio-historical ambience, with characters consisting largely of kings or nobles, knights and ladies—all very much the stuff of fairy tales and chivalric romance. But *Aranmanoth* exhibits the fairy tale’s “once upon a time” spaceless and timeless nature and engages only tangentially the chivalric, casting representatives of the chivalric “establishment” in distinctly secondary, adversarial and non-exemplary roles. The morally bankrupt Count and his vassal, Orso (father of the protagonist, Aranmanoth) wield political power but theirs is an ethically inferior sphere of existence in what is essentially a transcendent morality tale. The narrative consciousness exudes a pacifistic condemnation of the cruelty of war, similar to that in *La torre* and *Gudú*, exposing the lack of authentic chivalry or honor among those who supposedly live by these idealistic codes. Unlike many fairy tales where abused, abandoned, or condemned children are saved by the intervention of a kindly servant, no such reprieve appears in *Aranmanoth* as some retainers of the Count and Lord Orso prove even more villainous than their masters.

Matute has created few heroic figures: most of her protagonists are flawed, many of them badly so; others lose their youthful idealism and end rather pitifully (the case of Daniel Corvo in *Los hijos muertos*) or die before the reader ever “sees” them (Jeza in *Los soldados lloran*). The possible exceptions—all youthful—are without exception quasi martyrs: Manuel in the trilogy acquires (as his name suggests) many attributes of a Christ figure, a sacrificial scapegoat. The nameless protagonist of *La torre*, clothed in the symbolic white garment of his pre-knighthood vigil, goes willingly to his death at his fratricidal brothers’ hands after deciding “no quiero ser un señor de la guerra.” Aranmanoth, likewise, willingly surrenders

to death. All are innocent victims who give up their lives without the consolation of faith, with no expectation of reward or happiness ever after. The young protagonist's dual nature (human and more than human) results from his human father and supernatural mother, *la más joven de las hadas del agua*. Ample precedent for such matches exists in fairy-tale lore; supernatural brides are often young fairies, while wells or springs often hold danger or enchantment for males; in this aspect also, Matute writes in accord with commonplaces of the genre.

Aranmanoth's name, explained as signifying "mes de las espigas," prefigures his sacrificial nature, repeatedly insinuated by mentions that his golden hair resembles the golden heads of grain. Reiterated physical descriptions of Aranmanoth stress his blonde locks and extraordinary beauty, his association with ripe grain and the time of harvest connecting him implicitly with Virgo (the zodiacal sign for the month of harvest, from mid-August to mid-September). Following the surreal and dreamlike scene of his conception, his mother essentially vanishes from the novel; however, the fairy mother allegedly raises Aranmanoth until he can be sent to his father, the knight Orso, at an age when many children in fairy tales are sent forth into the world, although still pre-pubertal.

Archaeological research and anthropological discoveries facilitating investigation of child-rearing practices in medieval and early modern Europe indicate that the typical practice for centuries included prolonged lactation, with children weaned late, around the age of seven, and expected shortly afterward to begin to work, whether in the fields or as apprentices (many found themselves on their own even sooner, given the high percentage of maternal deaths in childbirth). Parental indifference in fairy tales becomes more understandable in this historical context, which provides perspective on the mother of an eight-year-old protagonist who informs her son that she has raised him and he must now seek his way in the world. The mother of Lazarillo de Tormes then sells him to the blind man—not in a fairy tale, but a genre whose underlying realism is paradigmatic. Parent-child relationships as portrayed in fairy-tales are typically straightforward, unsentimental, even business-like; the genre teems with abused, abandoned, endangered and even murdered children. For centuries, children were mixed with adults as soon as they were deemed capable of surviving without their mothers or

nannies; childhood, as we know it, is a comparably modern invention. Children went directly from nursing infants to small adults, which may illuminate Matute's portraits of the distinctly separate worlds of children and adults (even in her adult fiction). Historical realities such as indenturing and the apprenticing of children outlive past centuries in several of Matute's realistic stories, such as the orphan boy in "Pecado de omisión" who is dispatched as a shepherd to a remote mountaintop. Two commonplaces of the fairy tale—the early death or disappearance of the mother figure and the casting out or sending forth of young children—are demonstrably rooted in social realities of earlier times (including famines, plagues, wars, invasion, and similar disasters), but also existed in postwar Spain. Statistics cited indicate that in early modern times, 80 percent of all widowers remarried within the year, explaining another commonplace of the fairy tale, the stepmother (who would logically enough prefer her own progeny, and is related by several critics to the figure of the witch).

Matute perpetuates the fairy-tale commonplace of the motherless child or child sent away from home (already a constant of her "social" fiction), coinciding with other occurrences of child abandonment or indenturing in a genre whose realistic substrata has never been challenged, i.e., the picaresque. This beginning places *Aranmanoth* within, or in proximity to, the sizeable group of fairy tales which in some sense involve puberty and/or adulthood initiation or rites of passage, the preface to entrance into the adult community. Mircea Eliade holds that fairy-tale ordeals and adventures of their heroes and heroines are almost always translatable into initiatory terms. An essential difference between such tales and *Aranmanoth* would thus be that the youthful co-protagonists are denied the possibility of life in the adult community. The child heroine, Windumanoth, exhibits coloring contrasting with that of *Aranmanoth*: her dark hair, eyes, and skin tone subtly underscore her specific relationship to wine. Her name means "mes de las vendimias," and her place in the zodiac presumably follows Virgo, corresponding to Libra (i.e., from mid-September to mid-October), just as the time of the grape harvest and season of new wine follows close upon harvest of the grain. The adolescents' sacrificial nature is subliminally emphasized by repeated references to bread and wine, reinforcing their symbolic equivalence with the sacraments. Young, innocent, and beautiful, they are expiatory victims, whose only "sin" is loving one another.

The Count, ruling noble of the narrative and functional counterpart of fairy-tale kings, forms an alliance by arranging the marriage of his vassal, Orso, to a young damsel of barely nine years. Because she is clearly a child, Orso names his son Aranmanoth her guardian (evoking the legend of Tristan and Isolde). Orso, absent for years at a time from his somber castle, seems largely indifferent to the marriage: as a warrior, he has no interest in love or family and had long forgotten his one fleeting encounter with the water sprite who bore his son when the boy's existence was tardily revealed to him. Lack of paternal responsibility has been identified by recent observers as a commonplace of fairy tales, together with exculpation of patriarchal offenses ranging from indifference and neglect to homicide, and Matute faithfully echoes these motifs (as did Gopegui). While accepting the Count's mandate to marry, Orso cares nothing for Windumanoth, and it is unclear if the marriage is ever consummated. Aranmanoth, illegitimate and cast in a subservient role by his father, represents the "disinherited" who abound in Matute's social fictions. Windumanoth—nominally the stepmother of Aranmanoth—is several years younger than her stepson. Incest taboos acquire no significance in the novel and the quasi-incestual relationship merits mention only because incest and threats thereof appear so often in fairy tales and in saints' lives. Marina Warner includes a fascinating chapter on the similarity of fairy tales involving daughters (e.g., *Peau d'Ane*) who flee fathers bent on incestual rape, and sainted virgin martyrs who resisted paternal advances. But Matute merely hints at a variation on the theme—love between the pseudo-siblings.

The structure of *Aranmanoth* recalls that of fairy tales, with its largely generic and formulaic or metaphoric events, essentially repetitive or circular, symbolizing rites of passage or stages of life. As in fairy tales, "magical" numbers appear repeatedly: three sisters, seven brothers, the supposed love triangle, etc., along with the transcendent role which typically falls to the youngest (brother or sister). Feminine characters (as in fairy tales) are mostly passive, surrounded, circumscribed and molded by patriarchal values. Zipes observes that the dominant male discourse of the traditional fairy tale, together with typically phallogocentric values and institutions and sexist prescriptions, results in traditional fairy tales' being structured "according to the subordination of women" (1986, ix). This comment calls attention to Matute's subversive restructuring of that paradigm,

for—notwithstanding Windumanoth's noble status, given her marriage to the count—the relationship of her youthful hero and heroine is one of near-perfect equality, untroubled by traditional patriarchal constraints following their escape from the emblematic castle. The typical fairy-tale heroine aspires to nothing more than the hero's love and somewhat in accord with this model, Windumanoth (unlike the young heroines of feminist tales for juvenile readers by Martín Gaité) does not undertake independent or solitary adventures. However, she does aspire to liberty, after years of encloisterment, homesickness and pining for her land of origin. Eventually rebelling, she decides to seek her homeland (symbolic of childhood), convincing Aranmanoth to accompany her—without the least awareness of their violation of legal and moral prohibitions. This impulsive adolescent escape incorporates aspects of the solar myth or quest romance, forms whose essential circularity involves a return to the point of departure. Matute, however, subverts the element of triumphant discovery and return to origins typifying the myth and romance, as the two adolescents eventually despair of ever finding their goal. Soon after their escape, they are lost in the deep, dark forest common to so many fairy tales, seen by observers both as a geographical reality of medieval Europe, and a symbolic place of trial: the nearly impenetrable world of the unconscious for Jungian interpreters, a place of encounters with one's own anxieties and wishes for Freudian commentators. What is distinctive in *Aranmanoth* is that in traditional tales, the forest is associated with archetypal experience of evil, while in Matute's version, it is upon emergence from the forest that the youthful protagonists meet and are slain by the evil antagonists. Given medieval socio-economic realities, children seldom went into the forest to play—perhaps one reason that Hansel and Gretel immediately became lost. After indefinitely prolonged wandering in the forest, Aranmanoth and Windumanoth realize that their goal is unattainable and they must return to the gloomy fortress from which they set out. Time is never specific, but presumably years have passed—first in the castle, then in their wanderings. Windumanoth is no longer a child (perhaps the reason why the lost land of childhood cannot be regained), and their relationship becomes sexually charged during the return trip. There is no clear reference to *sexuality*, as Matute cloaks all erotic activity in metaphor, allusive language, and blinding, pure light. The impulsive flight eventually ends with the two young protagonists' martyrdom as they reach the lands of Lord Orso, who has acquiesced to their deaths

not so much from anger or outrage as acceptance of his sovereign's traditionalist legal exigencies: patriarchal codes of morality must prevail. In an execution unusual for the genre, Aranmanoth is beheaded. While murder and execution may move the plot along and the Grimms' tales can sometimes include the gruesome, there is typically no blood (this incident may echo the pervasive gore in *Gudi*). Aranmanoth's decapitated head disappears "miraculously," causing local legends concerning his supernatural attributes and supposed powers. Abandoning prior equal treatment of the pair, Matute omits specifics of the fate of Windumanoth, but does not suggest that she escapes death. Orso, belatedly repentant, becomes a hermit, allegedly redeemed by the martyrdom of his son, living out the remainder of his life as a penitent.

Less than a novel, *Aranmanoth* is a parable whose function is to exalt life, love, youth, and idealism; a harvest myth, replete with temporal and zodiacal symbology, coordinated with sacramental allegory. Matute's creation is simultaneously a sacramental myth, a fairy tale which—like many such tales—treats of good and evil and introduces transcendent, supernatural, and metaphysical motifs—a fairy tale, in short, incorporating aspects of the mystery or morality play, alluding to the mystery of salvation. Especially noteworthy are the redemption motifs, an element of fairy tales specifically examined by von Franz.⁷ The sacrificial and sacramental motifs associated with *Aranmanoth*'s co-protagonists, plus the miracles subsequently attributed to the decapitated head and Orso's "salvation" authorize consideration of *Aranmanoth* as related to archetypal tales of redemption, notwithstanding the absence of metamorphosis (which typifies most such pre-Christian tales).

Matute from early in her career has repeatedly acknowledged the importance of fairy tales in her own youthful readings and development, and in many interviews cited her special fondness for the Grimms and Hans Christian Andersen (the latter being a clear source for the idealism/materialism dichotomy appearing in several of her own fairy tales written for younger readers, and pervading the trilogy, *Los mercaderes*). She has previously written more "typical" fairy tales, some with happy endings—a point on which commentators of the genre disagree. While several authorities point out that many of the older tales, obviously not "literary" but originally from the oral tradition (and not written for children) had endings that

could in no way be considered happy, others go so far as to proclaim that the happy ending is a *sine qua non* of the genre. Bettelheim generalizes that the ending in myths "is nearly always tragic while always happy in fairy tales" (37), but this would require a restrictive definition of the fairy tale, excluding older exemplars which lack the promise of happiness ever after so enthusiastically utilized by the Franco regime's indoctrination of women. Bettelheim further states that myths are pessimistic, fairy tales optimistic, and "this decisive difference sets the fairy tale apart from other stories in which equally fantastic events occur" (37)—a definition which potentially disqualifies *Aranmanoth* as fairy tale, unless one considers the "redemption" of Orso optimistic. The ending of *Aranmanoth* can be read as offering hope with the attribution of possible miracles to Aranmanoth and "redemption" of his father. *Aranmanoth* qualifies as a tragedy in Romantic terms (the death of an innocent), which according to Bettelheim's rule would place the novel in the realm of myth. Further moving it in the direction of the mythic is Bettelheim's affirmation that the "mythical hero experiences a transfiguration into eternal life in heaven [unlike the] central figure of fairy tales [who] lives happily ever after on earth" (39). He argues that every myth tells the story of a particular, named hero, while the fairy tale is about Everyman, often anonymous, generic (and other characters likewise lack names, standing simply for relationships or functions). A point of equivocation concerns what Bettelheim basically distinguishes as the godlike nature of the mythic hero as opposed to the essential humanity of the fairy-tale hero (or heroine). Despite the mythical overtones of their zodiacal associations, Aranmanoth and Windumanoth are almost pathetically human in their vulnerability, and—possible hagiographic connotations notwithstanding—Matute does not presume to indicate celestial transfiguration. While the serfs of the Lord of Lines created a legendary tradition of miraculous events involving Aranmanoth's vanished, severed head, the reader sees no evidence of miracles.

Both Martín Gaité and Matute have produced long novels which either adapt the title and content of well-known fairy tales or have written their own extensive novels employing fairy-tale elements. Both also have written shorter fairy tales of their own, more usual lengths for the genre. Matute's career as a writer of fairy tales began when she was five years old, as attested in a recently published collection of her juvenilia, *Cuentos de infancia* with nine stories

written between the ages of five and fourteen, with her own colored illustrations (several more mature tales are included in the collection of *juvenilia* donated by the author to the Ana María Matute Foundation at Mugar Library of Boston University). Already in the first story, “El duende y el niño,” readers can detect the characteristic tripartite division typical of many fairy tales (three repetitions of the same or almost identical episodes), but with a different outcome the third time. The *duende*, while not strictly a fairy, represents the same magical realm, and the brief story offers a kind of moral lesson, teaching the child not to be so lazy, as he eventually loses his wish because he is so slothful that he does absolutely nothing to cooperate, for which reason the *duende* calls him stupid, denies his wish, and tells him this will continue to happen unless he stops being lazy—a lesson which the child takes to heart. It very much resembles some didactic tales of Andersen and the Grimms, anticipating fairy tales written by Matute at several later stages in life. Another tale, “Figuras geométricas,” written at the age of ten, is “magic” in that the shapes in the schoolroom come to life at night, talking, walking and playing with other toys. This tale anticipates one written many years later, *El país de la pizarra*, the first of a series of books written for her son when he began learning to read. As an adult, she wrote numerous books for children, including several fairy tales, many without fairies, but with other “little people” (gnomes or elves), and elements of magic and fantasy, including talking animals.⁷

Carmen Martín Gaité (hereafter M-G) has also written original fairy tales whose implied readership is adolescent girls: *El castillo de las tres murallas* (1981), *El pastel del Diablo* (1985)—later published jointly as *Dos cuentos fantásticos* (1986)—and *Caperucita en Manhattan* (1990). Her active cultivation of fairy-tale themes culminates with *La Reina de las Nieves* (1994), a lengthy novel for adults whose title is the work’s most visible fairy-tale element. None have fairies, and only the first employs the fairy tale’s characteristic settings, unreal time, and structural use of the number three. M-G responds to feminist calls for women writers to create alternative gender models for girls—autonomous, energetic, positive, courageous girls with dreams and ambitions, independent women who establish careers for themselves—models that contrast with the passive, submissive, home-centered (and quietly frustrated) gender types promulgated by the dictatorship. Realism predominates: the only fantastic elements appear in *El Castillo* and involve the dozen

brunas (moat monsters resembling gigantic rats) into which the abusive lord of the castle—representative of the patriarchy, tyrannical husband-father and jailer of both wife and daughter, blended with the stereotypical miser—eventually metamorphoses. In a parodic reversal of commonplaces of the genre, abuse comes not from the witch stepmother but the ogre father, departing from the dictatorship's idealized image of the "sagrada familia." *Castillo* portrays abuse of wife and child by the patriarch, an ogre-like miser who—still worse for conservative Spanish society—becomes a *cornudo* when his wife runs away with the daughter's music teacher. Not the slightest concession to magic or fantasy appears in either *El pastel del Diablo* or *Caperucita en Manhattan*, both of which are set in contemporary time and realistic spaces, the first in a small village in Spain, the other in New York City. Time and location are unspecified as is typical of mythic and fairy-tale time—in *El Castillo* while M-G employs realism's "here and now" in the other two.

María Elena Soliño notes that in 1980, M-G translated a collection of French fairy tales by Perrault, initiating her period of fairy-tale production not as an author but a translator (200). And M-G echoes something of the adult nature of Perrault's tales with the adultery of the ogre's beautiful wife, Serena. The immensely wealthy recluse, Lord Lucandro, an exploitative feudal landowner who starves and mistreats the peasants working his vast estates, builds an immense, fortress-like castle of black marble, surrounded by three concentric moats and walls that isolate him still further. He has little use for humanity and marries largely to acquire a beautiful woman to accentuate his power and prestige. Upon bringing his gorgeous bride to the forbidding abode, he first separates her from all her wedding presents, locking them away, and progressively reduces Serena's apartments until she is confined to a single room. When their daughter is born, Lucandro promptly takes her away from Serena, who—locked in her tower—passes her time looking out the window, dreaming of her daughter, Altalé, and writing her dreams in a green notebook. Curiously, the female figures in all of M-G's works related to the fairy-tale genre—and several novels—are writers, and in each case, writing constitutes their means of self-realization. As the child grows, Serena persuades Lucandro to hire a music professor, with whom Serena later escapes, leaving her treasured notebook with Altalé, who thereby maintains psychic contact with her mother. When Altalé is approaching adulthood, Lucandro's abusive treatment

of the villagers sparks a revolt, led by the young idealist Amir (an emissary of Serena) with whom Altalé joins, successfully defending the rights of the people to the fruits of their labors. Left alone in the castle, Lucandro becomes progressively less human and more monstrous, until one more *bruna* appears in the moat.

M-G appropriates fairy-tale commonplaces in the setting and minor elements of the plot, but treats them subversively, parodically inverting the normally sacrosanct figure of the father in this genre: even in the cases of Snow White and Cinderella, whose fathers tolerated the stepmothers' abuse, nothing suggests wrongdoing by the father: representing the patriarchal establishment, the father stands for power, order, morality—a figure above reproach within the genre. M-G overturns this convention (as does Gopegui). That *El Castillo*—ostensibly a fairy tale—ends with conversion of the father figure into a monster granting victory and vindication for the adulterous wife and rebellious daughter takes parodic inversion to the extreme—*non plus ultra*.

El pastel del Diablo takes up the theme of women's right to an education, something very important to M-G, appearing throughout her work, from the earliest stories to her final years. The young protagonist, Sorpresa, a gifted village girl enamored of study and writing completes all courses offered by the village school, and although the schoolmaster urges the parents to recognize her talent and let her continue, they are unconvinced. Sorpresa determines to find a way, and one night goes alone through the woods to visit the reclusive owner of the "Big House," who is throwing a party, but has no real friends. Their conversation electrifies Sorpresa, and while this episode is desultory, it decides her becoming a writer to follow her dreams, having experienced the power of the creative word. Sorpresa is one of several masks or *alter egos* of the author, a type that appears repeatedly throughout her work. Because *El pastel del Diablo* is relatively short, the girl's trajectory remains undeveloped, but the ending optimistically implies she has found her calling, is confident, energized, and success beckons.

Caperucita en Manhattan presents Sara Allen, a bright, inquisitive and energetic pubescent girl with passive, conservative, listless middle-class parents. Fortunately for Sara, the other influential adult in her life is more librated: her grandmother, a former showgirl

and ex-cabaret singer has had several husbands and is seeking another; she continues using her stage name, Gloria Star, and notwithstanding her age, has a lover. Sara's conservative parents want to shield her and limit her visits to Grandmother's house, but when they must go to a funeral in Chicago, she slips off to Manhattan and visits her grandmother alone. Again, overt resemblances between the plot and the putative "model" are few but, significantly, "Little Red Riding Hood" is a cautionary tale whose lone "fantastic" element is the talking wolf. And in the cautionary tale, Red's mother warns her not to speak to strangers nor stray from the beaten path: the sexual undertones of the tale are muted in the version taught to "modern" children, but traces remain as the wolf climbs into Granny's bed and tries to entice Red ever nearer, eventually threatening to eat her. And "wolf" has long been a label for sexual predators, stalkers and would-be seducers operating on the streets: one important study of "Red Riding Hood" terms it "a parable of rape."⁸ M-G was not unaware of the sexual connotations, although her young heroine manages (despite almost certain risks) to make her way from Brooklyn to Manhattan alone, talking to strangers, passing through the dark forest (Central Park) and eventually accepting a ride in a limousine belonging to none other than the millionaire Mr. Woolf. Meanwhile, frightened upon merging from the subway, Sara encounters another supportive female figure, the fantastic golden oldie, "Miss Lunatic," a street person or bag lady, although clean and attractive, an urban legend who seemingly possesses "magic" (psychic?) powers, warning the firemen of impending fires and helping the police to solve crimes, thereby making New York a safer place. She provides an independent role model for Sara, like her grandmother, and both help her to escape the passivity imposed by her parents and become more active, "liberated" and autonomous.

La Reina de las Nieves (1994), among M-G's most important works of her "second period" (i.e., four novels written in the 1990s, following prolonged novelistic silence), has two protagonists, initially living completely separate lives, requiring two plots or story-lines, which ultimately converge. Both co-protagonists' lives were touched by the title fairy tale in their respective youths, but they are unacquainted when the novel begins, belong to separate classes and different generations, producing structural complexities which may partially explain critical neglect of this important novel. Another anomaly is that one co-protagonist is male (only the second time that

M-G gives such visibility to a male, the other instance being her second novel *Ritmo lento*). Her adaptation “mirrors” Anderson’s tale in structural aspects, repetitive themes and motifs, and subversive reflection of prescribed gender roles. The novel’s primary setting, a fishing village in Northern Spain (probably Galicia) emphasizes frigid, stormy ocean waters, abandoned lighthouse and rocky coast. Atypical for Spain, this initial setting recalls Andersen’s and is reprised at the end; the remaining action takes place in Madrid’s Carabanchel Prison and various haunts of young initiates of the drug subculture. Updated to the waning twentieth century and post-Franco consumerism, *Reina* portrays a cultural and moral environment alien to Andersen’s “Snow Queen” (the male protagonist’s favorite childhood reading, it becomes the primary novelistic allegory and major structuring device, modified and updated).

In Andersen’s tale, two young Nordic neighbors, the boy Kay and girl Gerda, best friends from infancy, live for story-telling (evoking the relationship of M-G’s female co-protagonists in *Nubosidad variable*): each constitutes the other’s ideal interlocutor. Approximately at puberty, Kay is wounded in the eye by an ice splinter or fragment from a demonic mirror, scorning his childhood friend and vanishing after hitching his sled to the sleigh of a mysterious, coldly beautiful woman. Carried away by the Snow Queen to the far North and imprisoned in her frozen ice palace, Kay remains blinded to life. Gerda boldly sets forth to find him, overcoming many trials before locating Kay years later. Her joy turns to sorrow at his icy rejection and her tears melt the malevolent ice splinter or mirror fragment lodged in Kay’s heart, breaking the Snow Queen’s spell. Kay’s passive role (object rather than subject) reverses patriarchal gender norms. Upon arriving home, both have become adults, but this tale does not end in matrimony. Although the title might suggest otherwise, the Snow Queen (Leonardo’s adoptive mother) is neither protagonist nor antagonist, and in M-G’s “adaptation,” her role is distinctly secondary—readers see her only indirectly, after her death. Andersen’s tale is unusual for the genre as some 70% of traditional tales constitute pro-marriage propaganda, ending in matrimony, and most exceptions to that denouement (e.g., his “Little Mermaid”) do not alter traditional gender models. Gerda’s exceptional autonomy explains the tale’s popularity with feminists. Likewise unusual is the lack of emphasis on her appearance: she triumphs through her spirit, bravery and perseverance, while the usual

fairy-tale heroine attains happiness thanks to her beauty: “[u]gliness in the fairy tale is generally accepted to be the outward and manifest sign of wickedness” (Waelti-Walters 45). Valued for their beauty, fairy-tale heroines’ situation recalls women described by Simone de Beauvoir: “Long before the eventual mutilation [of aging], woman is haunted by the horror of growing old...it is necessary for her to be attractive ... she is allowed no hold on the world save through the mediation of some man” (*The Second Sex* 575-76).

The patriarchal establishment exploits fairy tales to reinforce atavistic notions of sex roles and traditional ideologies of male domination (Zipes 1988). Many such tales, racist as well as sexist, represent white Eurocentric cultural values while upholding male privilege (Zipes 1986, 6). “The polarization of gender roles which accompanied the advance of industrialization and colonization” (Segel 170) further divided public and private spheres, already accentuated in Spain by traditional *encierro*. Various studies on gender constraints attest to the “influence that restrictive nineteenth-century views on appropriate reading for boys and girls ... continue[s] to perpetuate” (Segel 183). M-G excels in depicting the formative influences of childhood readings upon developing female psyches (cf. *Usos amorosos de la postguerra española*, *El cuarto de atrás* and *Nubosidad variable*). Evidence of her study of fairy tales’ impact upon the feminine psyche appears in her own feminist fairy tales written around the time that M-G began *Reina*. In all of these, female figures reject traditional gender impositions, and male figures lose or never attain hegemony.

M-G adapts and incorporates several fairy-tale elements in *Reina*: The healing power of tears plays decisive roles in Andersen’s “Snow Queen” and her novel; other major borrowings include the bewitching or stealing of children; the frozen alienation and solitude of the young protagonist; his incarceration; and the quest motif (a dual quest in *Reina*). Several characters detain Gerda against her will—an imprisonment motif reflected in Casilda’s expatriation and long separation from Kay/Leonardo. Kay’s loss of boyhood home and childhood ties, of significant affective bonds, and the need for an idealized interlocutor (decisive in *Reina*), are magnified in Leonardo’s quest. “The Snow Queen,” not a traditional folk tale but a self-conscious literary creation, exhibits quest structures, qualifying as initiatory tale (narrative of rites of passage), as do most fairy tales.

Several contemporary Spanish women have melded fairy-tale or quest-romance formats with the *bildungsroman* while simultaneously subverting prescribed childhood readings, as already seen in Matute's *Primera memoria*; Tusquets' *El mismo mar...*, Barbero's *El último verano...*, and M-G's *Nubosidad variable* [1992]). *Reina* adopts the solar quest's mythic framework, initiatory journey, and structural elements.

Interestingly, both male and female protagonists—Leonardo and Casilda—reject matrimony in *Reina*. Casilda (counterpart of Gerda) rejects her childhood friend Eugenio's marriage proposal, resenting his family's notion that she is socially inferior, but also to pursue self-realization. Nevertheless, she later consents to bear his son (Leonardo) after Eugenio's wife proves sterile—undergoing an adulterous conception and out-of-wedlock delivery scandalous for Francoist Spain. Similarly, Leonardo gives no thought to marriage when he finds his former girl-friend nine months pregnant with his child. Casilda as female protagonist and her son as male protagonist, representing two generations, reject socially-prescribed gender roles. Their characterization partially reflects Andersen's: Gerda/Casilda is not beautiful, passive, or dependent, nor is Kay/Leonardo handsome, strong, and active. Andersen's tale does not end with the conventional "happily ever after"; instead, the male is rescued by an active, intrepid female quester (as in *Reina*). Gerda's nonconforming autonomy undoubtedly explains this tale's attraction for M-G (who cites it repeatedly in *Nubosidad variable*), and for other contemporary Spanish women writers including Matute and Tusquets.

The lighthouse keeper of an Atlantic seacoast village raised his orphan granddaughter Casilda, a precocious talent tutored by the village schoolmaster. In childhood Casilda befriended Eugenio, sickly heir of the neighboring estate, "La Quinta Blanca," a lonely rich boy whose unconditional attachment to her mirrors the childhood of Kay and Gerda. Casilda chose her own quest for self-fulfillment and search for her father ("mirrored" by Leonardo's search for himself and his mother), rejecting traditionally prescribed gender roles. Eugenio's career in international finance led to Chicago where, bowing to family pressure, he married—a fragile, frigid wife unable to provide the heir his family required. Recalling Casilda's secret childhood pact, Eugenio demanded that she grant him a son, and Casilda agreed; his wife remained unaware of the child's parentage

and the couple adopted Leonardo, who never bonded with his putative mother, a cold, sterile "Snow Queen." Leonardo resided with his grandmother in "La Quinta Blanca," living for books and developing strong emotional attachments to Kay and Gerda. Estranged from his parents, Leonardo cared only for his grandmother, reading and the manor house. Profoundly depressed by his grandmother's death during his university days, Leonardo traveled aimlessly, plunging deeply into drugs and alcohol, gratuitous sex and delinquency, metaphorically "freezing" his capacity for feeling and mirroring Kay's frozen heart. Recalling his reaction to his grandmother's death via the lens of Kay and Gerda's adventures, Leonardo reflects, "sospecho que el cristalito de hielo se me estaba metiendo por un ojo" (158). Further reflecting Andersen's depiction of tears' role in emotional healing, Leonardo recalls his "último estallido de lágrimas en el entierro de la abuela" (165) and subsequent allegorical descent to infernal realms of drug and alcohol abuse. The reader meets Leonardo serving a prison sentence for drug trafficking (a distorted reflection of fairy-tale captivity). Upon release he accidentally learns of his parents' recent death in an auto accident. Among his father's papers, Leonardo encounters letters revealing Eugenio's enduring love for another woman, now owner of La Quinta Blanca. More than half the novel comprises Leonardo's quest to solve the mystery, a quasi-detective investigation aided by coincidence, in fairy-tale fashion (here M-G self-reflectively mirrors one fictional genre in another). Seeking his lost childhood roots, Leonardo recognizes a celebrated essayist's style as that of letters from the mystery woman to his father. Even before accepting Casilda's invitation to visit La Quinta Blanca, Leonardo intuits their connectedness; he finds the key to the mystery in his own features, "en la mirada cómplice que le estaba devolviendo ella como reflejo de la suya, un reflejo verdemar" (327). Casilda's and Leonardo's faces constitute mirror images of each other, confirming Casilda's parenthood. As in Andersen's tale, their mutual tears melt his frozen heart.

Although updated to the waning twentieth century and filled with motifs of jet-set life, existential absurdity, rampant consumerism, delinquency and drugs, *Reina* faithfully replicates "The Snow Queen's" mythic framework, the quest motifs characterizing the co-protagonists' lives, and Leonardo/Kay's initiatory journey. The mirror of literature projects its images in numerous intertextual passages, self-reflective meditations and pervasive metafictional references to

"The Snow Queen," reinforcing structural resemblances (cf. 40, 62, 85, 95, 97, 98, 99, 121, 153, 154, 155, 175, 201, 225, 250). Two significant chapter headings emphasize parallels with Andersen's tale (Chapter IV, "El rapto de Kay," and the final chapter entitled "El cristalito de hielo," 309-31). While refracting the fairy tale, *Reina* typifies the quest romance with the solar hero's "fall" (delinquency, drugs, promiscuity), visit to the Inferno (prison), passage through purgatory (lower regions of Madrid's counter-culture), battles against darkness (delinquency, ignorance), self-purification and eventual return home as an enlightened adult, his rites of passage complete. Besides its structural reflections of Andersen's tale, *Reina* mirrors itself in self-conscious literary situations, conversations and other specular devices, also reproducing its characters literally. Literature mirrors life, but metafiction also mirrors itself, and the novel abounds in self-reflective passages. Most numerous are references to narration: *cuento*, *contar*, *novela*. Leonardo describes his life as a book (180), and Casilda terms hers a story: "mezclando todo lo mío, con mi historia incorporada a la otra, casi nada, imagínate..." (297). Casilda's musing sometimes echoes M-G's narrative theory, especially the need for selection, choosing an end point and beginning, with the resulting impossibility of ever telling all.

Notwithstanding the pervasive presence of specularity, mirroring and gender-reflectivity in *Reina*, M-G offers more than a game of mirrors. Her most visible departure from the fairy-tale model, the enhanced significance of Kay/Leonardo, reflects M-G's progress beyond earlier feminist tales and novels (from *Entre visillos* and *Retahílas* through *El cuarto de atrás* and *Nubosidad variable*), protesting traditional Spanish society's enclousment of women and subverting gender restrictions. *Reina* further explores the interlocutor's functions and profound human need for communication (the interlocutor is both ideal listener and reflector of personal, existential and artistic concerns). *Reina* expresses M-G's insights into deep, tragic personal loss¹⁰ and sometimes negative ways of coping, the significance of fantasy in individual existence, and the major therapeutic benefits of tears in purging grief. And finally, the novelist offers her mature perceptions of the elusive nature of human happiness, showing once again (as in *Nubosidad variable*) how the legendary bluebird is to be found back where the quest began. Human beings need not real or symbolic triumphs so much as deeply-shared bonds and meaningful companionship. In making Leonardo a co-

quester and thus participant in his own redemption (instead of faithfully reflecting Kay's passivity), M-G goes beyond Andersen, progressing toward full gender equality. The paradigmatic closing situation, beyond matrimonial considerations but also transcending earlier feminism, depicts chosen coexistence with no constraints save psychological needs. *Reina's* final gender models—autonomous, independent and unfettered—move toward the androgyne.

The gender pattern prevailing in such archetypal fairy tales as "The Little Mermaid," "Cinderella," "Sleeping Beauty," "Snow White," and "Beauty and the Beast," is remarkably applicable to the situation of girls in Spain under the Franco dictatorship, as portrayed in M-G's *Entre visillos*, *Usos amorosos de la postguerra* and *El cuarto de atrás*. Numerous stories by Matute in *Historias de la Artámila* or the situation of her female protagonists in her most important works, *Los hijos muertos* and the trilogy "Los mercaderes" attest to patriarchal disregard for educating the female both before and after the Civil War. Such coincidences are in fact less than coincidental, attesting to centuries of traditional neglect—or outright denial—of women's right to education, but their confluence undeniably augments the impact of the stories in question, especially those of M-G. Tales such as "Cinderella," "Sleeping Beauty," "Snow White" and "Beauty and the Beast" formed the basis for generations of pro-marriage propaganda, purveying the message that a woman's appearance should be her sole concern. When women's tales from the Franco era are juxtaposed to "fairy tales" written some two decades later, after abolition of the censorship and in comparative freedom, the two periods illuminate each other. Strangely, Matute and M-G were never close, but they shared deep-felt convictions about the crucial significance of childhood readings, about women's right to—and desperate need for—education. Although not political activists, both were social liberals who qualify as Christian Socialists. It is no accident that the tales studied—among their final works—continue to pursue the chimera of true and full equality for women.

Notes

¹ Parts of this presentation were previously read during invited lectures at LaTrobe University in Melbourne and the University of Queensland [Australia, 1997]; at international meetings in Madrid in 1998; as plenary speaker at an international conference on Spanish women writers at the University of Málaga in 1999, during three days as featured lecturer at the University of Kansas in 2000, and as plenary speaker at the meetings of the Asociación de Literatura Femenina Hispánica at the University of Kentucky in 2001—a paper read by a faculty member there because that Conference began two days after 9/11 and all planes were grounded. More recently, other parts originated in invited lectures at the University of Texas in 2005 and in Spain at the invitation of the Consejo Superior de Investigaciones Científicas in Madrid, in the Universidad Carlos III in 2007.

² See “Once Upon a Time: Spanish Women Writers and the Fairy Tale.” *Hers Ancient and Modern: Women’s Writing in Spain and Brazil*, eds. Catherine Davies and Jane Whetnall (Manchester: University of Manchester, 1997), 57-71.

³ Among these are “Mirrors and Mirroring, Self-Reflectivity and Gender in *La Reina de las Nieves*,” South Central Modern Language Association, Houston, TX, October 1995; “*Aranmanoth, Gudú* and *La torre vigía*: Matute and the ‘nueva novela caballeresca,’” Asociación de Literatura Femenina Hispánica, Lexington, KY, September 2001; “La evolución de modelos de género femenino a través de medio siglo de escritos de Carmen Martín Gaité,” Universidad Carlos III, Madrid, October 2007.

⁴ Martín Gaité, in *Usos amorosos de la postguerra española*, writes at length on the ills of growing up female under the Franco dictatorship. A mixture of autobiographical memoir and social anthropology reconstructing the culture of her generation, *Usos* especially scrutinizes the prescribed readings for women and adolescents, exemplifying and dissecting them.

⁵ The absence of fairies is not decisive, as elucidated by—among others—Maria Tatar, *Off with Their Heads!* See also J.C.

Cooper, *Fairy Tales: Allegories of the Inner Life* and Roger Sale, *Fairy Tales and After: From Snow White to E.B. White*.

⁶ For this reason, mentions of fairy tales are found in many of Matute's "social" novels and stories, reflecting the pervasive impact of Andersen throughout her life. Hart studies, for example, fairly extensively Matute's network of fairy-tale allusions in *Primera memoria*, whose protagonist-narrator, Matia, often takes refuge in the fairy-tale world, or explains perplexing events and situations in her everyday world in relation to the actions or problems of fairy-tale characters.

Matute has written several fairy tales of her own, some featuring sentient animals rather than fairies. She has won prizes for some of her children's literature, notably *El polizón del Ulises* (Barcelona: Lumen, 1965); and many of her story collections include children and their fantasies or dream worlds, some strongly suggestive of fairy-tale environments.

⁷ Marie-Louise von Franz, the author of several books which interpret fairy tales psychologically in accord with Jungian archetypal images and principles, consistently stresses the tales' power to help the individual in many different stages in life, a quality she does not attribute to myths, because of their greater distancing from the individual, i.e., the gods and heroes of myth being far more difficult to emulate than the youthful heroes (often orphans or abandoned children) in the fairy tale.

⁸ These include, notably, *El saltamontes verde* (Barcelona: Editorial Lumen, 1960); *Caballito loco* (Barcelona: Lumen, 1962); *Carnavalito* (Barcelona: Lumen, 1962), all usually classed as fairy tales, although fairies per se are lacking.

⁹ Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York: Bantam Books, 1976. 309-10.

¹⁰ While writing *Reina*, Martín Gaité was struggling to cope with the tragic death of her daughter, so it is not coincidental that her choice of an alter ego is a woman—also a writer—who "lost" her child at birth, giving him up for adoption, but eventually recovers him as a friend.

Works Cited

- Barbero, Teresa. *El último verano en el espejo*. Barcelona: Destino, 1967.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment*. New York: Alfred A. Knopf, 1985 (9th printing).
- Cooper, J. C. *Fairy Tales. Allegories of the Inner Life*. Wellingborough, Northamptonshire: The Aquarian P, 1983.
- de Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Trans. H. M. Parshley. New York: Knopf, 1964.
- Eliade, Mircea. *Death and Rebirth*. London: 1958.
- Gopegui, Belén. *El padre de Blancanieves*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Hart, Stephen. "Fairy Tales." 62-87. *White Ink. Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction of Spain and Latin America*. London: Tamesis Books, Ltd. 1993.
- Martín Gaité, Carmen. *Fragments de interior*. Barcelona: Destino, 1976.
- . *El castillo de las tres murallas*. Barcelona: Lumen, 1981.
- . *El pastel del diablo*. Barcelona: Lumen, 1985.
- . *Usos amorosos de la postguerra española* (Barcelona: Anagrama, 1987).
- . *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela, 1990.
- . *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- . *La Reina de las Nieves*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Matute, Ana María. *La torre vigía*. Barcelona: Lumen, 1971.
- . *El verdadero fin de la Bella Durmiente*. Barcelona: Lumen, 1995.
- . *Olvidado rey Gudú*. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- . *Aranmanoth*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.
- . *Cuentos de infancia*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 2002.
- Pérez, Janet. "Structural, Thematic and Symbolic Mirrors in *El cuarto de atrás* and *Nubosidad variable* of Martín Gaité." *South Central Review* 12.1 (1995): 47-64.
- . "Once Upon a Time: Spanish Women Writers and the Fairy Tale." *Hers Ancient and Modern: Women's Writing in Spain and Brazil*. Eds. Catherine Davies and Jane Whetnall. Manchester: U of Manchester, 1997. 57-71.
- . "Contemporary Spanish Women Writers and the Feminized Quest-Romance." *Intertexts* 2.1 (1998): 83-96.

- . "Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballerías en las últimas obras de Ana María Matute." *Monographic Review/Revista monográfica* 14 (1998; pub. 1999): 39-58.
- . "Ana María Matute," A Bio-Bibliographical and Interpretive Study in the *Dictionary of Literary Biography: Twentieth-Century Spain*, eds. Marta Altisent and Cristina Martínez-Carazo. Columbia, SC: Brucoli, Clark, Layman (Gale Group), 2006. 187-96.
- . "¿Cuento de hadas, o parodia del género caballeresco? Doménica: Novela Póstuma de Torrente Ballester." *La tabla redonda: Revista torrentina* 5 (2007): 113-27.
- Segel, Elizabeth. "As the Twig is Bent...': Gender and Childhood Reading." *Gender and Reading*. Eds. Elizabeth Hyman and Patrocinio Schweickart. Baltimore: Johns Hopkins U P, 1986. 165-86.
- Soliño, María Elena. "Los cuentos de hadas de Carmen Martín Gaité: La voz femenina domina al lobo de la tradición." *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca Acabar/Never-ending Story*. Eds. Kathleen M. Glenn y Lissette Rolón Collazo. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003. 197-213.
- Tusquets, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Lumen, 1978.
- Von Franz, Marie-Louise. *The Psychological Meaning of Redemption Myths in Fairy Tales*. Toronto: Inner City Books, 1980.
- Waelti-Walters, Jennifer. *Fairy Tales and the Female Imagination*. Montreal: Eden P, 1982.
- Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. London: Vintage, 1995.
- Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell*. New York: Methuen, 1984.
- . *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Methuen, 1988.
- . *Fairy Tale as Myth / Myth as Fairy Tale*. Lexington: UP of Kentucky, 1993.

Spiritual Organization and Epistemic Rupture: Questing for Zion in Roberto Bolaño's *The Savage Detectives*

Brantley Nicholson

Duke University

Reflection upon the modernist project of the categorization of knowledge and the secularization of culture has caused an existential crisis for contemporary intellectuals. The modern approach to knowledge demonstrates a polemical existence in attempting to critically approach culture while at the same time maintaining a conscientiousness of the shortcomings of epistemic organization, signaling a light nostalgia for an approach to culture that precedes the totalizing epistemology that Modernity implies. As intellectuals reflect upon the violent advent of their respective fields, they show a latent desire to return to a mythological pre-modern idyllic space through the intellectual critique of Modernity. At the same time however, intellectuals tend to recognize the benefits of Modernity and the impossibility of returning to a pre-Modern social organization. The resulting existential crisis causes intellectuals to look for new options outside of the violent epistemic totalization waged by secular projects. Like Benjamin's *Angel of History* being blindly projected through linear time, current intellectuals know that they are moving, they just do not yet know where they are going. Motion is the key however. Motion opens up the altern space necessary to project the

fantasy of hope, a hope that flirts with pre-bourgeois spirituality while remaining a product of secular Capitalist society, a search that becomes somewhat spiritual in itself. We observe this existential search down the alleyways of knowledge, teetering on the brink of the transcendental through the Visceral Realists, an avant-garde group that appears in Roberto Bolaño's groundbreaking novel, *The Savage Detectives*, offering us a cross-section of the contradictory and problematic ontology of contemporary intellectual life, and in doing so, showing hints of cathartic rejoinders.

To approach knowledge, in the Western/Modern sense of the word, is to approach a complex colonial systematization of plural existence. When I say plural existence, I do not mean that the totalizing epistemology of the West is plural in itself but that it singularizes the plural. It is to say that Western/Modern knowledge codifies plurality singularly, or through the singularity of locution and does not necessarily give agency to the cultures/knowledges totalized within its systematic organization. Let us take the Spanish conquest as an example of the subjugation of autochthonous agency in the name of a totalizing episteme. A common trend in the disregard of local knowledge in the name of a grander metanarrative within the New World can be traced from Columbus's arrival through the present day. With the arrival of Columbus, the Spanish justified the subjugation of the autochthonous populations through the metanarrative of the salvation of souls. This narrative was, of course, superficial as Columbus merely used religiosity as a means of marketing the continuation of his exploration of the New World, which in turn paid dividends in resources such as gold and silver that were exotic to Europeans and as a result were valued commodities. This fact, accompanied by the initial impetus of Columbus's voyage, the exploration of new trade routes to the Indies, signals that even the pre-Capitalist voyages funded by Ferdinand and Isabelle showed signs of foundational Atlantic mercantile dominance. Additionally, the subjugation of autochthonous knowledges and religions as a means of justifying the further exploitation of the New World resources shows that in this novel historical moment of the conquest of mind, body, and soul, the inextricable link between economic, epistemic, and spiritual dominance arises.

But the Spanish conquest of the New World precedes the secularization of knowledge that occurs through the rise of a

European middle class, democratic revolutions, and the rationalization of society. In other words, the example of Spanish colonialism does not adequately describe the Modern coloniality of knowledge because, in effect, it precedes Modernity. It is during the 18th century that the metanarrative of reason and the creation of the nation-state displaces the metanarrative of the salvation of souls. Homocentric and democratic European/North American society purports the rationalization of knowledge based on the inheritance of Modern European philosophy as their founding narrative, thus painting the spiritual or the non-*eurorational* as ontologically inferior in all aspects. Nonetheless, enlightened society continues to be economically dependent on trade with the colonies showing the continuation of the pre-modern Spanish colonial project on at least one level. Even in Adam Smith's *Leyenda Negra* ridden account of Spain's imperial failure, Smith describes England's dependency on the colonies as a means of maintaining an economic advantage over other European nations. As Northern Europe, namely France and England, displaces the Spanish religious-based conquest with their own reason-centered culturally-based conquest, they essentially do little more than displace the discourse of the salvation of souls with the discourse of civilization, while at the same time maintaining the same colonial dynamic under the guise of a new name. The Northern European approach then falls victim to its own critique due to the fact that the rationality that Moderns use as a measuring stick to classify and organize society and existence in the process of turning ontology into a commodity of knowledge within the universal academic system repeats the centrality of religion in the Spanish conquest. Christ is simply replaced by Kant and Descartes, and salvation is replaced by the *eurorationality* that pretends to be an objective ahistorical entity that grants itself the right to codify and organize the world.

To say that the epistemic organization that accompanied the birth of Modernity exhibits biased and colonial tendencies, at this point, is a redundant recapitulation of postmodern common sense. However, I feel that it is necessary to give specific examples of biased totalizing narratives as a means of slicing open Modernity to show that its inner workings are built more on coloniality than the superficial narrative of the pursuit of knowledge and a homocentric universe. In my appraisal of Modernity, I will give a summary of Santiago Castro-Gomez's critique of totalizing knowledge as byproduct of the spread of capital. Additionally, in my assessment, I

take for granted certain foundational postmodern theories such as Lyotard's understanding of the death of the metanarrative and Foucault's exhibition of the role of authority in the creation of knowledge.

In his article "*The Missing Chapter of Empire: Postmodern reorganization of coloniality and post-Fordist capitalism*," Santiago Castro-Gomez raises the question of epistemological plurality by asking if "it is possible to share a single world where many worlds are possible" (429). To answer his own question, to which the eventual answer is no, Castro-Gomez enters into a dialogue with Antonio Negri and Michael Hardt's book *Empire*, which proposes the death of colonialism, and as a result, the possibility of epistemological plurality within the context of post-colonialism. To fully understand Castro-Gomez's dissent, it is useful to delineate Hardt and Negri's hypothesis. In *Empire*, Hardt and Negri point out that the nation-state and the evocation of the bourgeois citizen work in tandem with Modernity. The rise of the nation-state further consists of the rationalization of all areas of society, which implies the creation of specialized knowledge. Additionally, Modernity depends on a rigid barrier between an *inside* and an *outside*. This binary is crucial for both the reproduction of capital and for the creation of a local identity through the discursive fabrication of the barbaric other as a means of evoking the civilized self. In keeping with the argument that Colonialism is a structuralist counterpart to Modernity, Hardt and Negri argue that the shift to post-Modernity should also imply a move to post-Coloniality, a train of thought that follows the implications of their assessment of contemporary political economy, or the *inside's* complete absorption of the *outside*, the erosion of the nation-state, the breakdown of the metropolis-periphery binary, the global reach of uneven development, and most importantly, the fact that the global economy is no longer based on the production of tangible goods but on the production and administration of "knowledge and information" (Castro-Gomez). Castro-Gomez argues that despite the dissolving of the nation-state that should seemingly be accompanied by the de-centering of the locution of knowledge, a systematic reproduction of the Modern colonial system within the new space of post-Modernity has occurred. Castro-Gomez goes on to cite the exploration and conquering of biodiversity found predominantly in South America as an example. He describes a situation in which large international corporations explore biodiversity and knowledges of non-Western

communities and extract information that could be useful to them. Subsequently, these companies go on to reorganize this information, turn it into a commodity, and redistribute it throughout the world as a means of reproducing capital. Castro-Gomez describes this process as the episteme codifying the doxa. The episteme continues to represent the subjective point of location that we have seen repeated throughout the two other colonial models already delineated. In the pre-Modern context, the Spanish conquer the indigenous communities of the New World on an epistemic, corporeal, and spiritual level. In the modern context, the Northern Europeans conquer the international episteme by attempting to rationalize the world through a totalizing and normative concept of knowledge and culture. In the post-Modern context, as Castro-Gomez points out, finance capitalism creates the necessity to continue to codify and categorize knowledge, thus continuing to conquer on an epistemic level despite the end of the national *inside/outside* based project of Modernity.

The foundations of Castro-Gomez's description of the episteme codifying the doxa roots itself in the advent of modern political economy that takes place through both a theological and a rational approach to autochthonous knowledges and ontologies. Both theologically, as is the case in the Spanish appellation of indigenous populations as spiritually void, and *rationality*, as can be seen in modern philosophy ranging from Kant's racial tetragon through Hegel's *absolute spirit* and into the epistemic organization associated with current academic fields, political economy has always been organized by a Western zero-point that arrogantly grants itself the omnipotence of interpreter of ahistorical location. As Walter Mignolo argues, this process is carried out through the *othering* and the *exoticizing* of exogenous ontologies. These two mechanisms are the tools of the codifying process, with the locus of elocution *exoticizing* similar cultures and *othering* cultures of difference. Mignolo contends that the populations and ontologies that are *othered* and *exoticized*, tend to react in two ways. The *exoticized* tend to react with counternarratives of similarity or "sameness," while the *othered* react with the argument of difference. The problems with these two counternarratives, when viewed in their broadest sense, is that both fall into the trap of playing within the discourse and episteme dictated by the zero-point. This attempt can be viewed as futile, or as lost before it is even carried out, as it gives up as soon as it begins.

The resulting situation shows a clear need for an alternative option in order to challenge the zero-point of global design. Or articulated in a different way, there is a need for an epistemic shift or a challenging of the geopolitics of knowledge. But in order to begin to break down the aforementioned mechanisms of knowledge, we need to fully understand how they operate. The idea that any group or society can be *othered* or *exotcized* reflects the hegemonic system of global design that divides the world, essentially, into subjects and objects. The subjects, as I mentioned earlier, enjoy and grant themselves the privileged space of locution, and as a result, hegemony radiates from these metropolitan spaces. The objective or peripheral nations act more as sources of knowledge than consumers and designers within the global hegemonic system. In turn, they are objects of gaze and not speaking subjects. The question then necessarily arises: How is it that knowledge can be so slanted? To begin, we must stop focusing on knowledge as a hermetic entity that is not affected by other global relations. To do this would be to ignore the partial foundations of knowledge that are tied up in other colonial interests. That is to say, we need to examine knowledge, as only one element in what constitutes what Aníbal Quijano refers to as the larger colonial matrix of power. Quijano describes the colonial matrix of power as being made up of four principal domains: economy, religion/knowledge, gender/sexuality, and authority/politics. In other words, to fully understand the anatomy and archaeology of anyone of these institutions, we must understand them as they exist in relation to one another, and furthermore, within the context of the hegemonic power structure that purports them. To understand the object of knowledge, it is necessary to understand the subject, and to understand the subject, we must examine the root of its ability. For the subject, based in the zero-point, or the locus of elocution, to be in the position to design knowledge, authority, politics, and economy, there is the need for a great amount of capital. When I refer to capital, I mean it in the broadest sense of the word. I refer to here both financial capital and symbolic capital. Financial capital being that which constantly attempts to reproduce itself, as Karl Polanyi points out, with disregard for society, and symbolic capital that while working in tandem with financial capital, is just as important and dynamic of an agent within the colonial matrix of power. In a sense, financial capital buys symbolic capital and symbolic capital lays the groundwork, paves the way, and justifies the actions of financial capital. Financial capital manipulates and takes advantage of the

market while symbolic capital creates the market. Financial capital reorganizes society while symbolic capital discursively mends the open wounds created by reorganization, attempting to make the violent appear natural. Symbolic capital works in myriad ways, but one of its most dangerous faces is as an apologist for finance capital's disregard for society. In this sense, symbolic capital acts, within the colonial matrix of power, as the zero-point of knowledge while financial capital buys the throne for symbolic capital.

Symbolic capital then can be viewed in a Foucauldian sense as institutionalized knowledge/gender/economy/authority that continuously justifies its own position, therefore creating a cyclical power structure within its relation to the *docile bodies* that make up the actual biological subjects of these discourses. But we must go beyond Foucauldian philosophy to find a remedy. If we were to simply consider ourselves as *docile bodies* within the colonial matrix of power, there would never be a chance to exploit the holes in the subjective forces of capital. In other words, we need to look beyond Foucault and actually realize that it is in effect because symbolic and financial capital have worked their way through institutionalized being that the colonial matrix of power is actually a frail object. The fact that knowledge is created within its relation to the three other domains mentioned, opens up a space for subjective encounter and reworking of the international episteme. Let us examine different approaches to undoing hegemonic knowledge. One approach consists in the complete ignoring of Western global designs. However as Hardt, Negri, and Castro-Gomez point out, the attempt to begin to speak of the *outside* in the post-Modern setting is anachronistic due to the fact that the *inside* has already totally absorbed the *outside*. But if we approach the existence of an *outside* as a product of the location of the *inside*, then we see that the *outside* only exists because, as we have already seen, the symbolic forces of the *inside* create a space for it through its tools of *othering* and *exoticizing*. The resulting alternative is a need to cause epistemic rupture not from the *outside* but within a space of exteriority that dwells in the borders and exploits the grey areas, thus accentuating the weakness and triviality of the rigid totalized episteme.

Epistemic rupture is realized through the questioning and challenging of the totalizing narratives and epistemic organization of knowledge. If epistemology is carried out temporally through the

reproduction of bodies and minds, challenges and epistemic shifts in modern intellectual community cause a resistance of biopower that creates a space of exteriority to the framework of totalized knowledge, highlighting the fallbacks and reductionisms of totality. In other words, epistemic shifts that are realized through the reproduction of biopower that constitute counternarratives should constantly question the validity of the counternarrative itself, or while remaining conscious of the inherent flaws of knowledge. Borrowing from Castro-Gomez's vocabulary, the doxa would not flee from the episteme but would travel to its borders. Plural locution can work its way into the totalized episteme by becoming active subjects instead of docile objects. Viewed then within the four-domain framework of the colonial matrix of power, alternative knowledges and ontologies can be created by agents consciously breaking with the codified norm within the border of all of the delineated fields. Alternative knowledges and epistemes can be taught within the Western academic framework. Cross-dressing and the exercise of sexuality and gender that escapes from the institutionalized status-quo has occurred and will continue to occur despite what traditional epistemology will argue. Authority is challenged through constant critique and by realizing the imperfection of all governmental systems. In terms of the economy, the black market does wonders to manipulate the official economy on a global scale. Ontologies and knowledges that escape from the colonial matrix of power exist. The challenge is to make these practices visible, or to create alternative epistemologies without committing the same reductionisms and violent codifications of the colonial matrix of power. This is where avant-garde movements and *splinter groups of knowledge* are good examples of challenges that can result in positive ends. Avant-garde movements wage constant attack on the status-quo from the position of the periphery. *Splinter groups of knowledge* work from the border of the totalized episteme to highlight its flaws, thus causing the questioning of all facets of the colonial matrix of power. Both signal possible ways of existing and learning *otherwise*. They do not passively accept institutionalized ontology but recognize its frailty and actively, through the reproduction of alternative ontologies and knowledges, begin to pick at the glue that holds coloniality together.

The Visceral Realists from *The Savage Detectives* do a good job of highlighting the fractures in the colonial matrix of power while avoiding the violence of reductionism. Roberto Bolaño introduces the

Visceral Realists and its constantly shifting body politic through a fragmented montage narrative form. The majority of the novel outlines the two main characters and revivers of Visceral Realism, Arturo Belano, loosely based on Bolaño himself, and Ulises Lima, a character whose name is by no means a matter of chance. The narrative that describes the avant-garde group and their members is constructed by gaining retrospective insight from anyone that has come into contact with either of the two foundational figures. A multitude of narrators describe, in the first person, their experience with Belano and Lima, a trajectory that begins in Mexico City while the two are teenagers and ends up traveling through Europe, Africa and Israel ending with the main characters approaching their forties. The formation of the narrative in itself points to the shortcomings of categorized knowledge by seeking out a plurality of voices in describing the history of the Visceral Realists, many times with these stories contradicting one another.

As Belano and Lima travel geographically they also continuously shed their ideological skin, showing signs of constant motion both physically and intellectually. One trait that unites all of the Visceral Realists and something that its founding members never abandon is the constant critique and disillusion with epistemic structuring. Through their constant challenge of knowledge, they seek out new demigods, challenge State knowledge and iconic literary figures, manipulate the market, and more importantly never pause long enough for any of their actions or ideologies to become ossified and categorized. The group's members initially organize themselves when they meet in a state-university sponsored poetry class. The narrator of the first third of the book, Juan García Madero, who is not a member of the Visceral Realists at the start of the novel, relates his acceptance and introduction into the group starting with their foundational disagreement with the professor of the poetry seminar. After a couple nights of attending the seminar, García Madero describes how he used to ask questions that the professor could not answer, eventually getting him thrown out of the seminar but while gaining his peers respect and approval at the same time. It is worth noting that Belano, Lima, and the rest of the Visceral Realists are in their late teens at this point, so their challenge of authority seems somewhat natural. But these are well versed, motivated, and emotionally mature young adults. Belano, a native Chilean, lives in Mexico in exile, and the other Visceral Realists argue about poetic

technique and the world literary canon with convincing fluency. Youth is not used to show a sort of naïveté or ignorance but instead underlines the cult of novelty so important to any avant-garde group along with their collective hope that is projected onto the future. Apart from bonding due to a mutual distaste for the institutionalized knowledge of the Mexican university system, the Visceral Realists also find common ground in their collective repugnance toward Octavio Paz. Paz for them represents the converse of the path that Mexican poetry, and by synecdochical extension, Latin American letters, should take. Through their challenging of official national knowledge, represented in icons such as Paz, and through the means of disillusionment with the centralized university system, the Visceral Realists form an identity through the negation of national epistemology.

But negation alone does not constitute a counternarrative, and the Visceral Realists are aware of this. In addition to vilifying Mexico's only Nobel laureate of literature, Belano, Lima, and their followers exalt and sanctify the original Visceral Realist poet: the long lost and forgotten Cesárea Tinajero who disappeared in the Sonora dessert at the height of her literary career while publishing in her own magazine *Octavo*. A large portion of the novel tracks the young Visceral Realists in the seventies as they attempt to uncover more information about the scarcely remembered literary hero. In the process, it becomes evident that they have sanctified her, and that she is an icon that is as important to their collective identity as the negation of Octavio Paz. Here we see the villain-savior dialectic repeating and underlying the spiritual search that the Visceral Realists wage as they attempt to break with official pseudo-secular epistemology.

Spirituality is a topic that only scarcely comes up in an explicit way despite the multitude of characters in the novel. However, the journey that the Visceral Realist, and more importantly the movement's three key figures, Tinajero, Lima, and Belano, take, beginning with a simple disenchantment with official state knowledge and literary epistemology, turns into a metaphysical search, with these characters constantly trying to find truth beyond superficial structuralism. As I have already mentioned, Tinajero disappears in the middle of her literary career. In researching her life, the young Visceral Realists, Lima, Belano, and García Madero eventually track

her down in the North of Mexico while fleeing from an angry pimp that is unrelentingly chasing them and a whore that they helped escape from Mexico City. The angry pimp, Alberto, will, undoubtedly kill them as soon as he finds them, and all parties involved are conscious of this inevitable bloody encounter. Lima, Belano, and García Madero find Tinajero by deducting her location from the information that they receive from multiple local oral histories, and upon finding her, they discover that she is living like a peasant. After speaking with locals, they come to understand that Tinajero is known as a mysterious figure that once wrote voraciously and appeared in the North in an attempt to rediscover Aztlán: "Ortiz Pacheco didn't even know what Aztlán meant, never having heard the word before in his life. So Avellaneda explained it to him from the beginning, telling him about the sacred city of the first Mexicans, the city of legend, the undiscovered city, Plato's true Atlantis, and when they got back to the hotel, half drunk, Ortiz Pacheco thought that only Cesárea could be responsible for such wild ideas" (549). When the disciples of Visceral Realism find out that their founding figure abandoned her literary post in the 20's in order to pursue a higher spiritual plain, or to attempt to find the mythological idyllic space of Aztlán, they are deeply impacted, and shortly after Ortiz Pacheco explains her spiritual fixation, they finally meet Tinajero face to face. Upon meeting her, Tinajero announces that she will accompany the Visceral Realists in their journey, although she does not give any rational explanation of why. This is followed shortly thereafter by the inevitable confrontation with Alberto the pimp, in which Tinajero sacrifices her life and at the same time kills Alberto in order to save the young Visceral Realists. The encounter is replete with religious undertones. Tinajero, the foundational mythical figure of the movement that the young poets use as a means to organize, mobilize, and transcend the violent epistemic organization by which they feel displaced, sacrifices her life to save her followers. Tinajero, a spiritual figure herself, that writes poetry about Zion, left society fifty years prior to the bloody encounter in pursuit of the Mexican equivalent of the Garden of Eden and only becomes active within the storyline in order to sacrifice her life so that the younger generation of Visceral Realists can continue their attempt to transcend their current milieu. After Tinajero's death, Belano and Lima follow her example and enter into a twenty-five year diaspora that eventually entails the death of Visceral Realism itself.

Apart from Tinajero's search for Aztlán, references to an idyllic mythological space surface during the travels of Lima and Belano. After Tinajero's death, Lima and Belano both begin to travel constantly. They turn up in countries all over Europe, arriving and departing without explanation. They meet people, usually members of the local intelligentsia, exchange ideas, bum food and shelter, and continue the journey with an almost somnambulist air. The one thing that remains constant in their journeys is perpetual motion, motion that is working toward an idyllic focal point, a motion that keeps them from being narrowed and codified. As soon as other characters get to know Belano or Lima well enough to categorize them and place them within their own structuralist frame, Belano and Lima depart. These are two characters that are terrified of the violence of official knowledge. In one instance, when a well-renowned critic in Barcelona decides to write a review of one of Belano's books, Belano challenges him to a fencing duel to first blood, a scene that highlights Belano's fear of entering into the comodified cultural epistemology of the book market. Instead of simply accepting the book review, he challenges the critique to a pre-Modern battle of honor, showing his desire to find hope within the idyllic past. But Belano and Lima are not simple pre-Modern fetishists, but instead, like any good spiritual searcher, two characters trying to find the idyllic garden through constant motion, always working toward the future.

Belano and Lima work on similar levels, despite their respective lines of flight. Both travel from Mexico to Spain and then throughout Europe, although they do not arrive in Europe together, and their paths only cross once. But once they depart from Europe, their exclusive trajectories take decidedly different paths. Following his duel with the Catalan literary critic, Belano, travels to Africa, with plans, at least originally, to die. Lima on the other hand travels to Israel with no specific agenda in mind. Both travel from the New World to Europe and then to Africa and Israel, tracing the linear telos of history of Western cosmology in reverse, burlesquing Hegelian historical organization. Upon finding discontent with the Modern organization of the New World, both Lima and Belano work backwards and find nothing but contradictions along the way, ending up in Israel, the Judeo-Christian Zion, and Africa, the crucible of humanity and also Zion to religions such as Rastafari. But neither finds a peaceful Garden of Eden in their travels. In continuing the critique of Modern global design and historical organization, Belano

arrives in a Liberia in the midst of catastrophic guerilla warfare whereas Lima arrives in a violent Israel suffering from the symptoms of post-World War II Western global dominance. Both Africa and Israel, despite their spiritual significance, are spaces of violence due to Western-Modern economic and political designs, which emphasize the reason for Lima and Belano's spiritual search in the first place, an attempt to go beyond modern hegemony and epistemology in order to find a space of exteriority that exploits the shortcomings of Modernity itself.

Epistemology and the unifying properties of religious style social organization are not hermetically isolated from the market in the novel. To leave the market out of the storyline would be an injustice considering that the Atlantic hegemonic system established as early as the Spaniards first arrival in Mexico plays a crucial role in the ontological problems that inspire the Visceral Realists' metaphysical search. Also, as autonomous as any avant-garde group tries to be, capital always plays a key role in their foundation and the dissemination of their work. Belano and Lima exploit the economy in a way that allows them to fund their magazine, *Lee Harvey Oswald*, while they are still in Mexico, and also, as is seen in an episode in a French port city, to simply survive until moving on to the next destination. While in Mexico, Belano and Lima sell Acapulco Gold, credited as the best marijuana in Mexico. Here we see that Belano and Lima exploit the market by selling an illegal product outside of the official economy in order to fund a magazine that will create an alternative epistemology. In funding their magazine with marijuana, the Visceral Realists exploit the holes in both Western economic hegemony and state/status-quo epistemology on various levels. The name of the magazine, *Lee Harvey Oswald*, shows their iconoclast approach to history and Western global design. The Visceral Realists publish the magazine in the mid-seventies, just one decade after Kennedy's assassination, and in taking the name of Kennedy's assassin, they show their desire to challenge the global dominance that at that time would have divided the world into two juxtaposing poles. Beyond this critique of exogenous ideology, myths and conspiracy theories of Kennedy's assassination are rampant, marking one of the most controversial moments in North American official history and, additionally, drawing attention to the polemics and reductionism of official knowledge.

The other marked moment in which Belano and Lima manipulate the market occurs in Port-Vendre, France, several years after they depart from Mexico and takes on a much more spiritual air alluding to the religious undertones of the Visceral Realists. In this passage, Belano and Lima stumble upon one another inexplicably after having been apart for several years. While together, they lie Lima's way into a job as a seaman, claiming that he has had a lot of experience at sea, despite the fact that, as one witness puts it, "...it was obvious it wasn't true..." (245). The experience at sea takes on a biblical air when the sea company puts out their nets in a place in which they had never fished before, and in doing so, reaping the biggest catch that the captain and his crew have ever caught. The reference to the biblical account is enhanced by the fact that Lima uses the money from the catch to travel to Israel. Lima manipulates the market in a similar way as in Mexico. However, while the money that he acquires in Mexico implies a challenge to Western hegemony and epistemology, the episode in France emphasizes the Visceral Realist's spiritual search and religious organization, both funded through a manipulation of the market.

But why does Bolaño open his ambulant characters to a spiritual reading? Isn't religion and especially institutionalized spirituality a main player in the epistemic violence from which the Visceral Realists try to escape? The answer lies in how religion is approached. In his book *Orientalism and Religion*, Richard King shows the importance of two different etymological readings in the shaping of the modern understanding of religion and, by extension, secularism. King points out that in the pre-Christian era the Roman orator Cicero defined religion in the sense of *relegare* or "to re-trace or re-read," and "retracing the 'lore of the ritual' of one's ancestors" (35). This understanding of religion places a heavy emphasis on a common culture and background that is exalted through ritual. To explore these rituals, the members of a group "retrace" their common links in the past and socially organize themselves culturally. In this way cultural practice, social organization, and religion look to their own autochthonous past as a means of uniting. The idea of a unifying singular religious entity or culture is not compatible with religion understood as *relegare*, and power struggles over God and the pretense of interpreting sovereignty are foreign to this means of organization. A totalizing narrative of theism, according to King, arises with Lactantius's etymological reading of religion as *religare*.

In contrast to *relegare*, *religare* implies a binding together through, “a worship of the truth,” and “a superstition of the false” (36). The idea of a singular truth and a disregard for all other approaches to cultural and spirituality erupt evidently through Lactantius’s reading. Here we see the philosophical foundation of the *hubris of the zero-point* and the violence of epistemic totality mediated by singular dogma. An emphasis on interpretation and application of doctrine replaces cultural practice as a means of social organization based on a cultural collectivity, and in doing so, opens the door to the violent globalism from which the Visceral Realists attempt to break.

The Visceral Realists are socially organized through a unifying spiritual focal point carried out through their mutual love for literature. But they are not content with the indoctrinated knowledge of the institutions that surround them in Mexico City, namely state-controlled knowledge and the Catholic Church, both institutions ascribing to a *religare* style evocation of subjectivity, a violent authority-centered interpretation of both religion and culture. The Visceral Realists, on the other hand, through a *relegare* style organization create their own space by retracing and exalting a literary figure that has been forgotten by market and official academic epistemology. Their constant search goes beyond the exaltation of a 20th literary figure and extends to an idyllic space that inspires Lima and Belano to engage in a metaphysical exploration, always seeking a *pre-religare* codification of knowledge and spirituality. If the protagonists were to stop long enough to enjoy their findings, they would run the risk of falling into the trap of the stagnant complacency of structured codification. Motion plays a key role in the trajectory of both protagonists, while, in total, they voyage to land held sacred by three different cosmologies but leave shortly after, seeing that even the mythical space of Zion has been distorted by modern global design. But the existence and organization that exploits holes in the colonial matrix of power by highlighting its borders acts as a tool in itself: a creation of biopower and ontology *otherwise* that proves to be far more effectual than actually finding anything.

Works Cited

- Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. Trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.
- Bolaño, Roberto. *The Savage Detectives*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- Castro-Gomez, Santiago. "The Missing Chapter of Empire." *Cultural Studies* 21 (2007): 428-48.
- Columbus, Christopher. *Accounts and Letters of the Second, Third, and Fourth Voyages*. Rome: Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1997.
- Foucault, Michel. *Discipline & Punish: The Birth of The Prison*. New York: Vintage Books, 1979.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. *Empire*. Cambridge, Mass: Harvard UP, 2000.
- King, Richard. *Orientalism and Religion: Postcolonial Theory, India and 'The Mystic East'*. London: Routledge, 1999.
- Liotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Mignolo, Walter. "Religion and Economy (In the Colonial Matrix of Power) Seminar". Duke University, Spring Semester 2007.
- Mignolo, Walter. *The Idea of Latin America*. Malden, MA: Blackwell, 2005.
- Polanyi, Karl. *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time*. Boston: Beacon, 2001.
- Smith, Adam. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. Chicago: U of Chicago P, 1976.

El orden de la música popular en la literatura dominicana

Fernando Valerio Holguín

Colorado State University

Introducción: Las novelas rítmicas y musicales

La musicalización de la literatura dominicana contemporánea viene avalada por la tradición órfica del Caribe y por el éxito de la novela-bolero en Latinoamérica.¹ A partir de la década del 80 aparecen las siguientes novelas-bolero dominicanas: *Sólo cenizas hallarás* (*Bolero*) (1980) de Pedro Vergés, *Ritos de Cabaret: Novela rítmica* (1991) de Marcio Veloz Maggiolo y *Musiquito: Anales de un déspota y de un bolerista* (1993) de Enriquillo Sánchez. Además de Veloz Maggiolo, quien publicó recientemente *El hombre del acordeón* (2003), otros escritores más jóvenes han continuado experimentando con la tendencia posmoderna de fusión de géneros y medios artísticos distintos, como es el caso de Pedro Antonio Valdez con *La bachata del ángel caído* (1999).²

El surgimiento de la novela-bolero, la novela-bachata y la novela-merengue crea una serie de interrogantes para la crítica literaria: ¿En qué se diferencia una novela musical de una novela tradicional? ¿Afecta la música su estructura narrativa o algún otro aspecto? ¿Cómo cambia la novela con relación a la competencia musical del lector? Para comenzar a responder estas preguntas, que

guiarán el presente trabajo, se podría decir que la literatura, en tanto discurso de discursos, tiene la capacidad de asimilar discursos provenientes de cualquier área del conocimiento y/o de diferentes medios artísticos. La música, como medio artístico diferente, afecta mínimamente la estructura narrativa de la novela. En la mayoría de ellas se intercalan las letras de los géneros musicales que adoptan. Generalmente, esas letras se insertan en un espacio aparte, dentro del período oracional (en *itálicas*, algunas veces), así como también en el discurso de algunos personajes. El efecto inmediato consiste en la recreación de la atmósfera de un espacio determinado como la gallería, el cabaret, la fiesta o la casa de familia. Estos espacios están ligados a una época, de manera tal que la música establece un cronotopo. Asimismo, desde el punto de vista restringido de la narración, las letras de esos géneros musicales proporcionan un imaginario que “modela” o expresa de alguna manera la mentalidad de los personajes.

En el contexto de la cultura dominicana, la utilización del merengue, el bolero y la bachata como subtextos es muy significativa. Los autores aprovechan la competencia musical de los lectores dominicanos para “conectar” estas narraciones con un público más amplio.³ Tal conexión se logra gracias a la producción de imágenes, a partir del recitativo de fragmentos de las letras de la música, de la descripción de bailes, y de la mención de músicos y cantantes. Estos referentes recurren a unos “sentimientos colectivos” (Keil, “People’s...” 123) que apelan a unos sujetos en el proceso de la identidad cultural.⁴ Pero no todos los géneros musicales apelan a los sujetos de la misma manera. El bolero como género ecuménico latinoamericano apela a la mayoría de los sujetos, independientemente de su clase social, sexo y raza. El merengue y la bachata, que fueron en sus orígenes rechazados por las élites, pasaron de ser géneros residuales (marginales) a emergentes.⁵ Y aunque el merengue se convirtió en símbolo nacional, no así la bachata que aún hoy en día conserva su estigma de clase baja.

De manera general, la conexión que establece la música popular en las novelas es aprovechada por los autores para reflexionar acerca de los conflictos culturales, por tanto, históricos. Como crítico literario y cultural, mi propósito en este ensayo consistirá en analizar el rol cada vez más importante que juega la música popular en la negociación de la identidad cultural dominicana en las novelas *El*

hombre del acordeón (2003) de Marcio Veloz Maggiolo, *Sólo cenizas hallarás (Bolero)* (1980) de Pedro Vergés y *La bachata del ángel caído* (1999) de Pedro Antonio Valdez.

Merengue: De la cultura rural al nacionalismo musical

Desde sus inicios, el merengue siempre tuvo un carácter épico, por tanto político, al narrar una anécdota, la hazaña de un héroe o un evento trascendental.⁶ El merengue se usó como resistencia contra la primera invasión norteamericana (1916-1924). Según Paul Austerlitz, “el estatus del merengue como símbolo nacional estaba íntimamente ligado a la oposición contra la hegemonía neocolonial” (151, la traducción es mía).⁷ Los políticos usaron el merengue en sus campañas electorales, así como también en otro tipo de eventos. El dictador dominicano, Rafael Leonidas Trujillo, utilizó el merengue como medio de propaganda y como venganza contra las élites dominicanas. Trujillo aprovechó el carácter épico del merengue y así se hizo componer merengues que alababan sus hazañas como si fueran cantares de gesta.⁸ En la campaña política de 1930, Trujillo invitó al famoso músico Francisco “Ñico” Lora a acompañarlo por los campos dominicanos, para que interpretara merengues en su loa.

El hombre del acordeón de Marcio Veloz Maggiolo es la primera novela-merengue, es decir, la primera en utilizar el merengue como subtexto.⁹ La novela, dividida en veintún capítulos breves numerados, narra la historia de Honorio Lora, famoso músico y compositor, mejor conocido por el epíteto de “el hombre del acordeón”. Los pretextos más cercanos de este personaje son el cantautor colombiano de vallenato Francisco Moscote Maza, mejor conocido como Francisco el Hombre, que Gabriel García Márquez incorpora en su novela *Cien años de soledad*, y el músico dominicano, oriundo de Santiago de los Caballeros, Francisco “Ñico” Lora, quien se hiciera famoso tocando el acordeón e improvisando merengues durante las décadas de los 30 y 40 en la línea Noroeste.¹⁰ En la novela de Veloz Maggiolo, Honorio Lora, a quien se le conoció por tocar merengues que loaban al General (Trujillo), cambia su actitud política después de la masacre de 1937, donde fueron asesinados “por error” su compadre el rayano Tocay y su esposa Ma Misién. Honorio comienza entonces a tocar y a cantar merengues en contra de Trujillo, por lo cual es asesinado de manera misteriosa en la

gallera. Remigia e Ignacia le practican un desunén¹¹ a Honorio para que regrese a vengar su muerte y el robo de su acordeón.

Si la música y el baile del merengue constituyen la expresión artística más importante para la identidad de la comunidad, la gallera, como uno de los lugares en que se realiza este tipo de actividad, es el espacio fundacional de la nación.¹² En *El hombre del acordeón*, la gallera se presenta como una alegoría, al proyectar la comunidad como nación imaginaria. Como espacio alegórico, allí se encuentran los “valores” de la cultura patriarcal dominicana: el honor, la hombría, el coraje y el desafío, y la pelea. La gallera refuerza la imagen del hombre macho con su revólver, su gallo, sus mujeres, su ron y su merengue, como se podrá apreciar en la siguiente cita:

La mujer gira en torno al hombro del macho; los sudores recorren los muslos de las bailadoras dando un sabor a niebla a todo lo que rodea al ser humano. Antes los gallos, ahora los hombres. La gallera es el ágora campesina, y en ella se discute la vida o la muerte, sea de un gallo, sea de un inquilino. (20)

Gallo y hombre quedan identificados y comparten el mismo espacio, ya sea en el cortejo amoroso o en la pelea. La música, de origen divino en manos de Honorio Lora, inaugura un tiempo mítico con relación a ese espacio: “El acordeón, la güira o güiro, y la tambora definen los límites del tiempo” (19).

En *El hombre del acordeón*, Veloz Maggiolo no sólo pone a la nación a hablar desde la gallera sino que también pone al Otro-Dentro a hablar, a través de su música, desde el campo y desde la frontera como espacio liminal. Según Manuel de Andrade, hacia 1930, las costumbres campesinas “parec[ían] tan extrañas para el dominicano promedio de la ciudad como le podrían parecer a un europeo” (Citado por Austerlitz 31, la traducción es mía). Si la cultura rural idealizada pasó a formar parte del imaginario dominicano en la conformación de su identidad nacional, Veloz Maggiolo aprovecha el peso de la cultura rural para presentarnos su visión del campesino como Otro-Dentro, mítico y mágico.

Veloz Maggiolo está mucho más interesado en presentarnos ese momento fundacional de la nación, a través de la música, que el

proceso de conversión de la misma en “símbolo nacional.” En dicho proceso, el merengue interpeló a los dominicanos con unos valores precapitalistas idealizados como resistencia al desarrollo del capitalismo. El campo se convertía así en una especie de *Beatus Ille*, paraíso despojado de problemas políticos. Las élites de la región del Cibao, de donde proviene este tipo de merengue, han sido dominantes en el proceso de desarrollo de la nación dominicana. De manera tal que esas élites cibaenas naturalizaron la ideología manifestada en el imaginario nacional. En la medida en que el merengue comenzó a difundirse a través de la radio y la televisión y de la venta de discos, de las grandes orquestas, el mismo perdió su sentido comunitario al convertirse en símbolo de identidad de la nación y pasar a formar parte de lo que Benedict Anderson entiende como “comunidad imaginaria”.¹³ La mercantilización del merengue va unida al establecimiento del mismo como símbolo nacional, no sin antes atravesar por el proceso que Walter Benjamin denomina “desaturización” (220).

El merengue de Honorio Lora participa de las cualidades de lo divino, lo erótico, y lo político: “¡Santo merengue!” (23), “[Honorio] es algo así como el Papá Dios del merengue” (19). La música de Honorio Lora le provoca sueños rítmicos a Ignacia Marsán y despierta el erotismo de Remigia. Aunque no está documentado históricamente que Níco Lora se volviera enemigo de Trujillo, Honorio Lora convierte el merengue en un mecanismo de resistencia contra el dictador. En *El hombre del acordeón*, Marcio Veloz Maggiolo logra, por un lado, explorar el merengue en una dimensión compleja. El merengue es presentado como épico y lírico, como erótico y político y, finalmente, como regional y nacional. Por otro, Veloz Maggiolo restituye los conflictos político-culturales de los que el merengue había sido despojado en su conversión en símbolo nacional.

El bolero y lo Imaginario pleno en *Sólo cenizas hallarás* (Bolero)

Aunque el bolero no necesita presentación formal, es conveniente apuntar que el mismo tuvo su origen en Cuba durante los años 1885 y 1886.¹⁴ Desde allí se difundió rápidamente en los demás países latinoamericanos para convertirse en un género popular ecuménico. En la novela *Sólo cenizas hallarás* (Bolero) de Pedro Vergés, el bolero les sirve de subtexto a los personajes para sumergirse en un

Imaginario pleno, como forma de escapar de la crisis política y económica en que se vio envuelta la sociedad dominicana durante los años que siguieron a la muerte del dictador Rafael Leonidas Trujillo, ocurrida en 1961.¹⁵ La muerte del “padre” de la nación dominicana aplaza la triangulación edípica, que permite la entrada a lo Simbólico, por lo que los personajes se encuentran atrapados en una vorágine de melodramatismo imaginario.¹⁶

La voz engolada de Lucho Gatica, el sentimentalismo de la “lírica” de sus boleros y el *glissando* de las vocales abiertas de su fonética pasional lo convierten en objeto del deseo y posibilitan la construcción del Imaginario no sólo por parte de los personajes sino también de los lectores de la generación de los años cincuenta. Es por lo que el narrador expresa: “La voz de Lucho, el grande, el inimitable, gritando que tú me acostubraste a todas esas cosas y tú me enseñaste que son maravillosas” (215).

Lucila, la sirvienta, se identifica con Lucho Gatica en la seducción y el deseo que su voz provoca. Entonces, Lucila sucumbe a los requiebros del Teniente Sotero bajo el imperio de la “lírica” de un bolero en la voz de Gatica y otras circunstancias atenuantes:

[D]espués de un par de cervezas y cinco o seis boleros, Lucila no tendría inconveniente en meterse con él [Sotero] en donde hiciera falta ... a Lucila le iba de maravillas que Lucho le dijera amor mío, tu rostro querido no sabe guardar secretos de amor, como efectivamente se lo estaba diciendo por el altavoz del armatoste aquel llamado vellonera. (331-32)

El discurso enfatiza el imaginario fantasmagórico de Lucila, que se siente deseada por la voz de Gatica, pero se entrega a Sotero: “tu rostro querido no sabe guardar secretos de amor.” Dicho imaginario se presenta primero como posibilidad a través del imperfecto del subjuntivo (dijera) para después concretizarse en un pasado progresivo (estaba diciendo). Es interesante señalar que los fragmentos líricos del bolero de Lucho se insertan en el discurso de la novela sin comillas ni itálicas, ni ninguna otra marca que indique cuáles partes pertenecen al bolero y cuáles a la novela. Obviamente, la competencia musical del lector es la que determina no sólo el

subtexto bolerístico, sino también el título y el intérprete de la canción.

La voz de Lucho, a través del lirismo de los boleros, tiene la facultad de arrojar a los personajes en un imaginario erótico. Es el caso no sólo de Lucila sino también de Conchita, quien piensa en el Teniente Sotero, "enamorada, con los labios en flor encendidos como una granada, como rezaba el bolero de Gatica" (76). Para las demás parejas de la novela, Yolanda y Wilson, Estela y Sotero, Evelinda y Freddy, el imaginario erótico-bolerístico se ofrece como una solución a los conflictos sociales. El bolero posibilita una circulación del deseo de doble vía. El teniente Sotero sostiene relaciones amorosas formales con Estelita, pero a la vez se acuesta con Cochita y desea a Lucila, a quien posteriormente seduce. Lucila, por su parte, desea a Sotero pero se deja excitar por Ramón, a la vez que espía los escarceos amorosos de Wilson y Esther.

El bolero no sólo proporciona un imaginario erótico sino también social. En su ensayo "De héroes y heroínas en lo imaginario social," Iris Zavala sugiere que el imaginario social del bolero remite a la capacidad que tienen los personajes de vivir, al menos imaginariamente, unas relaciones sociales modeladas por el melodrama de las líricas del bolero. Es por eso que Zavala se refiere al bolero como "la fascinación de la seducción y el deseo, que asume este desplazamiento de héroes y heroínas al dominio de lo imaginario, efímero, en cualquier caso, pero asombroso en las fluctuaciones de ilusión, representación y realidad" (124). La circulación de mercancías sólo es posible en el orden de lo Imaginario en el que los personajes sueñan con un consumo y una movilidad social que ya se encontraba en funcionamiento en esos momentos, pero que todavía no se había desarrollado y extendido lo suficiente a raíz de la muerte de Trujillo. El bolero arrastra, en su fuerza centrípeta, el poliéster, la radio y la televisión, los artistas extranjeros, la moda, los carros como Hillman, Pontiac y los productos de importación extranjera como el dentífrico Colgate y el jabón Palmolive, patrocinadores de radionovelas. El bolero, como apertura al mundo exterior, representa la modernidad de la que carecía el país, aislado de la comunidad internacional por la dictadura de Trujillo durante treinta y un años.

En la novela, todas esas mercancías se encuentran investidas de una carga libidinal. Por ejemplo, para Lucila, el jabón—palmolive,

sin duda—se encuentra investido de un erotismo hasta entonces desconocido para ella. Por eso, en el baño, Lucila “se dio jabón por todo, mucho jabón, muchísimo, hizo pipí allí mismo, abriendo bien las piernas, como siempre había visto que hacían pipí las yeguas en el campo, y luego volvió a darse, en ese sitio que tanto le gusta a los hombres, jabón, mucho jabón, jabón y más jabón” (321). En cierta manera, el erotismo exacerbado de Lucila resume el erotismo de los demás personajes en la novela. Paradójicamente, el disfrute pleno del erotismo por parte de Lucila, Yolanda y Sotero se convierte en un obstáculo para sus planes de matrimonio, y por tanto, de movilidad social a través del mismo. El consumo de mercancías, investidas de una carga libidinal, funciona como lo que en marxismo se conoce como “valor de cambio,” y por tanto, como índice de las relaciones intersubjetivas de los personajes de la novela (Zizek 5).

El imaginario social del bolero tiene, por un lado, la capacidad de desatar el erotismo de Lucila y Yolanda, y por otro lado, también tiene el poder de convertirlas en “heroínas amorosas,” en las damas casadas a la que aspiran llegar a ser a través de la movilidad social puesta en marcha en esos momentos. En el caso de Lucila, esto se pone de manifiesto en la siguiente cita: “Ella vivía feliz, allá en el patio, haciendo la comida, planchando ropa, lavando y escuchando el radito de pilas, que ponía unos boleros chéveres de Vicentico, de Daniel y de Lucho” (43). Para Lucila, el tránsito de una familia campesina a una pequeñoburguesa constituye una proyección imaginaria del estilo de vida que a ella le gustaría llevar en el futuro.

Parafraseando un poco a Louis Althusser, Lucila vive su ideología como relaciones imaginarias con sus condiciones reales de existencia. La familia, que Pierre Bourdieu denomina campo social, sirve de modelo a los deseos y aspiraciones de Lucila en cuanto al consumo de mercancías y el estilo de vida pequeñoburgués (Citado en During 11). Esos deseos y esas aspiraciones se organizan en lo privado como espacio privilegiado de la novela. Si la casa de familia es el espacio privado del consumo, del bolero, del gozo erótico y de las pasiones, las calles y plazas constituyen el espacio público de la suciedad, de la política, de las manifestaciones y de la represión, de la muerte a manos de los militares, en definitiva, del caos. Esos lugares públicos son el espacio de las grandes transformaciones históricas en la República Dominicana ocurridas durante el período de 1961 a 1965.

En *Sólo cenizas hallarás (Bolero)* de Pedro Vergés, los personajes están sumergidos en un imaginario erótico y melodramático a través del bolero, en especial, los de Lucho Gatica. La voz de Lucho, “el grande, el inimitable,” y con ella la década de los cincuenta y sesenta, constituyen objetos del deseo, perdidos para muchos de los dominicanos de la generación del cincuenta, y sólo recuperable a través de un imaginario bolerístico pleno.

Bachata: Marginación social y cultura emergente

La bachata es un género que tuvo su origen a partir de la “música de amargue” en los barrios marginados de Santo Domingo a principios de los años ‘60.¹⁷ La novela *La bachata del ángel caído* de Pedro Antonio Valdez proporciona una clave de su propia lectura en la “Vellonera Unus” cuando expresa: “este deplorable autor recomienda leer teniendo de fondo musical un casete de bachatas” (11). La bachata es el telón de fondo que sirve para recrear una atmósfera en el burdel como espacio de marginación social:

Las luces chillonas del cabaret ponían al gentío en primer plano. Concierto de rostros diluidos con rara armonía bajo la espera de la música, o un mural de Siqueiros. Los cantos de bachata subyugando con su juego negro de agonías, bulliciosos, terribles, arañando no se sabe qué en el alma. (16)

La bachata, que produce imágenes visuales del burdel que remiten al cine y a la pintura, expresa los sentimientos del personaje colectivo (el gentío).

A diferencia de las novelas de Vergés y Veloz Maggiolo, en las que la casa de familia y la gallera constituyen los espacios del bolero y del merengue, respectivamente, en la novela de Valdez el espacio de la bachata es el burdel y el barrio marginado. En el cabaret de Luis Canario, que se encuentra en el barrio el Riño, se reúnen personajes como el Machote, el Gua, la prostituta la China, a escuchar bachata y a beber ron para olvidar sus cuitas amorosas. En su ensayo “Tres secuencias bolerísticas en *Ritos de cabaret* de Marcio Veloz Maggiolo,” Francisco Cabanillas propone el barrio y el cabaret como espacios simbólicos de la nación. El barrio, en palabras del crítico, constituye uno de los espacios “ignorados por la historiografía

oficial" (38). Y agrega lo siguiente: "Claro que hay mucho más: por ejemplo, la novela no sólo enfoca la nación desde el barrio sino que también la define en función de la realidad barrial que, como se verá luego, tramita dos acepciones: la nación como cabaret" (38). El burdel y el barrio, como espacios de la marginación, se oponen al espacio sagrado de la iglesia, donde ocurren misterios y milagros, como la aparición de la rosa azul. Generalmente, a una sección narrativa que tiene lugar en el burdel o el barrio le sigue otra en la iglesia. Valdez no sólo mezcla lo sagrado y lo profano sino también discursos provenientes de diferentes clases sociales: la bachata y otros géneros musicales populares, fragmentos de una novela inédita de Benedicto Pimentel, discursos académicos, cartas, diarios y leyendas europeas.

Como arte machista, la bachata expresa, generalmente, a través de sus letras, el dolor y el sufrimiento a causa del abandono y la infidelidad de una mujer. En el prostíbulo, este género musical está ligado al consumo de alcohol, al baile, a la mala vida, a los pleitos, en fin, a los avatares de chulos y prostitutas. La bachata "modela" la vida de los personajes y traduce, de alguna manera, su mentalidad. Por ejemplo, el Machote y el Gua discuten y sostienen una pelea con cuchillos en el cabaret, por una rivalidad entre machos. La prostituta apodada "La China" le dice al Gua: "Take it easy, papi chulo...no vengas a armar otro lío -advirtió la China, viniendo desde la mesa del Machote. Una vez a su lado, le susurró: *"Le coges la mujer y también le quieres coger la vellonera"* (94). La Mujer, como objeto de placer, y la vellonera, fuente de la música, quedan aquí equiparadas. La violencia del Machote contra el Gua queda aplazada y desviada hacia la mujer, a quien mata cuando ésta intenta abandonarlo. En otra parte de la novela, el Gua es asesinado por un parroquiano celoso en el burdel de Luis Canario.

Pero la bachata no se circunscribe al burdel. En la siguiente cita se puede observar, de manera general, cómo ésta emigra del burdel a otros espacios. El ritmo (música y baile) se impone en el campo, en el barrio, en la ciudad.¹⁸ De la vellonera del burdel, la música emigra a la radio y al disco:

En las guaguas que viajan entre Dajabón y El Seibo, en los cabaretes abiertos desde Pedernales hasta Samaná, el ruido se había reducido a las bachatas de

Teodoro Reyes. Las voces de Blas Durán, el Chivo sin Ley, el Solterito del Sur, Raúlín Rodríguez o Antony Santos permanecían relegadas a un decoroso olvido. Era el tiempo del ciego sabio Teodoro ... ¡Soltó Teodoro!, oíase gritar a golpe de guitarra, y un amargo desconsuelo redimía entre tragos a los malqueridos. (22)

Si el merengue fue—y sigue siendo, aunque en menor medida—el símbolo nacional por excelencia, la bachata se ha convertido en la música nacional—no oficial. De haber sido una música residual (marginal), la bachata se ha convertido en música emergente como consecuencia de la emigración de grandes masas de campesinos a la ciudad, después de la muerte de Trujillo, en el contexto del paso de la economía mercantil al capitalismo tardío, periférico y neoliberal. La transformación en música nacional se debe, en parte, a la “desaturación” de este género musical después del proceso de la reproducción mecánica.

En lo que Luis Días denomina “lucha sonora” de clases, la bachata ha opuesto una resistencia a la cultura de élite y ganado la aceptación de la gran mayoría. El burdel es la nación: lo centrípeto-privado-poético se ha convertido en centrífugo-público-político. Si el espacio del merengue era la gallera y el campo idealizado, el espacio de la bachata es el burdel y el barrio marginado en el imaginario nacional de la “mayoría” de los dominicanos. Parafraseando a Gayatri Spivak, el subalterno, si no puede hablar, al menos puede cantar. Para desconsuelo de algunos, la nación se ha arrabalizado.¹⁹

La bachata del ángel caído de Pedro Antonio Valdez es la primera novela-bachata y en la misma el autor logra reflejar la emersión de este género musical en franco conflicto con otros discursos, en el contexto de las transformaciones políticas que se han llevado a cabo en la sociedad dominicana de las últimas décadas.

Conclusión

La musicalización de la novela constituye un proceso de crucial importancia en la literatura dominicana. El merengue, el bolero y la bachata tienen la función de establecer una conexión entre la narrativa y los lectores aprovechando unos “sentimientos colectivos” (Keil

123) que se reactivan a través de la repetición de las letras, de la música, de los cantantes y de los bailes. La música popular, si no afecta significativamente la estructura externa de la novela, al menos determina el cronotopo, que se traduce en un contexto social e histórico desde donde hablan los personajes.

Por una parte, Marcio Veloz Maggiolo decide hablar desde la gallera campesina como espacio fundacional de la nación dominicana a través del merengue, que se encontraba en vías de convertirse en símbolo nacional. Por otra, Pedro Vergés escoge el bolero en el contexto del espacio privado de la casa de familia urbana para hablar de los conflictos políticos y el deseo de unos personajes atrapados en un momento histórico. Por su parte, Pedro Antonio Valdez contrasta la iglesia con el burdel y el barrio marginado como alegorías de la nación, donde se suceden las borracheras, las traiciones, y los pleitos de chulos y prostitutas.

Notas

¹ Los autores dominicanos han querido aprovechar, por un lado, la ecumenización del bolero como género popular en Latinoamérica y, por otro, la ya extensa musicalización de la novela, lo que se ha convertido en un subgénero conocido como "novela-bolero" o "bolero literario." El bolero, ese inmigrante que salió de Cuba durante el modernismo, para regresar a su punto de origen convertido en híbrido posmoderno, tiene entre sus más notables escritores a Guillermo Cabrera Infante con *Tres tristes tigres* (1964), que incluye varias secciones tituladas "Ella cantaba boleros," acerca de una cantante llamada Estrella. Dichas secciones serían publicadas aparte, treinta y dos años más tarde, con el mismo título. En 1976 aparece *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, novela en la que un homosexual, Molina, le canta boleros a su compañero de celda, el preso político Valentín. Cuatro años más tarde, Pedro Vergés publica en España *Sólo cenizas hallarás (bolero)*, en la que los personajes viven su vida imaginariamente como héroes y heroínas, a través del bolero. A partir de ese año se publican en Latinoamérica muchas novelas en las que el bolero juega un papel importante. Además de las novelas ya citadas, véanse las siguientes: Manuel Puig, *Pubis*

angelical (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981); Lisandro Otero, *Bolero* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1987); Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos* (Hanover: Ediciones del Norte, 1988); Rosa Montero, *Te trataré como una reina* (Barcelona: Seix & Barral, 1990); Marcio Veloz Maggiolo, *Ritos de cabaret (Novela rítmica)* (Santo Domingo: Editora Taller, 1991); Angeles Mastreta, *Arráncame la vida* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1992); Enriquillo Sánchez, *Musiquito. Anales de un despota y de un bolero* (Santo Domingo: Editora taller, 1993); Roberto Ampuero, *Boleros en La Habana* (Santiago: Planeta Sur, 1994); Guillermo Cabrera Infante, *Ella cantaba boleros* (Madrid: Alfaguara, 1996); Zoé Valdés, *Te di mi vida entera* (Barcelona, España: Planeta, 1996); y Alfredo Bryce Echenique, *La amigdalitis de Tarzán* (Madrid: Alfaguara, 1999).

² De la novela, el bolero y la bachata emigraron al cuento. En el bolero, René Rodríguez Soriano con "La radio" y Luis Martín Gómez con "Vellonera de sueños." En bachata, Aurora Arias con "Bachata" y Pedro Antonio Valdez con "Luis Vargas vs. Frédéric Chopin."

³ En su artículo "On music," T. W. Adorno considera que la música popular realiza una conexión con el escucha. La conexión puede ser definida como una "repetición incesante" que tiene el objetivo de lograr que el público incorpore una canción como hábito musical. Después de que un individuo escucha ("conoce") una canción y la vuelve a escuchar varias veces ("reconoce"), se puede decir que la canción ha sido conectada exitosamente. Por supuesto, en el proceso de conexión de una canción intervienen diferentes elementos de los medios de comunicación de masas: el sello disquero, la radio (a través de la payola), la televisión, el cine, la propaganda, el cantante, el arreglista y el grupo, entre otros (27).

⁴ Louis Althusser se refiere a la "interpelación" como el proceso de identificación/sometimiento de unos sujetos con respecto a un Sujeto, a través de una relación especular, en el contexto de una ideología determinada (77).

⁵ Raymond Williams da cuenta de cómo la ideología en una determinada cultura puede ser *residual*, en tanto se forma en el pasado, pero aún forma parte del presente. Una ideología *emergente*

constituye la expresión de nuevos grupos sociales. Asimismo, una ideología puede ser *oposicional*, si desafía la ideología dominante o *alternativa*, si coexiste con ella. En el caso del merengue y la bachata, ambos pasaron de ser residuales a emergentes. Véase *Marxism and literature* de Raymond Williams. También, George H. Lewis en su ensayo "Emergent Ideology in Popular Hawaiian Music" utiliza estos conceptos en el análisis de la música popular hawaiana.

⁶ El merengue, la música nacional de la República Dominicana, tuvo su origen en el siglo XIX a partir de la contradanza influenciada por ritmos africanos. El merengue campesino, también llamado "Perico Ripiao" utiliza la güira, la tambora, la marimba y el acordeón de botones. Durante el siglo XIX, el merengue fue considerado como vulgar y de clase baja por las élites dominicanas, y luego pasó a convertirse en música nacional.

⁷ El merengue "La protesta" de Níco Lora expresaba esta oposición. Trujillo "se apropió" del merengue cibaeño, el menos africano de los géneros musicales dominicanos, y el mismo que se utilizó como resistencia contra la ocupación norteamericana, para "conectar" con los "sentimientos colectivos" de la población rural, que en 1935 alcanzaba el 82%. La creación de grandes orquestas como la Orquesta Presidente Trujillo (1936) y de emisoras de radio como La voz del Partido (1936), La Voz del Yuna (1942), La Voz Dominicana (1945) y Radio Televisión Dominicana (1952) fueron cruciales en la diseminación y asimilación del merengue en el imaginario "comunitario" dominicano.

⁸ Paul Austerlitz da la cifra de 300 merengues y 88 canciones que alaban a Trujillo que aparecen en la *Antología musical de la Era de Trujillo* (1960) (60).

⁹ Ya antes, el poeta Franklin Mieses Burgos hizo algo insólito al explorar las posibilidades del merengue en el poema "Paisaje con un merengue al fondo." Y digo insólito porque el merengue posee una dimensión épica mucho más apta para la narrativa que para la poesía lírica. Pero la iteración del verso "bailemos un merengue" produce un efecto rítmico que sugiere el baile de esta música a la vez que poetiza la historia dominicana.

¹⁰ Francisco Lora (1880-1971), mejor conocido como “Ñico” Lora fue un compositor y músico oriundo de Navarrete, República Dominicana. Se destacó como un virtuoso del acordeón alemán de una hilera de botones y su destreza para improvisar merengues en el acto con algún motivo de prestancia social. Se dice que llegó a componer 500 merengues (Austerlitz 33).

¹¹ Desunén o desunín, del francés *dessounin*, consiste en la separación del loa y el muerto al cual estaba unido.

¹² En 1848, el general Manuel Jiménez, nombrado Presidente de la República, se hace llevar documentos a la gallera para su aprobación y firma. También, los símbolos de los primeros partidos políticos del siglo XIX fueron el gallo: bolos y coludos. A partir de 1966, el funesto Joaquín Balaguer, impuesto como presidente por las tropas invasoras norteamericanas, utilizó el gallo “colorao” como símbolo de su partido. Véase *Visión General de la Historia Dominicana* de Valentina Peguero y Danilo de los Santos.

¹³ Según Benedict Anderson, una nación es una comunidad imaginada “porque los miembros—aun de la nación más pequeña—nunca conocerán a la mayoría de sus conciudadanos, se encontrarán con ellos o ni siquiera oirán hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su afinidad” (6, la traducción es mía).

¹⁴ Véase el artículo de Iris M. Zavala, “De héroes y heroínas en lo imaginario social: El discurso amoroso del bolero” (124). Acerca del origen del bolero, véase Gerard Behague, “Popular Music in Latin America,” donde sugiere que este género evolucionó a partir de la habanera, canción cubana de finales de siglo pasado.

¹⁵ Para una mayor cobertura de las relaciones entre el bolero y este período histórico, véase mi artículo “La historia y el bolero en la narrativa dominicana,” en el que, además de la novela de Vergés, analizo *Ritos de Cabaret* de Marcio Veloz Maggiolo y *Musiquito* de Enriquillo Sánchez.

¹⁶ Trujillo se erigió en el patriarca por excelencia en la República Dominicana. Muchos dominicanos lo consideraban como un padre. Entre sus títulos rimbombantes, el dictador se hizo endilgar el de “Padre de la Patria Nueva.”

¹⁷ La bachata se originó a partir de la música de amargue en los barrios marginados de la República Dominicana a comienzos de los 60. Como el merengue, al principio la bachata fue considerada como música vulgar y de clase baja. Se podrían considerar dos tipos de bachata: la bachata popular y la bachata de clase media, también denominada tecno-bachata o tecno-amargue. En 1991, Juan Luis Guerra y su grupo 4:40 sacó su álbum *Bachata rosa*, que convirtió este género en un éxito en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa.

¹⁸ En una reciente encuesta publicada por el periódico *Clave*, la bachata está por encima del bolero en el gusto de la mayoría de los dominicanos. El 24% de los entrevistados prefiere la bachata, mientras que el 22.9% prefiere el bolero. Sólo el 8.9% prefiere el merengue. Como se puede notar, el merengue, como música nacional, ha sido desplazado por la bachata. Sin embargo, la encuesta no especifica las clases sociales a la que pertenecen los encuestados (Ortiz 37).

¹⁹ Al mismo tiempo que la nación se arrabaliza, la clase media alta se ha apropiado y transformado los “sentimientos colectivos” de la bachata. Además del edulcoramiento y lirismo fácil de las bachatas de Juan Luis Guerra, Víctor Víctor grabó recientemente el disco *Bachata entre amigos* (2006), en el que incluyó a figuras internacionales como Joan Manuel Serrat, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Fito Páez, Víctor Manuel y Joaquín Sabina, entre otros. El resultado no podría ser menos que lamentable, acaso cómico en melodías como “Lucía” de Serrat. También, recientemente, el tenor lírico Francisco Casanova anunció que grabaría un disco de bachata.

Discografía

- Guerra, Juan Luis. *Bachata Rosa*. Karen Records. KCD 136.
 Víctor Víctor. *Bachata entre amigos*. Fundación Autor & Azares
 Entretenimiento.
Ripiendo el Perico: Antología del Merengue Típico. Grupo E. León
 Jimenes.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. "On Popular Music." *Studies in Philosophy and Social Sciences* 9 (1941): 17-48.
 Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London and New York: Verso, 1996.
 Althusser, Louis. "Ideología y aparatos ideológicos del estado." *Posiciones*. México D.F.: Grijalbo, 1977. 75-137
 Aparicio, Frances. "Entre la guaracha y el bolero: Un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña." *Revista Iberoamericana* 62-63 (1993): 73-89.
 Arias, Aurora. "Bachata." *Caudal* 15 (2005): 32-39.
 Austerlitz, Paul. *Merengue: Dominican Music and Dominican Identity*. Philadelphia, Temple UP, 1997.
 Behague, Gerard. "Popular Music in Latin America." *Studies in Latin American Culture* 5 (1986): 41-67.
 Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Iluminations*. Ed. and Intro. by Hannah Arendt. Trans. by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1988. 217-51.
 Bourdieu, Pierre. *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. Stanford, California, Stanford UP, 1990.
 Cruz-Malavé, Arnaldo. "La historia y el bolero en *Sólo Cenizas hallarás (Bolero)*." *Revista Iberoamericana* 142 (1988): 63-72.
 During, Simon, ed. *The cultural Studies Reader*. London: Routledge, 1993.
 Gómez, Luis Martín. "Vellonera de sueños." *Dialecto*. Santo Domingo: El arco y la lira, 1998. 91-96.
 Keil, Charles. "Motion and Feeling through Music." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 3 (1966): 337-49.
 ---. "People's Music Comparatively: Style and Stereotype, Class and Hegemony." *Dialectical Anthropology* 1-2 (1985): 119-30.

- Lewis, George H. "The Politics of Meaning: Emergent Ideology in Popular Hawaiian Music." *Soundscapes.info* V.3 (2000). <http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/TRA/The_politics_of_meaning.shtml>.
- Mieses Burgos, Franklin. "Paisaje con un merengue al fondo." *Clima de eternidad*. Santo Domingo: UCAMAIMA, 1986. 105-106.
- Ortiz, I. M. Y E. Lora. "Los dominicanos destapan su amor por la música de amargue." *Clave* jueves 30 de marzo 2006: 36-39.
- Pacini Hernández, Deborah. *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music*. Philadelphia, Temple UP, 1995.
- Peguero, Valentina & Danilo de los Santos. *Visión General de la Historia Dominicana*. Santo Domingo: UCM, 1983.
- Rodríguez Soriano, René. "La radio." *La radio y otros boleros*. Santo Domingo: Biblioteca Nacional, 1996. 11-19.
- Valdez, Pedro Antonio. *La bachata del ángel caído*. San Juan/Santo Domingo: Isla Negra Editores, 1999.
- . "Contrapunto: Luis Vargas vs. Frédéric Chopin." *Santo Domingo: Respiro del ritmo*. Eds. Danilo Manera, Miguel Cruz y Mariano Hernández. Santo Domingo: Tereke Producciones, 2002. 77-82.
- Valerio-Holguín, Fernando. "La historia y el bolero en la narrativa dominicana." *Revista de Estudios Hispánicos* (1996): 191-98.
- Veloz Maggiolo, Marcio. *Ritos de Cabaret (Novela rítmica)*. Santo Domingo: Editora taller, 1991.
- . *El hombre del acordeón*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- Vergés, Pedro. *Sólo cenizas hallarás (Bolero)*. 2da. edición. Barcelona: Ediciones Destino, 1981.
- Williams, Raymond. *Marxism and literature*. New York: Oxford, 1977.
- Zavala, Iris. "De héroes y heroínas en lo imaginario social: El discurso amoroso del bolero." *Casa de las Américas* 179 (1990): 123-28.
- Zizek, Slavoj. *An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press, 1995.

El espectáculo delirante en *Los locos de Valencia*

Conxita Domènech

University of Colorado (Boulder)

Entonces sabréis que la droga que guarda en su interior tiene un valor muy distinto del que prometía la caja; es decir, que las materias de que aquí se tratan no son tan jocosas como sugería el título.

—François Rabelais

A primera vista *Los locos de Valencia* es un espectáculo divertido en el que los personajes principales se hacen pasar por locos. La comedia, que empieza con un total desorden, termina con el mundo perfecto en el que todo se soluciona. La locura no se percibe como una patología sino como algo pasajero que con el tiempo desaparece. Un mundo utópico, sí, pero con una muerte de trasfondo. En un ambiente de total teatralidad, los personajes se van refugiando en el mundo modélico del manicomio, que nos recuerda a la isla de Tomás Moro y a la abadía de Thelema en el *Gargantúa* de Rabelais. A través de la locura, el metateatro y la utopía pretendo descubrir la ambigüedad de una comedia “graciosa” del primer Lope. Este artículo propone una lectura alternativa, donde el mundo perfecto se sitúa dentro de un manicomio y los personajes están en la frontera entre la locura y la cordura.

La locura es, sin duda, el tema principal de *Los locos de Valencia*; no solamente aparece en el título sino en cada escena de la obra. Aunque está presente en todo momento, ya desde el principio nos preguntamos qué entendemos por locura y quién está y quién no está loco en la comedia.¹ El concepto de locura ha ido cambiando a través de la historia y pese a que depende de la región, época y circunstancias, se ha considerado como una desviación o un rechazo de las normas sociales. La comedia comienza con el diálogo entre Floriano y Valerio. Floriano o Beltrán, como se hará llamar más tarde, ha matado a un hombre y por lo que se cuenta en Zaragoza, no es ni más ni menos que el sucesor a la Corona, el príncipe Reinero. El trastorno que le provoca la noticia hace que vaya andando a Valencia,² buscando refugio y consejo en su amigo Valerio. La única solución que encuentran a tan delicado problema es hacerse pasar por loco. Valerio lo ve como una empresa fácil, ya que para representar el papel sólo tiene que ser amante. Así, el haber matado o haber andado de Zaragoza a Valencia no es cosa de locos, pero lo es el enamorarse. Floriano/Beltrán no está loco, sólo finge serlo, al igual que la protagonista femenina. Erifila tampoco está loca, aunque los cazalocos lo crean. Erifila se ha escapado con un criado, y éste, que no tiene nada de loco, le roba joyas y ropa, dejándola en la calle desnuda y como una verdadera loca. Ambos protagonistas principales, fingiendo o sin fingir, dejan de ser personajes del mundo de los cuerdos para pasar a ser personajes del mundo de los locos.

En el mundo de los cuerdos hay muerte, robo y transgresión de las clases sociales, es decir se trata de un lugar periférico y marginal donde habita el mal. Por eso, Floriano y Erifila tienen que escapar y buscar refugio en el hospital de los locos, o mejor dicho se les tiene que encerrar para poder mantener el orden establecido. No hay que olvidar que ambos son transgresores, que forman parte del grupo amenazante de locos, delincuentes y mendigos. En un país en el que se desea la homogeneidad por encima de todo, como afirma Anne Cruz, estos marginados se convierten en el Otro; siendo vital la reclusión de estos individuos para el “bienestar” de la sociedad. Foucault llama a esta exclusión el Gran Encierro, conectándolo con el gran vacío de las leproserías en Europa. Al extinguirse la lepra, la locura se convierte en la nueva epidemia de la sociedad. En el primer capítulo de *Historia de la locura en la época clásica*, “Stultifera Navis,” Foucault “encierra” a los locos en un barco, en el que el

cargamento de insensatos se desplaza de una ciudad a otra. Éste es el primer encierro de los locos en la época clásica:

Es puesto en el interior del exterior e inversamente, posición altamente simbólica, que seguirá siendo suya hasta nuestros días, con sólo que admitamos que la fortaleza de antaño se ha convertido en el castillo de nuestra conciencia. El agua y la navegación tiene por cierto este papel. Encerrado en el navío donde no se puede escapar, el loco es entregado al río de mil brazos, al mar de mil caminos, a esa gran incertidumbre exterior a todo. (25-26)

El navío de Foucault ya había aparecido en el *Narrenschiff* de Sebastian Brant. Se trata de un barco de locos que navega justamente dos años después del primer viaje de Colón.³ El propósito del viaje de estos insólitos pasajeros se ha interpretado de varias maneras: deportación, viaje a un manicomio, viaje al mundo utópico de los locos o colonización del mundo con locos, como propone Murner.

En el *Narrenschiff* hay baile, como se podría esperar de todo “carnaval,”⁴ y es que en un lugar cerrado con un grupo de locos no puede faltar el espectáculo. Tampoco faltaba el baile en el manicomio de Bagdad del año 765. Este hospital de locos o maristan, que aparece en *Las mil y una noches*, seguía terapias como música, teatro y danza para la cura de sus pacientes. Foucault define la locura en términos concientemente teatrales,⁵ y un buen ejemplo es *Los locos de Valencia* donde metateatro y locura van estrechamente cogidos de la mano. El mundo del manicomio es un lugar de fingimiento, de verdades a medias y de actuación. Desde el momento en que Floriano entra en el espacio del manicomio se convierte en el perfecto actor. Su nombre artístico es Beltrán, al igual que el nombre artístico de Erifila es Elvira. No sólo los protagonistas principales son actores, también hay actores secundarios, como Fedra y Laida. Ellas también hacen el papel de locas. En un momento de delirio, Laida, que es la criada, se convierte en ama y su señora, Fedra, se convierte en criada, protagonizando el espectáculo del mundo al revés. Todos están locos, pero por razones diferentes, o como dice Pisano, el portero del manicomio, cada loco tiene su tema. Fedra y Laida están locas de amor. Floriano se ha vuelto loco con los libros de filosofía. El tema de Erifila es que le han robado. Martín y Tomás, los calalocos, se han

convertido en los seguidores de Jesucristo, y por eso salen del manicomio para enfrentarse con la maldad de las calles de Valencia. Martín, en boca de Tomás, se convierte en San Martín. Todos están representando un papel, pero todavía no ha llegado el día del estreno, el cual tendrá lugar el 28 de diciembre.

Los días anteriores al día de los Santos Inocentes son una especie de ensayo para la gala especial de Navidad. El día empieza con vestuario y desfile. Los locos, que son un ciego, una tullida, una sorda y un cojo, son aleccionados por Martín. A las órdenes de Martín el cojo cojea bien, la tullida gime bien, la sorda sordea bien, y el ciego se tapa el ojo y se queja bien. Todos, incluso la sorda, repiten uy, uy, uy, al son de Martín. Una vez terminada la práctica, ya están preparados para recibir al público valenciano. De la representación de los locos-actores dependerá el sustento del manicomio. Los primeros teatros europeos aparecen gracias a las Cofradías, asociaciones de beneficencia, que se encargaban de recaudar dinero para construir y mantener hospitales. No cabe duda que la aparición del teatro va intrínsecamente ligada a lo económico. Tal y como señala Foucault, las prácticas psiquiátricas no pueden separarse de exigencias económicas, urgencias políticas y regulaciones sociales. Los locos se disfrazan de locos para volver a las calles de las que han sido sacados. Se disfrazan para poder vivir donde han sido encerrados. Si tienen que actuar como locos, quiere decir que en verdad no lo son, o que lo son sólo en los ojos de aquéllos que los ven como locos. ¿Quién está loco? La sociedad lo decide, los encierra y los sustenta, si hacen bien su papel.

De la cabalgata se pasa al manicomio, o mejor dicho al teatro. En este teatro delirante también se representa una especie de gran teatro del mundo, con unos actores-locos que representan papeles similares al auto sacramental de Calderón. En *Los locos de Valencia* no hay rey pero tenemos al príncipe Reinero, el Rico es Floriano, la Hermosura es Erifila,⁶ la Discreción es Valerio, el Labrador es Laida y el Pobre es Leonato. La única diferencia es que en el gran teatro del manicomio todos se salvan. En el día de la gran puesta en escena, los locos ya han salido a la calle, anunciando la representación que tendrá lugar en breve. El corral de los locos está perfectamente organizado para poner en escena la actuación. En este corral tenemos dos pisos, el de abajo, donde actúan los locos, y el de arriba, donde actúan los administradores del manicomio. Es interesante observar como Fedra y

Laida descenden al escenario cuando se vuelven locas. Es fácil hacer una correlación entre el corral y el manicomio. La descripción del maristan de Granada puede servir de ejemplo. Inaugurado en el año 1367, estaba situado en el arrabal de la ciudad. Este edificio, rectangular y cerrado para controlar el ingreso de las personas, constaba de dos pisos. Había un patio central, pórticos en los cuatro lados y un vestíbulo en la entrada. No sólo el espacio estaba perfectamente organizado en el corral y en el manicomio, también las personas. Los hombres y las mujeres estaban separados en ambos lugares.

El portero del teatro-manicomio es Pisano, que deja entrar a los actores y cobra a los que quieren ver el espectáculo. La exhibición de los locos como curiosidad era una práctica muy común en la época. Una de las actividades del domingo era pasarse por el manicomio y reírse de lo que hacían los locos.⁷ Al igual que en los teatros, en los manicomios se abrían las puertas los domingos a una cierta hora, y se cobraba entrada para ver la actuación. Pisano cobra la entrada y le pregunta al administrador si los 20 reales, que le da el caballero para presenciar la boda de Fedra y Floriano, son suficientes para tal evento. El manicomio es el corral en el que se representa el casamiento de Fedra y Floriano. Con la colocación de sillas y bancos para el público, todo está dispuesto.

Todas las personas que representan el mundo del teatro están presentes. No falta Gerardo, el administrador, ni Pisano, el portero, y por supuesto hay actores y público. También hay acompañamiento. La música está a cargo de Mordacha y la poesía está a cargo de Calandria. No hay representación sin público, pero tampoco sin actores. En *Los locos de Valencia*, los actores y el público se mezclan, convirtiéndose todos en participantes: "On it all ordinary opposites meet and intermingle, and in this zone of festive familiarity, there are no footlights to separate spectators from participants" (LaCapra 301). Se cuenta también con la presencia de una personalidad muy distinguida entre el público, como era muy común en las obras de la época. Reinero, hijo del rey, también se mezcla entre el insólito público del manicomio. El príncipe no se sentará en un banco como los demás, sino en una silla que lo distingue del resto de los espectadores. Él también tiene que formar parte del gran mundo del teatro, como lo formaba la monarquía de la época. Felipe IV, gran propulsor del teatro del Siglo de Oro, presenciaba muchas de las

representaciones que tuvieron lugar en su reinado, y a veces de incógnito como el príncipe de *Los locos de Valencia*. Reinero es espectador pero a la vez es el actor por excelencia. Aunque nos enteraremos en el tercer acto, él es el primero que finge y el que se hace pasar por muerto. Ha estado actuando para saber si su padre y su amada le echan de menos. ¿Es esta la acción de un cuerdo o de un loco? ¿Se trata de una crítica a la realeza?

El espectáculo tan esperado no toma lugar, y no hay boda entre Fedra y Floriano. Aunque se ha descubierto la verdad y no se tiene que fingir más, la función no ha terminado. Ahora ya se puede representar una boda entre cuerdos, es decir una boda "real," convirtiéndose la próxima representación en una especie de segunda parte. La representación de la boda de Fedra y Floriano se convierte en otra representación. La nueva obra es la de las futuras bodas de Floriano y Erifila, Valerio y Fedra, y Leonato y Laida. Éste es el final feliz tan esperado, pero con una connotación negativa en cada una de las relaciones. Floriano no ha matado al príncipe Reinero pero sigue siendo un criminal. Fedra, que se vuelve loca de amor por Floriano, en la mitología griega termina suicidándose. Leonato "secuestró" a Erifila de la casa paterna; además no tiene ninguna clase de remordimiento de robar y de dejar desnuda en la calle a una mujer. La muerte del supuesto Reinero, el amor de Fedra y el robo de Erifila terminan olvidándose y sin tener la menor importancia. Reinero, junto con Floriano y Erifila, volverá felizmente a Zaragoza para reunirse con el rey y con su amada. ¿Tendrán que representar otra vez? Probablemente, al menos Reinero deberá dar una serie de explicaciones. En las futuras bodas habrá música y vestuario, es decir la función continúa. Las diferencias entre el mundo de fuera y el mundo de dentro se van diluyendo, no sabemos dónde empieza el espectáculo y dónde termina, convirtiéndose tanto el mundo de dentro del manicomio como el de las calles de Valencia en el carnaval de Bahktin:

Carnival is an eminent attitude toward the world which belonged to the entire folk in by gone millennia. It is an attitude toward the world which liberates from fear, brings the world close to man and man close to his fellow man (all is drawn into the zone of liberated familiar contact) and, with its joy of change and its jolly relativity counteracts the gloomy,

one-sided official seriousness which is born of fear, is dogmatic and inimical to evolution and change, and seeks to absolutize the given conditions of existence and the social order. The carnival attitude liberated man from precisely this sort of seriousness. (131)

Para los moralistas de la época, la comedia constituía una amenaza para la sociedad. Las representaciones de los corrales propagaban el vicio y la inmoralidad. La ociosidad del público y la vida poco ejemplar de los actores eran peligros que veían los detractores, los cuales llegaron a pedir su prohibición. Según Elizabeth Rhodes, "The entire spectacle of the comedia itself was blamed with weakening the virility of the Spanish male" (272). Así, no solamente se producirá un espectáculo carnalesco en el escenario, sino también en el público. En este carnaval del teatro, el público masculino se convierte en ociosas mujeres,⁸ muchas veces incontrolables. Las agresiones a los actores durante la puesta en escena, eran frecuentes. Cuando una obra no era del gusto del público, todo tipo de verduras y diversos objetos iban a parar al escenario. A falta de buen espectáculo en el tablado, la obra se trasladaba a la cazuela, donde se producía otro tipo de espectáculo. La inmoral vida de los actores también formaba parte del mundo del teatro, produciendo el hazmerreír del populacho y el sinvivir de los moralistas, los cuales no podían tolerar que una mujer de poca reputación pudiera representar a la Virgen.⁹

Lope representa perfectamente el mundo del teatro en *Los locos de Valencia*. Un mundo que conocía al pie de la letra y del que tenía un lugar preeminente.¹⁰ Sin embargo, la gran fama que poseía no le protegía de las abrumadoras críticas. Muy consciente de ellas, trataba de protegerse a la más mínima ocasión. Lope escribió probablemente *Los locos de Valencia* alrededor de 1590, pero hizo correcciones para su publicación en *Trezena parte* en 1619. El prólogo de la misma es una acérrima defensa a la calidad y al buen entendimiento de sus obras, contradiciendo el alegato del *Arte nuevo de hacer comedias* "que al estilo del vulgo se reciba" (3). Thacker, en "Lope de Vega's exemplary early comedy, *Los locos de Valencia*," propone que esta comedia es un alegato al buen teatro y a una nueva manera de percibirlo. Aunque se interpreta como una comedia sin pies ni cabeza, lo que realmente importa es darse cuenta de lo que no se ve a primera vista. En este mundo del manicomio con administradores, actores y público, Lope no se puede olvidar de

aquéllos a los que más teme, es decir de los críticos. No se les puede excluir del mundo del teatro-manicomio. Aunque los críticos no aparecen en la obra, sí que forman parte del prólogo de *Trezena parte*. Al corregir la comedia y prepararla para la publicación, Lope, que sabe muy bien que los críticos están al acecho, les dedica unas líneas. Los críticos también están locos, pero su locura es una especie de ceguera, ya que malinterpretan o no ven aquello que Lope les propone. Junto con el prólogo hay una dedicatoria. Lope le dedica la comedia a Simon Chauvel, que es su defensor incondicional, y por lo tanto uno de los pocos que puede interpretar la comedia:

Si el ánimo es cobarde, y la arrogante apariencia
cubre la interior ignorancia, señor maestro, creamos
que son locos: y a este propósito lea V.m. esta
Comedia que tiene el mismo título, y sale a la luz a la
sombra de su clarísimo nombre. (113)

Lope se presenta como la víctima de unos atacantes que no le comprenden. ¿Dónde aparece esta víctima en *Los locos de Valencia*? El gran Lope también está en el manicomio. Bien sabido es que Lope aparece en varias de sus obras con el nombre de Belardo.¹¹ Este personaje, en la comedia, es uno más de los pacientes del manicomio. Belardo no es un loco cualquiera. Aunque lo toman por loco, no lo está; realmente es uno de los pocos cuerdos del hospital:

Belardo fue su nombre;
escribe versos y es del mundo fábula
con los varios sucesos de su vida,
aunque algunos le miran que merecen
este mismo lugar con mejor título. (307)

Belardo es un incomprendido, y no está loco; pero los críticos, sí que lo están. A Lope no le queda más remedio que utilizar el tema de la locura para poder expresar todo aquello que siente. Los locos pueden decir lo que quieren porque no se les toma en serio. Como también lo hacen los protagonistas de la comedia. Los personajes pueden confesar su amor de la manera más extraña sin ser juzgados. Erifila, Floriano, Fedra y Laida dirán verdades, ya que están en el manicomio y se piensa que están locos. Así que no tienen nada que arriesgar, y Lope tampoco. Para aquéllos que no vean lo que realmente pretende, *Los locos de Valencia* es una comedia divertida sin ton ni son; pero

para aquéllos que pueden ver más allá, que entienden lo que pretende el Fénix, se darán cuenta de que la comedia esconde una profunda preocupación por el arte del teatro. Belardo, personaje cuerdo dentro del manicomio, está observando todo lo que sucede en la comedia. Al igual que Lope se ha disfrazado de Belardo, *Los locos de Valencia* se ha disfrazado de comedia graciosa.

En otro de sus artículos, "Que yo le haré de suerte que os espante, si el fingimiento a la verdad excede: Creative use of art in Lope de Vega's *Los locos de Valencia* (and Velázquez's *Fábula de Aracne*)," Thacker vuelve a la teoría de que Lope estaba totalmente consciente de la relación entre arte y vida. Como Velázquez, Lope no trata de crear una gran obra superficial, sino que cuida del más mínimo detalle para su elaboración. Con el manicomio puede representar tanto el mundo del teatro como la vida misma.¹² Teatro, mundo y manicomio son lugares en los que todo tiene cabida. Son espacios liminales en los que se mezcla la cordura y la locura. Thacker relaciona *Los locos de Valencia* con *Las Hilanderas* de Velázquez, y aunque la relación es evidente, el cuadro de *Las Meninas*, del mismo pintor, sirve aún mejor de modelo para la comedia. *Las Meninas* es uno de los cuadros más visitados del Museo del Prado. La relación museo-cuadro es evidente, hasta el punto de no saber dónde termina el cuadro y dónde empieza el museo. Velázquez, que aparece en la pintura, está haciendo un retrato de la familia de Felipe IV; pero al fijarnos bien, nos damos cuenta que nos está retratando a nosotros. Las miles y miles de personas que se paran enfrente del cuadro de Velázquez, son los modelos del pintor. El cuadro tiene otra dimensión, y nos incluye en su arte sin poder ni escapar ni protestar. Una vez nos plantamos en la sala número XII del Prado nos convertimos en la familia real española. Velázquez, con su aguda vista, juega con todos nosotros, y nos transporta a su mundo. Dejamos de pertenecer al Madrid contemporáneo y viajamos a través del tiempo a la España de los Austrias.

¿Dónde termina el cuadro y empieza el museo? ¿Dónde termina el mundo de los locos y empieza el mundo de los cuerdos? El cuadro de Velázquez se convierte en el manicomio, donde Valencia, España y el mundo entero también están presentes. La mirada atenta de Belardo nos transporta a su mundo. Nosotros también estamos presentes en el manicomio, junto con el príncipe, Erifila y Floriano. Somos parte del público y por lo tanto parte del espectáculo. Viendo

la boda de Floriano y Fedra estamos participando de la representación dentro de la representación. Barbara Simerka afirma que una obra dentro de la obra es una excelente oportunidad para examinar el teatro y el "mundo real." Como en *El retablo de las maravillas*, viendo o sin ver, formamos parte de la obra. El cuadro de Velázquez nos incluye en la obra, y aunque parezca que los protagonistas sean la familia de Felipe IV, en realidad somos nosotros. Los locos de Valencia, como en *Las Meninas*, también somos nosotros. Todos estamos bien representados. Podemos ser locos de amor como Fedra y Laida, locos por leer demasiado como Floriano, locos que creen ser santos como Martín y Tomás. También podemos estar en la categoría de víctimas como Erifila y Belardo, locos por la música como Mordacha, poetas-locos como Calandria, el ladrón-loco como Leonato, el que ha salido del mundo de los locos (el muerto), el loco-conformista (Valerio), y a los que se les creen locos como Hortensia, Magnolia, Camelia y Quiteria. Finalmente, el último en incluir en la lista es el loco-príncipe, que le importa más el juego del amor que las cuestiones de estado (Reinero).

Floriano sabe perfectamente que está jugando a ser loco, y que no le queda más remedio que interpretar bien su papel:

Mi señora,
juego al ajedrez agora
porque es un juego discreto.
Un rey con dos mil peones,
siendo yo un caballero pobre,
me persigue hasta que cobre
su venganza en mis traiciones.
Hoy me ha venido a buscar
a aquesta casa un arfil
que con un jaque sutil
un mate me quiere dar;
y porque en mi mal se alegra,
ya de matarme resuelvo,
de pieza blanca, me he vuelto,
como veis, en pieza negra. (233-34)

Se trata de un juego que el propio Lope conoce muy bien, y por eso puede representarlo perfectamente.

El “Monstruo de la naturaleza” es un hombre influenciado por los ideales del Renacimiento. Cabe destacar la presencia del *Orlando Innamorato* de Boiardo y del *Orlando Furioso* de Ariosto en su obra. Buenos ejemplos, de esta influencia, son *Los celos de Rodamonte*, *Angélica en el Catay* y, por supuesto, *Belardo el furioso*. El Fénix pertenece a una época en que la recompensa celestial, que promete la religión, ya no funciona. Se tienen que buscar nuevas fórmulas que compensen este vacío, y la búsqueda de la felicidad terrenal es la clave. Con esta preocupación aparece un nuevo modelo literario, conocido con el nombre de utopía. Se trata de la construcción de una sociedad ideal, tanto en el ámbito de lo social y lo político, como en lo religioso o científico. Cuando hablamos de utopía, rápidamente pensamos en Tomás Moro. Cabe destacar que sociedades “utópicas” habían aparecido mucho antes de su famosa isla. Numerosos ejemplos de esta sociedad ideal aparecen en la Biblia: “Todos los creyentes vivían unidos y compartían todo cuanto tenían. Vendían sus bienes y propiedades y se los repartían de acuerdo con lo que cada uno de ellos necesitaba” (2. 44-45). Estas comunidades perfectas empiezan a reproducirse tras la publicación de *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*. Antonio Francesco Doni publica *Mondo Savio* en 1552. Francesco Patrizi publica *La città felice* en 1602. Tomasso Campanella publica *La ciudad del sol* y Francis Bacon publica *La nueva Atlántida* en 1624. En España este bombardeo de mundos, ciudades e islas utópicas no pasa desapercibido. *Utopía* tarda más de un siglo en traducirse al español. Su publicación en latín fue en 1515 y en español en 1637. A pesar de que la Inquisición probablemente no estaba muy a favor de las ideas que se proclamaban en el libro, no pudo censurar un texto escrito por Santo Tomás Moro.

Hay testimonios de que *Utopía* se leyó en España. El texto de Mathías Marés de 1587 es un buen ejemplo. Otros textos que mencionan la novela de Tomás Moro son el de Pedro Salazar Mendoza (1603), y *Carta a Luis XIII* de Quevedo:¹³

En 1635, dos años antes de que Jerónimo Antonio de Medinilla publique su versión parcial de la *Utopía* de Tomás Moro, la primera que apareció impresa en España, Francisco de Quevedo había traducido un fragmento de página y media de esta obra en una de sus obras políticas, la llamada *Carta a Luis XIII*. Esta

Carta fue obra de fortuna momentánea, pues en 1635 obtuvo siete ediciones, y otra más en 1636. (López Estrada 406)

El Marqués de San Felipe, en el *Arte de reinar*, se declara seguidor de las ideas moreanas. No se puede afirmar que Lope leyera a Moro, pero es difícil pensar que no estuviera al corriente de esta tendencia, que justamente tenía lugar en la época en que Lope intenta proclamarse como dramaturgo culto.

El "género" utópico sigue una serie de pautas, tomadas, sin duda, de la novela de Moro. Un viajero llega a un nuevo territorio, y un guía le muestra el lugar, las costumbres y como se rige esta sociedad. El viajero compara este mundo con el mundo del cual proviene. Esta estructura nos recuerda, en cierta manera, a *Los locos de Valencia*. Sin embargo, no pretendo afirmar que Lope tomó como modelo *Utopía* para componer su comedia. Floriano y Erifila, dos viajeros,¹⁴ llegan al nuevo mundo del manicomio. Pisano y los administradores del hospital, rápidamente, informan a los nuevos de cómo funciona este paraíso del delirio. Los personajes, a pesar de pertenecer a otro mundo, se adaptan fácilmente a las costumbres del lugar: "(Loco, diré mis tormentos aunque es bien cuerda mi fe)" (210). Ambos no dejan de hacer comparaciones de cómo comportarse en el mundo de los locos, en contraposición al comportamiento en el mundo de los cuerdos.

El libro de Tomás Moro, o mejor dicho el segundo libro, según Oelker, es una alegoría de un mundo ideal pero en términos de una ironía disimulada. Tomás Moro no propone un modelo a seguir, sino una denuncia moral. Cuando Erasmo recomienda *Utopía* a Guillermo Cop, afirma que adquirirá conocimiento y diversión.¹⁵ La recomendación de Erasmo nos recuerda al prólogo de *Los locos de Valencia*. Ambas obras siguen el legado de Horacio, el cual afirma que la burla y la broma son más eficaces que la invectiva destemplada. El manicomio de Lope, evidentemente, no es un mundo utópico; pero la comedia termina con un final utópico, donde cada personaje encuentra su media naranja y todo se soluciona.¹⁶ Los locos se han restablecido y se han convertido en los perfectos cuerdos. Ni Lope de Vega ni Tomás Moro proponen que hagamos una copia de esta sociedad perfecta y sigamos su modelo. Como afirma Foulcault, estas sociedades utópicas no pueden existir, sólo son un espejo de un

lugar sin lugar. Lo que los dos pretenden, por el contrario, es que vayamos más allá y que pensemos en las alternativas. No hay una división entre el mundo del vicio y el mundo de la perfección, o el mundo de la locura y el mundo de la cordura. Ambos mundos se pueden convertir en uno, si en éste reina la tolerancia y la armonía. No se trata de borrar uno y construir el otro, sino de intentar curar el mundo en que vivimos. Tampoco hay una fórmula secreta, la locura no se puede convertir en cordura por arte de magia.

La abadía de Thelema, en el *Gargantúa* de 1534, sirve de mejor ejemplo para el manicomio de Lope. En la abadía viven criaturas hermosas, bien nacidas, cultas e inteligentes:

Puesto que en aquel tiempo no entraban en religión más mujeres que aquellas que se encontraban tuertas, borrachas, gibosas, feas, contrahechas, locas, insensatas, tocadas de maleficios y envidias, ni más hombres que los asmáticos, mal nacidos, inútiles y vagabundos, se dispuso que allí no se recibiría sino a las hermosas, bien nacidas y bien formadas y a los hermosos, bien nacidos y bien formados. (117)

Así, del mundo de los tullidos, ciegos, sordos y cojos que aparece en el segundo acto de *Los locos de Valencia*, pasamos a las tres perfectas parejas del final. Los locos del principio de la comedia se transforman en las personas hermosas y bien formadas, que pueden ser aceptadas en este espacio creado por Rabelais. La abadía de Thelema se presenta como una alegoría de un mundo ideal y el manicomio como una alegoría del mundo viciado. Pero aunque la separación entre los dos mundos es evidente, parece que se va diluyendo al leer el prólogo y la nota a los lectores. Rabelais afirma que seguramente los que leen su obra están tan bebidos como él mismo. En la abadía no existe ni la imperfección ni la enfermedad, convirtiéndose en un mundo, aún, más utópico que el de la isla de Moro. Desde fuera de la abadía¹⁷ nos encontramos a Rabelais mirando hacia adentro y muriéndose de risa. Rabelais sabía perfectamente que el mundo de la abadía no podía existir, por lo pronto los habitantes morirían de aburrimiento y terminarían destrozándose. Rabelais, con la abadía, no propone un modelo a seguir, sino que nos presenta el principio de “haz lo que quieras” (126). No hay que olvidar que el término griego “thelema” significa deseo y voluntad. No se trata de seguir las normas, sino de

seguir el sentido común y la razón, como también promulgaba Erasmo. Rabelais no encuentra la solución en la creación de un mundo perfecto, sino todo lo contrario. No se puede evitar la enfermedad, la pobreza y el vicio; pero a través de la razón se puede combatir.

Moro, Rabelais, Erasmo y Lope no buscaban un mundo perfecto. Su propuesta no es llegar a este mundo irreal, cosa imposible, sino que a través del buen entendimiento, se intente construir un mundo mejor. Floriano, Erifila, Valerio, Fedra, Leonato y Laida sólo existen en un mundo utópico, que no tiene nada de real. No se puede borrar la muerte, el robo y las diferencias de clases sociales, pero se pueden evitar y buscar una solución. Se trata de hacer una reflexión y reexaminar el mundo en el que se vive. El final de *Los locos de Valencia* no se diferencia demasiado de *La Cenicienta* o *Blancanieves*; en los tres "cuentos" hay detrimento pero con un final feliz. Además, los "malos" no pagan por su delito. La diferencia, de los cuentos de los hermanos Grimm y la comedia de Lope, es la presencia de Belardo. A la ávida mirada de Belardo, como a la ávida mirada de Rabelais desde fuera de la abadía, no se le puede escapar el más mínimo detalle. Lope deja que se casen y sean felices, pero la muerte y el robo están presentes. Lope, como Erasmo en su *Elogio de la Locura*, no pretende causar sólo risa y diversión, sino intercalar una reflexión crítica.

¿Podía Lope creer en el mundo perfecto?¹⁸ El Fénix escribió *Los locos de Valencia* desde el destierro, un lugar alejado de su querido Madrid, pero también alejado de la cárcel y de las batallas. En 1590, Lope se encuentra en un buen momento y en una ciudad descrita en términos paradisíacos:

Aquí dio Venus y Marte
una divina influencia.
Éstos son sus altos muros,
y aquí está el Turia, que al mar
le paga en agua de azahar
tributo en cristales puros.¹⁹ (116)

Situado en el mundo utópico de Valencia, Lope no deja de mirar atentamente el mundo de la Corte. Dos mundos separados, pero que se diseminan, y ni el propio Lope los puede desunir. Lope no pretende

crear un mundo utópico, sino un lugar en el que la tolerancia y la comprensión sean la regla por la cual regirse. No se puede ir inventando la perfección, ni ingenuamente pensar en que se puede crear un mundo perfecto. Se necesita ver más allá, pero desgraciadamente no es una destreza de todos: “Unos hay que entienden, otros que piensan que entienden y otros que dicen lo que oyen a los que entienden” (22). No todos tendrán la capacidad de advertir la crítica que hace a sus adversarios y a la sociedad. Pero al igual que Erasmo, seguramente Lope podría afirmar que “aunque he hecho el Elogio de la Necedad, no lo hice del todo neciamente” (22).

Notas

¹ Al referirse a locura no se puede olvidar al “loco” castellano más universal, don Quijote. *Los locos de Valencia* sólo se escribió 15 años antes que el *Quijote*.

² El viaje de Floriano es una especie de peregrinación al lugar sagrado, en este caso al manicomio. Los hospitales medievales eran centros de acogida de locos, enfermos y pobres. Dentro de esta categoría también estaban los peregrinos:

Fueron perdiendo importancia los hospitales monacales, que sólo recogían a peregrinos, caminantes y vagabundos, y a los enfermos que acudían por la fama de sus milagros, al tiempo que en las ciudades crecía imparable el número de hospitales para atender a los cada vez más abundantes indigentes. (González Duro 21)

³ En la introducción de *The Ship of Fools*, Edwin Zeydel afirma que Sebastian Brant tenía conocimiento del viaje de Colón.

⁴ Con la referencia a “car naval” no sugiero que se relaciona etimológicamente a “naval”; es un mero juego de palabras. La palabra “carnaval” proviene de *carne levare* o abandonar la carne.

⁵ “Early in the nineteenth century, Coulmier, the director of Charenton, had organized those famous performances in which madmen sometimes played the roles of actors, sometimes those of watched spectators” (Foucault 69).

⁶ Floriano y Valerio mencionan la belleza de Erifila: “¡Que a tan perfecto edificio / falte el más divino oficio / que adornó su compostura!” (175).

⁷ “As late as 1815, if a report presented in the House of Commons is to be believed, the hospital of Bethlehem exhibited lunatics for a penny, every Sunday. Now the annual revenue from these exhibitions amounted to almost four hundred pounds; which suggests the astonishingly high number of 96,000 visits a year. In France, the excursion to Bicêtre and the display of the insane

remained until the Revolution one of the Sunday distractions for the Left Bank bourgeoisie" (Foucault 68).

⁸ Álvaro Cubillo de Aragón, *El enano de las musas...*, Madrid, 1654.

Tengo por muy poco hombre, y por menguado
al que va a la comedia, muypreciado
de oír cosas de seso,
que el tablado no se hizo para eso.
Si gustas de veras, aquel rato
vete a oír un sermón, que es más barato.
Si gustas de lo grave, y por ventura
has estudiado, lee la Escritura. (283)

⁹ Dice el padre Camargo:

¿Qué fealdad más indigna que ver hacer el papel de
la Virgen Purísima y Reina de los Ángeles ... a una
vil mujercilla, conocida por todo el auditorio por
liviana y escandalosa, recibir la embajada del ángel y
decir las palabras divinas «¿cómo puede ser esto, que
no conozco varón?» con risa y mofa de los oyentes.
(102)

¹⁰ Lope era tan crítico, como lo fueron de él Alarcón,
Cervantes y Góngora:

¡Oh, musas, musas! ¿Quién os hizo nueve
si más de nueve mil son los poetas?
Más no os pese, que son los buenos pocos
y los que escriben mal, necios o locos. (314)

¹¹ Al igual que Floriano y Erifila tienen nombre profesional,
el de Lope es Belardo.

¹² En "Lope de Vega, El cuerdo loco, and la más discreta
figura de la comedia", Thacker afirma:

Antonio, Lope's *cuerdo loco*, resembles many of the
other 'mad' characters the dramatist created in the

earlier years of his dramatic writing. Most are the heroes of their dramas who make use of their pretence to comment satirically on the madness of the world, and to trick their enemies into defeat. Other examples can be found in the figures of Count Astolfo in *El amigo por fuerza*, Dona and Indes in *Los locos por el cielo*, Felisardo of *El Mármol de Felisardo*, Floriano and Erifila of *Los locos de Valencia*. (474)

¹³ Quevedo era amigo personal de Lope. Su admiración y amistad se observa en el poema que le dedica:

Las fuerzas, Peregrino celebrado,
afrentará del tiempo y del olvido
el libro que, por tuyo, ha merecido
ser del uno y del otro respetado.
Con lazos de oro y yedra acompañado,
el laurel con tu frente está corrido
de ver que tus escritos han podido
hacer cortos los premios que te ha dado.
La invidia su verdugo y su tormento
hace del nombre que cantando cobras,
y con tu gloria su martirio crece.
Mas yo disculpo tal atrevimiento,
si con lo que ella muerde de tus obras
la boca, lengua y dientes enriquece. (477-78)

¹⁴ Floriano viaja a Valencia de Zaragoza y Erifila de casa de su padre.

¹⁵ "Por eso destaca Erasmo, cuando recomienda el libro a Guillermo Cop, que la obra le proporcionará unos momentos de diversión conjuntamente con el conocimiento de las fuentes de donde manan todos los males de la república" (Oelker 22).

¹⁶ Niall Rudd, en su estudio sobre *Las sátiras* de Horacio, afirma:

In its attitude to social conformity, the Horatian diatribe stands in contrast to two modern types of

popular satire. One type, represented by magazines like *Punch* and the *New Yorker*, laughs at familiar forms of bourgeois behavior. But the humor is usually so bland that it nourishes what it pretends to attack (like firing a water-pistol at a vegetable marrow). The victims, if they recognize themselves at all, are not in the least offended. They may be secretly grateful to the satirist for giving them some kind of identity in a featureless world. The other type, though purveyed in recent years on the professional stage, is essentially undergraduate in spirit. Its trademark is an exuberant mockery of everyone who forms or perpetuates an influential pattern; it is not concerned to establish any positive position of its own. This anarchic laughter can, of course, be highly entertaining, but we have to remember that it is only feasible in certain historical conditions. At other periods, like the eighteenth century and the end of the Roman Republic, satire will be seen as social corrective. Its targets will be those who *deviate* from an acceptable norm, and it will use its traditional weapons in defense of balance and restraint. (16)

¹⁷ La abadía de Thelema veta el paso a los bebedores de alcohol. Sin embargo, Rabelais afirma que está escribiendo esta obra al mismo tiempo que está bebiendo alcohol. Entonces, no hay lugar para Rabelais en su abadía.

¹⁸ Belardo afirma:

Porque en este tiempo
no me daréis un hombre tan perfecto
que no haya hecho alguna gran locura,
y vos podéis juzgar por vuestro pecho
lo que conozco yo por vuestra frente. (308)

¹⁹ Refiriéndose a la ciudad de Valencia, donde Lope estaba desterrado.

Obras Citadas

- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Bahktin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Brant, Sebastian. *The Ship of Fools*. New York: Dover Publications, 1944.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 10 de diciembre 2006 <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01715852871255926328813/index.htm>>.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 1982.
- . *El retablo de las maravillas*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 20 de diciembre 2006 <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/12253850819034839098213/index.htm>>.
- Cruz, Anne J. *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*. Toronto: U of Toronto P, 1999.
- Erasmus de Rotterdam. *Elogio de la locura*. Madrid: Aguilar, 1970.
- Foucault, Michel. *Aesthetics, Method, and Epistemology*. New York: The New Press, 1994.
- . *Madness and Civilization*. New York: Pantheon Books, 1965.
- González Duro, Enrique. *Historia de la locura en España*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1994.
- Horace. *The satires of Horace*. New York: Cambridge UP, 1966.
- LaCapra, Dominick. *Rethinking Intellectual History*. Ithaca: Cornell UP, 1983.
- La Santa Biblia*. 23ª ed. Madrid: Ed. Paulinas, 1985.
- López Estrada, Francisco. "Quevedo y la Utopía de Tomás Moro." *AIH*. Actas II (1965): 403-09.
- Martínez García, Josecarlos. "Historia de la Utopía: del Renacimiento a la Antigüedad." *Espéculo. Revista de estudios literarios*. (2005): 1-10. 22 de diciembre 2006 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/liutopic.html>>.
- More, Thomas. *Utopia*. New Haven: Yale UP, 1964.
- Oelker, Dieter. "La locura nace en las Islas Afortunadas." *Atenea* 492 (2005): 11-30.

- Quevedo, Francisco. *Obra poética*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Editorial Castalia, 1969.
- Rabelais, François. *The complete Works of François Rabelais*. Berkeley: U of California P, 1991.
- Rhodes, Elizabeth. "Gender and the Monstrous in *El burlador de Sevilla*." *MLN* 117.2 (2002): 267-85.
- Simerka, Barbara. "Metatheater and Skepticism in Early Modern Representations of the Saint Genesius Legend." *Comparative Literature Studies* 42.1 (2005): 50-73.
- Thacker, Jonathan. "Lope de Vega, El cuerdo loco, and la más discreta figura de la comedia." *Bulletin of Hispanic Studies* 81 (2004): 463-78.
- . "Lope de Vega's exemplary early comedy, *Los locos de Valencia*." *Bulletin of the Comediantes* 52 (2000): 9-29.
- . "Que yo le haré de suerte que os espante, si el fingimiento a la verdad excede: Creative use of art in Lope de Vega's *Los locos de Valencia* (and Velázquez's *Fábula de Aracne*)." *Modern Language Review* 95 (2000): 1007-18.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.
- . *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: Rivadeneyra, 1860.
- . *Los locos de Valencia*. Ed. Hélène Tropé. Madrid: Clásicos Castalia, 2003.
- . *Trezena parte de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1620.
- Zeydel, Edwin H. *Sebastian Brant*. New York: Twayne Publishers, 1967.

Otra Vez Fernando Vallejo:
On the Virtues of Effective Testimony
and Self-Fashioned Marginality in
La virgen de los sicarios

Sandro R. Barros

DePauw University

What grows best in the heat: fantasy; unreason; lust.
(Salman Rushdie, *Midnight's Children*)

Introduction

One of the most controversial novels to appear in the literary context of Latin America at the end of the 20th century, Fernando Vallejo's *La virgen de los sicarios* could be easily perceived as an ambiguous project of (self)representation. The presence of a narrator/protagonist whose name is a homonym of the author's, and who shares with him a substantial number of biographical similarities, problematizes the reception of the novel as an entirely fictional work. Also, Vallejo's fulminating and desacralizing tone does not hinder the authorial intention of reorganizing the present of the Colombian nation from a marginal perspective by demolishing its most sacred institutions, whether these are founded on social, political, or religious traditions. Vallejo's *La virgen de los sicarios* presents otherness and marginality

as a discursive rhetoric that challenges what the Establishment has come to define as the Other. The idiosyncratic self-determinism one encounters in the novel and its revisionist impetus regarding the fate of the nation rely heavily on the characterization of the narrator as an individual whose authority to speak on behalf of Colombia emanates from Vallejo, the writer, and the position he occupies in society.

By relating his experience of material and spiritual exile to that of Colombia's *sicarios*, Vallejo's protagonist-narrator articulates a message that is not only sympathetic to the reality of a particular subaltern class but also implies a form of marginal discourse on the grounds of performance and association. In what follows, I will analyze how the artifice of the authorial signature in *La virgen de los sicarios* works as a textual façade and as a mode of enunciation that utilizes the ambiguity of the author's homonymous character as the principle for validating the textual performance of the authorial self as an ambiguous truth. As I will argue, Vallejo's rhetoric disturbs the notion of the truth regarding the enunciation of the Colombian *sicario* who, in turn, is advanced alongside with the figure of the author as a legitimate agent in process of signifying the historical nation.

Signature and Virtuality

By inscribing his Self in the text through the device of a homonymous signature, thus performing the double-role of "witness and protagonist of his own story" (Bernal 64),¹ Vallejo, the writer, recreates his Self in a representative image that brings the fictive stance of the novel to an ontological crisis. The authorial presence within the borders of the text paradoxically postulates the author's own life and writing as a singular form of articulation, a postmodern paradigm of representation that displaces the subject in favor of its fragmentation, or as Jameson has noted "the end of the autonomous bourgeois monad or ego or individual" (71). When Vallejo's identity as a homosexual and as an exile is placed in parallel to that of his narrator-protagonist, who shares these biographical characteristics, the text risks confusion on the grounds of its proximity to what is diffusely acknowledged as the truth about the origins of the authorial figure. As the reader may notice, the name "Fernando" in *La virgen de los sicarios* narrative defines the symbolic presence of the author only on page 78, when Alexis warns the narrator about the bullets coming from other assassins in charged with exterminating the young *sicario*. From the

beginning of the novel to the account of Alexis' s death, Vallejo's signature is ambiguously implied in the text through the autobiographical tone of the narrative as well as the commonality of Vallejo's use of a homonymous "autofictional" narrator throughout his body of works² (See Forest).

The textual artifice of self-inscription, common to all of Vallejo's novels, implies the authorial presence as not only he who is responsible for the content of the writing but also as someone who is the object of the narrative itself. This consequentially underscores that the principle of representation is governed by a conscious initiative that poses the authorial life as a point of departure for the writing. Certainly, it could be argued that any act of textual representation is intrinsically dependent on the authorial knowledge and his/her experience in translating a particular understanding of life to the textual form. However, as the Barthean paradigm of the "birth of the reader in the death of the author" suggests, the truth of the authorial Self in the deciphering of a particular text may constitute an illusion. The experience of the reader in his/her particular socioeconomic/historical context and knowledge is what ultimately gives ideological direction to a text. As Barthes argues, texts are not merely:

[A] line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but [it is rather] a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres [sic] of culture. (145-46)

However, it is still possible to argue that the illusion of an author's existence within a given text can still persuade the reader to come to a particular understanding of the writing. In spite of *La virgen de los sicarios* ambiguous position on fiction and factuality in reference to the narrative "I," the authorial identity still emerges as a force capable of promoting the textual Self as a reality derived from the experience of the writing, as is the case with autobiographies. Consistently verisimilar to certain aspects of its author's life, and yet connotatively hyperbolic, Vallejo's novel promotes the authorial Self beyond fictional boundaries. The author's signature evokes a type of autobiographical sincerity that effectively promotes the novel as a personal account. This literary strategy ultimately causes Vallejo's

fiction to lose its opacity as it becomes a “threat” to the reality outside the text inasmuch as the author’s self-referentiality reaffirms the novel as an imitation of what is commonly apprehended as life. Invention becomes, therefore, mitigated as *La virgen de los sicarios* is advanced as a biographical account that is ambivalent to both the truth of one’s Self and the falsehoods implied in one’s strategies for articulating identity.

This is not to say that the implications of the authorial signature within the margins of *La virgen de los sicarios*’s narrative should lead one to a strict autobiographical appreciation of the work. Nor does the affirmed fictional nature of Vallejo’s novel imply the complete dismissal of the work as a type of memorial project. Vallejo’s signature in the text, if anything, reaffirms the paradigm of self-representation as a variable process of articulation that is intimately tied with ideological necessities. The strength of the author’s poetics resides precisely in the ability of his signature to endow the textual message with a type of authenticity that is often dismissed under the emblem of fiction, but is nonetheless frequently embraced within the premises of the autobiography. The autofictional or autobiographical artifice functions both as a textual façade and an excusatory mode of enunciation that utilizes ambiguity as a rhetorical principle for validating the subjectivity of the Self and its message within the fictional milieu.

Indeed, to approach Vallejo’s homonymous narrator as the authorial figure himself would constitute the dangerous act of allowing the supplement—in this case, *La virgen de los sicarios*’ signature—to become “the complete presence of the author” (Derrida 144). Surely, a certain level of skepticism is often necessary when considering the textual Self a faithful and unbiased project of representation, for the mystification generated from the proposition of one’s being in the form of a text unavoidably leads to literality, which in itself is always restrictive of meaning. Commenting during an online interview with Antonio Ortuño on the artifice of the homonymous protagonist of his novels, Vallejo affirms:

Quando uno empieza a pasarse al papel, se empieza a traicionar. La palabra es superior a la imagen, pero es también inmensamente limitada para captar lo complejo que es uno y lo compleja que es la realidad.

Uno no escribe lo que quiere sino lo que puede. Por razones literarias, yo construí un personaje lleno de manías, de mañas, de animadversiones, de fobias y de amores, sacándolo en parte de mí mismo. Pero no, no soy yo. De mí tiene más bien poco.

Thus, in order to comprehend the functionality of the authorial signature in the context of *La virgen de los sicarios*, one must not adhere to Vallejo's presence as a definite reality. Nor should one dismiss it entirely, for the effects of the authorial signature on the reception of *La virgen de los sicarios*' message evokes the illusion of truthfulness and sincerity based on the premise that the author:

[P]erforms a certain role with regard to the narrative discourse, and appropriately gives surety to the purpose of its message ... the author's name serves to characterize a certain mode of being of discourse: the fact that the discourse has an author's name, that one can say 'this was written by so-and-so' or 'so-and-so is its author,' shows that this discourse is not ordinary everyday speech that merely comes and goes, not something that is immediately consumable. On the contrary, it is a speech that must be received in a certain mode and that, in a given culture, must receive a certain status. (Foucault 107-9)

The autobiographical artifice, whether or not partially truthful, releases Vallejo's novel from the conventionality of the traditional untruthfulness of novelistic omniscience while simultaneously authenticating the discourse of his subversive Self in relation to the society he represents. As the author affirms:

Yo resolví hablar en nombre propio porque no me puedo meter en las mentes ajenas, al no haberse inventado todavía el lector de pensamientos; ni ando con una grabadora por los cafés y las calles y los cuartos grabando lo que dice el prójimo y metiéndome en las camas y en las conciencias ajenas para contarle de chismoso en un libro. Balzac y Flaubert eran comadres. Todo lo que escribieron me

suen a chisme. A chisme en prosa cocinera.
(Villoro)

Otherness as Commonality

Vallejo's rhetoric of self-representation is subversive precisely because of its effective autobiographical sincerity. As dishonest as it may be in terms of misleading autobiographical data, Vallejo builds his narrative through the characterization of a form of solidarity manifested between the intellectual outsider, very much like the author himself, and a particular class of individuals whose existence is not only communally perceived as abject but is also metaphysically manifested as a form of exile. From the opening pages of *La virgen de los sicarios*, one recognizes the essence of Fernando, the narrator-protagonist/represented Vallejo as an outsider, an exiled entity whose story of return to the homeland is configured as a declaredly bitter reunion: "yo volví después, años y años, décadas, vuelto un viejo a morir" (8). As the narrative progresses, Fernando oscillates between memory and the present inasmuch as he is forced to confront a reality where violence and death are presented to him as quotidian events with which he must come to terms. Upon meeting a young *sicario* named Alexis, Vallejo's alter-ego decides to embark on a pilgrimage to Sabaneta in the company of his lover, whose devotion for the local Virgin is purported to be conventional within the *sicario* culture. This processional to the church of Maria Auxiliadora in Sabaneta marks the beginning of the novel as a succession of journeys around the urban spaces of Medellín through which Fernando voices a caustic criticism of the Colombian reality. The memory of the returned exiled writer governs the narrative in a non-linear fashion, as he constantly seeks to convey an explicative synthesis that is able to conciliate the homeland of his youth with the space in decay that he encounters in later years:

Entre los nuevos barrios de casas uniformes seguían en pie, idénticas, algunas de las viejas casitas campesinas de mi infancia, y el sitio más mágico del Universo, la cantina Bombay ... era la misma como yo siempre he sido yo: niño, joven, hombre, viejo, el mismo rencor cansado que olvida todos los agravios.
(13)

The nuances and idiosyncrasies of the *sicariato*³ world, which begins as a curious attraction for Fernando, progressively materialize in the text as the re-arrangement of symbolic codes that are revised in the Other's own terms. Such re-arrangement is evident throughout several passages of *La virgen de los sicarios*' narrative. For instance, soon after Alexis frustrates Fernando's expectations by not stealing a wallet left openly at sight on a table, the narrator asserts that Alexis did not respond to the laws of this world. In this statement, the protagonist emphasizes not only a separation between his reality and that of his *sicario* lover but also a distinction between different levels of marginality. In the context of the narrative, this statement denotes the possibility of contemplating otherness as an existential condition that always carries obvious levels and degrees of individual subordination (Coronil 37). In other words, Fernando's self-proclaimed marginality positions itself in relation to another type of marginal existence, which reveals the protagonist-narrator as a mediator of the *sicario* reality to an audience and not merely a transcriber of this reality.

As the narrator-protagonist becomes aware of the *sicariato* reality, he progressively modulates his own perception of the world according to this class' perspective. Fernando recognizes the *sicario* enunciation as a sincere manifestation of Self that ought to be appreciated as a discursive authority. This idea can be seen in an episode in which Vallejo's protagonists relate to each other their previous sexual experiences. After throwing from the window of his apartment a stereo that he had bought as gift for Alexis, Fernando engages in a discussion with him that culminates with the *sicario* asking the narrator if he had ever enjoyed women as well as men. Vallejo's protagonist answers that that depended on whether the supposed women had attractive young brothers. This amuses the *sicario* as he continues to listen to Fernando, who states that although he had slept with other women in the past and had taken pleasure in doing so, their bodies seemed to lack a soul with which he could identify. Defiantly, Fernando, in return, poses the same question to the young *sicario*, who categorically denies ever engaging in a relationship with the opposite sex:

"No," contestó, con un "no" tan rotundo, tan inesperado que me dejó perplejo. Y era un "no" para siempre: para el presente, para el pasado, para el

futuro y para toda la eternidad de Dios: ni se había acostado con ninguna ni se pensaba acostar ... Conque eso era pues lo que había detrás de esos ojos verdes, una pureza incontaminada de mujeres. Y la verdad más absoluta, sin atenuantes ni importarle un carajo lo que piense usted que es lo que sostengo yo. De eso era de lo que me había enamorado. De su verdad. (19)

By legitimizing Alexis's answer beyond its immediate lexical connotations, Fernando goes so far as to reveal to the reader that his love for Alexis derived precisely from the *sicario*'s enunciation of the truth, his Self exposed through speech. Vallejo asserts the narrator's affections towards the marginal entity as the recognition of the Other's truth in solidarity with the marginal intellectual. The nature of this solidarity, however, should not be understood as an authorial intent that is explicitly political in nature. After all, Vallejo's narrative does not present any direct apologies for the *sicario*'s class violent actions. Rather, the author presents to his readers the *sicariato*'s symbolic realm as normalcy, a part of the Colombian intellect that is ignored by many but is as essential and responsive to internal and external circumstances as any other form of identity articulated within the space of the nation.

Language and Testimonial Self-Fashioning

Thus, it is possible to conclude that the function of Vallejo's narrator in *La virgen de los sicarios* is not merely one of embodying the marginal statement of the *sicarios*; the character Fernando, the represented intellectual-author Vallejo, also legitimizes the ability of the *sicariato* class to produce its own discourse. The legitimization of the Other's testimony is shown as a transcription of the oppressed existence distinctive from the ethnographic process of representation, which claims authorial invisibility when allowing the marginal voice to speak.⁴ Vallejo's intellectual narrator mediates the discourse of the *sicario* Other and that of the lettered city by synthesizing both linguistic universes into a single narrative that departs from Vallejo's alter-ego's self-styled marginality as a homosexual and as an exile. Vallejo's narrator symbolically assumes the position of a "signified Third World informant," (Spivak *The Postcolonial Critic*, 57) a type

of intellectual that re-inscribes the excluded marginal presence by representing its existence to be read by a pluralist audience.

This tendency to represent the *sicariato* class “to the world” can be verified through the signaling presence of the novel’s narratees –its implied audience– to whom the exiled writer relates his story. Such narratees attribute to the text a confessional quality that further emphasizes the novel’s effect as a personal form of testimony.⁵ Vallejo is seemingly aware of the pluralistic readership of *La virgen de los sicarios*, as the narrator Fernando directly communicates his story to an audience that is both aware and unaware of certain facts concerning the specificities of Colombian reality⁶:

Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario. Mi abuelo sí, necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años. Se murió mi pobre abuelo sin conocer el tren elevado ni los sicarios, fumando cigarrillos Victoria que usted, apuesto, no ha oído siquiera mencionar. (9)

As Vallejo’s narrator constantly explains the terminologies and lexicons that are present within the *sicario* universe, the reader also becomes aware of the writing as a form of oral transcription, whose effects underscore the narrative –and by default the authorial signature– as a live presence in the text.⁷ This is evident, for example, when the narrator reports on Alexis’s wishes to exterminate a punk neighbor whose drum set noise prevents Fernando from sleeping at night. Stating that he “poorly transcribed” the exact words of his lover, Fernando immediately corrects himself: “Ah, *transcribí* mal las amadas palabras de mi niño. No dijo ‘yo te lo mato,’ dijo ‘Yo te lo quiebro’” (28, *italics mine*).

The implication of a self-correctional act at the moment of writing emphasizes the novelistic account as type of autobiographical narrative inasmuch as the pretense of truth-telling comes to the fore in the alleged illusion of the text as a type of oral articulation. Furthermore, by attempting to relate to an audience the exact words of his lover, Vallejo’s narrator emphasizes the site from where he attempts to communicate the representational image of the *sicario*: from within its own marginal lexicography. The language appropriated by the author, which in effect is as much the represented

narrator's as it is his lover's, thus functions as an ideological weapon in the process of deconstructing traditional perceptions on marginality. As the conventional syntax of the Spanish language is purported to be inadequate to describe the subaltern alterity of the *sicarios*, the destruction and re-composition of semantic value from within the Other's reality becomes not only a form of contestation of authority over the object represented but is also imposed on the text to combat stereotyping. Vallejo's process of re-imagining the Colombian nation from its margins reveals itself, then, as a philosophical quest in which language is articulated as a universe for grabs, to be rearranged and reordered according to the subjectivity of either a particular individual or a social group: "Anfiteatro llaman aquí a la morgue, y no hay taxista en Medellín ni cristiano que no sepa dónde está porque aquí los vivos sabemos bien adónde tenemos que ir a buscar a los muertos" (116-17).

Indeed, the logic behind Fernando's leveling of his existence with that of his *sicario* lover constitutes a subversive act that legitimizes the marginalized Other's idiom outside of conventional rulings. The transference of discursive authority to the *sicario* becomes an imperative principle of representation, for the narrator can only explain the logical functioning of the *sicariato*'s linguistics through the understanding of the rules that govern its sphere of action. Whereas crime and punishment are obviously fundamental norms of societal behavior, Vallejo proposes the *sicario* as an agent capable of speaking of and for his own truth and idiosyncrasies in matters of justice; it is only necessary, however, that one recognizes his idiomatic existence as an equal as well as part of one's communal reality.

This narrative displacement of authority to the marginal *sicario* subjectivity becomes patently obvious when Fernando informs his lover of an episode in which a man is murdered during a car theft attempt. As the narrator tells Alexis, the victim runs away during the event with the keys of his vehicle, screaming out loud that he was now able to recognize the perpetrator, thus insinuating that he would later be denounced for his crime. In an act of rage, the frustrated thief begins to shoot repeatedly until one of the bullets reaches the victim. The narrator describes witnessing the assassin returning to the place where the body was located, further shooting the victim and then proceeding to escape amidst the commotion generated by the

incident. Rather causally, Alexis reacts to Fernando's account by stating that: "El pelao debió de entregar las llaves a la pinta esa" (20). Fernando's subsequent commentary on Alexis's assertion reveals his lover's perspective on the incident to be conclusively logical: "No comentó, diagnosticó: como un conocedor, al que hay que creerle. Y yo me quedé enredado en su frase, soñando, divagando, pensando" (20). The fact that the narrator qualifies what Alexis enunciates as a diagnostic adds value to the marginal utterance in the sense that the statement made by the young *sicario* is placed within the grounds of a rationalized knowledge. Alexis's representation signals the marginalized entity as someone whose analytical procedure is able to identify and isolate the causes and effects of a particular event through a sense of reason that stands outside patriarchal conventions, thus purporting the notion that the marginal universe obeys a concurrent set of rulings to that of the official State. Further into this episode's account, Vallejo's narrator meticulously dissects the significance of his lover's authoritative statement. But instead of attempting to interpret Alexis's enunciation through a long-established reasoning, which unavoidably would elaborate on the horrors, the causes and the consequences of the violence perpetrated by the lower classes, Fernando centers the narrative account on the rational aspects and intricacies of Alexis's linguistic enunciation:

Con el "pelao" mi niño significaba el muchacho; con "la pinta esa" el atracador; y con "debió de" significaba "debió" a secas: tenía que entregarle las llaves. Más de cien años hace que mi viejo amigo José Cuervo, el gramático, a quien frecuenté mi juventud, hizo ver que una cosa es "debe" solo y otra "debe de." Lo uno es obligación, lo otro duda. (20)

By characterizing his narrator as a polyglot, an entity capable of transiting between two levels of existence—the intellectual's and the *sicarios'* sphere of exclusion—, Vallejo incorporates his interlocutory protagonist into a linguistic community that validates the Other by recognizing and integrating the *sicarios'* language into the core of the narrative: "Hoy en el centro —le conté a Alexis luego hablando en jerga con mi manía políglota— dos bandas se estaban dando chumbimba" (24). As Vallejo's narrator explains the lexical value of the language uttered by the *sicarios*, his self-articulation becomes that of a character who has gained access to the marginal vocabulary by

proximity and implied co-inhabitancy in its domains: “‘Yo te lo mato –me dijo Alexis con esta complacencia suya atenta siempre a mis más mínimos caprichos –. Déjame que la próxima vez saco el fierro.’ El fierro es el revolver” (25).

It is well to reiterate here that Vallejo does not suggest a discursive posture that integrates the language of the Other as a mere employment of particular vocabularies or lexical expressions. To the contrary, the author synthesizes the Other's language into an arbitrating form of expression that is capable of translating its marginal origin as a potential contesting force. Vallejo's use of a hybrid type of linguistic articulation symbolizes neither the subaltern's nor the Establishment's discursive essence but rather a form of discourse that is ambivalent to both, generated by both the *sicario* and the intellectual. The linguistic convergence of two implied forms of authority ultimately validates *La virgen de los sicarios*' narrative as a relativist account of the truth inasmuch as the text effectively works as an ambiguous testimony in which the represented marginal intellectual speaks for a more oppressed Other. In other words, the novel effectively works as a text in which a declaredly marginal subject “gives witness to oppression to a less oppressed other” (Spivak “Three Women's Text,” 7), with editorial control varying in degrees but never ceasing to exist completely. As Vallejo unfolds into a self-representation that purports marginalization as a fundamental characteristic of the source of the enunciation, it is possible to apprehend the figurative function of the narrator Fernando as someone who simulates the responsibility of a marginal agent that “assumes the editorial or critical subject ‘de-centered,’ in rather an empirical way” (Spivak “Three Women's Text,” 8). The author assumes a deconstructionist stance that not only claims the source of enunciation –the dubious autobiographical “I”– as alterity, but also proposes the representation of the *sicarios*' otherness as a testimony of the degrading circumstances that characterize the present of the Colombian nation.

Disrupting the Self/Disrupting the Nation

From an intellectual perspective, Vallejo's discourse does not patronize the representation of the subaltern *sicario* by exposing his linguistic constitution as superficial narrative artifice. What Vallejo's writing suggests is a type of literary “de-skilling” in which the

unlearning of one's privileged discourse corresponds to an imperative mandate when intellectually postulating the expression of otherness as an experience capable of being leveled. As argued in this paper, the explicatory tone employed by Vallejo's alter-ego throughout the pages of *La virgen de los sicarios* subversively acts under the conviction that truth itself corresponds to a representation that is essentially linked to agencies of power. As the character Fernando affirms:

Yo hablo de las comunas con la propiedad del que las conoce, pero no, sólo las he visto de lejos, palpitando sus lucecitas en la montaña y en la trémula noche. Las he visto, soñado, meditado desde las terrazas de mi apartamento, dejando que su alma asesina y lujuriosa se apodere de mí. (21)

The controversy and critical reactions which followed *La Virgen de los sicarios*' publication, both inside and outside the Colombian literary circles, suggest the unsettling quality of the novel as a subversive anti-establishment message. From a unique autofictional perspective, Vallejo crafts his literary Self not exclusively as a means to speak on behalf of the nation but rather to provoke audiences to rethink that which is perceived as a officiality by an intellectual elite. And it is in this sense that *La virgen de los sicarios*, like so many other dystopic contemporary Latin American narratives⁸, emerges as a disruptive text inasmuch as it claims the marginal representation as a paradigm of the nation's present, thus engaging in competition against a traditional intellectual segment for the very meaning of the postmodern truth.

Notes

¹ Elaborating on the commonality of the autobiographical recourse in Vallejo's works, Alvaro Bernal states that: "el recurso autobiográfico permite [a Vallejo] darle vida a esa realidad tan cercana para el escritor con nombres propios, evocarla, pensarla, sentirla, habitarla y ser definitivamente testigo y protagonista de su propia historia" (64). Also, vouching for the ambiguity of Vallejo's

narrative as an autobiography, one can find in the publication of *El desbarrancadero* (2001) the authorial signature present at the cover of the novel, which bears a picture of Vallejo and his brother Darío, whose real life death from AIDS constitutes the central motif of the narrative.

² The term “autofiction” was first coined by French author Serge Dubrovsky in reference to his novel *Fils* in 1977. For a connotative study of the term, see Forster.

³ *Sicariato* is meant here as a class description.

⁴ See Bellenger 44 and Slodowska 81.

⁵ For a detailed study on the function of implied narrators, see Prince.

⁶ Another example of the narratee function can also be found in the following example: “En Manrique (y lo digo por mis lectores japoneses y servo-croatas) es donde acaba Medellín y comienzan las comunas o viceversa” (129). Thus, as can be noted, Vallejo’s *La virgen de los sicarios* certainly denotes a level of authorial consciousness of its contemporary inscription –whether ironically intended or not– as a product intended for “global” consumption. The novel’s implied pluralistic audience (national and international) and the explicatory tone employed by Vallejo on the particularities of the nation can vouch for such a statement.

⁷ For a similar argument see Sánchez 50.

⁸ See, for instance, novels such as Paulo Lins’s *Cidade de Deus* and Patricia Melo’s *Inferno*, which postulate the notion of dystopia no longer as a future possibility but rather as a consummated event.

Works Cited

- Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. Glasgow: Fontana, 1977. 142-48.
- Belenguer, Merce Picornell. "Gestores de la voz ajena: El intelectual como mediador en la escritura testimonial." *Brújula* 1.1 (2002): 37-52.
- Bernal, Álvaro. "Cultura urbana e identidad sexual en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo: El desarraigo de un intelectual ante la realidad desesperanzadora de su nación." *Brújula* 1.1 (2002): 63-72.
- Coronil, Fernando. "Listening to the Subaltern: Postcolonial Studies and the Neocolonial Poetics of Subaltern States." *Postcolonial Theory and Criticism*. Eds. Laura Chrisman and Benita Perry. Woodbridge: D.S. Brewer, 2000. 15-42.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. G. C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997.
- Forest, Philippe. *Le Roman, le je*. Nantes: Editions Pleins Feux, 2001.
- Foucault, Michael. *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinov. New York: Pantheon, 1984.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.
- Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Melo, Patricia. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Ortuño, Antonio. "Fernando Vallejo: El dolor no enseña nada." 14 Jan. 2005. <www.puntog.com.mx/20030124/enb240103.htm>.
- Prince, Gerald. "Introduction to the Study of the Narratee." *Reader Response Criticism*. Ed. Jane P. Tomkins. Baltimore: John Hopkins U, 1980. 7-25.
- Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. New York: Penguin, 1991.
- Sánchez, Reinaldo. *Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia*. Miami: Ediciones Universal, 1994.
- Skłodowska, Elzbieta. "El mundo alucinante: historia y ficción." *Reinaldo Arenas: Alucinaciones, Fantasía y Realidad*. Eds. Julio E. Hernández Miyares y Perla Rozenvcaig. Glenview: Scott, Foresman and Company, 1990. 158-63.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. New York: Routledge, 1990.

- . "Three Women's Texts and Circumfession." *Postcolonialism & Autobiography*. Eds. Alfred Hornung and Ernstpeter Huster. Atlanta: Rodopi, 1998. 102-13
- Vallejo, Fernando. *El desbarrancadero*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- . *La virgen de los sicarios*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Villoro, Juan. "Entrevista a Fernando Vallejo." *Babelia digital*. 3 Mar. 2009. <www.trazegnies.arrakis.es/fvallejo.html>.

INVITATION FOR SUBMISSIONS

Pegaso Fall 2010

***Pegaso* invites all national or foreign scholars of Hispanic letters to submit academic articles and creative texts for possible publication in our fall 2010 issue. We accept submissions from both graduate students and professors.**

***Pegaso* is a Spanish graduate student journal sponsored by the Department of Modern Languages, Literatures, and Linguistics of the University of Oklahoma, and in affiliation with *World Literature Today*.**

***Pegaso* encourages a broad range of theoretical, critical, and creative perspectives from its authors, and welcomes for possible publication all national or foreign submissions with the following characteristics:**

§ Critical articles must deal with literature of the Iberian Peninsula, Latin America, or U.S. Latino culture, while the period may range from medieval to contemporary times. We will not accept other areas or themes of study.

§ Critical articles may not exceed 4,000 words (approximately fifteen double-spaced pages), including notes.

§ We require authors to submit with their critical articles an abstract shorter than 150 words in length, along with a list of a maximum of five key words.

§ Authors may submit only one critical article per year.

§ We will consider submissions written only in Spanish or English.

§ Creative works (in the form of poetry or short story) may not exceed 1,500 words (approximately six double-spaced pages). Anecdotes, reminiscences or reportings will not be accepted.

§ Authors may submit no more than three poems per year.

§ Creative submissions must be written exclusively in Spanish.

→ ***All submissions must include a succinct bilingual author's vitae with a maximum length of 150 words (including author's name, institution, address and academic status).***

→ ***Collaborations sent as hard copies on paper will not be accepted.***

→ ***All authors must subscribe to *Pegaso* during the year of submission and publication of article.***

Deadline for receiving submissions for the fall 2010 issue is March 15.

We will send all submissions for possible publication to referees. The *Pegaso* editorial committee will inform all collaborators of decisions regarding acceptance by July 15. Articles must strictly adhere to the specifications found in the latest edition of *MLA*. Our web page is www.ou.edu/pegaso. For further information, please send an e-mail to pegaso@ou.edu. The editorial committee will reply as soon as possible.

CREATIVE WRITING

Mario Morera

Texas Tech University

Dicen

Dicen que la muerte murió de orgasmo,
dicen que de amada agonía,
dicen que ahora que descansa
todos se empeñan en soñarla viva.

Dicen que el que no finge, no reina,
Y que el que predice lamenta.
Dicen que el que cree arriesga,
y que la guerra tiene a Dios como bandera.

Dicen que algunos sufren de locura,
dicen que otros la disfrutan,
dicen que el que perdona olvida,
y que el Señor al hombre descreía.

Dicen que si quieres tomar la fruta,
debes sacudir el árbol,
y que si agitas más de lo vedado,
dicen que la rama se puede romper.

A mi lecho

A mi lecho, cierta noche, llegó el Diablo muy peltrecho preguntando por la guía que le había robado un cuervo.

“Es pequeña—dijo el ángel—como la mancha que traemos oculta en el pecho.

- La perdí como caballero—dijo triste el cancerbero—ni en apuesta, ni en juego; sino como ciego navegante que busca a quien lo ha perdido.

- Dime—decía el guerrero—por favor tú amable cordero—has visto esa espina que es lo único que de la rosa aun vivía. Era seca, como la sed divina—decía el ángel mientras yo escribía.

- Ni la luz del día, ni la fruta prohibida, ni la redención divina, son apenas la sombra diluida de mi guía perdida. ¿Quién dio alas al cuervo, bestia de la noche y el día, sino aquel ve en animales lo que solo un ángel merecía?

- Vuelve a mi con mi guía eterna, tu ave, tu ángel, tu pequeña noche inquieta. Cántame mancha de nube, en que nube se esconde mi espina. Esa que desangra al que antes la amaba y ahora es el norte que guía al guía de mi guía—hablaba el Diablo a su invisible reflejo.

- En mi lecho perplejo, hablaba mudo al oscuro silencio, cuando era yo el que hablaba al que mudo me escuchaba en el espejo.

El vendedor de tiempo

José Manuel Hidalgo

Georgia Southern University

Aquel que más sabe, más se lamenta
de su tiempo perdido.

Dante Alighieri

Abro los postigos de par en par para dejar entrar la frescura del amanecer. Una ráfaga de aire frío sopla en mi cara ofreciéndome su fresco hálito de vida. Los visillos de mi cuarto cuelgan ondulantes sobre el ventarrón, suspendidos, zarandeándose en el aire como si fueran fantasmas de un sueño infantil. Apoyado en el alfeizar me despido del ceniciento astro lunar. Se marcha con la grandeza solemne de una emperatriz para en su lugar aparecer un globo despeinado de rayos, quien enamorado de tal divinidad derramará lágrimas de fuego ante su ausencia.

-¡Es tarde!—me digo a mi mismo al mirar el reloj. Sofocado, avanzo a través de las calles dando grandes zancadas, al tiempo que mis tímidos labios repiten en un vago murmullo—¡No puedo llegar tarde, tengo que darme prisa!—. Cada mañana, esta cansada frase se infiltra por todos los rincones de mi cabeza y resuena a cada paso.

Mi nombre es Darío Nereida Infante. Soy un pobre e iluso estudiante que desde hace tres años, al despuntar los primeros rayos del alba, me dirijo apresurado al Departamento de Documentación de

la Avenida Redención. En mi caminar matutino veo fluir a un centenar de personas que como autómatas vacíos y estresados, arrastran camuflados bajo el disfraz de la existencia sus almas inertes sobre el asfalto. Sin embargo mi alma cargada de savia crece fuerte con el transcurso de los días.

Cada mañana tengo que cruzar un grandioso puente atirantado sostenido entre dos gigantescas y sólidas torres de hormigón. La magnífica arpa metálica divide la ciudad en dos hemisferios totalmente opuestos. Hoy de nuevo me encamino en esta grandiosa moneda urbana para dejar atrás la cruz y adentrarme de lleno en su cara.

Explicaré el motivo de desplazarme a esta administración pública seis días a la semana y a lo largo de diez meses durante los últimos tres años de mi vida. Desde siempre he tenido el deseo inocente de retroceder en el tiempo y diluirme en uno de esos míticos personajes que componen las obras clásicas de la literatura grecolatina. Así, en cada madrugada crepuscular cierro los párpados de mis ojos, para con los del alma admirar los campos verdinegros que se extienden al pie del Mare Nostrum. Grecia y Roma, cunas de la civilización occidental y compendio de distintas épocas donde floreció el amor por las letras, donde nació la filosofía presocrática de Empédocles y el pensamiento lógico de Aristóteles. En noches de vigilia he paseado en frágiles sueños en una atmósfera poética, perfumada y abrasada por las dementes cadencias de una lira ardorosa, tenue y soberana.

Con los bolsillos cargados de aire caminaba un buen día distraído, cabizbajo. De repente contemplé una impresionante hilera humana que comenzaba frente a los soportales de la Jefatura de Policía y rodeaba la esquina, continuando a lo largo de la calle principal para finalmente terminar al comienzo de la siguiente avenida. En ese instante alcé mis ojos a un cielo cerúleo, salpicado de nubes anulares de distintas policromías. Me sumergí en su luz linfática y empapado de su claridad áurea logré rescatar una idea: *vender tiempo*. Así, me concedí la misión diaria de tomar nueve números para ofrecerlos a un módico precio. Los rezagados, ingenuos de la torpe agilidad administrativa aparecen a media mañana, y muchos son los madrugadores dispuestos a pagar por un número

menor del que ya poseen. A eso me dedico, a vender las papeletas de espera del Departamento de Expedición y Documentación Personal.

Aguardo paciente desde hace una hora a que abran las puertas, manteniendo un leve balanceo de derecha a izquierda sobre mis talones. Para protegerme del frío me cobijo en un grueso abrigo de lana. Aún así, la humedad me clava miles de agujas afiladas que me calan los huesos hasta penetrar en mis vísceras. Temblando, miro de vez en cuando hacia atrás, para observar el reguero de personas que al igual que yo deben esperar a que abran la cancela. Delante de mí, un elegante caballero trajeado bajo una capa de tres cuartos mantiene una autoritaria postura erguida. Detrás, una señora de mediana edad resopla, mascullando entre dientes toda una sarta de improperios. Son las nueve de la mañana, la hora en la que el enrejado abre sus portones de par en par ante la extensa cadena de sujetos. Todos avanzan en un sepulcral silencio, sosteniendo el ritmo constante y monótono de una procesión de penitentes. El extenso rosario de eslabones humanos comienza a desprenderse poco a poco al tomar cada uno sus respectivos números. Muchos de ellos permanecen erguidos frente a las dependencias burocráticas, paseándose de un lado al otro y empinándose sobre sus tobillos al tiempo que alzan la cerviz. Acechan el momento de ser atendidos entre el límite fronterizo de la abigarrada antesala y las oficinas.

Hoy percibo a mi alrededor más gente de lo normal. Un murmullo de frustrada indignación retumba en el ambiente, contaminando la atmósfera de una exasperante ansiedad. El conjunto variopinto de personas se reúne en pequeños grupos para criticar a la administración, pasear en círculos o fumar eternos cigarros tras las puertas. En cualquier parte del recinto se vierten frases como—*¡Esto es un infierno! ¡Parece un castigo! ¡No hay derecho!*

Desde hace varias semanas, mi rutinaria asistencia al Departamento de Documentación se ha visto trastocada por la presencia enigmática de un misterioso anciano que se persona diariamente en las dependencias. Suele ser uno de los primeros en acudir al lugar. Apoya el viejo armazón de su esqueleto en su bastón, arranca una papeleta de la máquina expendedora de números y toma asiento. Atusándose una y otra vez su vetusta barba espera durante horas. Tanto el talante tranquilo como la expresión sibilina de su rostro longevo confirman su desinterés por los servicios de la

Administración. Después de varias semanas observando su peculiar comportamiento me acerqué a él con disimulo, flotando en medio de la curiosidad y las dudas. Le he dado los buenos días y el viejo me ha devuelto el saludo sin la mitad de mi entusiasmo. Le he vuelto a mirar y él me ha correspondido a través de sus bolitas azuladas con una mirada inquisitiva. Al cabo de unos minutos, con tiento pero sin paciencia, le he preguntado el motivo de su periódica e insistente comparecencia en tan desapacible edificio y con voz pausada me ha contestado:

-Vengo aquí cada día por amor, es la fuerza que me transmite vida. Sueño cada noche con verla, mirar sus ojos bellos y escuchar su risa fresca. Hasta su nombre evoca vida y pureza, se llama Beatriz. Por cierto, creo que he olvidado presentarme, mi nombre es Arcadio Cortés.

-Darío Nereida, encantado de conocerle.

Agradecido por aquella sacudida de confianza le di un fuerte apretón de manos. En ese mismo instante, al tener entre mis palmas su contacto afectuoso, sentí que ya le conocía. Llevado por la franqueza de sus palabras le relaté sin más rodeos mi oculta ocupación, exponiéndole con un sinfín de detalles las distintas anécdotas ocurridas durante mis tres años de venta. Así empecé mi descripción con exagerados aspavientos, relatando tanto las muecas de asombro de quienes se incorporaban al último extremo de una ringlera humana, como los altercados que se producían entre la concurrencia y que terminaban perturbando el orden de las filas.

El momento de emprender mi peregrinaje al viejo imperio del mediterráneo se acercaba, por lo que pasaba las horas trazando vías imaginarias sobre diferentes mapas. Yo, como cicerón de mi futura hazaña dirigía las rutas que quería hacer, al tiempo que gozaba del privilegio de la compañía de Don Arcadio. Sus reflexiones acerca de mi viaje iban más allá del contexto histórico, desembocando en conjeturas metafísicas, escolásticas e ideológicas. Sin embargo aquel inagotable caudal de palabras de pronto se evaporaba cuando le pedía que me mostrara sus poemarios dedicados a Beatriz. Yo le sugería que no guardara silencio y que se los entregara, pero él tan sólo colocaba su mano en mi hombro y ofreciendo una amplia sonrisa decía:

-Todo a su tiempo compañero. Llegará el día en que le entonaré cada uno de mis versos no sólo a través de los vocablos, sino con el sagrado lenguaje del alma. Debo tener paciencia y esperar, el don de la espera, la eterna y constante espera.

Su reiterada respuesta arrastraba mi curiosidad por averiguar cuál de las distintas mujeres que atendía en los diferentes mostradores podría ser la tan deseada dama, pero él tan sólo respondía a mi entrometimiento diciendo:

-La joven más bella y gentil.

Había un total de nueve señoritas atendiendo detrás de los mostradores. Sus semblantes adustos y lúgubres derivaban de aquel trabajo monótono y funesto que las sumergía en una repulsión agónica al usuario. Afanadas en sus tareas como máquinas, atendían carentes de tacto humano a una clientela mortificada por la angustiosa y perpetua espera.

Mis tres últimas semanas habían sido agotadoras, al tener que escalar la cúspide del curso académico sin apenas yacer entre las sábanas. Madrugaba cada mañana para terminar de completar el humilde presupuesto de mi aventura, al tiempo que demoraba mis horas de sueño sobre libros, tazas de cafés y bostezos interminables. Un foco de luz verde era el único rayo de luz que iluminaba la oscuridad de mi cuarto, manchando de esperanza mis ilusiones erráticas en mitad de la penumbra. Exhausto, rendido y casi moribundo había estado vendiendo papeletas desde las primeras luces de la aurora.

Fue un hecho irónico reparar en la vicisitud de llevar tres años acudiendo diariamente al Departamento de Documentación de la Jefatura de Policía y percatarme, al organizar mis documentos de viaje, de que mi pasaporte estaba prescrito. Al día siguiente tendría que levantarme en la oscuridad de una ciudad adormecida, caminar raudo bajo la cellisca y aguardar mi turno entre una cola kilométrica de personas para tomar un número.

A la mañana siguiente desperté extendiendo mis brazos con el placentero efecto de sentir cada músculo de mi ser descansado. Mi cerebro aún adormecido tardó unos segundos en recobrar la

conciencia espacio-tiempo. Un rayo de luz trémula calentó mi rostro con una luminosidad incómoda y giré mis ojos hacia el reloj pendular. Llamadas de fuego recorrieron en círculos a través de mis venas, al ver la manecilla horaria situada encima de las nueve y la del minuterio a mitad del plato. Salí a la calle corriendo. Mi piel exudaba fluidos fríos que goteaban desde mi nuca hasta el final de la espalda. Una voz interior se apoderó de mi capacidad de raciocinio y chillándome al oído ensordeció mis tímpanos. Jadeando llegué al edificio. Salté los peldaños de tres en tres. Miradas ajenas me increparon. Raudo fui a tomar un número, pero al dirigirme a la máquina expendedora... ¡Ya se habían agotado! Miré aquel objeto vacío con mis ojos cargados de frustración. Respiré hondo en mis pulmones y con paso firme me dirigí a un caballero que aguardaba su turno como tantos otros. Le propuse comprar su papeleta pero él con aire arrogante giró de un lado a otro su cabeza negándose en rotundo. Incapaz de controlar el temblor de mis manos asalté a una robusta señora, suplicándole que atendiera a mi titubeante y confuso argumento. Ella por el contrario rechazó escuchar mis ruegos y optó por ignorarme. Seis personas más evadieron mis súplicas lacrimógenas y se apartaron sobresaltadas de mi camino.

Agotado, reposé mi fracaso en una de las numerosas sillas de plástico. Recapacité lo sucedido y concluí que aquello era un castigo por haber comercializado con lo que no tiene precio, el tiempo. Ahogado en el vacío de la decepción notaba que la cabeza me daba vueltas. Temblando en mitad de aquel bosque de pesadilla y perdido en su oscuridad, veía abrirse ante mí una senda tortuosa y confusa. Aturdido, alcé el cuello y de repente advertí a Don Arcadio. El corazón me dio un vuelco de alegría, ya que creí por un momento ver a un ángel guardián que me rescataba de los pozos del infierno. Casi sin aliento le dije:

-Don Arcadio mire usted lo que me ha ocurrido.

Él, inclinando su cabeza para mirar su papeleta dijo:

-Tranquilo, toma mi número, arregla tu pasaporte y márchate de viaje. La espera ha finalizado para ambos. Ahora me toca a mí armarme de valor para recitarle a la bella cada uno de mis poemas.

Con semblante huraño alzó su mano temblorosa, abrió la palma de la mano izquierda poco a poco y tras volver a clavar sus ojos en el papel por un tiempo infinito, me instó a que lo tomara. Un incómodo silencio se apoderó de nosotros en mitad de la sala y finalmente nos despedimos fundiéndonos en un cariñoso abrazo.

Recorrí el memorable imperio grecolatino en diez días, los más gloriosos de mi vida. La historia no sólo se traslucía en cada esquina, sino que se diluía en el ambiente, exhalando humanidad literaria a través de las esplendorosas ruinas. Tanto los muros de templos y termas como las estrechas callejuelas desprendían mitología, sueños de grandeza, invasiones y derrotas. Satisfecho vuelvo preguntándome a mí mismo qué habría encontrado Publio Virgilio Marón en la Roma y Grecia actual si fuera él un viajero ansioso por descubrir aquello que ya no está...

A mi regreso y una vez más, me dirigí al Departamento de Documentación de la Comisaría de Policía de la Avenida Redención. No sabía en qué otro lugar podría encontrar a Don Arcadio. Me acerqué a un mostrador y pregunté por Beatriz, pero en lugar de responderme me dieron la misma papeleta que dos semanas antes me había entregado mi buen amigo. Extrañado, advertí una dirección bajo el número. Miré a la señorita dubitativo y ella me devolvió la mirada con sus ojos vacíos. Agachó la cabeza hacia el escritorio y continuó golpeando las distintas hojas con un sello, matando el papel a cada golpe y restregándolo de nuevo en la cajita plana de tinta azul para volver así a arremeter contras las hojas.

Me marché decidido a encontrar aquellas señas, por lo que crucé el magistral puente atirantado y caminé tres horas hasta que encontré la dirección inscrita en aquella vieja papeleta de espera. Mientras caminaba mis ojos no atendían a creer lo que estaban viendo. Cientos de altos pinos y cipreses se ensalzaban ante mí como guardianes gigantescos de un templo bendito. Seguí hacia delante. El aroma a flores embriagaba de una pastosa dulzura una atmósfera hierática. El silencio reinaba en tan insigne emplazamiento, coronando con su rotunda presencia la soledad del lugar. Di un paso atrás amedrentado, sin poder avanzar. Notaba una película viscosa adherirse a mi piel, mientras que centenares de pájaros revoloteaban en el cielo pardo al par que ambarino. No podía seguir, no quería... Me armé de valor y caminé sobre aquella tierra cetrina, amarilla,

melancólica, adentrándome con recato en el laberinto de paredes calcáreas. Inesperadamente la luminosidad del lugar me obligó a entrecerrar mis párpados, temeroso de que aquel claror me ardiera los ojos. Una brizna de aire frío me sacudió en la cara y seguí caminando por el camposanto hasta encontrarme frente al nicho de mi gran amigo Don Arcadio. Caí de rodillas al suelo, absorto, mudo y quieto. Pasó un tiempo indefinido en el que derramé lágrimas y algún que otro rezo. En la tarde crepuscular reaparecía una hermosa luna vítrea, apenas perceptible y presumida ante la presencia de un sol bermejo. Agaché la vista a la inscripción de la lápida y vi que la fecha de su fallecimiento había sido el mismo día en el que partí de viaje. Más abajo pude leer: *Aquí descansa Doña Beatriz Portillo, esposa de Don Arcadio Cortés.*

Abrí el puño de mi mano izquierda y contemplé la papeleta por un tiempo interminable, y mientras sonreía clamé mirando al cielo:

-Tu tiempo de espera ha acabado amigo, tu turno ya llegó
¡Espero que le gusten tus poesías!

Juan Antonio González-Cantú
University of Texas (Brownsville)

Soliloquio en vigilia

Grávido mar,
amante undoso...
que acaricias con tus olas
laberínticos oceanos.
Posa tus aguas en mi arena;
cuéntame con murmurios
de tus deslices varios.
Soporta mi barca a la deriva,
y vigila la vigilia del amor.

Desmemoriado mar,
infidel amante helénico
que condujiste a Ulises a su tierra,
y cantaste la vigilia de su amada,
retorna el horizonte a su tertulia
con ese atardecer en lontananza.

Robusto mar,
testigo de tanta historia,
envía a tus fieles mensajeras,
aquellas que pernoctaron en la Troya,

para avisorar el puerto de Bagdad
que otorora rescató tus alabanzas
en redes inertes de captura monacal.

Descuella, sapiente mar,
comparte lejanías con sus cuitas,
rotura los andamios del obrero,
presencia tu presente entre los hombres
y narra tu fervor aventurero.

Respeto tu prestancia,
al amparo del conjuro de tus olas
radico la ansiedad de mis lujurias
y comparto a saciedad tus estertores.

Viaja,
sé testigo, cual velero
que fustiga el horizonte,
con sus velas de metralla blanquecina
estornuda hacia los vientos moradores
que enloquecen con su brisa tu candor.

Vuelta tu sino,
aparta tempestades mortecinas,
purifica los aromas de tus brisas,
para que al pernoctar
entre los sueños del amor,
tus olas cautiven soliloquios
dirigidos a la mar,
al mar,
a mar
amar.

Diasporidades

Corto un tajo al silencio;
las campanas reiterantes
claman por las ausencias
propiciadas por la diáspora:
camino difícil; existencia próspera.

Claman las campanas por los hijos
que se fueron a cumplir
y ver cumplir un destino:
diasporidades irredentas:
camino difícil; existencia próspera.

Lloran las campanas a los hijos de los hijos,
que allá nacieron
y no conocen la patria:
diasporidades infames:
camino difícil; existencia próspera.

Sufren las campanas por aquéllos
que son y no saben ,
que quieren ser y no pueden: diasporidades perversas:
*camino incierto; sendero irretornable;
exitencia...ajena.*

Responsorio

Vetusta iglesia de mi pueblo
que riges con amor al ciudadano
te presentas con tus torres centenarias
con reloj y con tus tiempos enmarcados.

Testigo muda de caudal humano,
tu atrio venera a Jesús resucitado,
mientras diriges tu mirada al occidente
viendo reposar nuestro zócalo adyacente.

Recorre tu influencia en la palestra
tanto al pobre como al rico adinerado,
y tus campanas se vuelcan generosas
con el llamar a misa al ciudadano.

De plegarias está pleno tu edificio;
los ecos reberberan el sagrario.
Las promesas juveniles se atesoran
en las filas que tus bancas proporcionan.

Testigo del bautizo y del casorio,
cuando se escucha el son premonitorio
de tus campanas que en vuelco solariego
enmarcan melodías imperecederas.

Mas, cuando llega la hora del retiro
con solemnidad convocas a sepelio
permitiendo realizar los votos requeridos
por el descanso eterno del finado.

Cuando llaman al rosario tus campanas
se asemejan al clarín de la alborada;
presurosas nos indican del inicio
del responso y del fervor de temporada.

Al memorar tu magna intervención
en las vidas y milagros de tus gentes,
eres baluarte donde se anidan imperiosos,
de tu pueblo los valores emergentes.

Loa al mar

Al contemplar tu faz de anciano noble, mar,
barruntas tu desdén con olas rumorosas.
Mis sentidos agudizan su avidez, mar,
cuando apareces vocinglero con tus ondas.

Esperas al viajero con tu servicial vaivén, mar,
y le despides con fragantes brisas autumnales.
Das cuenta del destino y del ayer, mar,
cuando resurgen tus coloquios matinales.

Paseas con tu fiel amante, el sol, mar,
al ambular desde el orto hasta el ocaso.
Permutas tu tonalidad iridiscente, mar,

de acuerdo con itinerante trazo.
Mar, eres vida, das amor, dibujas acuarelas
de nítido esplendor: eres amanecer y ocaso.

REVIEWS

Aranda, Pablo. *Ucrania*. Barcelona: Destino, 2006.
288 páginas. ISBN: 8423338843.

Distinguishing himself from popular journalistic and testimonial rhetoric frequently employed in recent Spanish narrative about immigration, Pablo Aranda reconstructs the global movement of people beyond current events. More interestingly, this narrative touches on the intimate spaces to which individuals are connected, revealing an uncanny experience between immigrants and Spaniards. Jorge, a young working-class Malagueño meets a Ukrainian woman, Elena, from an online dating service. He agrees to marry her once in Málaga, thereby permitting her to live and work legally in Spain. Elena's presence, her "warm body," permeates his bedroom/world ultimately producing Jorge's sense of belonging in the real world, and therefore permits him to abandon the fictional world of the film posters which adorn his bedroom walls. Still, for each character, "home" is constituted differently. Elena's "home" is her son in the Ukraine, rather than the material place where he and her mother live. Similarly, Jorge's high school friend, Laura, as a Spanish nurse living in London with her English boyfriend, must remake a home space, but eventually tires of the drudgery involved in recreating one's life in a foreign land. Jorge's story, alongside those of the characters in the novel, reflect a new global Andalusia where the phenomena of *asaltos a chalets* (armed-robbery of upper middle-class houses usually perpetrated by immigrants connected to Eastern European mafias), the contemporary emigration of educated Spaniards to northern European countries, and the significance of cybercafés in

transnational communication and virtual intimacy are now commonplace. *Ucrania* is a jewel among a number of texts that have ignored those intimate dimensions. This novel compels us to contemplate how the presence of outsiders in our homes actually affects us: how much of our notion of “hearth and home” is contingent on someone outside ourselves.

Lennie Coleman
University of Miami

**Alonso de Santos, José Luis. *La cena de los generales*.
Director: Miguel Narros. Estreno Teatro Lope
de Vega de Sevilla (16 de octubre de 2008).**

José Luis Alonso de Santos (Valladolid, 1942) ha escrito más de veinte obras teatrales de gran éxito, probablemente sea *Bajarse al moro* (1985) la que cuenta con más popularidad. Alonso de Santos es también—entre otras muchas cosas—director, guionista y escritor de crítica y teoría sobre el teatro. Aunque *La cena de los generales* fue escrita hace algunos años, ha tenido que esperar hasta octubre del 2008 para presentarse en los escenarios.

Manuel Ramírez ha comentado en su último libro *España al desnudo (1931-2007)*, publicado este año, que quizá sea la española la guerra civil contemporánea que más obras ha inspirado. Para confirmarlo, sólo hay que echar un vistazo a las numerosas novelas recientes que tratan dicho tema, como *Cartas desde la ausencia* (Emma Riverola, 2008) por citar algún ejemplo, o al estreno hace un par de meses de la película *Los girasoles ciegos* (basada en la novela de Alberto Méndez) y anteriormente de *El laberinto del fauno*. Y todo esto en el contexto de la polémica “ley de la memoria histórica,” siempre presente en los medios de comunicación en los últimos tiempos (sobre todo ahora que se está procediendo a la exhumación de los restos de García Lorca). Lo importante aquí es que todas estas obras, sin excepción, tratan de recuperar los márgenes dejados por el discurso franquista. Todas intentan dar voz a los silencios dejados por la historia. Es ésta una actitud que engarza con el neo-historicismo

postmoderno, donde historia y ficción acaban por diluirse en la misma cosa. *La cena de los generales* supone otro ejemplo.

Se trata de una comedia que tiene lugar en la cocina del hotel Palace de Madrid nada más terminar la guerra civil. Franco y sus generales deciden celebrar la victoria con una cena. El teniente Medina y el señor Genaro (Maître) serán los encargados de superar todos los obstáculos para que dicha cena sea un éxito. Entre los varios problemas que tienen que afrontar (todos ellos fruto de la guerra) podríamos destacar las malas condiciones del hotel debido a los bombardeos de Madrid, la ausencia de cocineros al haber sido encarcelados por Franco o la dificultad para encontrar comida en un Madrid agonizante tras tres años de guerra. Se decide que la única solución es sacar de la cárcel a los cocineros (comunistas, anarquistas y socialistas) para que hagan la cena ante la cómica vigilancia de Mustafá (moro traído por el ejército franquista). En la cocina se darán situaciones divertidas, disparatadas, pero también trágicas debido a que el fantasma de la guerra y el odio engendrado por ésta planea constantemente sobre el escenario. Habrá también tensiones más o menos cómicas entre los cocineros y los camareros, estos últimos adeptos al régimen vencedor en su mayoría.

La obra respeta la regla clásica de las tres unidades, todo ocurre en la cocina del Palace en no más de veinticuatro horas y la acción se basa en los preparativos de la cena de Franco. El director Miguel Narros pone en escena nada menos que a dieciocho personajes en un espacio austero (sin ningún cambio de decorado) donde interaccionan entre sí constantemente.

Lo que tiene de comedia se basa, entre otras cosas, en el choteo de los cocineros, la personalidad exaltada—aunque va evolucionando durante la obra—del teniente Medina, la parafernalia ideológica llevada hasta extremos absurdos cuando se sigue al pie de la letra, etc. Lo trágico es el evidente rencor, derivado de las atrocidades de la guerra, que se observa claramente en la actitud de confrontación entre cocineros y camareros. Esto, y la represión de los vencedores sobre los vencidos (todos los cocineros estaban en la cárcel y el Chef principal ha sido asesinado) dificulta la posibilidad de reconciliación. Posibilidad que se vislumbra al final al salir bien los entrañables planes del señor Genaro, los cuales obviamente no es legítimo desvelar en una reseña, quien será el representante de los

más nobles valores humanos por encima tanto de la ideología como de las situaciones más adversas.

Luis I. Prádanos
Texas Tech University



TEXAS TECH UNIVERSITY

Céfiro

Enlace Hispano Cultural y Literario

Editors

LUIS I. PRÁDANOS
TEXAS TECH UNIVERSITY

VANESSA RODRÍGUEZ-GARCÍA
TEXAS TECH UNIVERSITY

Editorial Board

JOHN BEUSTERIEN
TEXAS TECH UNIVERSITY

LEÓN BODEVIN
MURRAY STATE UNIVERSITY

JOSÉ JUAN COLÍN
UNIVERSITY OF OKLAHOMA

ANTONIO LADEIRA
TEXAS TECH UNIVERSITY

TED MCVAY
AUBURN UNIVERSITY

JAVIER MUÑOZ-BASOLS
UNIVERSITY OF OXFORD

CARMEN PEREIRA-MURO
TEXAS TECH UNIVERSITY

JULIÁN PÉREZ
TEXAS TECH UNIVERSITY

RUBÉN RODRÍGUEZ-JIMÉNEZ
TEXAS WOMAN'S UNIVERSITY

BILL VANPATTEN
TEXAS TECH UNIVERSITY

LEONOR VÁZQUEZ
MONTEVALLO UNIVERSITY

CALL FOR PAPERS 2009

Céfiro's Journal on Latin American and
Iberian Languages, Literatures, and Cultures
in collaboration with
Classical and Modern Languages and Literatures Department
Texas Tech University

invites submissions of critical works written in
Spanish, Portuguese, or English,
and creative works written in Spanish or Portuguese.

For the 2009 academic year, Céfiro is accepting
submissions on **Non-Traditional Approaches** to any
topic dealing with Latin American
and Iberian Languages, Literatures, and Cultures.

Submissions may be sent by *July 31, 2009* and may include
the following areas:

- Literature and Linguistics critical articles (15-25 pages
MLA or APA style)
- Books and Films Reviews (1-3 pages)
- Fiction, Drama or Poetry Creative Works (10-15 pages or
1-5 poems maximum)

Collaborations should be sent by e-mail or mail to:

Céfiro
TEXAS TECH UNIVERSITY
CMLL MS 42071

Lubbock, TX 79409-2071

Attn: Luis I. Prádanos (lñaki) or Vanessa Rodríguez-García
(luis.i.pradanos@ttu.edu or vanessa.rodriguez-garcia@ttu.edu)

Subscription is required to publish in Céfiro's journal

Visit our website: <http://www.orgs.ttu.edu/cefiro/journal>



TEXAS TECH UNIVERSITY

Classical & Modern Languages & Literatures

Céfiro
Enlace Hispano Cultural y Literario

CALL FOR PAPERS

**Céfiro's 10th Annual Conference on Latin American and Iberian
Languages, Literatures, and Cultures
March 26-28th, 2009**

Céfiro: Enlace Hispano Cultural y Literario Graduate Student Organization
in collaboration with
Classical and Modern Languages and Literatures Department
Texas Tech University presents its 10th conference

Plenary Speaker:

Dr. K. David Jackson, Yale University

The organizing committee will consider papers that explore issues in all areas and periods of Latin American and Iberian languages, literatures and cultures. Abstracts of papers to be considered for presentation will be accepted in English, Spanish, or Portuguese. The committee will also consider requests for the formation of special sessions organized around a specific topic, author or work. Session requests and abstracts should be submitted by **March 1st, 2009**. Reading time of final papers is limited to 20 minutes (8-10 double-spaced pages). No papers will be read in absentia. Complete electronic submissions of papers between 10 and 15 pages will be considered for publication in *Céfiro*, a journal of the graduate student organization in the Department of Classical and Modern Languages and Literatures at Texas Tech University.

Abstracts, Céfiro's 10th Annual Conference
c/o Keith Anthis or Daniel Hopkins
MS 42071

Classical and Modern Languages and Literatures
Texas Tech University
Lubbock, TX 79409-2071
Fax: (806) 742-3306
E-mail: keith.anthis@ttu.edu

Visit our website: <http://www.orgs.ttu.edu/cefiro/journal>



TEXAS TECH UNIVERSITY

Department *of* Classical & Modern Languages
& Literatures