Céfiro

Enlace Hispano Cultural y Literario

Volume 13.1 & 13.2 **Spring & Fall 2013**

CÉFIRO

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Editors
John Baron
Yuriko Ikeda
Michael L. Martínez, Jr.

Texas Tech University

Editorial Board

John Beusterien, Texas Tech University
José Juan Colín, University of Oklahoma
Idoia Elola, Texas Tech University
Sara Guengerich, Texas Tech University
Antonio Ladeira, Texas Tech University
Ted McVay, Auburn University
Javier Muñoz-Basols, University of Oxford
Carmen Parron, Sam Houston State University
Carmen Pereira-Muro, Texas Tech University
Julián Pérez, Texas Tech University
Ana de Prada Pérez, University of Florida
Luis I. Prádanos, Miami University
Connie Scarborough, Texas Tech University
Vanessa Rodríguez de la Vega, Missouri State University
Rubén Rodríguez-Jiménez, Texas Woman's University
Leonor Vázquez González, University of Montevallo

TEXAS TECH UNIVERSITY
From here, it's possible.

© *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: Grisel Arand, Yuriko Ikeda, or Ricardo Schmidt.
Articles can be submitted via e-mail at **dora.g.aranda@ttu.edu, yuriko.ikeda@ttu.edu or ricardo.schmidt@ttu.edu**The following formats are accepted: Microsoft Word *2000* or better. MLA style should be used with parenthetical documentation and list of works cited. 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)

*Photo on front cover provided by Dora G. Aranda

Table Of Contents

Literary Criticism

La Pesadilla en "El mundo de los sueños" de Rubén Darío
Helena Bešović 6

Yo, la peor de todas: Juego de (des)identidades en el México novohispano de Sor Juana Inés de la Cruz
José César del Toro 17

Imposed Memories: Revisiting Iconic Images of the Cuban Exile in Daína Chaviano's "The Island of Eternal Love"
Paloma Fernández Sánchez 24

Tiempos pasados, memorias presentes: reflexiones y representaciones en el espacio postdictatorial argentino
Daniela Goldfine 32

Los cementerios: Heterotopias inmortales en "Inventario secreto de La Habana" y "Le città invisibili"
Jennifer L. Monti 43

11 de septiembre de 1973 el dolor de la memoria imborrable: El trauma del golpe de estado en la literatura chilena del exílio contada en tres obras: "Cobro revertido" de Urbina, "Vuelo a nacer a los 42 años" de Paulina Veloso, y "No pasó nada" de Antonio Skármeta
Jaime Retamales 56

Bella's Non-Traditional Approach to Performing Resistance In Luisa Valenzuela's "Cuarta versión" *Cambio de armas (1982)*
Shelli Rottschafer 65

Cuerpo deseado, herido, fantasma: Sobre algunos poemas de Néstor Perlongher
Guillermo Severiche 79

Historia o histeria: reconstrucción del passado o desacralización de la memoria en Alex de la Iglesia Y Benjamin Prado
Óscar Iván Useche 91

Creative Writing

La llorona
Steven Bryd 104

Dos Poemas
Rolando J. Díaz 114

Llamémosle Olvido
Juan Morilla 116

Casi Nada
Guillermo Severiche 118

El ataque talibán
Alfonso Ruiz de Aguirre 120

Punto Negro
Rubén Varona 128

Interview

Entrevista a Fernando de Prado, promotor del proyecto de la localización y la identificación de los restos mortales de Miguel de Cervantes

Juan Morilla y Dora G. Aranda 131

LITERARY CRITICISM

La pesadilla en "El mundo de los sueños" de Rubén Darío

Helena Besović
University of Missouri - Columbia

Con la revolución industrial en Europa y que luego se expandió al resto del mundo occidental, los intelectuales de la época se enfrentaron con numerosas cuestiones sobre la existencia humana. Como resultado, surgieron los partidarios y los sostenedores de la modernidad quienes querían dejar atrás la tradición y autoproclamarse los nuevos portadores del saber. Estos nuevos intelectuales se consideraban a sí mismos más avanzados que sus antepasados. Sin embrago, la nueva modernidad no consiguió apartarse por completo de la antigüedad y esto crearía incertidumbre e inseguridad en las personas. A muchos, la ciencia no les convencía con su promoción del progreso y el optimismo filosófico de la Ilustración y volvieron a buscar consuelo en las promesas de la Iglesia. Entonces, surgió una ambigüedad en las personas que apoyaban la modernidad, pero no querían olvidarse por completo de sus tradiciones y creencias religiosas que en ese momento pasaron a formar parte de lo antiguo.

La crisis finisecular de Hispanoamérica fue marcada por la amenaza del imperialismo estadounidense. Los avances tecnológicos de la América anglosajona y su creciente poder militar, aumentaron la incertidumbre que ya existía alrededor de la modernización. Octavio Paz señala que después de la independencia, los países hispanoamericanos no experimentaron un cambio radical en su base política. "Los nuevos países, por lo demás, siguen siendo las viejas colonias: no se cambiaron las condiciones sociales, sino que se recubrió la realidad con la retórica liberal y democrática. Las instituciones republicanas, a la manera de fachadas, ocultaban los mismos horrores y las mismas miserias" (161). En este ambiente surgió a luz pública Rubén Darío como el más alto representante del Modernismo hispanoamericano, que marcó un momento crucial en la historia de la literatura de la América de habla española.

En mi trabajo, me propongo analizar *El mundo de los sueños* de Darío como un texto lleno de ambigüedades, en el cual advierto líneas de fuga que se oponen a la división en sistemas binarios presentes en nuestro entendimiento de la realidad del mundo. En particular, me interesa señalar cómo algunas pesadillas de Darío pudieran ser la representación simbólica de una identidad andrógina, que se sale de las fijas características del género y que lo lleva a una intensa búsqueda personal. Sus pesadillas nos abren la puerta para analizar su incapacidad de comprender el mundo en el que vivía, lo que le creó una constante angustia. De *El mundo de los sueños* se puede inferir que Darío buscaba comprenderse a sí mismo y el mundo de su alrededor a través de lo misterioso y de lo raro. Pasó por varios campos del conocimiento científico y espiritual-religioso para encontrar respuestas a su inquietud interior. También, me interesa investigar cómo varias instituciones de poder estatal han influido en el proceso de la creación de identidad de Darío.

En *El mundo de los sueños* Darío se enfoca en la importancia de los sueños en la vida de los individuos. A través de sus narraciones, el autor hace énfasis en sus propios sueños que en mayor parte se manifiestan en forma de pesadillas. Estas le provocan una constante sensación de horror ante la vida. Ángel Rama destaca el papel de la oscuridad en la vida de Darío y su incomprensibilidad del mundo. "Más que de sus terrores, de su aprensión a la muerte, de la hostilidad del mezquino mundillo intelectual, de las dificultades concretas para cubrir las necesidades de su familia, sufría de 'ser y no saber nada'" (20). Darío sentía que no sabía lo suficiente de su propia persona, de sus necesidades y deseos: "Mi creencia es que, después del telégrafo, después del teléfono, después del cinematógrafo, después de la luz eléctrica...después de tantos otros milagros más que vendrán, surgirá un Colón del más allá" (91). La constante lucha interior que experimenta se manifiesta en sus pesadillas. Rama llama a este mundo de Darío un "mundo lleno de fantasmas" y dice que Darío "sufría de un estado de oscuridad intelectual y de confusión interior que si probablemente nacía de su incapacidad de comprender el mundo en el que vivía, se soldaba circularmente con una similar incapacidad para comprenderse a sí mismo" (20). Su confusión interior lo llevó a considerarse tanto un conservador como un renovador artístico e intelectual. Incluso, cuando Darío rompió con las barreras rígidas del arte de las letras estableciendo nuevas posibilidades, lo hizo también desde la resurrección de formas clásicas de lo antiguo.

Con el Modernismo, Darío lucha contra la helada realidad del positivismo porque ésta no le resulta suficiente para la compresión de la compleja realidad humana. Según Paz, "el Modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad – también de los nervios – al empirismo y el cientismo positivista" (162). El interés de Darío por el mundo de los sueños y sus propias pesadillas señalan su intento de escapar al mundo de lo misterioso en búsqueda de las respuestas sobre la naturaleza humana. En su obra cita al doctor Roger Dupouy quien trató el tema de los sueños causados por el veneno tebaico y quien señaló que "el hombre se esfuerza, en todos los tiempos, en encontrar los medios de escapar a su existencia real, y de ir a un mundo imaginario a buscar una felicidad ficticia y la satisfacción de sus insaciables deseos" (175). Paz apunta hacia un vacío espiritual creado por el positivismo y su crítica de la religión y de la metafísica, "nada más natural que los poetas hispanoamericanos se sintiesen atraídos por la poesía francesa de esa época y que descubriesen en ella no solo la novedad de un lenguaje sino una sensibilidad y una estética impregnadas por la visión analógica de la tradición romántica y ocultista" (162). Por su parte, Darío establece una mediación entre la corriente positivista y las antiguas creencias religiosas. En el texto "La esfinge" que forma parte de *El mundo de los sueños* comenta que "llegará un día en que la ciencia y la religión confundidas hagan ascender al hombre al conocimiento de la ciencia de la vida" (67). Su interés está en la intercalación de las vías científicas con el campo espiritual-religioso. *El mundo de los sueños* refleja estas características de Darío por su manera de aproximarse al significado de los sueños.

La angustia interior lleva a Darío a buscar respuestas en las corrientes espiritualistas. De acuerdo con Cristina Bravo Rozas, "Rubén Darío se imbuye de creencias alternativas a las tradicionales, pitagorismo esotérico, ocultismo,

transmigración del alma, dentro de la búsqueda espiritual y mística del modernismo" (174). Crece su interés por el mundo de los sueños como una manera de comunicarse con lo misterioso, lo extraño del ser humano y el más allá de este mundo. Darío se deslumbra por la corriente científica del siglo XIX, pero la ciencia no fue suficiente para librarlo de su confusión interior. Rama señala, "además, nunca se alejó demasiado del robusto árbol católico, junto al cual había nacido; cuando arreció la tormenta se estrechó más a su tronco, alejándose de las que no fueron sino fugaces aventuras y juegos sin compromiso" (30). Darío vivía en una constante crisis espiritual que le perturbaba incluso en sus sueños y por esto crece su interés por ellos.

En su teoría sobre el sueño, Sigmund Freud discute el proceso de condensación de los sueños. Están compuestos de pensamientos que no todos llegarán a la superficie en términos claros. Para analizarlos, es necesario descubrir los pensamientos que se esconden por debajo de lo elemental del sueño. De acuerdo con Freud, "dreams are brief, meagre and laconic in comparison with the range and wealth of the dream-thoughts. If a dream is written out it may perhaps fill half a page. The analysis setting out the dream-thought underlying it may occupy six, eight or a dozen times as much space" (819). Freud distingue entre "el sueño" y "los pensamientos del sueño". Se puede observar que los textos de Darío en *El mundo de los sueños* representan el intento de un análisis de los pensamientos del sueño que se encuentran en el subconsciente del ser humano. Tanto Freud como Darío, señalan que detrás de la simpleza de los sueños existe un mundo lleno de simbolismo que nos ayuda a descubrir algunos de los secretos más guardados de la conciencia humana. Como parte de su narración, Darío incorpora textos y análisis relacionados a los sueños, escritos por otros pensadores, con el propósito de enriquecer su conocimiento del tema y facilitar la posibilidad de llegar a una comprensión de la densa temática de los sueños.

Freud también analiza la sensación de horror o de miedo que nace en un ser humano definiéndola con la palabra "uncanny". Una sensación que en un dado momento nos ha sido familiar pero que con el paso del tiempo se ha perdido en nuestra memoria y que vuelve para causarnos inquietud. De acuerdo con Freud, "it is undoubtedly related to what is frightening – to what arouses dread and horror; equally certainly, too, the word is not always used in a clearly definable sense, so that it tends to coincide with what excites fear in general" (825). En Darío, lo "uncanny" vuelve y se manifiesta en sus pesadillas como lo desconocido y lo misterioso del cual no consigue escapar, ya que llega a formar parte de su mundo. Su interés por los personajes incomprensibles que causan terror se manifiesta en *El mundo de los sueños*. En "Los cuentos de Wells" expresa su admiración por el escritor inglés porque considera que éste ha logrado capturar lo oculto de la naturaleza en sus cuentos. "Ya se sabe que lo que forma la armazón total de sus narraciones es lo ignorado, lo probable y lo enigmático en la ciencia y en la naturaleza" (93). Los cuentos del autor inglés lo intrigan por su aportación a lo extraño, que también podemos considerar como algo que forma parte de lo "uncanny". Darío es atraído por los autores como Wells y Edgar Poe, quienes han trabajado con lo grotesco y con el terror en sus textos, dándole importancia a lo desconocido en nuestro mundo. De acuerdo con Darío, "hay que ver cómo los autores que más nos hacen estremecer con lo trágico

misterioso, gustan de ser de cuando en cuando 'autores alegres'. Solo que su risa llega a ser molesta y hasta fatigante y angustiosa, tal como se comprende en el arte extraño y casi macabro del clown" (93). En este caso, el "clown" es la personificación de lo "uncanny" porque su sonrisa le sirve de máscara por debajo de la cual se ocultan sus verdaderos sentimientos. La figura del "clown" provoca terror en los lectores por la ambigüedad de su naturaleza. Por un lado, es humano y, por el otro, tiene características de un monstruo.

En "Observaciones de un inglés", Darío trata la obra de London J. Rogers y profundiza su definición de las pesadillas. "Todos, con rarísimas excepciones, como Edison, que confiesa no haber soñado nunca, todos sabemos lo que son esos espantosos esfuerzos, esas luchas desmadejadoras, ese querer y no poder, que llega hasta la proximidad y el terror del anonadamiento, que caracterizan ciertas pesadillas" (104). Darío toma el ejemplo de la pesadilla descrita por Rogers, en la cual éste quiere llegar a un cierto lugar pero no consigue salir del laberinto compuesto de calles y pasillos perdidos. Al final, casi se ahoga en una chimenea por la cual intenta pasar. Darío señala, "la verdadera pesadilla, como se ve, no comienza sino en el instante en que el ánimo empieza a inquietarse por la no encontrada salida a la calle. La conciencia de que hay algo misterioso o inexplicable, causa desazón" (107). La pesadilla de Rogers le causa inquietud a Darío porque representa una búsqueda sin éxito que podría relacionarse con su propia búsqueda de identidad. En esta pesadilla, el soñador no encuentra la salida y no consigue escapar el destino que le ha sido predeterminado en la vida. Uno nunca llega a comprender por completo los misterios de la vida. A Darío, la noción de estar perdido en una realidad sin posibilidad de salida, al mismo tiempo, le provoca terror y despierta su interés por lo inexplicable.

Para encontrar los orígenes de las pesadillas de Darío es importante comprender que el conflicto interior de su persona es afectado por los acontecimientos culturales y políticos de su época. Darío empieza su revisión autobiográfica en 1910, en un periodo de crisis espiritual y económica. Erick Blandón señala que durante esta etapa de su vida, Darío "va a experimentar desengaños, incertidumbre material y limitaciones económicas, un periodo que será de profunda duda existencial y quiebra espiritual" (50). La preocupación por los sueños crece en él durante su estancia en París en 1911. Rama discute la crisis personal de Darío que parece empeorar durante su estancia europea y que lo empuja hacia el autoconocimiento por medio de los escritos autobiográficos y textos de reflexión como *El mundo de los sueños*:

> Se trató de una flexión de toda su vida que lo llevó a una interrogación tan desesperada como desesperanzada sobre sí mismo. Tal la nota dominante de ese quinquenio – de 1910 a 1914 inclusive – donde todos los materiales que escribe concurren, unitariamente, a testimoniar y a veces a elucidar torpemente la crisis de la personalidad y de sus creencias a que se había visto remitido – o más bien, acorralado – en su periodo europeo. (7)

Esta época representa los últimos años de vida de Darío ya que en 1914 dejará París y tomará un nuevo camino que finalmente lo llevará de vuelta a Nicaragua y terminará con su muerte. Rama señala que todo lo que Darío escribe durante estos años refleja una crisis

transmigración del alma, dentro de la búsqueda espiritual y mística del modernismo" (174). Crece su interés por el mundo de los sueños como una manera de comunicarse con lo misterioso, lo extraño del ser humano y el más allá de este mundo. Darío se deslumbra por la corriente científica del siglo XIX, pero la ciencia no fue suficiente para librarlo de su confusión interior. Rama señala, "además, nunca se alejó demasiado del robusto árbol católico, junto al cual había nacido; cuando arreció la tormenta se estrechó más a su tronco, alejándose de las que no fueron sino fugaces aventuras y juegos sin compromiso" (30). Darío vivía en una constante crisis espiritual que le perturbaba incluso en sus sueños y por esto crece su interés por ellos.

En su teoría sobre el sueño, Sigmund Freud discute el proceso de condensación de los sueños. Están compuestos de pensamientos que no todos llegarán a la superficie en términos claros. Para analizarlos, es necesario descubrir los pensamientos que se esconden por debajo de lo elemental del sueño. De acuerdo con Freud, "dreams are brief, meagre and laconic in comparison with the range and wealth of the dream-thoughts. If a dream is written out it may perhaps fill half a page. The analysis setting out the dream-thought underlying it may occupy six, eight or a dozen times as much space" (819). Freud distingue entre "el sueño" y "los pensamientos del sueño". Se puede observar que los textos de Darío en *El mundo de los sueños* representan el intento de un análisis de los pensamientos del sueño que se encuentran en el subconsciente del ser humano. Tanto Freud como Darío, señalan que detrás de la simpleza de los sueños existe un mundo lleno de simbolismo que nos ayuda a descubrir algunos de los secretos más guardados de la conciencia humana. Como parte de su narración, Darío incorpora textos y análisis relacionados a los sueños, escritos por otros pensadores, con el propósito de enriquecer su conocimiento del tema y facilitar la posibilidad de llegar a una comprensión de la densa temática de los sueños.

Freud también analiza la sensación de horror o de miedo que nace en un ser humano definiéndola con la palabra "uncanny". Una sensación que en un dado momento nos ha sido familiar pero que con el paso del tiempo se ha perdido en nuestra memoria y que vuelve para causarnos inquietud. De acuerdo con Freud, "it is undoubtedly related to what is frightening – to what arouses dread and horror; equally certainly, too, the word is not always used in a clearly definable sense, so that it tends to coincide with what excites fear in general" (825). En Darío, lo "uncanny" vuelve y se manifiesta en sus pesadillas como lo desconocido y lo misterioso del cual no consigue escapar, ya que llega a formar parte de su mundo. Su interés por los personajes incomprensibles que causan terror se manifiesta en *El mundo de los sueños*. En "Los cuentos de Wells" expresa su admiración por el escritor inglés porque considera que éste ha logrado capturar lo oculto de la naturaleza en sus cuentos. "Ya se sabe que lo que forma la armazón total de sus narraciones es lo ignorado, lo probable y lo enigmático en la ciencia y en la naturaleza" (93). Los cuentos del autor inglés lo intrigan por su aportación a lo extraño, que también podemos considerar como algo que forma parte de lo "uncanny". Darío es atraído por los autores como Wells y Edgar Poe, quienes han trabajado con lo grotesco y con el terror en sus textos, dándole importancia a lo desconocido en nuestro mundo. De acuerdo con Darío, "hay que ver cómo los autores que más nos hacen estremecer con lo trágico

misterioso, gustan de ser de cuando en cuando 'autores alegres'. Solo que su risa llega a ser molesta y hasta fatigante y angustiosa, tal como se comprende en el arte extraño y casi macabro del clown" (93). En este caso, el "clown" es la personificación de lo "uncanny" porque su sonrisa le sirve de máscara por debajo de la cual se ocultan sus verdaderos sentimientos. La figura del "clown" provoca terror en los lectores por la ambigüedad de su naturaleza. Por un lado, es humano y, por el otro, tiene características de un monstruo.

En "Observaciones de un inglés", Darío trata la obra de London J. Rogers y profundiza su definición de las pesadillas. "Todos, con rarísimas excepciones, como Edison, que confiesa no haber soñado nunca, todos sabemos lo que son esos espantosos esfuerzos, esas luchas desmadejadoras, ese querer y no poder, que llega hasta la proximidad y el terror del anonadamiento, que caracterizan ciertas pesadillas" (104). Darío toma el ejemplo de la pesadilla descrita por Rogers, en la cual éste quiere llegar a un cierto lugar pero no consigue salir del laberinto compuesto de calles y pasillos perdidos. Al final, casi se ahoga en una chimenea por la cual intenta pasar. Darío señala, "la verdadera pesadilla, como se ve, no comienza sino en el instante en que el ánimo empieza a inquietarse por la no encontrada salida a la calle. La conciencia de que hay algo misterioso o inexplicable, causa desazón" (107). La pesadilla de Rogers le causa inquietud a Darío porque representa una búsqueda sin éxito que podría relacionarse con su propia búsqueda de identidad. En esta pesadilla, el soñador no encuentra la salida y no consigue escapar el destino que le ha sido predeterminado en la vida. Uno nunca llega a comprender por completo los misterios de la vida. A Darío, la noción de estar perdido en una realidad sin posibilidad de salida, al mismo tiempo, le provoca terror y despierta su interés por lo inexplicable.

Para encontrar los orígenes de las pesadillas de Darío es importante comprender que el conflicto interior de su persona es afectado por los acontecimientos culturales y políticos de su época. Darío empieza su revisión autobiográfica en 1910, en un periodo de crisis espiritual y económica. Erick Blandón señala que durante esta etapa de su vida, Darío "va a experimentar desengaños, incertidumbre material y limitaciones económicas, un periodo que será de profunda duda existencial y quiebra espiritual" (50). La preocupación por los sueños crece en él durante su estancia en París en 1911. Rama discute la crisis personal de Darío que parece empeorar durante su estancia europea y que lo empuja hacia el autoconocimiento por medio de los escritos autobiográficos y textos de reflexión como *El mundo de los sueños*:

> Se trató de una flexión de toda su vida que lo llevó a una interrogación tan desesperada como desesperanzada sobre sí mismo. Tal la nota dominante de ese quinquenio – de 1910 a 1914 inclusive – donde todos los materiales que escribe concurren, unitariamente, a testimoniar y a veces a elucidar torpemente la crisis de la personalidad y de sus creencias a que se había visto remitido – o más bien, acorralado – en su periodo europeo. (7)

Esta época representa los últimos años de vida de Darío ya que en 1914 dejará París y tomará un nuevo camino que finalmente lo llevará de vuelta a Nicaragua y terminará con su muerte. Rama señala que todo lo que Darío escribe durante estos años refleja una crisis

de su estructura ideológica. Cuestiona los valores que hasta entonces habían sido parte de su vida y hace una detallada auto-reflexión a través de sus escritos.

Darío dedica una gran parte de su vida a viajar por Hispanoamérica y por Europa. La nueva vida industrial le da la oportunidad de convertirse en un náutico del mundo al estilo del flaneur quien pasea por las calles de las grandes ciudades industriales, convirtiéndolas en su vivienda. Walter Benjamin le otorga cualidades de cronista y de filósofo a la figura del flaneur. En el bulevar es donde se siente más a gusto porque tiene la posibilidad de observar, en persona, la dinámica de las crecientes ciudades industriales. "Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio" (Benjamin 51). Los viajes de Darío comienzan al abandonar Centroamérica y al dirigirse a las grandes metrópolis de América Latina como lo eran Santiago de Chile y Buenos Aires en esa época. Es necesario notar que Darío se establece en Buenos Aires en el momento del replanteamiento de la identidad nacional del país.

Jorge Salessi destaca el impacto que tuvo la inmigración europea en Argentina. La mayoría de los inmigrantes eran hombres jóvenes y solteros que provenían de Italia y buscaban trabajo. Su llegada en grandes números provocó cuestionamiento e incertidumbre en la sociedad porque se sabía que algunos de ellos solían practicar relaciones homosexuales. De acuerdo con Salessi, "By 1900 the immigration that had been imagined by the Argentine ideologues of the mid-nineteenth century as suburban and white…had in reality become an immigration of large and visible groups of foreigners…many of whom were young men without traditional family ties and often of the poor areas of their home countries" (338).

De esta manera, Argentina necesitaba ser imaginada una vez más para distanciarse y protegerse de los extranjeros que amenazaban su integridad nacional. La familia representaba la base de la nacionalidad argentina y no se podía dejar influir por ninguna otra corriente que no iba en línea con las pautas puramente tradicionales. Incluso, las mujeres que decidían trabajar fuera del ámbito privado de la casa eran mal vistas y consideradas un "tercer sexo". La mayoría de estas mujeres eran abandonadas por sus esposos que inmigraron a otros lugares o simplemente eran mujeres que se negaron a casarse. La etiqueta del "tercer sexo" les fue dada para señalar que su comportamiento era desviado. Michel Foucault apunta hacia la creciente problemática que se crea alrededor de "la población" en el siglo XIX, con el intento de controlar su crecimiento. Como parte de esta problemática surge la necesidad de definir y controlar el sexo y la sexualidad humana. "It was essential that the State knows what was happening with its citizens' sex, and the use they made of it, but also that each individual be capable of controlling the use they made of it. Between the State and the individual, sex became an issue, and a public issue no less" (1508). Con este ambiente se encuentra Rubén Darío cuando llega a Buenos Aires. Ya entonces, Darío había empezado a hacerse conocido en los círculos literarios y públicos y le era necesario cuidar su imagen pública para poder seguir aumentando su prestigio.

Es de entender que Darío se preocupara por su imagen pública si se considera que, durante su carrera, él también había sido marcado como alguien que había intentado derrumbar las leyes y las reglas de la sociedad y la literatura. Su carácter de innovador de las artes no era siempre bien visto por sus críticos. Desde joven, Darío se destacó por su espíritu rebelde y reformador que lo llevó a las puertas de la fama mundial. Sin embargo, el aprecio que Darío recibía por su trabajo intelectual muchas veces iba acompañado por dudas y rechazos de parte de grupos que encontraban demasiada ambigüedad en el Modernismo. La mayoría de estos intelectuales se dedicaron a la tarea de reproducir un modelo nacional para sus respectivos países y no podían permitirse ninguna desviación de su plan. Para ellos, la identidad nacional giraba alrededor de un discurso homogéneo que no tomaba en cuenta la diversidad de lenguas, de género, de raza y de orientación sexual. El poder tenía el rostro del hombre adulto, blanco, europeo, de clase media y todo lo opuesto a esas características representaba al "otro" excluido del discurso homogéneo. En numerosas ocasiones, Darío se enfrentó con el estigma de ser el "otro" o el "diferente". Esto es evidente en Europa durante su estancia en España y Francia donde pasa la segunda parte de su vida antes de volver y morir en Nicaragua.

Durante su vida, Darío fue más partidario de la economía y la cultura europea que de la estadounidense. El miedo del imperialismo estadounidense se mantenía vivo en él y por esto intentaba promover la idea del comercio entre Hispanoamérica y Europa. De acuerdo con Blandón, "puesto a considerar el control unilateral del comercio de América Latina por los Estados Unidos, Darío urgía a Europa a no abandonar ese mercado. Entre los países europeos, como se sabe, tenía especial predilección por Francia" (76). Sin embargo, para entonces ya se había desilusionado de la capital de Francia a cuya vida nunca consiguió integrarse por completo como intelectual. Blandón señala que Darío tenía sentimientos ambivalentes hacia París, "pasó de la idealización, cuando sólo la conocía a través de las lecturas tempranas, en los años en que conocer París era parte de su programa de juventud, a la confrontación de la realidad, a partir de 1900, cuando al fin pudo radicarse en su "cara Lutecia" y conocer sus entrañas degradantes" (76). Durante su estancia en Francia, se dio cuenta de que nunca iba a ser parte de la intelectualidad parisina porque era considerado y visto como un extranjero. A pesar de su insatisfacción con la capital de Francia seguía creyendo en la importancia de la influencia europea para América Latina. Francia no era el único país europeo donde Darío encontró rechazos e incomprensiones a su persona y a su obra. En España, varios intelectuales, cuestionaban la influencia y la importancia de Darío y del Modernismo.

Con su obra, Darío establece un espacio de ambigüedad opuesta a la definición binaria del mundo que intenta simplificar la naturaleza humana. Esto lo consigue saliéndose de los estrictos parámetros de los géneros literarios e incluyendo temas y personajes que se definen por su carácter ambiguo. Es conocida la comparación que hizo Guillermo Díaz-Plaja, al comienzo de la década de los cincuenta del siglo XX, entre el Modernismo y la Generación del '98, en la cual establece un punto de vista binario para explicar las principales diferencias entre los dos movimientos. Ahí asocia el Noventa y Ocho con el activismo, la energía, la intervención, entre algunas características, para comprobar su carácter varonil. Por otro lado, Díaz-Plaja caracteriza al Modernismo

como un movimiento de índole femenina. Según él, "el Modernismo es, por lo general, pasivo, adinámico. De modo inverso al Noventa y Ocho, que actúa según una razón activa y operante, el Modernismo es fundamentalmente receptivo, y su clave estética – la sensibilidad – implica una actitud pasiva frente al despliegue de las cosas alrededor" (212). Díaz-Plaja intenta disminuir la importancia del Modernismo al compararlo con lo sensible, lo bello que caracteriza al sexo femenino. Sin embargo, su observación dualista no toma en cuenta toda la complejidad de la naturaleza humana. Busca definir el Modernismo con una simpleza para intentar quitarle mérito a Darío y al Modernismo latinoamericano. Con esta crítica del Modernismo sale a la luz la problemática de lo femenino en las sociedades predominantemente patriarcales.

El ataque hacia lo femenino del Modernismo representa un intento de suprimir la posibilidad de una identidad fluida en el ser humano o una identidad andrógina. La organización de ideas en sistemas binarios no nos permite considerar la posibilidad de que el ser humano, en ámbito del género y sexualidad, sea más que simplemente un hombre como la representación de lo masculino o una mujer como lo femenino. Gilles Deleuze hace crítica de esta lógica binaria con su noción de rizomas. Deleuze no cree en el sistema arbolesco que tiende a establecer jerarquías, ya que a través de éste no se puede hablar de la multiplicidad de identidades. "The only way to get outside the dualism is to be-between, to pass between, the intermezzo" (277). Se puede argumentar que el Modernismo de Darío está ubicado en este estado "intermedio" y que por esto ha sido cuestionado por sus críticos. De acuerdo con Deleuze, "the rhizome is an acentered, non-hierarchical, nonsignifying system without a General and without and organizing memory or central automation, defined solely by a circulation of states" (1459).

El mundo de los sueños afirma el deseo de Darío de entrar en otras realidades con el propósito de intercalarlas para poder establecer una imagen de multiplicidad que afecte nuestra noción de identidad: "...en el sueño, el hombre se desdobla; el cuerpo y el alma pueden aislarse uno de otro, o encontrarse en condiciones distintas del estado normal" (Darío 147). Él mismo pasaba mucho tiempo en este estado "intermedio" donde intentaba encontrar explicaciones para la compleja naturaleza humana. Sin embargo, Darío discute el precio que uno puede llegar a pagar si posee un espíritu inquieto. Hace la conexión entre el arte, el ensueño y la locura en "Grandville" explicando que el artista nombrado "se dedicó a transponer en el papel sus visiones o concepciones sómnicas, y sabido es que este artista que en su vida íntima fuera de humor tranquillo, y hasta jovial, perdió la razón poco tiempo antes de morir"(117). En el caso de Darío, existe la posibilidad de que la recepción de su obra y el cuestionamiento de ésta despertaran dudas y viejos miedos en él y no le permitiera sentirse cómodo con el derrumbe de las barreras binarias en su vida. Una de estas barreras pudo ser la del género y de la sexualidad.

Durante su estancia en Argentina, es probable, que Darío visitara los prostíbulos controlados por el estado como una manera de prevenir la extensión de la práctica de la homosexualidad. Según Salessi, hombres jóvenes y solteros iban a estos lugares en gran número. "State regulated heterosexual prostitution was a measure conceived as a defense against the proliferation of homosexual relations in a city with a large population of

young single men, who in many cases found a place to socialize only in brothels" (349). Darío era un joven soltero durante su estancia en Argentina y si consideramos su gran interés por lo oculto y por lo raro, es probable que tuviera interés en las "desviadas" prácticas sexuales. Sin embargo, en este ambiente represivo y debido a su educación en el ambiente casi colonial de Nicaragua, Darío se vio forzado, consciente o inconscientemente, a ocultar ciertos deseos sexuales, ya que en este tipo de sociedad, no se aceptaba ningún tipo de ambivalencia sexual en la esfera pública. En la sociedad argentina de esta época, la homosexualidad fue vista como una práctica contra la naturaleza humana.

Darío provenía de una cultura de fuerte tradición católica en la cual pasó su juventud y sus años de formación. De acuerdo con Nasrudin Subhi y David Geelan, en un estudio sobre la colisión de cristianismo y la homosexualidad, muchos de los encuestados indicaron que su denominación religiosa se opone a su homosexualidad considerándola pecaminosa y que los homosexuales son vistos como personas malas por parte de su iglesia. "They stated that a few biblical passages were highlighted to condemn homosexuality, and reported being instructed to pray for forgiveness, making them feel alienated in their own congregations" (1385). En gran número de casos esta alienación ha resultado en el crecimiento de depresión en los homosexuales hasta incluso los ha llevado a considerar la opción del suicidio. En su texto The Politics of Posing Sylvia Molloy presenta la noción de "posing" con respecto a la relación entre Oscar Wilde y América Latina. Se sabe que varios escritores latinoamericanos han sido inspirados por Wilde y su manera de ser. El intento de imitar a Wilde y crear literatura que se opone a la construcción nacional de la identidad ha provocado cuestionamientos e inseguridad en círculos intelectuales. "Posing makes evident the elusiveness of all construction of identity, their fundamentally performative nature. It increasingly problematizes gender, its formulation and its divisions: it subverts categories, questions reproductive models, proposes new modes of identification" (Molloy 147).

En Argentina, Darío experimenta el pánico colectivo hacia la homosexualidad y la condena de las personas que se salen de las normas tradicionales de la sociedad. Es necesario tomar en cuenta que durante buena parte de su vida, su creación literaria es, al mismo tiempo, apreciada y juzgada como un arte afeminado como lo hemos observado anteriormente. Existe la posibilidad de que la constante presión social lo haya llevado a la angustia y a la incomprensión de su ser, ya que sus propios intentos de salirse de los esquemas binarios, en varios casos, iba en contra de lo aceptable en la sociedad. Esto lo observamos en su manera de percibir lo sobrenatural como parte de la realidad. Según Darío, "Hoy la ciencia seria estudia esos misteriosos casos. Se quiere, naturalmente, quitar a todas esas manifestaciones todo aspecto sobrenatural. Se inventan nombres de base griega y aparatos de laboratorio. La psicología experimental se mezcla en el asunto"(89). Darío busca la libertad en el sueño y en la pesadilla. Para él, esos "pertenecen a un estado singular en que nuestro doble, o astral, como dicen los especialistas, encuentra la libertad relativa de su medio" (106). Los sueños y las pesadillas despiertan en Darío el interés por investigar lo misterioso en la vida para poder

entender el misterio que él mismo traía en su ser.

La lucha interior de Darío también está expresada en su texto "Edgar Poe y los sueños" que le sirve para afirmar su admiración por el escritor norteamericano. Según Cristina Bravo Rozas, "Poe se convierte en el primer poeta visionario al que reivindica, pues piensa que a través de ese mundo de sueños que transmite, muestra el misterio de las cosas. La figura del poeta mago capaz de vislumbrar la realidad se personaliza la figura de su admirado Poe" (176). Darío admira la capacidad de Poe de salirse de la realidad, tal como es definida por la sociedad, para entrar en un mundo donde es necesario el uso de la sensibilidad para poder interpretar las cosas. "Todo esto es sueño, simplemente sueño, una especie de sueño que, naturalmente, no es dado tener a cualquiera. Hay que tener la sensibilidad, el alma, la cultura y la fisiología de Poe, para soñar de esa manera. Él escribió eso despierto, pero en la atmósfera del 'dream' que nunca le abandonaba" (Darío183). Aquí, Darío expresa su admiración por la vida de Poe quien solía pasar mucho tiempo intoxicado. "El triunfo del gran yanqui – a pesar de que vacila a veces y habla de dificultad, de imposibilidad de expresar ciertas cosas -, es el haber logrado comunicar con los recursos de su idioma, algo de lo que aprendió a percibir en el reino místico y en los imperios de la sombra" (194). Darío narra que el "influjo de los excitantes" le ayudó a Poe a la hora de escribir algunos de sus más "anormales", más "raros" y "ultradiabólicos" trabajos. Una vez más surge el interés del poeta por lo misterioso y lo raro y es, precisamente, este aspecto lo que más le atrae en Poe.

En *El mundo de los sueños*, Darío siente la necesidad de exponer parte de su vida privada al público. Se decide a contar sus sueños y a compararlos con los textos de otros escritores y pensadores que contribuyeron a esta temática. Al leer *El mundo de los sueños*, observamos cómo Darío trasciende las fronteras entre la vida y el sueño con el propósito de abrir nuevos horizontes del conocimiento humano. Según Darío, "...sea de un modo o de otro, es el caso que hoy se reconocen como exactos hechos que ataño se tenían por supersticiones o ingenuas y primitivas creencias populares" (89). La ambigüedad que establece con sus obras, ya vimos que era cuestionada por los críticos que no querían aceptar y comprender su manera de escribir, pero se puede decir que Darío iba adelantado en comparación con sus críticos, porque percibía un mundo fuera del sistema binario de clasificación tan común en la filosofía tradicional. Sin embargo, es probable que la crítica le llegara a afectar en un momento dado. Según Alberto Acereda, "Darío, como líder y el más alto representante de los poetas del Modernismo hispánico, se enfrenta en la medida que le es posible a todos cuantos rechazan el arte, desprecian la poesía y arrinconan el culto a la belleza" (85). A pesar de luchar en contra de los críticos del Modernismo y de su propia persona, sus pesadillas se pueden ver como su incapacidad de librarse, por completo, de algunos sentimientos de culpa que llevaba consigo. Los sueños se le presentan como el escape de la realidad y como el medio de anunciación de los porvenires. Darío creía que el alma se comunica con nosotros a través de nuestros sueños y que "...no importa el intervalo que se suponga entre el sueño y su realización – el alma, por el medio de las imágenes propias y naturales que pueden llamar elementos, lo anuncia" (151). No cabe duda de que Darío estuvo consciente de ser diferente en un mundo donde todo se intentaba definir y etiquetar para poder controlarlo.

Su creciente interés por lo "diferente", lo "raro" surge de su necesidad de ir más allá en busca de su identidad. El mundo en el que vivía, con sus definidas instituciones de poder y conocimiento, no le proporcionaba del todo una solución a su espíritu inquieto.

El mundo de la pesadilla de Darío y su abuso del alcohol, también apuntan hacia la posibilidad de una severa depresión en él. Cuando parece dar un paso adelante la fuerte tradición cristiana lo vuelve hacia atrás y estanca la liberación de su espíritu. Sus pesadillas demuestran que vivía y se mantenía en el límite de la vida. Se encontraba en un constante estado de perturbación emocional. Parece que no conseguía encontrar su lugar exacto en la vida porque sus visiones se contraponían, por un lado, a la visión conservadora de la religión cristiana y, por el otro, al positivismo científico. La sociedad y los críticos no le dejaban vivir en su realidad "intermedia" ya que su ambigüedad iba en contra del sistema de poder que quería tener control completo de sus ciudadanos. La sociedad patriarcal no le permitía a Darío quebrar con las barreras entre lo masculino y lo femenino. La intercalación de género en una posible identidad andrógina no era permitida como se observa en el caso de Argentina y en la contraposición de la Generación de '98 y del Modernismo. Lo femenino en un hombre solo podía significar lo anormal o lo homosexual que en la época fue visto como una condición de enfermedad mental. La constante presión de acceder a la moral y a las reglas, establecidas por la sociedad, termina por causarle angustia a Darío. Su crisis emocional se manifiesta por medio de las pesadillas que surgen violentamente de su subconsciente.

Notes

[1] Rama se refiere a "la tormenta" para hablar de la crisis espiritual de Darío provocada por las incertidumbres y los misterios de la vida. El intenso periodo de "la tormenta" en su vida le había llevado a experimentar con el espiritismo, la teosofía y el ocultismo para finalmente proporcionarle la vuelta a las tradiciones religiosas de su infancia.

[1] Alberto Acereda señala: "En el ámbito de la crítica historiográfica, al llegar a 1970, el crítico español Guillermo Díaz-Plaja incluyó un par de apartados en su libro *Hispanoamérica en su literatura* donde atendió a lo que él llamó 'La quiebra del Modernismo' (139-140) y 'Actitudes antimodernistas' (141-144). A la altura de ese año, Díaz-Plaja había ya disminuido su visión feminizante del Modernismo pero seguía definiendo el Modernismo como 'una suntuosa fiesta musical que mostró el límite de las gracias retoricas del castellano' (139). Su recuento historiográfico del agotamiento del Modernismo concede otra vez demasiada importancia al soneto de Enrique González Martínez de 1911. En el otro apartado, al aludir a las actitudes antimodernistas, Díaz-Plaja toma una particular visión del tema al juzgar – incomprensiblemente a nuestro juicio – ciertos poemas de César Vallejo como actitudes antimodernistas…Lo antirétorico que Díaz-Plaja observa en otros autores como Vicente Huidobro o Jorge Luis Borges o la cuestión del compromiso social en la poesía de Pablo Neruda parecen ser razones suficientes para el crítico español a la hora de ver 'antimodernismo'. A nuestro juicio, la cuestión no puede reducirse a esos ejemplos, sino que cabe ahondar en otras valoraciones" (339-340).

[1] Molloy: "Not all turn-of-the-century posing refers unequivocally to the homosexual, a subject yet to be defined and in whose formulation, both cultural and legal, Wilde's trials played such a large part. But I would argue that all turn-of-the century posing does refer equivocally to the homosexual, for it refers to a theatricality, a dissipation, and a manner (the uncontrollable gesturing of excess) traditionally associated with the nonmasculine or, at the very least, with an increasingly problematic masculinity"(146-147).

Works Cited

Acereda, Alberto. *El antimodernismo: debates transatlánticos en el fin de siglo*. Palencia: Cálamo, 2011.

Benjamin, Walter. *Poesía y Capitalismo*. Madrid: Taurus, 1999.

Blandón, Guevara Erick. *Discursos Transversales: La recepción de Rubén Darío en Nicaragua*. Managua: Banco Central de Nicaragua, 2011.

Bravo Rozas, Cristina. "Los juegos terroríficos de Rubén Darío." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 31 (n.d.): 171-92. *JSTOR*.

Darío, Ruben. *El mundo de los sueños*. Ed. Ángel Rama. [S.l.]: Univ. Of Puerto Rico, 1973.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota, 1987.

Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a Noventa y Ocho; Una introducción a la literatura Española del siglo XX*. Madrid: Espasa-Calpe, 1951.

Foucault, Michel. "From The History of Sexuality." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. 2nd ed. New York-London: W. W. Norton, 2010. 1502-1521.

Freud, Sigmund. "From The Interpretation of Dreams." Ed. Vincent B. Leitch. 2nd ed. New York-London: W. W. Norton, 2010. 824-841.

Molloy, Sylvia. "The Politics of Posing." *Hispanisms and Homosexualities*. Ed. Robert McKee Irwin. Durham: Duke UP, 1998. N. pag.

Paz, Octavio. *Obras completas de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Rama, Ángel. "Sueños, espíritus, ideología y arte del dialogo Modernista con Europa." Prólogo. *El mundo de los sueños*. By Rubén Darío. N.p.: Univ. de Puerto Rico, 1973. 5-54.

Salessi, Jorge. "The Argentine Dissemination of Homosexuality." *Journal of the History of Sexuality* 4.3 (n.d.): 337-68. *JSTOR*.

Subhi, Nasrudin, and David Geelan. "When Christianity and Homosexuality Collide: Understanding the Potential Intrapersonal Conflict." *Journal of Homosexuality* (n.d.): 1382-402. *JSTOR*.

Yo, la peor de todas: Juego de (des)identidades en el México novohispano de Sor Juana Inés de la Cruz

José César del Toro
University of California - Santa Barbara

> Oh nombre descubierto bajo una enredadera
> como la puerta de un túnel desconocido
> que comunica con la fragancia del mundo!
> Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Cien sonetos de amor*

La ciudad de Puebla a lo largo del siglo XVII fue la segunda ciudad en importancia económica en el virreinato de la Nueva España. A la preeminencia política se añadió la cultural y en este ámbito [...] surgieron venerables, siervos de Dios, frailes y monjas de vidas ejemplares que hicieron que la religiosidad urbana de la Angelópolis adquiera matices excepcionales (Loreto López 24). La mayoría de los documentos escritos por monjas estuvieron siempre bajo la supervisión de clérigos o frailes, confesores o directores espirituales, nunca a iniciativa personal (25). El caso de la décima musa mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), es muy particular ya que se disitngue del resto por su capacidad intelectual.

En el ensayo de la sorjuanista, Sara Poot-Herrera, titulado "Nombres propios y de ocasión cerca de Sor Juana" (2009) se analizan los distintos nombres en los escritos, que de forma muy peculiar se conectan (in)directamente a la controvertida Carta Atenagórica (1690).[1] Por ello, se reafirma una vez más la trascendencia y celebridad escritural de la monja, Sor Juana Inés de la Cruz (relevancia que ha y sigue prevaleciendo hasta nuestros días).[2] Por medio de las distintas misivas o documentos, la monja jerónima se ve involucrada en la controversia que se origina en el escrito autorizado para su publicación y prologado por Sor Filotea de la Cruz (seudónimo que usa el obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz)[3] titulado la *Carta Atenagórica*. Este juego de nombres reales y ficticios es ocasionado por este documento no autorizado y escrito por Sor Juana. El propósito de este ensayo es comentar/detallar sobre esta diversidad de nombres falsos, verdaderos, anónimos, sinónimos que giran alrededor de este escrito.

El travestismo escritural novohispano iniciado por el prelado Manuel Fernández de Santa Cruz (1633-1699) el 25 de noviembre de 1690 (fecha en que se autoriza el documento para su impresión) es una técnica que en otras misivas no se utiliza de igual modo. Por ejemplo, como apéndice a la hagiografía del obispo titulada Dechado de príncipes eclesiásticos (1716) por Fray Manuel de Torres (sobrino de Sor Juana) se incluyen varias cartas de Fernández de Santa Cruz dirigidas a distintas religiosas, entre las que se cuenta Sor Juana, pero si bien a ella le escribe con el pseudónimo de Sor Filotea, la mayor parte las cartas destinadas a otras monjas van firmadas con su nombre y cargo de obispo, primero desde Guadalajara, y luego, desde Puebla (Glantz 281).

El nombre y firma de Sor Filotea de la Cruz está impregnado de un contenido muy acentuado. El nombre "Filotea" significa "amiga de Dios", nombre no casual sino, convenientemente pensado por don Manuel para expresar, *con motivos pedagógicos*, su

personal idea de la mayor finez de Dios (Soriano Vallés 199). Este nombre en cuestión, puede hasta cierto punto ser relacionado con el libro *Peregrinación de Philotea al santo templo y monte de la Cruz* (1659) del obispo Juan de Palafox y Mendoza.[4] Los libros del obispo fueron muy populares (incluyendo el del *Philotea)* y, es muy posible que éste haya pasado por las manos de Fernández de Santa Cruz. De acuerdo a Palafox y Mendoza el libro fue escrito en imitación de una Philotea francesa porque le parecía que "not to be a useless imitation, but a spiritual and holy one: that a Spanish Philotea instruct others by showing himself to be humble follower of the Cross..." (Schons 59).

Aunque en las misivas dirigidas a estas monjas lo hace de manera directa con su identidad de obispo, las intenciones del prelado se muestran de forma tergiversada.[5] Según lo mencionado, Fernández de Santa Cruz posee una belleza espiritual y corporal bien proporcionada, mismas características que buscaba en las jóvenes que anhelaban ser religiosas "[...] habían de ser nobles y de buena gente y que fuesen de buena cara porque lo primero que procuraba era saber si era de buena gente y tenían buen parecer. Éstas eran las que admitía en el Convento de Santa Mónica [...]" (Myers 154). A esta lista de requerimientos se adhiere un requisito más para que las postulantes fueran admitidas; esto es, las aspirantes necesitaban poseer sangre o descendencia española.[6]

El afecto de Fernández de Santa Cruz era tanto que decide entregar a las monjas del convento de Santa Mónica en Puebla (sus predilectas) un último obsequio, su corazón,[7] como se asegura en las páginas de su hagiógrafo:

> Dícese este legado último respecto de los que pertenecen a bienes reales, que el tesoro más notable, más rico y más apreciable que tenía el generoso pecho de este pastor sagrado les hizo entrega y donación por último legado en su testamento, el corazón, miembro principal del cuerpo, centro vivo del amor, palacio de la voluntad, órgano de los espíritus y parte la más noble de todas las que componen el viviente humano, y mucho más noble por serlo de aquel príncipe tan heroico (Torres 207-8).

El rasgo del corazón y su paulatina donación a las monjas del convento de Santa Mónica, es observado por Miruna Achim como una estrategia política del obispo para que no sólo se le recuerde cuando esté ausente,[8] sino para que además se mantenga su poderío y dominio a través de esta apreciada reliquia. A esto se le adhiere, el sermón oficiado por el predicador, Ignacio de Torres, tres semanas después del fallecimiento de Fernández de Santa Cruz, el cual permite ver la trascendencia señalada por María Dolores Bravo Arriaga al recalcar ésta la fusión que se da por medio de la voz oficiada en el sermón junto con la presencia misma del corazón del prelado; para así, el obispo ausente se comunique con las monjas por medio del corazón y su voz escrita. Esta intención es más palpable en palabras de mismo obispo años antes de su muerte:

> Hijas: mando en mi testamento que se saque mi corazón y se entierre en vuestro Choro, y con vosotras; para que este muerto donde estuvo cuando vivía, y para memoria de las que os sucedieren, en mi retrato, poned este rotulo: Hijas, rogad a Dios por quien os dio su Corazón, para que por las continuas oraciones vuestras salga del purgatorio, que temo muy dilatado y en el Cielo, si soy tan dichoso, me mostraré vuestro Padre, pidiendo la rigorosa obsevancia desta casa. Angeles y Junio 20 de 1694.
>
> Vuestro padre vivo y muerto. (Torres 208).

Este juego trastextual se observa, además, con otros personajes de la época y a distintos niveles. Dentro de esta lista de seudónimos le siguen: Serafina de Cristo, el apodado Soldado y el tardío documento de la portuguesa Margarida Ignacia. El 1 de febrero de 1691 se firma en San Jerónimo la *Carta / que habiendo visto la Atenagórica que con / tanto acierto dio a la estampa / Sor Filotea de la Cruz / del Convento de la Santísima / Trinidad de la Ciudad de los Ángeles, / escribía / Serafina de Cristo / en el convento del N.P.S. Gerónimo /* de México. 1691, se trata de una Carta que alguien, usando un seudónimo "Serafina[9] de Cristo"[10], le escribe a Sor Juana para elogiarla de manera exorbitante y para poner en ridículo, de manera también exorbitante, a su loco impugnador (Alatorre & Tenorio 36). Según observa Elías Trabulse el nombre de la monja no aparece en los registros del convento de San Jerónimo. El investigador Augusto Vallejo no cree que Serafina sea un seudónimo; si el nombre no aparece en el *Libro de profesiones* –piensa él- es porque Serafina era un seglar, quizá postulante que no llegó ni siquiera a novicia (65).

La *Carta de Serafina de Cristo* (monje o monja) apunta la legitimidad o no legitimidad del sermón de Vieira criticado por la *Carta atenagórica* (Poot-Herrera 173). La brevedad de la carta y el carácter alusivo de cada una de las aseveraciones, afirma Antonio Marquet, remiten a una íntima comunidad entre la signataria travestida, el destinatario travestido y el aludido también travestido. Una comunidad tan estrecha que excluye al lector puesto que hasta el momento aún parece que la carta no "habla con muchos sentidos" (I.206) y sí con muchos enigmas, con muchos porqués (119).

El 19 de febrero de 1691 se publica el *Discurso Apologético [en] Respuesta a la Fe de erratas que sacó un soldado sobre [l]a Carta Atenagórica de la Madre Juana [I]nés de la Cruz, religiosa del Convento de [San] Jerónimo de México, y dio a la estampa s[u] afecta, la Madre Filotea de la Cruz, religio[sa] del Convento de la Santísima Trinidad en la Puebla de los Ángeles,* de autor anónimo, nos informa que se ha escrito el documento para responder o aclarar que él no es el soldado y también informa que no era "ni criollo ni portugués."

El autor del *Discurso apologético* analiza y responde en treinta folios un documento que ha atacado a la autora de la *Carta Atenagórica*; se reconoce este escrito como Fe de erratas, es de carácter anónimo aunque se relaciona con el seudónimo "Soldado" (Poot-Herrera 267). Francisco de la Maza afirma que "Hubo, pues, un idiota cuyo nombre por fortuna no reconocemos, que le faltó el decoro a Sor Juana; que llamó a la Crisis o Carta, herética y, peor, aun, bárbara (1980).

Años más tarde, según lo expresado por Robert Ricard, la principal obra que se escribió para defender a Vieira es la *Apologia a favor do R.P. Antonio Vieyra* que salió en Lisboa el año 1727 con la firma de una monja agustina del convento de Santa Mónica, soror Margarida Ignacia, pero cuyo autor era en realidad el hermano de ésta, el presbítero Luis Gonçalves Pinheiro (73). Se sabe que Barbosa Machado, en su noticia sobre Luis Gonçalves Pinheiro (B.L., III, 1752, pág. 105b), atribuye a este personaje (+ 17 de octubre de 1727) la paternidad de la *Apologia* de Soror Margarida Ignacia (Ricard 79). La *Apologia* se tradujo al castellano en Madrid, en 1731, y salió en el tomo VI de la traducción española de las obras de Vieira que se publicó en Barcelona, el año 1752 (Ricard 80).

Otros nombres femeninos que entran en relación con esta controversia son: Mari Dominga, Caravina, María de Ataide, este último al parecer es el seudónimo femenino de una monja (o monje), que trae a colación otro nombre femenino de alguien que años antes ha muerto en Portugal y cuyo nombre, al parecer, es usado en la ciudad de México y escribe sobre la misma carta (Poot-Herrera 168). Todos son hombres y en sus encubrimientos se

descubren como varones. La investigadora, Poot-Herrera, cuestiona también sobre la identidad de otros dos personajes donde Sor Juana es el centro de toda esta polémica, "hay un capellán, ¿qué capellán?; un cura, ¿cuál cura?" (177).

Uno de los nombres que sí se conocen es el del escribano, Pedro Muñoz de Castro, con su documento la *Defensa [del] / sermón del mandato del Padre Anto[ni]o de Vieyra / de la Compañia de Jesús, e[n] que [d]iscurrió la [mayor] fineza de Cristo en el [...] de [...]: [j]ustas a la im[pu]gnación de la [...] monja [de] velo [y] coro en el Convento de San Gerónimo de [es]ta Ciudad de México, y su contadora. Escrita por Pedro Muñoz de Castro, escribano de su Majestad [y] público de Providencia en esta Corte, que dedica a la mesma Madre Juana Inés de la Cruz* publicado en enero de 1691 muestra su nombre sin esconderlo o disfrazarlo.[11] A pesar de no esconder su identidad en las letras prosigue con este juego de máscaras, Muñoz de Castro en este escrito no revela el nombre del superior que le pide que escriba este documento en respuesta a la monja jerónima.

El otro nombre que se conoce y no se esconde es el de Francisco-Javier Palavicino, el cual es autor de *La fineza mayor, sermón panegyrico* predicado en el convento de San Jerónimo el 26 enero de 1691 (el documento se imprime el 10 de marzo del mismo año). En este documento se afirma que su autor no es el soldado que escribe la contra la autora de la *Atenagórica.* Sin embargo, Palavicino no es la excepción a la regla y no revela tampoco la identidad del soldado solo se sirve de su escrito para afirmar que no es él, el que ataca a la monja jerónima.

El desconocido autor del *Discurso apologético* del 19 de febrero de 1691 y Francisco Xavier Palavicino en su dedicatoria del sermón del 10 de marzo de 1691 aclaran no ser el soldado con quien al parecer a uno y otro han relacionado (Poot-Herrera 268). Muñoz de Castro y Palavicino[12] a diferencia del resto de los que juegan este juego de falsos nombres y nombres velados ellos sí revelan su nombre en sus escritos (como ya se mencionó anteriormente.

En este juego no sólo de máscaras, sino también de poder se denota el deseo de responder al destinatario sin tener que desvestir la identidad del otro. Esto implica que el remitente muestre pistas/huellas a lo largo del escrito o simplemente continue el mismo juego iniciado por el destinatario. Por ejemplo, el autor de la *Carta de Serafina de Cristo* expresa no saber la identidad del atacante de Sor Juana (el Soldado): "Dícenme que ha salido no sé que *Soldado Castellano* a la demanda del valentíssimo Portugués; o, por mejor decir, me dicen que no ha salido. Yo no lo conozco, ni see de él [...]" (Alatorre & Tenorio 37).

Por otro lado, el autor del discurso apologético nos revela datos sobre su desconocimiento de la identidad de Sor Filotea de la Cruz (personaje envuelto en esta cuestión): "A la Madre Filotea de la Cruz no he te[n]ido dicha de conocerla, aun aviendo vivido algunos [a]ños en la Puebla y asistido algunas veces a aquel su convento, bien que por las señas que Serafina de Cristo da en su papel, ha de ser ya una Señora de bue[n]a edad, pues si la bautizó el Excelentíssimo Señor Don Juan de Pal[a]fox y Mendoza, no es niña de ayer" (Trabulse 157). Por su parte, Sor Juana al escribir al obispo la *Respuesta* (1700) se custodia dentro de las reglas del juego y mantiene el mismo género de voz iniciado por el obispo: "Si el estilo, venerable Señora mía, de esta carta, no hubiere sido como a vos es debido, os pido perdón de la casera familiaridad o menos autoridad de que tratándonos como a una religiosa de velo, hermana mía, se me ha olvidado la distancia de vuestra ilustrísima persona, que a veros yo sin velo, no sucediera así..." (I. 1419s.).

A manera de conclusión, la importancia de Sor Juana Inés de la Cruz hasta nuestros días nos permite observar la permanente trascendencia de esta monja en las letras mexicanas. La polémica que gira alrededor de la *Carta Athenagórica* nos revela no sólo la dificultad de la mujer al querer transgredir las reglas de la sociedad, sino que manifiesta de forma clara y precisa la habilidad de Sor Juana para sobrevivir en un ambiente desfavorable y limitado para el intelecto femenino. La presencia de Manuel Fernández de Santa Cruz dentro de esta controversia permite ver las dudosas intenciones del obispo hacia las religiosas tanto en vida como después de su muerte. La ingeniosa idea de donar su corazón a las monjas podría considerarse como el propósito/intención de ser beatificado al quedar siempre en el recuerdo de las hermanas del convento.

En este juego trastextual que se emplea la estrategia de nombres falsos, velados, ciertos y anónimos, ya sea para atacar o defender a la autora de la atenagórica o para crear más controversia alrededor de la monja permite ver varios cuestionamientos; una pregunta importante sería el porque esconderse detrás de nombres de monjas para atacar a Sor Juana. Podríamos suponer que no son simples sujetos llevados por intereses individuales, sino que son movidos por intereses o voces colectivas.

Notes

[1] En la Nueva España se la conoce con este nombre y en España como *Crisis sobre un sermón* (1692).

[2] Recientemente (2011) se ha publicado en los diarios mexicanos, la noticia sobre los restos que posiblemente pueden ser de Sor Juana Inés de la Cruz. Novedad que abarca a todo un público en general sin tener que limitarse al ámbito literario. A esta noticia se adhiere el descubrimiento de tres documentos en referencia a Sor Juana publicados en el libro *Juana Inés de la Cruz. Doncella del Verbo* (2010) de Alejandro Soriano Vallés.

[3] En referencia a este punto, la autora del mismo artículo afirma: "Hasta donde sabemos, esta monja no existe sino que en realidad es un obispo (ilustrísimo) que se hace pasar por dicha religiosa" (Poot-Herrera 167). Al detallar la identidad de este personaje menciona: "La licencia de impresión la otorgó Su Ilustrísima el Obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz, cuyo nombre no aparecía en la portada del libro. Sí el de las dos religiosas, el de la autora del prólogo y el de la autora de la carta" (169).

[4] Las seis cartas de Juan de Palafox y Mendoza, cinco de ellas encontradas en el Archivo de la Embajada Española ante la Santa Sede y una en el Archivo Vaticano pueden encontrarse en el texto *La Puebla de Los Ángeles en el siglo XVIII. Crónica de la Puebla* (1946) por Miguel Zerón Zapata. En ellas se expresan las variadas visitas y reportes de Palafox y Mendoza a sus superiores. Aunque las cartas están fechadas en 1945 y 1946, cabe la posibilidad de que Palafox y Mendoza haya entrado en contacto con Fernández de Santa Cruz y que el texo Filotea (1659) ya había sido leído por Fernández de Santa Cruz al momento de escribir la misiva a Sor Juana Inés de la Cruz.

[5] En la visión del hagiobiográfo, recalca Margo Glantz, Fernández de Santa Cruz se dibuja como un apasionado coleccionista: ¿no busca acaso ejemplares perfectos de vírgenes jóvenes, bellas y nobles para encerrarlas en un sagrado recinto y protegerlas contra el mundo? (279).

[6] Se podría suponer que al admitir jóvenes de sangre española evitaba que éstas se mezclaran con otras razas y así mantener la "pureza de sangre."

[7] Esta práctica de entregar el corazón era algo muy común que formaba parte de una realidad cotidiana, y tanto, ordinaria. Existe otro ejemplo muy similar, el de la beata Chiara de Montefalco, apellidada de la Cruz, muerta en olor de santidad en 1308, y objeto de una operación muy especial realizada en aras del pudor por sus hermanas del convento (Glantz 286).

[8] The box was deposited in the niche of the convent's choir, the heart itself denied to the eyes of the worshippers as described ina sermón preached in the bishop's honor. The niche was sealed with a marble slate; in turn, this partition was engraved with the shape of a heart [...] The heart was conserved in its lead box until 1817, when it was placed in silver chest; in 1837, it was transferred to a gilded silver reliquary donated by Don Francisco Pablo Vazquez, then bishop of Puebla, whose own heart, 'big in size and filled with kindness,' was also kept by the nuns in a depository, together with other vital organs. Today, the heart of Bishop Fernandez de Santa Cruz is plainly visible in the niche in the choir of the exConvent and Museum of Santa Monica, behind a glass panel that replaces the original marble slate (Achim 84).

[9] Antonio Marquet al hablar del significado del nombre de Serafina de Cristo hace hincapié en la homofonía de éste: "*Sera-*, una fuerza que tiende hacia el futuro con el verbo ser como promesa ontológica (justamente la carta se trataría del juego de adivinar 'quién es') [...] La segunda parte del significante del nombre remite a una trayectoria que tiene que ver con la biografía de Sor Juana y, sobre todo, con sus escritos" (113).

[10] La *Carta de Serafina de Cristo* (1691) es reconocida por Elías Trabulse y anunciada por el historiador en abril de 1995. El documento original fue encontrado por el jesuita Manuel Ignacio Pérez Alonso, en 1960, en una librería de viejo de la calle de Libreros, en Madrid, España (Terrazas 1).

[11] Este documento es descubierto por José Antonio Rodríguez Garrido (125-51). El 4 de julio de 1961 el sermón fue denunciado a la Inquisición y prohibido pocos meses después (Poot-Herrera 266).

[12] Estos dos mismos nombres se ven involucrados explícitamente en la recepción inmediata de la *Carta Athenagórica* de sor Juana Inés de la Cruz (Poot-Herrera 264).

Works Cited

Achim, Miruna. "Mysteries of the Heart: The Gift of Bishop Fernandez de Santa Cruz to the Nuns of Santa Monica" Colonial Latin American Review 14.1 (2005): 83-102.

Glantz, Margo. "Las ascesis y las rateras noticias de la tierra: Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla." Sor Juana y sus contemporáneos. Ed. Margo Glantz. México: Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. 271-89.

Juana Inés de la Cruz, Sor,. *Carta atenagórica de la Madre Juana Inés de la Cruz...Que imprime y dedica a la misma Sor Filotea de la Cruz...*, Puebla, Imprenta de Diego Fernández de León, 1690 (edición facsimilar de CONDUMEX, con Introducción de E. Trabulce, México, 1995).

---. *Carta / que habiendo visto la Atenagórica que con / tanto acierto dio a la estampa / Sor Filotea de la Cruz / del Convento de la Santísima / Trinidad de la Ciudad de los Ángeles, / escribía / Serafina de Cristo / en el convento de N.P.S. Gerónimo / de México. 1691*, ed. E. Trabulce, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996 (también en Los Ángeles, Aldan, 1997).

Loreto López, Rosalva. "Escrito por ella misma. Vida de la Madre Francisca de la Natividad (1630). "Monjas y beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana siglos XVII y XVIII. Eds. Asunción Lavrin y Rosalba Loreto L. México: AGN, 2002.

Marquet, Antonio. "Para atravesar el espejo: De Sor Juana a Serafina de Cristo." *Sor Juana & Vieira, Trescientos años después*. Ed. K. Josu Bijuesca & Pablo A. J. Brescia. México: Center for Portuguese Studies, at University of California, Santa Barbara, 1998.

Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Cien sonetos de amor.* México: Plaza & Janés Editores, 2003.

Poot-Herrera, Sara. "Nombres propios y de ocasión cerca de Sor Juana." *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Eds. Ignacio Arellano & Robin Ann Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009. 167-84.

---. "Pedro de Avendaño, un tercero en conflicto ¿Cercano, además, a la Carta Athenagórica? *Fiesta y Celebración: Discurso y Espacio Novohispano*. Ed. María Águeda Méndez. México: El Colegio de México, 2009. 263-79.

Ricard, Robert. "Antonio Vieira y Sor Juana Inés de la Cruz." *Revista de indias* 11 (1951): 61-87.

Schons, Dorothy. "Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz." Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz. Ed. Stephanie Merrim. Detroit: Wayne State UP, 1991. 38-60.

Soriano Vallés, Alejandro. *Aquella Fénix más rara. Vida de Sor Juana Inés de la Cruz.* México: Nueva Imagen, 2000.

Terrazas, Ana Cecilia. "La 'Carta de Serafina de Cristo' no es autógrafa de sor Juana, revela un peritaje. (sor Juana Inés de la Cruz, literata española)" 29 de diciembre de 1996. http://www.highbeam.com/doc/1G1-20109878.html. 28 de febrero de 2011. Torres de, Manuel. Dechado de príncipes eclesiásticos. México: La Viuda de M. de Ortega y Bonilla, 1716.

Zerón Zapata, Miguel. *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVIII. Crónica de la Puebla.* México: Editorial Patria, 1944.

Imposed Memories: Revisiting Iconic Images of the Cuban Exile in Daína Chaviano's "The Island of Eternal Love"

Paloma Fernández Sánchez

Introduction

In the introduction to *Cubanisimo*, Cristina García states that for almost half a century Cuban writers have been evoking three distinct Cuban cultures in their literary productions: "that of the Revolution, uneasily in place since 1959; that of nostalgia in Miami, where the exiles' dream of reclaiming the homeland is kept alive daily at the dinner table and on radio shows that proclaim "Next year in Havana!"; and that of the cultural hybridism found in the thriving Cuban Diasporas in New York , Mexico City, Madrid, and other hospitable cities" (xiii). In correlation with these three traits, literary productions by Cuban writers have also defined and celebrated Cubanness—being it in the island or in exile. Garcia's quote seems to reveal certain homogeneity among the discourse created by Cuban writers around the revolution, nostalgia and hybridity. However, despite the commonalities aforementioned, one would expect some divergences and plurality in the literary (re)creations.

After all, in this fifty years there have being at least three distinct waves of migrants: the first one got to Miami in the 60s, the following ones in the 80s and the third ones during the special period in 1994. The circumstances and socio economic reasons that moved the former group to migrate are somehow different to the ones that led the Marielitos (80s) and the group of during the Special period[1]. Though divergent, on the amount of people that formed each of these groups and their socioeconomic level, as Garcia points out, they all shared the drive to create a narrative that could explain their experience as exiles. They have being doing so by establishing a specific set of images and practices that compose their Cuban identity outside of the island. Among these cultural practices we can include the celebration of bolero singers like Benny Moré, the image of the Malecón, the Vieja Habana, etc.

In this sense, it is interesting to consider Daína Chaviano´s literary production both within and outside of the Cuba. Since the beginning of her career in Cuba she has been considered one of the three most important female fantasy and science fiction writers. Her literary production has changed significantly since she left the island in 1991 to live in Miami. Previously to the trip, her work was mainly described as science fiction, however, from the moment she moved to the USA her work acquired a more realistic attitude. In the words of the author herself, to leave the island enabled her to establish some distance from her life in Cuba and realize that 'I had confused my country with an ideology. Then I began to miss my city, its people… Trying to recover them, I found books that recounted facts that I had never heard of or of which I knew altered versions,'[2] (quoted in Escobar 2000: 2). The physical and emotional distance, as well as the access to other perspectives and viewpoints made Chaviano face her own history and consider building a narrative of such history not specifically enlisted to the commonly accepted images and cultural practices, but linked to the negotiations and reinterpretations of such history that she faced when living in Miami.

This article explores the way in which the narrative created in *The Island of Eternal Love* rewrites images that were established as sources of cultural identity for the Cuban community in exile during the last fifty years to accommodate the new generation of exiles: those that arrived during or following the special period of 1994. The normalized discourse

imposed on cultural performances and images in Cuban exile in Miami, by the previous generations of migrants (those arriving in the 60s and 80s), as it is portrayed in Chaviano's *The Island of Eternal Love*, creates a set of cultural values that appears meaningless to the new generation (arriving in 1994) throughout the novel. This posits the need for a new approach in order to create meaning. Chaviano's narrative proposes a re-evaluation of cultural images in order to change them from source of alienation to that of self-recognition for the newest wave of Cubans settling in Miami during the last years of the twentieth Century. On the one hand, Chaviano's narration includes the quintessential icons of the Cuban nostalgia in Miami (boleros, the Malecón of Habana, etc) to bring them to live under a different light. On the other hand, the novel revisits historic figures that have been included in the standardized discourse as symbols of the Cuban identity.

Generational memories

In the same line as Garcia's previous statement William Safran in *Diasporas in Moderm Societies: Myths of Homeland and Returns in Diaspora*, proposes that diasporic discourses have the impulse to enunciate the experience of displacement by 'constructing homes [both physical and psychic] away from home' (85). Due to the uprootedness derived from having left the native land, or the feeling that one has been deprived from such homeland, diasporic narratives try to create a home within the nursing culture. This home, says Safran, can be found in a set of cultural performances as well as memories. *The Island of Eternal Love* depicts this search for meaningful images and cultural practices to construct a home in exile through the multiple generations of the Cuban family represented in the narrative. The text travels back to the ancient origins of Cuba to bring to life past memories in an attempt to build a sense of belonging for a young Cuban woman (named Cecilia) living in Miami. Throughout the novel, multiple metanarratives describe the three ethnicities,—which are embodied by three families—(African, Asian, Spanish) that form contemporary Cuban culture and their role in the construction of memories. All three families come together in Amalia, the narrator of the novel. She is an old Cuban woman, who meets with Cecilia—a young Cuban journalist who left the island recently: the 1990s—night after night at a bar in Miami. Through this family saga, *The Island of Eternal Love* presents the construction of memory in exile through different generations.

Amalia's narrative reveals that the exile appears as a crucial feature in the construction of memories. However, the exile described by Amalia differs from that exposed by the accepted discourse created by writers, and cultural representations over the last fifty years. From the beginning, Amalia set migration and exile as reality deeply rooted into the Cuban nation. Each one of the cultures (Asian, African, Spanish) that contributed to today's population and culture were not native to the island. In this sense, scholars agree to point out that, due to its physical location as well as its sociopolitical history, Cuba is both transnational and multicultural in nature. Herrera in *Cuba: Idea of a Nation Displaced* proposes that Cubans living within and outside the island 'possess multiple and sometimes conflicting stories, and inhibit various shifting cultural spaces and perspectives' (4). Due to this fact, it can be said that Cuban cultural manifestations, independently of the physical space in which they happen (the island or the exile), represent a transcultural reality. In other words that which is Cuban cannot be limited to a fixed area limited by the boundaries of the island. This is reflected in Chaviano's novel through the portrayals of the family from Canton, Nigeria and Cuenca, and evidences of how these families were transplanted to the island.

Herrera's findings in *ReMembering Cuba: Legacy of a Diaspora* further support the borderless of Cuban identity. In the introduction she explains that when researching for the book she discovered that most Cuban Americans she interviewed attested that they felt that their identities were as shaped by Cuban culture as those born and raised on the island. Besides emphasizing the wide variety of opinions about and approaches to the cultural legacy in exile that Herrera found, she also pointed out her difficulty in finding racially diverse testimonies of Cuban's living in exile. Regarding that matter, a contributor she interview for the book suggested to her that 'this silence is symptomatic of a larger cultural silence regarding race and, consequently, class that can be applied as readily to the Cuba of today as it could to the prerevolutionary Island' (xix). I agree with this scholar's perception in the sense that in most cases it is the mainstream group that gets to voice its opinions and preferences while the other groups which are also part of the community are reduced to being defined. Consequently, as Herrera's work shows[3] the apparent multiplicity and wide variety of images and memories around which being Cuban in exile is imagined or remembered tend be forced to collide into one single discourse which represents a mainstream group. By doing so, the meaning of cultural practices and images are reduced to just one, leaving other possible acceptations out of the construction.

Despite the lack of racial diversity encountered by Herrera's research, one can observe some variety among the discourses about images that constitute objects of memory for the community in exile. The divergences lead one to believe that if and when given the opportunity, other other groups, besides the mainstream, would also come up with their own discourses and, consequently, memories. This is, in fact, what Chaviano portrays in *The Island of Eternal Love* by revisiting several iconic images and figures that have constituted the cubanidad in exile.

Images of the past (60s and 80s)

Instead of hearing the experiences of groups that have already established themselves in Miami, the novel presents how cultural practices are perceived by those arriving during the special period (around 1994). In the act of rewriting these cultural images the narrative provides a plural and evolving voice to the Cuban discourse on exile. This is what happens at the beginning of the novel. The opening scene of the narration brings the reader to Hoy como ayer, a bar in Miami in which the walls are decorated with 'the photos of the sacred dead: Beny Moré, the genius of the bolero; Rita Montaner, adored diva of Cuban composers; the night-black chansonnier Bola de Nieve, with his smile, white and sweet as sugar' (Chaviano, 5). This location, which is depicted as a modern bar spattered with and melancholic elements of Cuba becomes a space in between in which the past (Amalia and her stories) and the present (Cecilia) try to reconcile a meaningful relationship.

Faced with this image, the reader immediately draws back to a romantic and melancholic discourse of exile driven by nostalgia.[4] These singers not only represent an aspect of the Cuban culture, well-known beyond the island, but they are also an element of unity and nostalgia for Cubans living in other parts of the world. Also, completing the pictures as another part of the bar's décor there is a big screen on which 'scenes of an antiquated Cuba, resplendent and colorful, paraded' (5). The pictures as well as the images on the screen try to reproduce a memory of Cuba beyond the island. The soothing Atlantic waves sway in an idealized image of the bygone homeland while the portray hides the harsh economic and political situation producing a memory.

Of course, Cecilia knows the names of these singers, the same way she recognizes the images reproducing the Malecón of Habana. However, contrary to what happens with the previous generations of migrants to Miami, these objects do not awake a nostalgic sense of memory or belonging on her. The two images (bolero singers and the Malecón) have been use by authors and works from the first and second migration waves as objects of memories. They generally had the goal of bringing the observer back to Cuba's tropical socialist utopia. As such, these two images correspond with successful and uplifting moments in the island's history while they fail to mention the economic, racial, political and social harshness the country was and is going through. In this sense, in her study of the production and of images from Cuba/Habana Ana María Dopico defends that the values promoted by images exported from Cuba reveal an hegemonic vision, artificial memories and "fractions of the real capital, offering a consumable geography that symbolically abolished everything else around it" (453). Certainly the combination of the colorful, lively Malecón and the upbeat boleros compose a frozen, nostalgic and utopian Cuba within the bar Hoy como ayer in which the exiled community can enjoy a taste of home outside of the island. However, as with all it has an expiration date, or in this case it is bound to a generation.

Chavianos' narration approaches nostalgic elements such as the ones mentioned in the previous paragraphs by questioning their meaning to show that they do not necessarily stand as sources of nostalgia anymore. Her narrative includes the image of the bolero singers and the Malecón but instead of using them as the source of nostalgia, they are the cause of dis-identification. Cecilia shows the discrepancies between the generalized and normalized images of Cuba in exile created and established by the previous generations (1970s and 1980s) and the actual reality when she acknowledges that boleros told nothing of her life, since 'as an adolescent she had devoted herself to listening to songs about stairways reaching to heaven and trains that passed through graveyards' (8). Contrary to the impulse of reader and the Cuban community in Miami since the sixties, Cecilia finds no identification with those images; neither the worldwide-known singers nor the nostalgic reproductions of her home country bring memories around which she can build her identity. Therefore, besides the official popularity of the singers, at this point, these images do not awaken any sense of belonging in Cecilia.

Faced with Cecilia's situation, the narration of *The Island of Eternal Love* goes back in history to trace the steps of the three branches that converge on the island to contribute to contemporary Cuba. This journey into the past also entails a reshaping of the construction of memories by shifting from a monolithic presentation to the inclusion of multiple and varied reactions to the same cultural practice. The narration gives a more prominent voice—both in terms or gender and race—to those groups not considered mainstream and silenced by the official discourse and for which experience is not so widely used in the consolidation of historical and cultural memories. In racial terms, Chaviano's narration escapes the common binary opposition—Spain, Africa—and adds to the equation the Chinese articulation of history and culture. Gender wise, different women, most of them from a low social status with low income and who belong to other racial groups besides the mainstream, speak up through the way they have come to live 'being Cuban,' and in the process provide Cecilia with meaningful memories.

Narrating it in the 90s

Besides revisiting iconic nostalgic images of the island, the narration also uses intersexuality to construct a different perspective of memory for Cubans in exile. There are abundant allusions to the literary and musical (one of the characters is the alter ego of Rita

Montaner, a very prominent bolero singer of the first half of the 20th century) world that have been deemed quintessential of the Cuban history. Among them, the most recurrent references are to Cirilo Villaverde's nineteenth century novel *Cecilia Valdés o La loma del Ángel*—whose protagonist is reinvented by Chaviano in the novel I am analyzing here. Through the re-construction of Cecilia's character, Chaviano's narrative revisits the image of the mulata to change it from a passive, hipersexualized and abused woman to an active agent with a voice of her own.

Vera Kutzinski in his work *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism* defends that "As a product of violence, the mulata is indeed the 'supreme flower of injustice'" (196). The mulata as an iconic figure was the representation of the abuses committed by the colonial powers over the black population on the island. In this sense, the mulata has been a product of socio-economic inequality and her body has been consistently abused, exploited and vilified as a "loose woman" . Moreover, the mulata has been presented as a tourist attraction for European and USA tourists. At the same time, the mulata has also been brand as an icon of the Cuban national culture throughout its literature. In reference to this conundrum Kutzinsky claims that the cultural visibility of the mulata is inversely proportional to her social invisibility. Though she is named as a representative element of the Cuban culture, she does not have agency or a proper space to act on her own (198). Contrary to the reality described by Kutzinsky, in Chaviano's novel the mulata is presented as an active agent in control of her own wellbeing.

Cecilia Valdés was first published in 1839 and then considerably revised and republished in 1882. It is considered an antislavery novel that describes the hardships and treatment of Cuban slaves on a sugar plantation. The main character, Cecilia, is a beautiful illegitimate woman of mixed race (mulata from now on) who falls in love with her aristocratic half-brother, Leonardo Gamboa. However, neither is aware that Cecilia is the product of a relationship between her slave mother and Leonardo's father, the owner of the plantation. Cecilia, learns that Leonardo is about to marry a white woman, and arranges to prevent the marriage. However, Leonardo is killed in the process and Cecilia is jailed for her part in the plot. All in all, Villaverde's Cecilia is very much the prototype of the abused and silenced mulata, as described by Kutzinski's work. Contrary to Villaverde´s account of Cecilia´s fate Chaviano transforms a tale of submission and loss into a tale of empowerment.

The stories of Cecilia, both in Villaverde's novel and Chaviano's narrative, have as their background the harsh reality faced by the slaves brought to the island to work on plantations. Chaviano's narration shows how a little girl (named Dayo) is kidnapped, from her hometown in the jungle coast of Ifé (Africa). Once Dayo disembarked she was sold to a wealthy family who took her as a maid and changed her name to Damiana because it was easier to pronounce that the original one. However, while Chavino's is a celebration of Cuba's multiratial nation, Villaverde was the contrary. Doris Sommer in her essay "Who can tell? Filling the Blanks for Villaverde" declares that despite having a mulata as the center of the narration, *La loma del Angel* is a story of whiteness and the privileged, filled with constant "defensive denials that end self-destructively" (213). In other words, the 19th Century text was a representation of the white ruling class in Cuba that exotizied the figure of the mulata by making her into an object and not an agent.

The choice of narrator is another significant difference between the constructions of Cecilia in the two novels. In Villaverde's *La loma del Angel*, the power to narrate lies in a white male voice who tells in third person the events that surrounded the live of Cecilia. Consequently, Cecilia (la mulata) is constructed and narrated through the eyes of the *status*

quo. She is the other that needs to be spoken for. On the other hand, Chaviano's narration let us hear the story from Doña Cecilia's[5] perspective. In reference to the constructiveness of histories and memories, halfway through Chaviano's novel Doña Cecilia (alter ego of Villaverde's Cecilia) sarcastically comments with another character how the story of her life became a book:

> "...later I found through a client that the professor had written a novel and that the heroine had my name."
> "He wrote your story?" Caridad asked, suddenly interested
> "Of course not! He didn't know the first thing about me. His Cecilia Valdés and I only shard a name and the fact that we were both from La Loma del Ángel."
> "The things Don Cirilo invented! Imagine, in the novel I was an innocent girl, seduced by a rich white boy, and at the end it turns out he's my half-brother. How perverse! Finally, the rich boy pays with his life, because a jealous black man shoots him... I go crazy and end up in a madhouse" (103-104).

Cecilia's remarks on the one hand dismiss the legitimacy of the writing and on the other hand call attention to the process of fictionalization. Don Cirilo, according to Cecilia (Chaviano's character) was in love with her. When she did not love him back, he invented a new live for Cecilia and put it in a book. With this comment the character refers to the fact that writing the story of a person or group of people does not entail knowing that story but in many cases, as it happened with Cecilia, it is a matter of imposing a perspective or point of view on the image at hand. Doña Cecilia's words also ironically criticize the extent to which the male-centered perspective overshadows any other discourse. In this sense, the narration is drawing a parallelism between the way in which histories have been created by those in power (Don Cirilo in this specific case) to represented the other. This action, sarcastically denounced by Cecilia echoes the imposition of a standardized discourse on memory and nostalgia in exile as I described in in the previous section of this article.

Moreover, while in the standardized version Doña Cecilia was abandoned by the rich boy, in the text at hand it is the other way around. Leonardo/Don Cirilo appears as the one obsessed with Doña Cecilia: 'he considered me the great love of his life... he wouldn't let me leave' (Chaviano 2008: 104). Doña Cecilia's narration interchanges the roles of the figures presented by the commonly accepted and standardized discourse. The dominant figure becomes the submissive and silent one while the otherwise abused mulata rises as the heroine in charge, providing Cecilia (the young journalist and representation of the new generation of migrants) with an example and a scene she can relate to. As Doña Cecilia's account goes on we learn that contrary to the story presented by Villaverde, she is not just one more worker of the bordello (Chaviano 2008:102), but becomes the owner, thus overcoming the gender and racial unfairness. By including the character of Cecilia in her novel, Chaviano not only questions the monolithic constructions of iconic images that have been used for centuries to describe what is (or not) Cuban but also reminds us of the power of having a voice and narrating your own experience.

Conclusion

The Island of Eternal Love by Chaviano presents a construction of memories that do not lie in static images established in the last fifty years by the Cuban exiled community in Miami. Conventional myths and fictions of Cuban exile are put into question by the discourses created throughout the narrative. Besides shifting from a monolithic to a multifocal narration of memory, these narrators also provides the audience with lively canvases full of memories that turn familiar but alienating mementos into self-identifying ones. At the same time, the narration establishes meaningful identification not only for those

who migrated in the 60s and 80s but also for the ones, like Cecilia who arrived in the last years of the twentieth century. The spatial and temporal connections created by Cubans in exile through memory, in the case of this narration, are not necessarily established through set historical values pre-assigned to static images but by means of shared personal experiences. The re-writing of iconic figures included in the novel provides both the reader and Cecilia with discourses that juxtapose, collide, interweave and by and large open a space for her own framing of memories which shows that though migrations from Cuba to the USA might have a shared ground they also differ.

Notes

[1] The first group's exit coincided with the triumph of the revolution in the mid-1950s. These migrants belonged to the upper-middle class and had good economic standing. The second migration wave took place during the 80s. These groups were mainly form by people who were deemed against the revolution by Castro and their government and were allowed to leave the island. Finally, the third left the island around 1994, in what has been called the special period. (For more see, Margarita Cervantes-Rodriguez).

[2] 'había confundido mi país con una ideología. Entonces comencé a extrañar mi ciudad, su gente... Intentando recuperarlos, encontré libros que narraban hechos de los que nunca había oído hablar o que conocía en versiones alteradas'

[3] See Herrera 2007.

[4] Many critics agree on this matter. For more see Lisandro Pérez and Guillermo J. Grenier in their book *The Legacy of Exile: Cubans in the United States.*

[5] Despite having the same name Cecilia—young journalist living in Miami—and Doña Cecilia—a mulata and owner of the brothel living in Cuba during the 19th Century—are two different characters.

Works Cited

Chaviano, Daína. *The Island of Eternal Love*. Trans. Andrea G. Labinger. New York: Riverhead Books, 2008 [2006].

Cervantes-Rodriguez, Margarita and Alejandro Portes. *International Migration in Cuba: Accumulation, Imperial Designs, and Transnational Fields*. New York: Penn State Press, 2011.

Dopico, Ana María. 'Picturing Havana: History, Vision, and the Scramble for Cuba.' *Npantla: Views from South* 3.3 (2002): 451-93.

Escobar, Reinaldo. 'Daína Chaviano: al principio fue una fantasía…'. In *Convivencia* 28 de octubre. 2008. http://convivenciacuba.es/content/view/181/51/. December 10th 2010, 1-2.

Fernández, Manuel and Michael Trimberger. 2009. 'Ecos de un pasado que se niega a morir: conversación con Daína Chaviano'. In Caribe 12.1, 71-80.

García, Cristina. Cubanísimo: the Vintage Book of Contemporary Cuban Literature. New York: Vintage, 2003.

Herrera, Andrea O'Reilly (ed). *Cuba: The Idea of a Nation Displaced.* Albany: State University of New York Press, 2007.

---. 'The politics of Mis-ReMemebering: History, Imagination, and the Recovery of the Lost Generation'. In Andrea O'Reilly Herrera (ed), *Cuba: Idea of a Nation Displaced.* Albany: State University of New York Press, 2007. 176-193.

---. *ReMembering Cuba: Legacy of a Diaspora.* Austin: University of Texas Press. 2001.

Kutzinski, Vera M. *Sugar's Secrests: Race and the Erotics of Cuban Nationalism.* Charlottesville: University of Virginia Press, 1993.

Perez, Lisandro. *The Legacy of Exile: Cubans in the United States*. Boston: Allyn and Bacon, 2003.

Safran, William. 'Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return' in *Diaspora.* 1.1 (1991): 83-99.

Sommer, Doris. "Who can Tell? Filling in Blanks for Villaverde." *American Literary Criticism* 6.2 (Summer 1994): 213-33.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés or El Angel Hill.* Ed. Sibylle Fischer. Translated by Helen Lane. New York: Oxford University Press. 2005 [1882].

Tiempos pasados, memorias presentes: Reflexiones y representaciones en el espacio postdictatorial argentino

Daniela Goldfine
University of Minnesota

"Nada debe impedir la recuperación de la memoria [...] tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar" (Todorov 17-18).

"Mi historia, la que cuento en estas páginas, no solo es mía, de Victoria o de Analía, sino que es la historia de la Argentina, una historia de intolerancia, violencia y mentiras cuyas consecuencias se viven todavía" (Donda 98).

Elaborando un marco teórico de la memoria

En el prólogo de *Pasado y Presente: Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Hugo Vezzetti aclara cómo los desaparecidos se convirtieron en el símbolo de una fractura en la trama social y que "ha llegado a ocupar un lugar ejemplar, separado de las circunstancias locales, en la evocación de las tragedias del siglo XX" (11).[1] El autor va a querer separar, desde el principio, la tragedia individual de los desaparecidos y sobrevivientes del gran esquema político y social por el que pasó el país, mirando siempre con cierta objetividad tanto el trauma personal como los actores principales de la experiencia social de violencia y terrorismo de Estado. Para resumir el objetivo de su proyecto, Vezzetti dice que se trata de un estudio de la memoria social, mientras intenta interrogar esa misma categoría. Del mismo modo hace un minucioso análisis de las responsabilidades de la sociedad, lo cual él llama un derrumbe civilizatorio y examina las representaciones (imágenes, ideas y discursos) "que son la materia misma de la memoria y la experiencia sociales" (14) —lo cual está atado a la trivialización mediática que también va a mencionar.[2] Vezzetti también piensa en las cuestiones de la memoria y el olvido como dos formas de la tragedia: "una es la que propone dar vuelta la página, la otra pretende retomar el combate en la misma escena congelada" (16). Es decir, que en un caso se produce la amnesia y en el otro la alucinación; se trata de un olvido a medias. El autor explica que "una memoria del pasado más cercano, abierto a sus efectos en el presente, no puede eludir una serie más larga y que el trazado mismo de los acontecimientos clave en ese relato está abierto a las luchas propias de la memoria social" (16). Es sugestiva la idea del potencial mitológico del que habla, así como el hecho de que hay memoria de lo que no se vivió, de lo que no sucedió, y que el trabajo "no va del acontecimiento al recuerdo, sino al revés, de formaciones y marcos *anteriores* a la significación de acontecimientos que nunca podrían ser admitidos por una memoria vacía" (17).[3] Es el propósito de este trabajo argumentar un marco teórico basado en la obra de Hugo Vezzetti para intentar una reflexión sobre el lugar que ocupa la generación nacida en los años setenta en la Argentina dentro del marco de la memoria y la necesidad de re-pensarse y re-posicionarse a partir de los sucesos políticos que convirtieron a estos jóvenes en actores involuntarios dentro de una lucha marcada por la violencia y la represión.[4]

En la introducción, Vezzetti discute la problemática de la memoria social, la cual surgió como una forma de resistencia para imponerse a la clandestinidad que se asoció con el período represivo. El autor reflexiona sobre el imperativo de la memoria, "es decir, la lucha contra formas históricas o institucionales de olvido o falsificación de lo sucedido" (22) —una noción que se ve presente en varios de los autores contemporáneos que estudian los temas de

la memoria y del olvido, como Tzvetan Todorov, Maurice Halbwachs y Giorgio Agamben, entre varios otros. Lo que resulta un concepto novedoso es lo que Vezzetti opina de la conexión entre memoria y justicia: "Esa íntima relación de los deberes de la memoria con los imperativos de la Justicia en términos generales ha quedado incorporado al discurso y las acciones del campo de los derechos humanos y ha dominado una zona fundamental de la recuperación de ese pasado" (23-24). Esta función reparatoria (como la llama el autor) de la memoria y este vínculo con los derechos humanos funciona exponentemente en el caso argentino frente a la necesidad de rememorar lo acontecido durante la última dictadura militar; precisamente, como oposición a las llamadas "leyes de impunidad"—la leyes de Obediencia Debida y de Punto Final (ambas dictadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín) y los indultos del gobierno de Carlos Menem. Vezzetti menciona el caso de *Nunca más* — "narración que fijaba un *marco de verdad*" (117) — como fundamental para quien trabaja con la memoria desde la perspectiva argentina.[5] La validez del *Informe final de la Comisión Sobre la Desaparición de Personas* radica en la posición de "acto originario que afirmaba la autoridad civil y devolvía cierto protagonismo a las víctimas que en ese punto comenzaban a representar a la sociedad" (28).[6] El hecho singular provino de darle lugar a las víctimas para no solamente contribuir con su relato al desvelamiento de la atrocidad pasada sino también de enfatizar la importancia imperativa de los derechos humanos en la "nueva" y democrática sociedad argentina y, sobre todo, empezar (¿continuar?) el proceso de formación de la memoria social de dicha sociedad.

Al discutir la memoria colectiva, Vezzetti explica que "se trata de una *práctica social* que requiere de materiales, de instrumentos y de soportes. Su forma y su *sustancia* no residen en formaciones mentales y dependen de *marcos materiales*, de artefactos públicos: ceremonias, libros, films, monumentos, lugares" (32). Esta noción de los "marcos materiales", es la que nos permite tomar, por ejemplo, al *Parque de la memoria* (situado en la ciudad de Buenos Aires) como paradigma de la memoria colectiva. Si de las 30.000 placas que se presentan sólo 9.000 tienen grabadas los nombres de hombres, mujeres y niños víctimas del terrorismo de Estado: ¿qué sucede con el silencio de las 21.000 placas restantes?[7] ¿Es una forma de repetir la pérdida de la identidad? Es decir, por un lado se encuentra la pérdida de la subjetividad propia en los campos al convertirse las personas secuestradas solamente en cuerpos y en la pérdida del nombre propio que es reemplazado por un número. O, como dice el sitio del *Parque* en la red: "En este sentido, consideramos que la nómina de este Monumento aun es objeto de permanente construcción y revisión." Entonces, la posibilidad de que el monumento, el "marco material", evolucione y esté en constante movimiento brinda un espacio (físico y mental) donde el recordar no tiene (un) fin, sino que se presenta como un eslabón de la cadena que conlleva los derechos humanos, la participación democrática y la conmemoración del pasado en un presente significativo.

En cuanto al olvido, Vezzetti se pregunta: "¿Qué es olvidar, sino abrir un tramo y un espacio virtual de recuerdo, justamente porque eso que no está presente, que no es vivido ni pensado está latentemente disponible para ser evocado, confrontado, incluso discutido o rectificado por un acto de la memoria?" (36). Luego agrega que el Juicio a las Juntas "instauró una significación ampliamente consensual no sólo acerca de lo sucedido sino, sobre todo, de *lo que debía quedar atrás*" (115). Esta quizás sea la tarea más ardua, ya que el olvido parecería ser una parte del recuerdo que se deja de lado pero, al mismo tiempo, contiene en sí la posibilidad de tener acceso a éste. Por lo tanto se manifiesta como algo intangible y resbaladizo que está presente y ausente al mismo tiempo: una sombra que en todo momento atisba a cubrir (aunque sea parcialmente) el recuerdo. Con respecto a la memoria testimonial, el autor aclara: "Frente a las expresiones de *memoria testimonial*,

plenamente confiada en la clarividencia de los actores y en la transparencia de los testimonios, vale la pena insistir en que los acontecimientos del pasado son opacos y mucho más cuando se trata de cernir su impacto sobre el presente" (46). Ya se han visto centenares de "marcos materiales" de este tipo de memoria, pero un fenómeno notable se está dando en estos últimos años cuando en vez de escuchar solamente de las experiencias de aquella generación que vivió la Guerra Sucia, es la generación de "la cría del Proceso" (los que nacieron entre principios de los años setenta y principios de los ochenta) quienes están empezando a dar sus propias visiones de lo que esos años significaron en su formación y en su memoria. El debate más notorio parece darse entre los que consideran esta memoria postmemoria, ya que estos jóvenes eran muy pequeños en esos años y no podrían recordar lo que sucedió, y los que juzgan esta memoria como con matices testimoniales.[8]

Con respecto a la mención del Holocausto como referencia obligada cuando hablamos de crímenes masivos y/o genocidios de los últimos siglos, Vezzetti dice que "si la memoria ha adquirido en nuestro país el sentido de una responsabilidad ética y política colectivas, no puede eludirse que esa condición quedó asociada con el impacto moral e intelectual del acontecimiento que ha marcado para la conciencia occidental la figura mayor de los crímenes contra la humanidad: el Holocausto" (111). Es primordial el rol del sobreviviente o aparecido, como explica el autor, para dar testimonio. Primero tenían que enfrentar el silencioimpuesto por la negación de sus familiares y amigos de saber que había pasado y, luego, "cuando el periodismo y el *Nunca más* implantaba y extendía el conocimiento de los crímenes" (119) terminaban siendo construidos en una figura purificada de víctima.[9][10] Entonces, la figura del desaparecido funcionaba mejor en ese marco de inocencia, pero éste no podía dar testimonio. Siguiendo con esta conexión entre pasado y presente, el autor explica: "Dado que no hay presente sin memoria, es decir, que cierta reintegración y relato del pasado cumple una función de legitimación del presente, el nuevo sentido común democrático se enfrentaba con el problema mayor de crear las bases de una memoria común (que no borrara ciertas diferencias) capaz de recuperar, y en alguna medida inventar, un pasado comunicable con ese nuevo presente" (140-141).

Volviendo a pensar en la memoria testimonial Vezzetti explica que "el imperativo de contar se enfrenta inmediatamente con la conciencia de los obstáculos... La memoria testimonial, viene a decir Primo Levi, es a la vez 'fuente esencial para la reconstrucción' y una herramienta insegura: de allí los interminables rodeos y búsquedas para eludir las trampas de la visión parcial, de la ausencia de perspectiva, del esquematismo maniqueo... los recuerdos, se disculpa, son 'una fuente sospechosa'" (182). Es Dori Laub en *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (co-escrito con Shoshana Felman) el que relata la historia de la mujer que sobrevivió el Holocausto y cuenta el día que llegaron a rescatarla (62). Ella dice que vio explotar cuatro chimeneas, pero en realidad fue sólo una. Los historiadores ven el testimonio de esta mujer como problemático porque no está diciendo la "verdad" y Laub argumenta que lo importante es lo que significó para ella ver explotar esa chimenea, no cuántas fueron. Entonces, ¿cómo reunimos estas dos visiones de la historia/versiones de la memoria? Una forma que hemos visto en literatura es la forma de nombrar un texto plagado por autoreferencialidades y datos biográficos como novela de ficción. De esta manera el espacio de lo que es "la verdad" queda divergido para dar lugar a testimonios en un formato más lírico. Las autoras argentinas Alicia Kozameh, Nora Strejilevich, Alicia Partnoy, son sólo algunos ejemplos de esta forma de escritura, pero sus obras forman parte de la formación de la memoria colectiva. En palabras de Vezzetti:

> La memoria colectiva, en cambio simplifica y tiende a ver los acontecimientos desde una perspectiva única que rechaza la ambigüedad y hasta reduce los acontecimientos a arquetipos fijados... Y en la medida en que se reconozca la relación de la memoria social con la dimensión de la *identidad*, hay que admitir que sus elecciones dependen sobre todo de rasgos y valores que serían centrales para la autorrepresentación de un grupo o una comunidad. (192)[11]

Por lo tanto, habría que mantener en todo momento la distancia entre la memoria colectiva y el derecho individual de retener/descartar ciertos recuerdos para no convertir a la primera en una memoria predeterminada y estática, que no permita flexibilidad en su marco.[12] Al estar la memoria social ligada a la identidad podríamos pensarla como una memoria más maleable y elástica y, por lo tanto, más representativa.

Justamente es Maurice Halbwachs el que explica que la idea de que la memoria colectiva no es dada, sino que se muestra como una noción socialmente construida: "While the collective memory endures and draws strength from its base in a coherent body of people, it is individuals as group members who remember" (22). La memoria colectiva sobrevive en varios y diversos grupos de la sociedad, pero se problematiza el hecho de que sean las instituciones las que, no sólo salvaguarden el pasado, pero que también lo interpreten—sumado a las múltiples complicaciones que esto puede traer, agregando las discrepancias de interpretaciones dadas por las diferentes instituciones que se encargan de esta interpretación.

El siguiente pasaje de Halbwachs propone la idea de que la sociedad exige a la gente a reproducir ciertos pensamientos y también a acortarlos, lo que cual es en sí problemático y obliga la pregunta: ¿quién es "la sociedad"? "Society from time to time obligates people not just to reproduce in thought previous events of their lives, but also to touch them up, to shorten them, or to complete them so that, however convinced we are that our memories are exact, we give them a prestige that reality did not possess." Habría que pensar que lo problemático deviene de que únicamente lo que logra acomodarse en los sentidos sociales y en la visión global de una sociedad logra ser memoria colectiva. Sin embargo, pensando en Vezzetti, los testigos no siempre logran entrar/ser memoria colectiva. El psicólogo argentino habla del fracaso de darle un lugar al testimonio una vez pasado el momento de relevación de las atrocidades cometidas. Lo cual sería interesante pensarlo desde la posición de Andreas Huyssen cuando dice que la historia "tendrá que estar compuesta por historias locales secundarias, innumerables pequeñas narrativas de rango y profundidad diferentes que podrán o no un día ser entrelazadas para formar alguna narrativa histórica notable sobre estos años de salida del siglo veinte" (*La cultura* 8). Esta inmensa posibilidad que estas "pequeñas narrativas" tengan un lugar en la Historia y en las posibilidades que eso abriría trae a pensar cómo es que estas pequeñas narrativas llegarían a formar parte de un canon de la memoria, quién sería el intermediario para que estas narrativas llegaran a la historia oficial y cuáles serían las consecuencias de necesitar del mencionado intermediario. Entonces, el tema del testigo y de cómo encontrar su lugar en la memoria colectiva y en la Historia es lo que se tendría que proponer como preocupación esencial dentro de la lucha por los derechos humanos.

Igualmente, Huyssen demuestra la relación entre trauma y memoria en una manera singular al decir que la memoria es "más que la cárcel de un pasado infeliz" (*La cultura* 8) y agrega que "esta preocupación actual por la memoria y el recuerdo, diría, posee su costado benéfico, especialmente cuando va mas allá de nociones como la utopía de la redención y meras visiones nostálgicas del pasado" (*La cultura* 8). Lo cual nos lleva, una vez más, a

pensar que existe un lugar para el testigo y a cuestionarnos por qué se encuentra resistencia para dar ese lugar. Todas estas discusiones sobre la memoria parecen estar englobadas bajo la consigna de "no olvidar", del "nunca más", por las cuales Huyssen considera que

> ahora el gran mandato consiste en recordar y el olvido es denostado como algo antiético, políticamente incorrecto o algo peor. 'Nunca más' es el sublime mandato en este tardío siglo XX... El mandato universal del 'nunca más' y el uso de la memoria con fines políticos se han convertido efectivamente en un velo que cubre y oculta las atrocidades que tiene lugar en nuestro mundo actual: aquí la memoria del Holocausto funciona como pantalla que hace invisible. Tenemos que enfrentarnos a la difícil cuestión de ver en qué medida los rituales de la memoria pública en nuestra cultura constituyen, al mismo tiempo, estrategias para olvidar. (9)

Por un lado no es esforzado estar de acuerdo con el autor al ver ciertos actos del gobierno argentino que parecen utilizar el tema de la memoria para ganar adeptos/votos. Por otro lado, si no trabajamos por "el mandato universal del nunca más", ¿por/para qué trabajamos? Se podría decir que es un riesgo calculado el trabajar por el "nunca más" aunque eso implique ser usado políticamente. Cada uno deberá cuestionarse si es un riesgo que vale la pena correr.

En cuanto específicamente a Latinoamérica, en especial a Argentina y Chile, el autor menciona que en estos países encontramos una política de la memoria organizada en torno a relaciones familiares, lo cual complica la relación entre lo privado y personal y lo político: "Se trata más bien de la función y las políticas de un discurso post-traumático de la memoria que jamás llegará a una conclusión satisfactoria y que siempre se verá asediado ya sea por la reconstrucción obsesiva o por diversas formas de olvido" (*La cultura* 9). Entonces, si "jamás se llegará a una conclusión satisfactoria" habría que repensar el rol del testigo, del testimonio y de los derechos humanos—todo dentro de la construcción de la memoria colectiva e individual. Una vía por donde quizás escapar a este subterfugio sería buscar los resquicios por donde el significado del testimonio se cuele. Es decir, los silencios, las lagunas, lo que no se dice. Esta forma fragmentadade ser testigo abarca un enlace entre una búsqueda del pasado y un redescubrimiento del futuro.[13] Y aquí es por donde también se empiezan a atisbar otro tipo de relatos.

Los depositarios de la memoria (primera parte): Historia e identidad en imágenes

Desde agosto del 2012 TV Pública (el canal oficial del estado argentino) presenta de lunes a viernes dos veces por día "Nietos, historias con identidad". En esta serie de micros (los relatos duran alrededor de tres minutos y medio), relatados por Víctor Hugo Morales, se ven otro tipo de testimonios: los de los hijos de desaparecidos que recuperaron su identidad y fueron restituidos a sus familias. "Además, se invita a todos aquellos jóvenes que tienen dudas sobre su identidad a acercarse a Abuelas de Plaza de Mayo." [14] Aquí la memoria funciona de una forma que podría argumentarse puede ser postmemorial, ya que los protagonistas de los micros eran infantes cuando fueron apropiados o, incluso, algunos de ellos nacieron en los centros clandestinos de detención.[15] Sin embargo, también hay hijos que dan testimonio (en el sentido tradicional del relato), como Jorgelina Paula Molina Planas, quien recuerda su historia y ya era consciente de su nombre al ser apropiada y dada en adopción, y el hecho de ser re-nombrada Carolina lo vivió/vive como un hecho traumático (Jorgelina dice: "Sentí que era cambiarme la historia"). [16] A pesar de que las historias tienen matices diferentes, todos los micros están enmarcados en la misma estructura de presentación

del hijo o hija, la historia de los padres, la apropiación (y, en algunos casos, adopción) de los hijos y lo que significa saber la verdad sobre su historia e identidad. Es este molde estático el que parece convertir las historias tan personales en un discurso limitado a propagar la misión de las Abuelas de Plaza de Mayo. Sin duda, esta misión es necesaria, pero quizás funcionaría mejor con un poco más de espacio para dar testimonio en un formato individual (es decir, con espacio para contar otras cosas más allá de lo que el micro da lugar). Refiriéndose a los testimonios literarios, Nora Strejilevich dice que "no cuentan la historia tal como la vivió el testigo. Nunca decimos lo que vemos ni vemos lo que decimos, ni escribimos lo que vemos y lo que decimos" (20). De algún modo, estos micros de hijos de desaparecidos reflejan este pensamiento, por eso es fundamental la posibilidad de conservar estos testimonios en el archivo de la historia y enfatizar la importancia *sine qua non* del derecho humano de saber la verdad sobre nuestra historia y nuestra verdadera identidad.[17]

Este modo de hacer historia —de pensar la historia y la memoria como entidades que trabajan juntas, que se empalman la una con la otra— es lo que Daniel Levy llama "mnemo-history", la cual "is not about the exploration of the past per se but rather concerned with how particular pasts are being remembered over time and how conditions for their appropriation are subject to changes" (21). Levy agrega que el pasado es inventado y reconstruido en una relación dialógica con el presente, con restricciones del pasado y con posibilidades futuras (22). Asimismo, el pasado no puede ser simplemente almacenado, sino que siempre tiene que ser procesado y mediado (22). Lo que los hijos de desaparecidos cuentan en "Nietos, historias con identidad" está mediado por lo recuerdan (o por la postmemoria heredada de los padres adoptivos y/o los abuelos) y por lo que fueron adquiriendo a lo largo de sus vidas en forma de anécdotas, fotografías, lecturas y la búsqueda personal que culmina con las Abuelas de Plaza de Mayo. Al acceder a participar en estos micros entran en la "mnemo-historia" argentina y ahora son ellos los que crean parte de las memorias e historias del país.

Como es el caso de Martín Castro Mayta quien enfatiza el hecho de ver al país de los años setenta mas allá de dos bandos claramente divididos. En su caso, una familia lo adoptó después de hacer varias denuncias y no encontrarse rastros de su familia biológica. Después de veinte años su tío comienza la recuperación de la identidad de Martín desde España y éste explica la importancia de formar su propio apellido con el de su padre biológico y el de su padre adoptivo ya que esto "da, por ahí un testimonio diferente. En el país no eran solamente apropiadores y víctimas, sino que había gente en el medio también que era solidaria y que ayudó y que albergó a estos chicos, como yo." Esta idea de dar "un testimonio diferente", de crear otra entrada en el archivo nacional, de insertarse en la memoria colectiva, funciona como respuesta o reformulación de lo ya establecido. En el conocido caso de los mellizos Matías y Gonzalo Reggiardo Tolosa, Matías se encarga de desmitificar el proceso mediático por el cual tuvieron que pasar a su vuelta a la Argentina (desde Paraguay) — un exilio impuesto por su apropiador, el ex subcomisario Samuel Miara, y amparado bajo la impunidad del gobierno de Alfredo Stroessner (1954-1989). Más allá de las dificultades que tuvieron los hermanos Reggiardo Tolosa para adaptarse a varias familias luego de abandonar a sus apropiadores, Matías enfatiza el efecto de los medios en agravar la situación: "El experimento mediático (y, a veces, fue lo más traumático) porque nosotros éramos el caso que mucha gente que sostenía la teoría de los dos demonios y que quería relativizar la lucha que Abuelas había tomado." Gonzalo (en otro de los micros) también reconoce la "vorágine mediática" en la que los dos estaban imbuidos.[18] La concientización del rol de los medios en, justamente, un medio de comunicación podría presentarse como una estrategia más de la "mnemo-historia": ¿qué es lo que recordamos, cómo lo recordamos y en qué medio dejamos asentada nuestra versión de la historia? (¿Y qué significa que se tenga acceso a los micros de "Nietos"

mediante la televisión, pero también que estén subidos en la Internet dando acceso libre a —literalmente— todo el mundo?) En estos casos, también son las víctimas (volviendo a pensar en Vezzetti) las que dan testimonio y fundan la representación de la memoria de postdictadura. Sin embargo, la relación que los hijos/nietos en estos micros tienen con el pasado ya no parece estar teñida con el estigma del fracaso de la generación anterior, sino del orgullo de reconocer en sus padres el intento de una vida (un país) mejor y de su valor al poner en peligro sus vidas.[19] Aquí es donde se podría ver la politización de los micros, ya que todos tienen esta visión del pasado y parece no haber divergencia al respecto. No obstante, es significativo para el proyecto de Abuelas —y el individual de cada hijo— que exista una conexión dialógica entre lo que se recuerda (sus historias, sus identidades) y lo que se olvida (quizás un recorte de la infancia y adolescencia en manos de apropiadores) y entre la memoria colectiva que se logra a través de los micros y los testimonios individuales de cada uno de los hijos.[20]

Los depositarios de la memoria (segunda parte): La NNA busca su propio espacio[21]

En cuanto a un formato más tradicional de producción de memoria colectiva, la literatura nos ofrece otra mirada a la generación que vivió la dictadura de muy jóvenes. Además de volver sobre la discusión de la postmemoria, se encuentra aquí el caso de escritores argentinos que no son víctimas en el sentido habitual de la palabra. Es decir, no fueron afectados como los hijos de desaparecidos pero, igualmente, vivieron el trauma de un pasado atormentado. Ese pasado pesa en la memoria colectiva y más en la "cría del Proceso" (nacidos entre principios de los setenta y principios de los ochenta), para los cuales 1976 es donde comienza la pesadilla y la masacre y es todo lo que existe antes de la democracia. Elsa Drucaroff plantea la narrativa fundada en un doble movimiento con respecto a este pasado:

> distancia irreductible si es el final de una etapa, pero presencia ineludible porque es el comienzo de ésta; un imaginario atravesado por un presente acuciante y sin salida, que cada vez pide más atención, pero sellado por el pasado traumático, por un conflicto que atormenta como sombra, fantasma (usaremos mucho esa palabra), la sociedad en que estos escritores crecieron. (27)

¿Cómo se recuerda/olvida desde esta perspectiva? ¿Cómo se inserta la memoria en un presente neoliberal menemista (años noventa) o un presente del rechazo a esas políticas neoliberalistas en un ámbito kirchnerista (principios siglo XXI)? ¿Cómo se interpreta —desentraña— el pasado desde ese presente?[22] Se podría decir que estamos lidiando con la "presentización" de ese pasado, es decir, de posicionar las complejidades que surgen en la escritura de estos relatos de la generación postdictatorial y que están fuertemente asociadas a la idea de que esta enunciación —una aproximación a la experiencia desde y en la escritura aproximación que es, en muchos casos, una reactualización del trauma. Esta (relativamente) nueva generación del mundo literario demuestra de esta manera el advenimiento de dos tiempos en la memoria: el relato que se constituye desde el presente de la enunciación y una transcripción de los recuerdos/olvidos que el escritor posdictatorial tiene de la experiencia propia/ajena (aquí depende de la edad del mismo). Asimismo, esta manifestación de los dos tiempos, también alude a la fragmentariedad del relato de postdictadura porque plantea la discontinuidad de la narración, en la medida que los tiempos se cruzan entre sí impidiendo un relato lineal.

Esta fragmentariedad se muestra partir de la crisis por la que transcurren los que escriben principalmente en los años noventa y principio de nuevo milenio. Según Elsa

Drucaroff las generaciones de postdictadura y su nueva narrativa se enfrentan a tres problemas "en relación con la generación de militancia" (53). Y aquí la autora se explaya:

> El primero es cómo ser rebelde cuando los más viejos se autoatribuyen toda la rebeldía posible. ¿Cómo desobedecen los hijos el mandato paterno "sé rebelde", una paradoja que inmoviliza y oprime? Este mandato y esta opresión se leen hoy en filigrana en las obras de la NNA, construyen situaciones explícitas o connotadas de filicidio, una mancha temática que recorre, como veremos, la narrativa de postdictadura...
> El segundo problema es (suponiendo que se superara esta inmovilidad) la culpa: ¿que sería rebelarse contra "rebeldes" que, además, han sufrido persecución, tortura, muerte de amigos, hijos, hermanos, novios, y son además tan prestigiosos y respetados en el campo intelectual y la academia, ambos con hegemonía oficial democrática y progresista?
> El tercero es cuál es el plus de mirada, de perspectiva, que los prisioneros de la torre[23] poseen allá arriba de todo. Es decir, donde esta lo nuevo, la lucidez propia de su situación vital, qué tienen para aportar al tiempo histórico concreto en que les toca ser jóvenes (el oscuro fin del siglo XX, la cínica e imbécil fiesta del período menemista, y luego este presente incierto que recién ahora permite algún básico optimismo). (53)

El planteamiento de Drucaroff destaca el rol complejo de los escritores postdictatoriales al afirmar que el trauma sigue operando en la escritura de éstos aunque no hayan sido parte activa de esa historia. Habría que admitir que la representación que se da hoy en día de este siniestro pasado—representación sostenida por los organismos de derechos humanos—es abarcada por el Estado, ¿cómo se proyecta la formación de la memoria colectiva? La NNA tiene una visión propia que parece venir desde los márgenes de esta memoria, subrepticiamente, mientras el trauma sigue presente—presente y pasado al mismo tiempo—y es problematizada en un marco en el que la autocensura de años anteriores parece haberse diluido.

Por lo tanto, esta línea de pensamiento (y de escritura) da cuenta del presente, pero no de un presente aislado, sino de uno que está intrínsecamente vinculado con el pasado. En ese sentido, se produce una operación en la que la escritura de un relato del pasado es la que nos trae al presente de la enunciación. El pasado está, tiene peso propio, y esta "presentización" de un pasado con el que convivimos nos enfrenta con las dificultades de la inscripción de la memoria (y nos hace cuestionarnos qué memoria: ¿social, colectiva, individual?).[24] Esta situación es abordada por Beatriz Sarlo en *Tiempo Pasado* donde plantea que el "pasado es inevitable y asalta más allá de la voluntad y la razón" (159). Así es como el pasado y la memoria resultan "presentizados" en narrativas de una generación que no vivió (o no recuerda las vivencias) y este es su "plus de mirada, de perspectiva", "lo nuevo, la lucidez propia de su situación vital, qué tienen para aportar al tiempo histórico concreto en que les toca ser jóvenes", como se pregunta Drucaroff. Las generaciones postdictatoriales demandan su espacio entre la figura del desaparecido, los testimonios de víctimas y testigos, y "un personaje que retorna desde el pasado: el militante" (Vezzetti 218). Tanto los escritores de la NNA como los hijos de desaparecidos (en algunos casos esas identidades se colapsan en una sola persona) están embarcados en una búsqueda que los defina—siempre conscientes del pasado presente—y que facilite la pertenencia a un lugar taxativo y propio para crear (y finalmente establecer) su propia memoria.

Notes

[1] La palabra "desaparecidos", así como otras ("campo", "nosotros", "impunidad", complejidad", entre muchas otras) aparecen en el texto de Vezzetti en itálicas. Otro estudio podría dar cuenta de cuáles son las palabras que el autor elige enfatizar y con qué propósito.

[2] Andreas Huyssen se refiere al uso de los medios al decir que ciertos fenómenos mediáticos nos hacen pensar que "traumatic memory and entertainment memory together as occupying the same plubic space, rather than to see them as mutually exclusive phenomena" (*Present* 19). Se analizará este fenómeno en la sección "Los depositarios de la memoria".

[3] Cuando se piensa en la memoria no vivida es vital repasar el concepto de postmemoria de Marianne Hirsch en *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge: Harvard U P, 1997). También se puede pensar hacia el futuro, en vez del pasado, lo que Vezzetti llama el futuro de la memoria, "es decir la transmisión de una experiencia a quienes no formaron parte de ella" (19). Este concepto está relacionado con lo que se discutirá más adelante en relación a los depositarios de la memoria.

[4] También se utilizarán las obras de Maurice Halbwachs y Andreas Huyssen para completar el marco de reflexión necesario.

[5] Vale aclarar que el juez Gabriel Cavallo declaró estas leyes inconstitucionales en marzo del 2001 y esta decisión fue confirmada por la Corte de Apelaciones en noviembre del mismo año.

[6] Una visión interesante desde donde estudiar el lugar de víctima de la dictadura es la de Pilar Calveiro en *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998). Como Juan Gelman enfatiza en el preludio de este texto, Calveiro decide escribir de una forma objetiva (usando la tercera persona) para hablar de un tema que ella conoce por experiencia propia. De esta forma puede teorizar el tema de los campos de concentración y (también como dice Gelman) salir de su lugar de víctima, lugar que quiso imponerle la dictadura militar.

[7] Se puede encontrar esta información en http://parquedelamemoria.org.ar/sobre-el-monumento-a-las-victimas-del-terrorismo-de-estado/

[8] Se referirá a esta generación en la sección "Los depositarios de la memoria".

[9] Hugo Vezzetti explica en una entrevista hecha por Pablo Montanaro que hay "que distinguir entre el silencio y el consentimiento. Porque en el consentimiento no es que se silencia algo sino que directamente no se ve el crimen. [...] No sólo hay que hacer una historia de las formas de la represión que se focalizan sobre los verdugos sino también de las formas de la resistencia de distintos sectores que van a confluir con la temática de los derechos humanos. Hubo una necesidad de un silencio de precaución y de prevención. Eso es diferente, es un silencio calculado en términos de una estrategia de resistencia, que en muchos casos más que silencio era la utilización del disimulo. Había cosas que se podían decir, incluso producciones escritas, pero bajo ciertas precauciones." (Entrevista publicada en *La Mañana de Neuquén* el 4 de julio del 2011.)

[10] Nora Strejilevich (escritora argentina y sobreviviente de uno de los campos clandestinos de detención) apunta, en *El arte de no olvidar*, que "[l]os testigos de los peores abusos necesitan compartir sus memorias, pero 'el resto' no siempre quiere oírlas" (12).

[11] Nora Strejilevich lo deja en claro cuando propone: "El testimonio juega en este examen un papel esencial, aun cuando el sobreviviente sepa que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar" (8).

[12] Es sugestiva la idea de que nuestro pensamiento individual se posicione dentro de la memoria colectiva y participe en ésta, ya que con esto se le otorga importancia al pensamiento de cada uno de nosotros sin perderse dentro de la gran red de la memoria colectiva. Maurice Halbwachs aclara: "It is in this sense that there exists a collective memory and social frameworks for memory; it is to the degree that our individual thought places itself in these frameworks and participates in this memory that it is capable of the act of recollection" (38). La idea de los marcos de la memoria—a través de los cuales se da sentido a la memoria individual para enmarcarla en lo social—es una idea de la cual va a valerse Elizabeth Jelin en su propio acercamiento la memoria (en *State Repression and the Labors of Memory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003).

[13] "En comparación, las convulsiones mnemónicas de nuestra cultura parecen caóticas, fragmentarias y a la deriva" (13), agrega Huyssen.

[14] Se pueden ver estos micros en la página de TV Pública Digital (http://www.tvpublica.com.ar/tvpublica/articulo?id=17489).

[15] Beatriz Sarlo discute su visión de la postmemoria y explica que "[e]n el caso de los desaparecidos, la posmemoria es tanto un efecto de discurso como una relãción particular con los materiales de la construcción; con los mismos materiales se hacen relatos deceptivos y horadados o reconstrucciones precarias que, sin embargo, sostienen algunas certezas aunque, de modo inevitable, permanezcan los vacíos de aquello que no se sabe" (157). Sarlo sostiene que lo que se desconoce no puede ser llamado "postmemoria" sino "una consecuencia del modo en que la dictadura administró el asesinato" (157). Cuestiono esta última afirmación y

me pregunto si esta última afirmación no vuelve a dar el poder al gobierno militar y si sería más productivo pensar que los hijos de desaparecidos poseen una postmemoria provista por sus familiares, Abuelas de Plaza de Mayo y sus propias investigaciones. http://www.tvpublica.com.ar/articulo-a/nietos-historias-con-identidad-2/

[16] Para Jorgelina el volver a su nombre original sustenta una connotación emocional que va mas allá de su propia identidad y que la enlaza con la de sus hijos, ya que es recién con su segundo hijo que asume el nombre Jorgelina nuevamente (utiliza ese nombre desde el embarazo hasta el nacimiento—lo cual no sucedió con su primer hijo) y, para ella, el hecho de recuperar su verdadera identidad es una posibilidad de transmitirla desde el comienzo.

[17] Daniel Levy utiliza el concepto de "puente" para describir la conexión del pasado y futuro a través de la memoria: "Here memory and its association with a particular past are not an impediment for the future but a prerequisite to enunciate a narrative (bridge) over the present" (16). Las narrativas de estos micros en TV Pública funcionan como un "puente" no sólo entre la historia y la memoria, pero también entre las generaciones pasadas, presentes y futuras.

[18] Beatriz Sarlo explica que "cuanto más peso tengan en la construcción de lo público los medios de comunicación, mas influirán sobre las construcciones del pasado" (128). Sería interesante cuestionarse cómo los medios de comunicación moldean la memoria de aquellos que fueron partícipes (voluntarios o involuntarios) en estos medios y cómo los medios influyen la construcción del pasado de esos participantes.

[19] Victoria Montenegro, en uno de los micros, dice: "No termina de fascinarme, de maravillarme, esa generación: la fuerza, la madurez, que tenían con dieciséis años." Inclusive compara a sus padres con sus hijos, ya que ahora sus hijos tienen la edad que tenían sus padres cuando militaban.

[20] Varios de los hijos mencionan la violencia vivida en el hogar de los apropiadores y de sentir afecto por primera vez cuando fueron abrazados por su familia verdadera en su primer encuentro.

[21] NNA: Nueva narrativa argentina

[22] Idelber Avelar discute "la primacía epocal de la alegoría en la postdictadura. [...] Este 'hablar otro' no se entiende aquí sólo como una mera búsqueda de formas alternativas de habla, sino también el hablar *del* otro (en el doble sentido del genitivo), de responder a la llamada del otro. (En) la literatura postdictatorial habla al (el) otro" (316).

[23] "Los prisioneros de la torre" es el título del texto de Drucaroff y resume este paisaje en una cita de José Ortega y Gasset: "El individuo está adscrito a su generación, pero la generación está [...] entre dos generaciones determinadas" (34).

[24] No solamente qué tipo de memoria, pero la discusión incluye quién tiene el poder de recordar. En un juego de citas (de la cual me hago partícipe ahora), hacia el final de *Memorias y Nomadías*, Ana Forcinito presenta: "'Hasta que los leones tengan sus propios historiadores, las historias de cacería seguirán glorificando al cazador' dice Hugo Achugar citando a Eduardo Galeano que, a su vez, cita un proverbio africano. Así comienza la reflexión de Achugar acerca de quién tiene el poder de ejercitar la memoria" (229).

Works Cited

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo.* Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. Print.

Donda, Victoria. *Mi nombre es Victoria: Una lucha por la identidad.* Buenos Aires: Sudamericana, 2009. Print.

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: Política, Relatos y Jóvenes en la Postdictadura.* Buenos Aires: Emecé, 2011. Print.

Felman, Shoshana and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History.* New York: Routledge, 1992 Print.

Forcinito, Ana. *Memorias y Nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo.* Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004. Print.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory.* New York: Harper & Row, 1980. Print.

Huyssen, Andreas. "La cultura de la memoria: medios, política, amnesia." *Revista de Crítica Cultural* 18 (Junio 1999): 7-15. Print.

---. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory.* Stanford, California: Stanford UP, 2003. Print.

Levy, Daniel. "Changing Temporalities and the Internationalization of Memory Cultures." *Memory and the Future: Transnational Politics, Ethics and Society.* Ed. Yifat Gutman, Adam D. Brown and Amy Sodaro. Hampshire, England: Palgrave Macmillan, 2010. 15-30. Print.

Montanaro, Pablo. "Hugo Vezzetti: 'Se habla tanto más del pasado de la memoria cuando más difícil es hablar del futuro'." *La Mañana de Neuquén* 4 Julio 2011. 18 Sept 2012 <http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2011/7/4/113261.php>. Web.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* México: Siglo XXI Editores, 2006. Print.

Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar: Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90.* Buenos Aires: Catálogos, 2006. Print.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria.* Buenos Aires: Paidós, 2008. Print.

Vezzetti, Hugo. *Pasado y Presente: Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2002. Print.

Los cementerios: Heterotopías inmortales en "Inventario secreto de La Habana" y "Le città invisibili"

Jennifer L. Monti
University of California - Los Angeles

"Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano,
scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre,
negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini,
nelle aste delle bandiere (...)"

Italo Calvino, Le città invisibili

Los cementerios son lugares presentes en todas las sociedades occidentales. En la mayoría de los casos estos sitios son vistos de manera negativa porque representan la muerte. Sin embargo, para un sinnúmero de personas, el cementerio no representa solamente el fallecimiento de una persona, sino se le da un significado completamente diferente. Es en este momento que el camposanto se transforma en una heterotopía. El término 'heterotopía' es una palabra reciente, creada por el historiador y filósofo francés Michel Foucault. La etimología de esta palabra está formada por dos palabras griegas: 'hetero', que significa 'otro', y 'topos', que significa 'lugar'. Por eso, aunque este término no esté oficialmente en el diccionario de la lengua española, se puede comprender que el significado de 'heterotopía' es precisamente el de 'espacio otro'. A lo largo de este ensayo me enfocaré en la heterotopía del cementerio (a la cual Foucault dedica mucho espacio) mostrando al mismo tiempo la presencia y la importancia que dicha heterotopía tiene en dos obras del siglo XX y XXI: La obra cubana *Inventario secreto de La Habana*[1] por Abilio Estévez y *Le città invisibili* por el italiano Italo Calvino. Hay varias preguntas que intentaré contestar: ¿Por qué en ambos textos aparece la heterotopía del cementerio? ¿Qué representa el cementerio para estos dos autores?

A lo largo de su ensayo, Foucault explica que existen varios tipos de heterotopías, la mayoría de las cuales tienen que ser analizadas desde un punto de vista temporal y espacial a la vez, aunque el enfoque principal sea más que nada espacial. Foucault declara que a lo largo de los siglos han existido varios tipos de heterotopías, aunque en su opinión la diferencia más grande entre el pasado y el presente es que en el pasado la mayoría de los espacios eran espacios de localización, típicos del período medieval [2]. Sin embargo, con los descubrimientos de Galileo, este espacio tan cerrado abrió sus puertas a un nuevo tipo de espacio: El espacio infinito. Lo que Foucault expresa es que "el verdadero escándalo de la obra de Galileo no es tanto el haber descubierto, o más bien haber redescubierto que la Tierra giraba alrededor del Sol, sino el haber constituido un espacio infinito, e infinitamente abierto" (2).

Las heterotopías están en claro contraste con la utopías; de hecho, aunque algunas utopías puedan ser también heterotopías (como el en caso del espejo), lo contrario no es siempre cierto, es decir que no todas las heterotopías son también utopías. La mayor diferencia que existe entre estas dos ideas es que si por un lado la utopía es un lugar inexistente e imposible a la misma vez, la heterotopía es un lugar que existe y que tiene más que un solo significado. Como enseña Foucault, "Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías" (5). A través de estas palabras no es solamente

posible aprender que fue el mismo Foucault quien creó este término, sino también se entiende el verdadero significado de la palabra heterotopía: Un espacio opuesto a la utopía que tiene más que un significado; un espacio que silenciosamente cuestiona el mismo espacio en que vivimos (Flynn, 169).

La idea fundamental que se ata al término 'heterotopía' es la idea del espacio, un concepto tan importante no solamente para la comprensión de este neologismo 'foucaultiano', sino también para la comprensión de las ideas del mismo historiador francés. Foucault pertenece a un nuevo tipo de historiadores, un grupo que no se enfoca únicamente en el tiempo para penetrar en las realidades del pasado, sino un grupo que también usa el lugar geográfico como eje del análisis histórico. Flynn añade: "Echoing the words of Foucault (...) historians emulate the comparativist [*sic*] spirit of general geographers, who 'never consider a phenomenon without comparing it with related phenomena that are spread over the other points of the globe'" (166). El pasado, pero también el presente, jamás se podrá comprender a través de un análisis solamente temporal; para llegar al fondo y captar la esencia de los varios momentos históricos, es también necesario un análisis espacial.

Una de las heterotopías más realistas y alcanzadas es la del cementerio porque, como pasa con todas las heterotopías, este lugar tiene más que un uso y un significado para los habitantes de una ciudad o de un pueblo y, además de eso, los cementerios han cambiado de aspecto, de ubicación y de importancia a lo largo de los siglos. La etimología de esta palabra es fascinante porque muestra el significado que los cementerios tenían cuando fueron creados y deja entender a la vez como este significado se ha alterado con el tiempo. El término 'cementerio' viene de la palabra griega 'koimeterion' que significa esencialmente 'dormitorio (de los muertos)' dado que 'koimao' significa 'yacer' y 'terion' es un sufijo de lugar. El elemento curioso es que originalmente esta palabra no parecía tener las connotaciones negativas que tiene hoy día, porque no daba la idea de algo eterno e irreversible, sino de algo momentáneo y temporal. La *Enciclopedia Treccani* explica el origen, el desarrollo y los cambios que pasaron a lo largo de los siglos con respecto a los cementerios, enfocándose no solamente en el cambio temporal, sino también espacial. Una de las eras que más tuvieron un impacto en la localización de los cementerios fue sin duda la era cristiana durante la cual estos lugares de 'descanso' (según la etimología griega) se transformaron en lugares de sueño eterno. Precisamente por la influencia que tuvo esta religión, los cementerios adquirieron una importancia mucho más cargada y significativa, ya que estos sitios se transformaban ahora en lugares de eterno reposo para los muertos. Sin embargo, con el transcurrir de los siglos (y especialmente al comienzo del siglo XIX) este lugar se transformó en uno cargado de negatividad y de muerte, tanto que también su ubicación fue cambiada, empujando los cementerios hacia las afueras de las ciudades.

El hecho que este cambio tan repentino haya pasado exactamente en este período, no es casual. Los siglos XIX y XX (en Europa) trajeron ciertos oleajes teóricos – como la teoría nietzscheana sobre la "muerte de Dios" y la teoría marxista acerca de la "religión como opio de las masas". Estas propuestas teóricas crearon una profunda duda en cuanto a la institución religiosa y la fe, que hasta aquel entonces habían sido firmas realidades. Como afirma Martin Esslin:

> *Zarathustra* was first published in 1883. The number of people for whom God is dead has greatly increased since Nietzsche's day, and mankind has learned the bitter lesson of the falseness and evil nature of some of the cheap and vulgar substitutes that have been set up to take his place (352).

Aunque Dios no se ha 'muerto' para todos, durante los últimos dos siglos hubo sin duda un cambio hacia la importancia y la veracidad de la religión. La segunda teoría – el marxismo – habla de la religión como algo negativo porque Marx argüía que ésa no dejaba que las masas pensaran solas, sino creaba una realidad diferente y confusa. Estas dos teorías se vinculan perfectamente e cuanto al cambio de importancia que sufrieron los cementerios a partir del siglo XIX.

Foucault sugiere que los cementerios siempre han sido lugares típicos de las sociedades occidentales, aunque su rol dentro de la sociedad ha cambiado mucho con el pasar del tiempo. Un elemento fundamental para comprender cómo los cementerios se han transformado en lugares cargados de negatividad y muerte es entender cómo ha cambiado su localización dentro de la ciudad. En el pasado, los cementerios se encontraban en el corazón de los pueblos y a menudo al lado de una iglesia, el lugar sagrado por excelencia. Sin embargo, con el tiempo la locación de esta heterotopía se ha mudado hacia las afueras por razones de espacio y de higiene (aunque es posible ver a estos 'antiguos' tipos de cementerios en muchos pueblos y ciudades norteamericanas)[3]. Foucault sugiere que el tema de la enfermedad llevada por los cementerios persistió a finales del siglo XVIII, forzando el desplazamiento hacia los suburbios durante el siglo XIX (Foucault, 7).

Las preguntas persisten: ¿Por qué los cementerios se consideran heterotopías de los últimos dos siglos? ¿Cuáles son los diferentes significados que un lugar tan conforme puede tener en las sociedades occidentales? Hay un sinnúmero de autores y escritores que tratan el tema de la muerte y el *topos* del cementerio; sin embargo, pocos de ellos hablan de éste en relación a la ciudad donde se encuentran, y, todavía menos, llegan a comprender al cementerio como ciudad dentro de otra ciudad. En este sentido, el cementerio es una heterotopía. No es simplemente el *locus horridus* de la literatura grecorromana, donde se entierran a los muertos, sino que se puede ajustar a otras interpretaciones también. Anteriormente se mencionó el rol del cementerio como otra ciudad, pero se podría también interpretar como un lugar religioso, un lugar de paz y descanso y también como un lugar ubicado entre la vida y la muerte. Finalmente, otro elemento fundamental es comprender que el cementerio no tiene que ser formado por ataúdes y lápidas, sino que puede ser visto de una manera completamente diferente de lo común. Italo Calvino y Abilio Estévez comparten sus visiones literarias y fantásticas con respecto a esta heterotopía tan compleja, aunque al mismo tiempo el cementerio es un lugar muy común y conocido.

Inventario secreto de La Habana (2004), por Abilio Estévez, es una recopilación de recuerdos del autor[4] y de citas literarias sobre la ciudad de La Habana, la misma ciudad donde el autor nació y pasó la mayor parte de su vida[5]. La beldad de esta obra no se encuentra tanto en la trama o en los personajes que habitan la historia, sino en las descripciones tan detalladas y personales, a través de las cuales el autor logra revivir determinados momentos de su juventud, sentir los olores de las calles, y ver edificios y lugares que le impactaron particularmente. Aun más que esto, el alcance mayor del autor es lo de haber mostrado a La Habana como realmente es, como miles de ciudades diferentes encajadas dentro un único gran lugar:

> Una ciudad es muchas ciudades. Sus variaciones están asociadas a numerosos detalles y sutilezas que no sólo dependen de la arquitectura o la división territorial, mejor o

peor, de sus barrios, de la calidad de los mismos, o de la elegancia (desde hace mucho desaparecida de La Habana) (Estévez, 173).

La presencia de una ciudad dentro de otra ciudad no se encuentra solamente dentro de La Habana sino también, según Estévez, en los mismos cementerios que hay a lo largo de la capital cubana. Por esta razón el Cementerio de Colón, mencionado constantemente a lo largo de la obra, no representa únicamente el lugar de sepultura de muchas personas, sino tiene varias funciones. En este sentido se puede interpretar este lugar como una verdadera heterotopía. El lector puede ver e interpretar al camposanto como un lugar turístico, un lugar de paz y descanso (para vivos y muertos), un lugar de placer después del ocaso, pero también un lugar social donde las normas y las clases sociales siguen existiendo aun después de la muerte física. Además, estas heterotopías representan un lugar importante incluso en la vida del mismo Estévez: "Yo lo he dicho: siempre me he sentido a gusto en los cementerios. Y por eso intento descubrir un buen cementerio en cada ciudad que voy. Casi nunca me defraudan. A veces hallo verdaderas sorpresas" (Estévez, 278).

Tal vez por esta relación personal que tiene con los cementerios Estévez crea hermosísimas descripciones para hablar del Cementerio de Colón, en su opinión uno de los lugares más conocidos y más apreciados de toda La Habana, y que inclusive representa uno de los puntos geográficos que marcan la llegada a La Habana desde el pueblo cercano.

> Cualquier guía explica que el Cementerio de Colón fue construido hace más de ciento treinta años, cuando gobernaba en la isla un grande de España, el primer marqués de la Pezuela y primer conde de Cheste, escritor nada brillante al parecer, que sería luego director de la Real Academia de la Lengua. El Cementerio de Espada, cercano al mar, ya casi en el centro de la ciudad, quedaba pequeño para tantos muertos. La Habana (la "siempre fidelísima") se hacía más y más importante y debía almacenar con boato a sus difuntos distinguidos. Más que un cementerio, se planeó, pues, una *ciudad de los muertos*, esta enorme ciudad con trazado de campamento romano, portón magnífico y sepulcros ostentosos. Como una gran obra, como una catedral, se fue levantado a lo largo de esfuerzos de años (282; cursiva mía).

Las palabras del autor dejan entender la importancia y el rol que juega este cementerio en la ciudad de La Habana. Este sitio no representa solamente un lugar de sepultura de los muertos, sino también obra como monumento habanero, conocido por los habitantes de la ciudad y por los turistas. Estévez usa la palabra 'guía' para introducir su descripción del cementerio. Esta elección no es casual, porque el fin de Estévez es lo de dejar entender a sus lectores que una de las funciones del cementerio durante el día es la de ser una atracción turística, un lugar que cada visitante en la ciudad de La Habana necesita ver antes de partir. Además, para subrayar la majestuosidad de dicho espacio, el autor lo compara con una catedral, uno de los edificios más imponentes y solemnes de la arquitectura, comportándose como si este camposanto fuera una ciudad turística, llena de monumentos y atracciones.

Un detalle muy cautivante de la descripción del Cementerio de Colón es que se pinta a este lugar como una verdadera 'ciudad de los muertos' y no simplemente como un lugar inmóvil y sin vida. A menudo la palabra 'ciudad' da la idea de vida y movimiento, aunque en este caso no se puede interpretar de manera literal, sino de manera metafórica. De hecho, aunque los muertos quedan muertos, dos elementos captan la atención en los cementerios: La

presencia de jerarquías sociales que no dejan de existir y la presencia constante de vivos que vienen a visitar a sus difuntos.

Estévez, a través de sus pinturas literarias, es capaz de enseñar a sus lectores las divisiones sociales que están presentes en los cementerios (y en el Cementerio de Colón en particular) todavía después de la muerte física. Aunque los dogmas cristianos celebren la igualdad frente a Dios, los cementerios hablan un idioma diferente, creando un neto contraste entre los pobres y los ricos. "Aun después de muertos los pobres eran pobres, y los reyes, reyes" (282) explica Estévez, trayendo como ejemplos las construcciones y los monumentos presentes en los cementerios a lo largo del mundo, donde se pueden encontrar mausoleos, panteones griegos y el mejor mármol de Carrara para recordar y sepultar a los ricos; los pobres solamente tienen una pequeña fosa con un ataúd de madera. "Salvo dos o tres panteones suntuosos [...], el del dueño del cine, el de la farmacia y el de una bodega llamada La Paila", recuerda Estévez, "el resto de las tumbas son anodinos rectángulos de loza o de granito, donde, eso sí, hay jardineras repletas de flores, con fervorosos epitafios" (273). Además, los muertos ocupaban un lugar diferente del cementerio en base a su clase social y su religión: "Menesterosos y no católicos recibían sepultura en lo que se conocía como 'los confines'" (Estévez, 282). Se entiende, entonces, que aún después de la muerte, las divisiones sociales no dejan de existir en este gran cementerio habanero.

Otro elemento que crea un enlace entre la 'ciudad de los muertos' y la 'ciudad de los vivos' es el elemento del comercio y del consumo constante, que nunca para, ni siquiera después de la muerte. Aunque el autor de *Inventario secreto* no habla del mismo tipo de consumo y comercio que se conduce en las ciudades de "los vivos", es indudable que la cuestión del capital siempre está presente en las sociedades modernas, inclusive en los cementerios, los cuales deberían de servir como un lugar de descanso para los muertos.

En particular, Abilio Estévez describe sus recuerdos con respecto al día de los Fieles Difuntos, un día que debería haber sido una ocasión para recordar y conmemorar a los muertos, pero que, inevitablemente, se transformaba en un día de comercio y distracción. El autor no habla solamente de los vendedores de velas y flores que empezaban a llegar desde las primeras horas del día, sino también se enfoca en describir a las personas que llenaban el cementerio durante esta ocasión. "Con las primeras sombras, entraban las familias endomingadas, de abanicos y corsage, exhalando esencias de pachulí y vetiver, y se encendían las primeras velas, las lámparas de aceite. Y el cementerio se iluminaba como una feria" (Estévez 273).

Es curioso que Estévez escoja la palabra 'feria' para describir la transformación que los cementerios presencian, porque esta de la feria es otra heterotopía de la cual habla Foucault en su ensayo, aunque aporte un pequeño cambio. A diferencia de las típicas heterotopías que se refieren únicamente al espacio, la feria para Foucault es una 'heterocronía', es decir un lugar que no solamente representa un 'lugar otro', sino que al mismo tiempo representa también un 'tiempo otro'. Foucault las describe así:

> Frente a estas heterotopías, ligadas a la acumulación del tiempo [los museos y las bibliotecas], se hallan las heterotopías que están ligadas, por el contrario, al tiempo en lo que tiene de más fútil, de más precario, de más pasajero, según el modo de la fiesta. Son heterotopías no ya eternizantes, sino absolutamente crónicas. Tales son las ferias, esos maravillosos emplazamientos vacíos en el límite de las ciudades, que una o dos veces al año se pueblan de puestos, de barracones, de objetos heteróclitos, de luchadores, de mujeres-serpiente, de adivinas (8).

Así, de la misma manera en que Foucault describe las ferias, Estévez compara los cementerios precisamente a estas heterotopías crónicas y fantásticas a la vez. Sin embargo, persiste una diferencia entre los cementerios y las ferias, es decir que los cementerios de Estévez se transforman en lugares de felicidad e irrealidad solamente durante un día cada año, mientras que las ferias de Foucault nunca terminan porque logran parar el tiempo para sus visitantes. Se entiende, entonces, que durante este día el cementerio se transformaba en otro lugar, cumpliendo con su deber de heterotopía: Un lugar de encuentros y de recuerdos, un lugar que ya no quería dejar descansar a los muertos, sino dar paz y esperanza a los vivos que llegaron de todas partes con sus flores y sus velas. El mismo Estévez explica este acontecimiento diciendo: "Se alzaban las conversaciones y, de pronto, aquél ya no era el lugar de recogimiento y silencio. Un afán de saludo, de diálogo, una avidez de revelar cuán penosa había sido la vida aquel año que habían dejado atrás" (275). Todos hablaban entre sí, casi olvidándose de los difuntos presentes a sus alrededores.

El cementerio, durante la víspera de los Fieles Difuntos, se transforma en una feria, un lugar real pero tan fantástico que pasa a transformarse en algo irreal, imaginario, y al mismo tiempo ideal. La gente, aunque no se conozca, habla de sus vidas como si fueran amigos desde la niñez, y el ambiente que se crea permite olvidar las dificultades de la vida (y de la muerte) aunque sólo por un rato. Aunque efectivamente hay muertos enterrados en este lugar, la presencia de los vivos es lo que da un toque de felicidad, transformando completamente las emociones atadas a este sitio. De esta manera, el Cementerio de Colón deja de ser un triste lugar de muerte para convertirse en un alegre lugar de vida.

Cambiando de continente y de período histórico, otro gran autor que dedicó una larga parte de su vida al estudio de la ciudad y de sus significados fue Italo Calvino. Aunque Calvino escribió un sinnúmero de obras, casi todas pilares de la literatura italiana de la posguerra, una de sus obras más reconocidas y más apreciadas es sin duda *Le città invisibili*, publicada en 1972. Esta obra puede ser leída bajo diferentes puntos de vista por el hecho que la historia, creada por Calvino y narrada por alguien que podría ser Marco Polo, no es la típica historia con un inicio y un final bien claro, sino que, exactamente como pasó con *Inventario secreto*, también *Le città invisibili* es una colección de recuerdos que hablan de ciudades. La mayor diferencia es que en la obra de Estévez, él mismo recoge sus recuerdos acerca de su ciudad natal, hablando en primera persona a lo largo del escrito – aunque es también cierto que la imagen que el autor ofrece de La Habana es mitificada a través del uso de la ficción[6]. En cambio, en la obra del italiano, el narrador no es el autor implícito, sino otro personaje, tal vez Marco Polo[7], el cual describe al Kublai Khan todas las ciudades que él visitó y que hacen parte de su inmenso imperio. Este deseo por parte del Kublai Khan de conocer a todas las ciudades que existen en sus dominios surge de la idea que solamente a través del conocimiento de estos lugares podrá el Kublai Khan realmente poseerlos también. El mismo emperador le pregunta al comerciante veneciano: " - Il giorno in cui conoscerò tutti gli emblemi, - [...] - riuscirò a possedere il mio impero, finalmente? E il veneziano: - Sire, non lo credere: quel giorno sarai tu stesso emblema tra gli emblemi" (Calvino 1993, 22).

Un elemento que capta la atención a lo largo de esta obra es la división de las varias ciudades en once pequeños grupos de cinco ciudades, como explica el mismo Calvino en el prefacio del libro. Cada grupo tiene cinco ciudades con el mismo título, por ejemplo "Le città e la memoria", "Le città e il desiderio", "Le città e i segni", aunque cada historia cuente detalles de una ciudad diferente que se encuentra en un lugar completamente separado del

imperio. Una de las categorías que aparecen en la obra es la de "Le città e i morti", un grupo que retoma la teoría foucaultiana de la heterotopía del cementerio. A través de las cinco ciudades de este conjunto (Melania, Adelma, Euspasia, Argia y Laudomia), Calvino muestra los diferentes aspectos que puede tener un cementerio, alejándose de la imagen típica y común. En sus descripciones, los cementerios no ocupan una parte de las ciudades, sino son la misma ciudad, casi una necrópolis, que ve y vive un flujo continuo de personas que van y vienen, aportando pequeños cambios a la realidad de la ciudad, pero nunca cambiándola tanto para dejarla irreconocible.

En el cuento titulado "Le città e i morti, 1.", el narrador le habla al Kublai Khan de Melania, la ciudad negra y oscura según su significado etimológico. Es una ciudad en constante movimiento por un lado, pero muy estable por el otro; una ciudad que es testigo de nuevas personas y nuevas generaciones, pero al mismo tiempo una ciudad que logra mantener sus rasgos típicos. El narrador explica: "La popolazione di Melania si rinnova: i dialoganti muoiono a uno a uno e intanto nascono quelli che prenderanno posto a loro volta nel dialogo, chi in una pare chi nell'altra" (80); sigue contando: "Ma intanto al vecchio irato continua a rispondere la servetta spiritosa, l'usuraio non smette d'inseguire il giovane diseredato, la nutrice di consolare la figliastra, anche se nessuno di loro conserva gli occhi e la voce che aveva nella scena precedente" (80). La gente de este lugar cambia con el pasar del tiempo, pero nunca pierde sus características típicas.

De manera similar a lo que cuenta Abilio Estévez en su obra, los cementerios no sólo se transforman en una verdadera necrópolis, sino también mantienen las características arquitectónicas y las divisiones sociales que existen en las ciudades "de los vivos". En este cuento, la ciudad de Melania encarna el cementerio descrito por Estévez, y aunque las personas que pueblan este lugar cambien de nombre y de categoría, siempre existirán unas claras divisiones sociales y económicas: El anciano y la criada, el joven y el usurero, y aunque les cambie la voz, siempre ocuparán el mismo rol.

Un segundo ejemplo de esta necrópolis imposible se encuentra en la ciudad de Eusapia, "Le cittá e i morti, 3.", un nombre que viene del griego y que "per i Greci, 'era un nome di significato trasparente che, per il senso e il valore mistico, corrispondeva press'a poco al latino *Pius*'" (Giudicetti 143). Eusapia encarna perfectamente las teorías focaultianas de la heterotopía porque en este caso sus habitantes han construido una ciudad de los muertos idéntica a la de los vivos, aunque la primera está debajo de la tierra. Sin embargo, las dos ciudades son tan parecidas que al final ni siquiera las personas que viven allí pueden diferenciar la una de la otra. Marco Polo le cuenta a Kublai Khan:

> Da un anno all'altro, dicono, l'Eusapia dei morti non si riconosce. E i vivi, per non essere da meno, tutto quello che gli incappucciati raccontano delle novità dei morti, vogliono farlo anche loro. Così l'Eusapia dei vivi ha preso a copiare la sua copia sotterranea. Dicono che questo non è solo adesso che accade: in realtà sarebbero stati i morti a costruire l'Eusapia di sopra a somiglianza della loro città. Dicono che nelle due città gemelle non ci sia più modo di sapere quali sono i vivi e quali i morti (110).

En el caso de Eusapia no solamente vuelve la idea de la heterotopía de Foucault a través de la transformación continua que vive esta ciudad, sino también a través de la idea del espejo, una utopía y heterotopía a la misma vez. Según Foucault, el espejo tiene la capacidad de transformar el objeto che se mira en algo real y completamente irreal al mismo tiempo, hasta que no se pueda separar lo verdadero de lo ficticio (Foucault, 7).

Como sugiere el francés, el espejo es una de las heterotopías por excelencia porque logra crear una imagen absolutamente confusa, dejando a quien mira en una condición de incertidumbre. La misma situación se puede ver en la ciudad de Eusapia, un lugar que funciona como un espejo; sin embargo, como todos los espejos, la imagen que refleja parece ser tan real que los habitantes de este lugar no pueden distinguir la ciudad de los vivos de la ciudad de los muertos (es decir del lugar que debería de funcionar como cementerio de la ciudad), llevando a la conclusión que ya no hay una diferencia ni aparente ni implícita entre el cementerio y la ciudad 'real'. Además de la simetría visual, también en este caso los trabajos de los vivos se proyectan sobre los muertos, los cuales, en la mayoría de los casos, se quedan en la misma posición y condición social que tenían durante la vida.[8] Así que, como explica el profesor Giudicetti: "Fin dall'*incipit* [...] si comprende come la materialista Eusapia sia predisposta a cadere nelle braccia della morte. Priva d'ideali, ossessionata dall'aldilà, ne sarà indistinguibile" (144).

La tercera ciudad que se acerca a la estructura de los cementerios es Argia en "La città e i morti, 4.", la cual, a diferencia de Melania y Eusapia, se parece al cementerio no solamente desde un punto de vista ideológico, sino también desde un punto de vista físico. Esta ciudad, como pasaba con Eusapia, parece poseer una versión simétrica también, aunque las dos ciudades no son exactamente idénticas como con la ciudad de "Le città e i morti, 3.". De hecho, si con Eusapia las dos ciudades (la de los vivos y la de los muertos) eran casi indistinguibles, con Argia la situación cambia mucho porque las dos (hipotéticas) ciudades ni siquiera se parecen.

El elemento curioso de Argia es que ésta realmente se parece a un cementerio, dado que "Argia invece d'aria ha terra. Le vie sono completamente interrate, le stanze sono piene d'argilla fino al soffitto, sulle scale si posa un'altra scala in negativo. [...] Se gli abitanti possono girare per la città allargando i cunicoli di vermi [...] non lo sappiamo" (Calvino 1993, 127). La descripción ofrecida por Marco Polo es exactamente la de un cementerio, es decir una ciudad que, vista por debajo del suelo, tiene tierra en vez de aire, donde la gente tiene que quitar del medio los gusanos y las raíces de los árboles para pasar, una ciudad que no tiene ventanas porque todas las casas están llenas de arcilla. Por eso el final de este cuento es tan significativo porque de una manera muy sutil, Marco Polo cuenta al Kublai Khan que aunque todo esté demasiado oscuro para realmente saber si hay gente que vive en la ciudad de Argia, "di notte, accostando l'orecchio al suolo, alle volte si sente una porta que sbatte" (127).

Aunque Marco Polo no dice explícitamente que hay personas que pueblan Argia, es suficiente la débil idea de una puerta que se cierra para que haya la esperanza de vida debajo del suelo, para que se desarrolle el pensamiento que Argia no es simplemente un camposanto (en su significado puramente etimológico), sino una verdadera *ciudad* de los muertos donde todavía hay movimiento, ruidos y vida. La mayor diferencia entre este 'cementerio' calviniano y los dos anteriores es que si en el caso de Melania y Eusapia los vivos conocían algo con respecto a la heterotopía de su propia ciudad, en Argia este conocimiento es aún menor. Los habitantes de Argia pierden su personalidad porque se comparan a los gusanos, a los árboles y al final se entiende que están muertos porque no se mueven (Giudicetti, 153). Sin embargo, ni siquiera en este lugar existe el silencio absoluto, subrayando la posible presencia de vida y movimiento en estos lugares.

A pesar de que falten dos ciudades para completar el grupo de "Le città e i morti", las tres ciudades de Melania, Eusapia y Argia son las que más reproducen la heterotopía del cementerio de Foucault y que más se encajan en las descripciones ofrecidas por Estévez con respecto al Cementerio de Colón. Las tres ciudades-cementerio descritas por Marco Polo y el Cementerio de Colón analizado en *Inventario secreto* muestran cuánto puede cambiar el cementerio según los sujetos que lo están viendo, pero también según el lugar y el momento histórico. Por un lado Estévez habla del cementerio de su ciudad como un lugar de comercio, de recuerdos y también de fiestas para celebrar a los muertos, y por otro lado Calvino crea tres ciudades que no sólo representan un cementerio, sino también lo encarnan porque son ellas mismas un cementerio.

Es indudable que los camposantos tenían una determinada importancia en las vidas de estos dos autores, aunque ambos vieran el cementerio de una manera diferente. Calvino no tiene necesariamente la misma visión positiva del escritor cubano, dado que para el italiano el cementerio casi siempre está cargado de un significado negativo y oscuro, como si fuera un lugar sucio y feo al mismo tiempo, un lugar que sin duda representa la muerte pero que también representa la condición de las sociedades creada por la época industrial de los años '70. No es casual que la mayoría de los temas presentes a lo largo de la obra calviniana sean "death and desire sublimated as voyage, alienation, the clash of east and west, apocalypse – all emblematized as cities (human constructs) in varying stages of physical, moral, and rhetorical decay" (James, 156).

Los cementerios y la muerte representan para Calvino el aspecto más feo y más decadente de la sociedad de su presente, donde las personas no están necesariamente muertas, pero tampoco vivas y felices. La profesora Olga Ragusa sugiere:

> These imaginary Eastern cities [...] have released an unsuspected richness of incantatory words, and the moral lesson – that one must learn to live in the midst of evil by recognizing the little that is not evil and making room for it to flourish – is sufficiently understated to appeal to a generation of readers [...] (200).

El lector atento comprende que aunque estas ciudades representan lo muerto y lo decadente, siempre hay una esperanza de vida y de felicidad; es exactamente por esta razón que incluso en una ciudad como Argia, completamente enterrada, sin aire y sin luz, se puede todavía oír el ruido de las puertas que se cierran.

Por otro lado, Estévez habla del cementerio como un lugar muy importante para él, un lugar que siempre busca cuando viaja y un espacio que le da una tranquilidad y una paz que no puede encontrar por las calles. Parece casi que el cementerio es un lugar que le hace recordar su patria y su hogar cuando esté lejano y es por eso que en cada ciudad, Estévez siente la necesidad de encontrar el cementerio, explorarlo y hacerlo suyo. Para este autor, el cementerio no está cargado con la idea de muerte y destrucción, sino con significados y recuerdos positivos. Esto no quiere decir que el autor cubano no acepte la muerte como un momento inevitable de la vida, sino que aunque aceptando esta etapa, logra encontrar belleza en el cementerio, en este sitio que para él se transforma en una verdadera ciudad que respira y que sigue viviendo, aunque lo haga de manera diferente.

El elemento que ata estas dos obras es la decadencia presente en las ciudades presentadas por Estévez y Calvino, aunque se trata de dos tiempos diferentes: los años '70 en Italia por un lado y los años '90 en Cuba por el otro. En el artículo de Odette Casamayor

Cisneros, la autora explica que para Estévez "se trata de ofrecer los rasgos imperecederos de una ciudad oscura, sucia y en ruinas" (74), así que a través el uso de la ficción el autor cubano también está mostrando una realidad fea y decrépita en su obra, criticando el presente tan decadente. Sin embargo, analizando únicamente el rol jugado por los cementerios dentro de *Inventario secreto de La Habana* y *Le città invisibili* se nota que este lugar tiene un significado profundamente diferente para los dos autores, convirtiéndose realmente en una heterotopía como pensaba Foucault, es decir un lugar que no se puede ver y comprender de una sola manera, sino un espacio que cambia con el tiempo, con la cultura y con las personas.

Partiendo de los espacios de localización del período medieval, se ha pasado por los espacios de extensión con Galileo, hasta llegar a los espacios de ubicación típicos de la edad contemporánea, los cuales han sido, según el historiador francés, la causa principal de la inquietud de estos siglos (Foucault, 3). Por esa razón, en contrasto a las heterotopías de crisis de los siglos pasados se han creado, en la época contemporánea, las heterotopías de desviación, como las clínicas psiquiátricas, donde se encierran aquellos individuos que no respetan y que no se encajan en las normas sociales. Sin embargo, algunos de estos "lugares otros" que han existido desde la antigüedad, como los cementerios, han cumplido perfectamente con su deber de heterotopía porque, a pesar de haber cambiado ubicación, importancia y significado a través de los siglos, no ha dejado de existir, ni como lugar en si mismo, ni como lugar en relación a los demás espacios de la ciudad, adquiriendo un sinnúmero de significados diferentes según el momento histórico, la ubicación física y según la gente que lo visitaba. Esta diferencia se nota perfectamente en las dos obras aquí analizadas, porque si en la opinión de Calvino el cementerio encarna los aspectos más negativos de las sociedades modernas de los años '70 (dejando, sin embargo, una pequeña luz de esperanza para el futuro), para Estévez este lugar tiene un significado completamente diferente porque es el cementerio, más que cualquier otro lugar, que ofrece optimismo y confianza, incluso en una realidad tan dura y difícil como la realidad cubana de los años '90.

Notes

[1] A lo largo de este ensayo me referiré a esta obra con el título abreviado de *Inventario secreto.*

[2] Foucault explica que el lugar medieval era un espacio de localización porque cada elemento y persona tenía, en aquel entonces, su propio lugar; había "un conjunto jerarquizado de lugares" (2). Por eso, unos de los espacios de localización que Foucault menciona son los "lugares sagrados y lugares profanes, lugares protegidos y lugares por el contrario abiertos y sin prohibiciones, lugares urbanos y lugares rurales (esto es lo que concierne a la vida real de los hombres). Para la teoría cosmológica, había lugares supracelestes opuestos al lugar celeste; y el lugar celeste se oponía a su vez, al lugar terrestre. Estaban los lugares donde las cosas se encontraban ubicadas porque habían sido desplazadas violentamente, y también los lugares donde, por el contrario, las cosas encontraban su ubicación o reposo natural" (2).

[3] Hablando de la localización de los cementerios es fascinante observar cómo ésa cambia de país a país, también hoy día. De hecho, según la *Enciclopedia Treccani*, hoy, en la mayoría de los países europeos, los cementerios se ubican en las afueras de las ciudades precisamente por las motivaciones explicadas por Foucault. Sin embargo, en muchas ciudades norteamericanas, este no es el caso, y es muy común ver cementerios al lado de una pequeña iglesia en un sinnúmero de ciudades y pueblos estadounidenses. La usanza de construir cementerios al lado de las iglesias se desarrolló con el Cristianismo y con el culto a los santos. Como se puede leer en la *Enciclopedia Treccani*: "L'etimologia della parola cimitero rinvia alla concezione di uno spazio che troverà stabilmente collocazione 'al lato della chiesa'; in questo luogo consacrato il sonno dei cristiano simboleggia l'attesa di uno status diverso: la stretta vicinanza fisica alle pietre della chiesa e alle reliquie dei santi esprime il senso collettivo d'attesa".

El documento bostoniano "In Board of Health, May 7 1810" escrito por Benjamin Russell, presidente de dicha junta, explica con lujo de detalle la formación y manutención de los cementerios en la ciudad estadounidense de Boston en el año 1810. Lo fascinante de este texto no es solamente aprender que cada cementerio estaba bajo la jurisdicción de una iglesia de la ciudad (reforzando la idea que durante aquel entonces muchos cementerios se encontraban todavía cerca de lugares habitados y no necesariamente en las afueras de las ciudades), sino que también había reglas muy rígidas acerca de la ubicación de las tumbas, de las dimensiones

de las mismas y también de la división dentro del mismo cementerio dependiendo de la raza y de las clases sociales de los muertos. Russell escribe: "For the *North* Burying-ground and Christ-Church Cemetery, one Superintendant. For the Granary and Chapel Burying-grounds, and the Chapel and Trinity Church Cemeteries, *one* superintendant." Más adelante, hablando de las razas de los enterrados, añade: "After the first day of July next, the old part of the *North* burying-ground (except for the internment of people of colour) and the whole of the Central burying-ground, shall be closed, and continue closed for ten years, excepting for the purpose of opening or erecting tombs therein".

[4] La diferencia entre autor, autor implícito y narrador es muy sutil y delicada, sobre todo en la obra de Estévez, donde él no es solamente el autor, sino también la voz que cuenta lo que el lector está leyendo. Según Shlomith Rimmon Kenan, en su obra *Narrative Fiction*, hay una diferencia muy profunda entre el autor real y el autor implícito, hasta pensar que los dos jamás son la misma persona. De hecho, el autor implícito puede encarnar creencias e ideas que son opuestas a las que tiene el autor real, y estas creencias pueden también cambiar entre un texto y otro (89-90). Es además oportuno subrayar que existe una diferencia importante entre el autor implícito y el narrador de una obra, en particular al hablar de una obra de ficción, en la cual el autor (implícito) generalmente no habla directamente con sus lectores (implícitos). En el caso de *Inventario secreto* no se puede hablar de narrador (aunque efectivamente hay una voz que cuenta) porque no se trata de una obra de ficción, sino de una recopilación de recuerdos del autor, Abilio Estévez de carne y hueso, que los propone a sus lectores, transformándose, así, en el autor implícito de esta obra.

[5] Fernanda Bustamante, discutiendo la unión de recuerdos personales y citas literarias, afirma lo siguiente: "El caso de *Inventario secreto de la Habana* es diferente. Es un texto compuesto por dos ejes que a nivel temático e ideológico, se intercalan, oponen y complementan. Por una parte, escritos-reflexiones de Abilio Estévez sobre La Habana, en los que bajo un 'yo' narrativo (que oscila entre lo testimonial y lo ficcional) hace un recorrido por sus calles, monumentos, figuras emblemáticas, destacando lo anónimo y lo comúnmente silenciado de la ciudad. Por otra, una selección de textos de diferentes autorías y épocas que tienen a La Habana como material escritural. Éstos, se encuentran ordenados desde 1800 hasta el 2002, pasando por Alejandro de Humboldt, Anaís Nin, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Alejo Carpentier, Eliseo Diego, Virgilio Pinera, María Zambrano, Graham Greene, Ernest Hemingway, entre varios otros. De esta manera, la obra titulada 'Inventario' se estructura como una recopilación bibliográfica, como un poli discurso diacrónico de La Habana, que también nos conduce a la idea del tiempo, de la reescritura de la memoria, pero principalmente del imaginario que se ha construido alrededor de la ciudad y la isla. En una primera instancia, los textos de Abilio Estévez parecieran enmarcarse en una estructura narrativa en la que predomina la intertextualidad y polifonía (218).

[6] A propósito de la mitificación de la ciudad en *Inventario secreto*, ver el artículo de crítica de Joaquín Marco en el cual el autor afirma que "*Inventario secreto de La Habana* es fruto de la nostalgia, de una cierta erudición, del recuerdo y también del lógico anticastrismo, del amor y la imaginación. El autor, que ha pretendido vulnerar géneros, lo consigue con relativo éxito". (<http://www.elcultural.es/version_pap el/LETRAS/11122/Inventario_secreto_de_La_Habana>).

[7] El tema del narrador de *Le città invisibili* es un tema muy controversial porque aunque parece que Marco Polo es el narrador a lo largo de la obra, dado que es él mismo que habla con el Kublai Khan, contándole a este último los detalles de las varias ciudades que existen en su imperio, hay instancias donde el lector se da cuenta que no es Marco Polo el que está hablando, sino un tercer personaje sin nombre y sin rostro. La única manera que el lector tiene para captar cuando este personaje misterioso habla es cuando las letras cambian a cursivas y la narración cambia de primera a tercera persona, como si estuviera hablando el mismo Calvino. Carol P. James explica: "The confusion about narrators, coupled with the suggestion that a city has multiple names, questions the numerical arrangement as well as the situating role of the italicized passages. It seems that perhaps, after all, the teller of the cities is not Polo but an anonymous 'invisible' voice from nowhere" (152). Además de eso, otros estudiosos, como el professor Riccardo Capoferra, expresan la opinión que estos dos personajes, Marco Polo y el Kublai Khan, están fuertemente atados el uno al otro, es decir que Marco cesaría de existir sin el Kublai Khan y vice versa. Él enuncia: "I due hanno un atteggiamento simmetrico: lo stupore e la curiosità che animano le descrizioni di Marco si rinnovano in Kublai, il quale però a differenza del suo interlocutore li vive con disagio e cerca di chiuderli in una forma precisa" (41). Sigue diciendo: "Tra Marco e il Kublai c'é una dialettica fittissima e incessante; l'uno sembra aver estremo bisogno dell'altro. Senza un luogo a cui tornare, Marco disperderebbe il proprio io, si dissolverebbe nella varietà dei luoghi attraversati, mentre Kublai si smarrirebbe nel proprio delirio di astrazione e di controllo" (46).

[8] A lo largo de esta historia, Marco Polo le cuenta al Kublai Khan los varios oficios que existen en la ciudad de los muertos en Eusapia. Él explica: "Ma pure tutti i commerci e i mestieri dell'Eusapia dei vivi sono all'opera sottoterra, o almeno quelli cui i vivi hanno adempiuto con più soddisfazione che fastidio: l'orologiaio in mezzo a tutti gli orologi fermi della sua bottega, accosta un'orecchia incartapecorita a una pendola scordata; un barbiere insapona con il pennello secco l'osso degli zigomi d'un attore mentre questi ripassa a parte scrutando il copione con le orecchie vuote; una ragazza dal teschio ridente munge una carcassa di giovenca. Certo molti sono i vivi

che domandano pero dopo morti un destino diverso da quello che già toccò loro: la necropoli è affollata di cacciatori di leoni, mezzosoprano, banchieri, violinisti, duchesse, mantenuti, generali, più di quanti mai ne contò città vivente" (109).

Works Cited

"Italo Calvino". *Biography Base*. Web. 30/10/2012. <http://www.biographybase.com/biography/Calvino_Italo.html>.

Behar, Ruth. "Death and Memory: From Santa María del Monte to Miami Beach". *Cultural Anthropology*. 6. 3. (1991): 346-384.

Bustamante, Fernanda. "Narrativa de Abilio Estévez: hacia una estética de la sujeción-expolición". *Aisthesis*. 47. (2010): 216-228.

Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Milano: Mondadori, 1993.

---. *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. 5a ed. Milano: Garzanti, 1988.

Capoferro, Riccardo. "*Le città invisibili*. Lo spazio urbano come modello di conoscenza". *Fictions*. 5. 206: 41-47.

Casamayor Cisneros, Odette. "¿Cómo vivir las ruinas habanera de los años 90?: Respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela". *Caribbean Studies*. 32, 2. 2004: 63-103.

"Cimitero". Dizionario Treccani. Web. 14 de novembre de 2012. <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/cimitero/>.

---. Enciclopedia Treccani. Web. 14 de novembre de 2012. <http://www.treccani.it/enciclopedia/cimitero_(Universo_del_Corpo)/>.

"Cementerio". Diccionario Etimológico Online. Web. 22 de octubre de 2012. <http://etimologias.dechile.net/?cementerio>.

Esslin, Martin. "The Significance of the Absurd." *The Theatre of the Absurd*. Garden City, New York: Anchor Books, 1969. 350-382.

Estévez, Abilio. *Inventario secreto de La Habana*. Barcelona: Tusquets Editores, 2004.

Flynn, Thomas R. "Foucault and the Spaces of History". *The Moniest*. 74. 2. The Ontology of History. 1991: 165-186.

Foucault, Michel. "De los espacios otros" (conferencia de 1967) – "Espacio, saber y poder" (entrevista de Paul Rabinow, 1984). Documento pdf. 1-10.

Giudicetti, Gian Paolo et al. *Le città e i nomi: un viaggio tra* Le città invisibili *di Italo Calvino*. Cuneo: Nerosubianco, 2010.

James, Carol P. "Seriality and Narrativity in Calvino's *Le città invisibili*". *MLN*. 97. 1. The Italian Issue. 1982: 144-161.

Marco, Joaquín. "Inventario secreto de La Habana". *El Cultural*. Web. 2 de marzo de 2014. <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/11122/Inventario_secreto_de_La_Habana>.

Marx, Carl. *Critique of Hegel's Philosophy of Right*. Ed. Joseph O'Malley. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

Nietzsche, Friederich. *Thus Spake Zarathustra*. Ed. Manuel Komroff. Trad. Thomas Common. New York: Tudor, 1963.

Ragusa, Olga. "Italo Calvino: The Repeated Conquest of Contemporaneity". *World Literature Today*. 57, 2, Trascending Parochial National Literatures. 1983: 195-201.

Real Academia Española. "Cementerio". Web. 22 de octubre de 2012. <http://lema.rae.es/drae/?val=cementerio>.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London; New York: Routledge, 2002.

Russell, Benjamin. "In Board of Health, May 7, 1810. Ordered, that the following rules and regulations for establishing the police of the burying-grounds and cemeteries, and for regulating the burial of the dead, within the town of Boston, have the force of law, on and after the first day of July next". Boston. 1810.

Zanetti, Giulia. "*Le città invisibili* e i loro nomi". Web. 21 de octubre de 2012. <http://www.iperbole.bologna.it/iperbole/llgalv/citta/italiano/nomi.htm>.

11 de septiembre de 1973 el dolor de la memoria imborrable: El trauma del golpe de estado en la literatura chilena del exilio contada en tres obras: Cobro revertido de Urbina, Vuelvo a nacer a los 42 años de Paulina Veloso, y No pasó nada de Antonio Skármeta.

Jaime Retamales
University of Houston

Las novelas que abordan la vida del exiliado nos presentan personajes sumidos en la depresión que sufren debido al trauma producto del dolor ocasionado por la pérdida de la patria, los seres queridos y la tortura. Este aspecto es el más importante, pues la acción gira en torno a cómo los protagonistas resuelven esta problemática existencial. En este trabajo mostraré como algunos personajes se conforman, otros lo superan y están los que se hunden en los recuerdos de una tortura permanente.

Los escritores chilenos que escaparon al exilio sintieron la necesidad de contar los terribles sufrimientos que les inflingieron sus torturadores. También, relataron lo que vivieron el resto de los chilenos víctimas de los militares. Gracias a esta literatura hemos podido conocer acerca de esa terrible etapa de la reciente historia de Chile. Los exiliados no sólo nos cuentan lo que pasó en el país durante el Golpe de Estado. También narran la historia de los chilenos viviendo en el exilio y sus intentos por superar el trauma que les produjo la tortura y el desarraigo.

Llamo a este grupo de novelas "narrativa del exilio chileno" porque muestra personajes que viven enajenados. Como consecuencia de dolor producido por los terribles recuerdos del golpe y no poder vivir en Chile. Los protagonistas de estas historias viven sumidos en la angustia, la ansiedad y la depresión. Muchos de ellos prefieren imbuirse en un mundo "ficticio" creado por sus recuerdos, soñando a cada momento con el "regreso" que se transforma en un motivo para vivir. El presente trabajo analiza la relación entre el trauma del exilio, la memoria y la posible superación de dicho trauma, a partir de tres novelas: *Cobro revertido* de Urbina, *Vuelvo a nacer a los 42 años* de Paulina Veloso, *y No pasó nada* de Antonio Skármeta.

Estas obras muestran el sufrimiento del ser humano expulsado de su país, arrojado a tierras desconocidas. Personajes que sufren una doble tortura, la inflingida por los militares en Chile y la del exilio. La perspectiva narrativa es diferente, Urbina imprime comicidad a la narración, Veloso es más directa y se identifica con él, Skármeta se aleja del sufrimiento del personaje. Los recuerdos de los terribles sucesos y de los sueños rotos no se olvidan fácilmente. La memoria a su vez –memoria imborrable-- posee un lugar privilegiado en este tipo de narraciones, pues, por una parte, al no desligarse de los terribles recuerdos que provocaron el violento golpe de estado de 1973, los personajes difícilmente, como dije, pueden superar su trauma. Por otra parte, los recuerdos de un pasado feliz antes de la dictadura, les permiten y les incitan a soñar en volver a su país. El análisis de los textos mostrará los diversos matices con que el ser humano enfrenta esta experiencia de vida, algunos se conforman, otros lo superan y están los que se hunden en los recuerdos de una tortura permanente.

El origen del trauma

Después del golpe de estado del 11 de Septiembre de 1973, los chilenos que lograron huir de la persecución militar se exiliaron en varios países con culturas y costumbres diversas. El extranjero significó para ellos una tabla de salvación que les permitió salvar y rehacer sus vidas destrozadas a partir de esa fatídica fecha. Aunque muchos escaparon sin sufrir agresiones físicas, hubo algunos que fueron torturados convirtiéndose en sobrevivientes de vejaciones y abusos a los que fueron sometidos en los campos de concentración o cuarteles militares de la dictadura de Augusto Pinochet. Los militares chilenos recurrieron a la tortura para destruir física y mentalmente a quienes apoyaron al gobierno de Allende. La tortura no sólo fue empleada para aterrorizar y mermar la integridad física y psicológica de las personas, sino de toda la población chilena, acallando cualquier forma de protesta y rebeldía. Aunque la violencia con que actuaron los militares fue evidente, éstos, se afanaron en ocultar las atrocidades cometidas en los centros de detención. Para eso, se implementó una política de estado dedicada a borrar todo rastro de los crímenes y torturas perpetradas por ellos. Se le llamó la" política del olvido" cuya principal estrategia fue crear temor entre los chilenos para que no se hablara de los episodios oscuros de la dictadura. Además, se intentó borrar todo rastro del gobierno de la Unidad Popular. Ni hablar sobre producir literatura inspirada en el Golpe de Estado. Sólo se permitía la que hablara favorablemente de la Dictadura. Pero, el daño fue devastador, los militares podían ocultarlo, mas no hacer que los sobrevivientes lo olvidaran.

La literatura chilena del exilio

La literatura chilena del exilio se desenvuelve dentro de un contexto histórico. No es casualidad que se desarrolle después del 11 de Septiembre de 1973. El golpe no solamente afectó a los chilenos que se exiliaron sino también a los que se quedaron en Chile. El país se dividió entre los vencedores y los vencidos. Existieron --todavía existen-- chilenos que hicieron de Augusto Pinochet un héroe nacional. Los vencidos tuvieron que esconderse para poder sobrevivir. Loreto Rebolledo y Ana Elena Acuña indican que "convoca memorias encontradas, para unos la interrupción violenta de una esperanza de cambio social seguido por una derrota traumática expresada en persecución, detención, tortura, desaparición y exilio"(2). En Chile sólo se escuchó el discurso triunfalista de los militares quienes se presentaban como los justos liberadores y negaban sus crímenes culpando a los vencidos por las muertes de miles de chilenos durante el golpe de estado.

Como expresé anteriormente, la dictadura implementó una política de negación y olvido del gobierno de Allende y las víctimas de la represión. El régimen negó la matanza, tortura, exilio de miles de militantes y simpatizantes de la Unidad Popular. Justificó las expulsiones de los que sobrevivieron a las cárceles y campos de concentración tratándoles de traidores, ladrones y terroristas. Gracias al control de los medios de comunicación chilenos, en el país hubo una sola voz. Por eso, muchos chilenos negaban que hubieran habido asesinatos y torturas en el 11 –y después del 11-- de septiembre de 1973 (También Existieron los que justificaron las muertes). A partir de 1990, después de la llegada de la democracia, los gobiernos democráticos buscaron crear conciencia respecto a lo que pasó en 1973. Se promovió recuperar la memoria perdida –como está pasando en España pasados ya más 25 años de democracia-- para que las víctimas pudieran contar una verdad oculta por 17 años de represión militar. Pero, no ha sido cosa fácil, pues todavía existe sectores de la sociedad chilena que no reconocen los crímenes de la Dictadura y han continuado la política del olvido por considerar a sus víctimas como un estorbo para la democracia.

Por eso ha sido más difícil lograr reconocimiento a los que se exiliaron del país. La lejanía ha hecho que su voz se pierda en la distancia. Margarita Iglesias Saldaña escribió un texto acerca de los exiliados chilenos viviendo en el exterior y la dificultad en encontrar ayuda para superar sus temores. Ella indica que "Es necesario ayudar a los sobrevivientes a reencontrar una vida normal. La violencia ejercida durante la dictadura militar chilena (1973-1989) es un hecho indesmentible que está grabado en los imaginarios sociales y políticos del mundo entero" (170). Los exiliados se unieron a través del dolor y sufrimiento por la patria perdida. Venían de diferentes grupos sociales, ejercieron diferentes profesiones, vivieron en diferentes ciudades, pero el dolor fue compartido. Porque el trauma es un sufrimiento colectivo "que marca a una sociedad, una época tanto desde los espacios comunes y públicos y que incide y tendrá consecuencias traumáticas en las personas; es el caso del golpe de Estado en Chile en 1973" (Saldaña, 2005) Añade que "Una memoria que quede atrapada por los testimonios de los familiares de desaparecidos y el recuerdo de los centro de torturas no puede olvidar las condiciones que los hicieron posible" (173) Por lo tanto, no es posible establecer puntos de análisis convergentes entre textos de Literatura chilena del exilio y el contexto histórico en que se generan.

Los escritores chilenos que fueron al exilio no sólo escriben acerca de los terribles sucesos ocurridos durante y después del Golpe de Estado para contar su experiencia personal. También, lo hacen para romper con la hegemonía del discurso oficial. Loreto Rebolledo y Ana Elena Acuña indican que este proceso de recuperar la memoria fue acuñado por Maurice Halbwachs (1950) quien la define como" la memoria de los miembros de un grupo, que reconstruyen su pasado a partir de sus intereses y marcos de referencia" (1). Frente a la historia escrita por el discurso oficial hegemónico se opone el discurso exiliado subalterno. Loreto Rebolledo y Ana Elena Acuña indican para que la literatura del exilio ayude a reconstruir la memoria colectiva "es necesario rastrear por derroteros menos conocidos. Existe la necesidad de escapar de la censura, de la manipulación de la memoria" (3) Nos gustaría recordar que no toda literatura en el exilio trata acerca del exilio, pero sirve para reconocer el aporte de los chilenos en el exilio. En esta perspectiva es importante puntualizar que no toda la Literatura en el exilio trata acerca de éste, pero es un gran aporte que los autores realizan para una mayor comprensión tanto histórica como social. Otra distinción importante de analizar es la forma en que los narradores se hacen cargo de, lo que Luis B. Eizaguirre llama la 'actitud narrativa' y la define como "las relaciones del autor con su público y su material, lo que a su vez ha de definir la naturaleza del 'discurso' con que el autor trata de influenciar al lector al comunicarle la experiencia"(2) Autores como Carlos Cerda, Fernando Alegría o Antonio Skarmeta escribieron tratando de que se supiera lo que pasaba dentro y fuera de Chile. Aunque era difícil que sus textos llegaran al país, ellos pensaban que los primeros receptores deberían haber sido sus compatriotas para romper la hegemonía del discurso dictatorial. Pero, los textos primero fueron leídos por otros exiliados con quienes compartían la misma experiencia. Después por los habitantes de los países donde vivieron, sólo algunos han llegado a Chile.

En mi búsqueda de textos escritos por exiliados en el exilio he podido establecer una distinción en cómo se aborda el tema del trauma. La explica Luis B. Eizaguirre, quien distingue dos etapas:

1. Los narradores que, impactados ellos mismos por la violencia del acaecimiento, no logran distanciarse de él, y en sus relatos prima, entonces, un estilo directo y se observa una literalidad que a veces impide que el discurso literario remita a otra cosa que no sean los hechos mismos.

2. El segundo y más numeroso grupo de narradores, dentro y fuera de Chile, al elaborar sus obras, consiguen distanciarse del acaecimiento. Sitúan por lo general a sus personajes en un presente posterior al del golpe y desde ese presente tratan de re-componer sus vidas. (2)

Estas dos etapas describen a las obras escritas antes y durante el exilio chileno. Aunque el exilio político ha terminado, subsisten narradores que todavía no se distancian de él. Por eso, he agregado una más:

3. Los narradores dan cuenta de la vida de los exiliados una vez finalizado el exilio político. Se distancian del golpe de estado y se centran en el posible retorno. Respecto a esta última etapa, me gustaría mencionar que generalmente el retorno significa la desilusión de llegar a su propio país que se ha convertido un país desconocido y hostil. Los narradores pueden tener un estilo directo, como en los testimonios o indirecto donde los narradores se valen de diversos recursos. Luis B. Eizaguirre indica al respecto:

> Los recursos usados en esa labor de recuperación son: por una parte, una retrospección emotiva que les permite re-combinar las positividades de sus existencias; y por la otra, una introspección que resulta en toma de conciencia que supera el impacto del golpe. Los personajes asumen las consecuencias del acaecimiento y, con los ojos muy abiertos, confrontan la tarea de restauración de la personalidad individual, ahora en el contexto de un grupo social que ha sido despertado del sueño de la inocencia. (2)

Los personajes asumen su exilio, tratan de superarlo, pero el camino es difícil. Ellos tienen el daño psicológico que los sigue a todas partes: hay miedo de volver a Chile pero también angustia de vivir fuera del país. En esta perspectiva, los autores buscan desnudar el alma de sus personajes para describir tal sufrimiento.

En esta línea he podido establecer una distinción; los narradores presentan dos tipos de protagonistas: los que lograr superar el trauma reconociendo que lo se perdió no volverá intentando adaptarse a su nueva realidad y los que se hunden en un limbo por no aceptar la pérdida. Me refiero a la pérdida descrita por Cristina C. Burckas como "una ruptura, una grieta difícil de cerrar" (1). Burckas, basándose en Lukács (2003) indica que "[e]s difícil escapar de la experiencia traumática vivida en el país de origen porque vive en la mente del exiliado" (3). Señala que el exiliado debe pasar por cuatro etapas antes de superar el trauma:

> "1) En el país de acogida se vive en forma paranoica, depresiva, enajenada; 2) El exiliado vive un estancamiento en todas las áreas; 3) Hay una falta de deseo, o sea, las ganas de vivir en un lugar; 4) El trauma se supera reconociendo la pérdida de algo" (3).

Otro elemento de narración importante que acuñan los autores estudiados es a los recuerdos para mostrar cómo a los personajes les cuesta desligarse de su pasado; aunque a veces intenten ocultarlo, siempre sale a flote. No pueden vivir completamente en el presente cuando todavía no se han curado de los trauma de la tortura o la pérdida de un ser querido. Entonces, recuerdo y pérdida están unidos. Algunos personajes intentan negar lo perdido escondiendo sus recuerdos; otros, se aferran a ellos, para no reconocer la pérdida. Los autores que he estudiado proponen que es necesario enfrentarse al pasado y reconocer la pérdida sufrida para superar el trauma y poder vivir en el presente.

Análisis de los textos

Cobro revertido muestra a un chileno exiliado pasando por una gran depresión producto del quiebre sentimental con su pareja, la pérdida de su trabajo, la muerte de su

madre y su fracaso profesional. En *Vuelvo a nacer a los 42 años*, vemos a una chilena exiliada, Alejandra, quién sale de Chile después de haber estado detenida en un campo de concentración y llega a vivir al extranjero. Además de las consecuencias traumáticas de su detención hay un hecho más trágico en su vida, la separación obligada de sus hijas. No poder estar con ellas la llevará a vivir un exilio más traumático. *No pasó nada*, nos muestra a una familia de chilenos exiliados viviendo en Alemania. La historia es narrada por el mayor de los hijos, Lucho, un adolescente que cuenta --con inocencia-- la difícil vida que lleva con sus padres. El exilio no sólo separó a esta familia de su tierra natal, sino que también creó un abismo entre padres e hijos en el lugar que los acoge. Los padres viven en Alemania, pero su mente está en Chile, sólo viven esperando el momento en que volverán a su patria. Los niños se han empezado a adaptar a su nuevo país y Chile empieza a ser un país lejano. Sin embargo, el dolor-acusación de los padres se vuelve en contra de los hijos.

Vuelvo a nacer a los 42 años. Esta narración se inscribe en el grupo del testimonio, género en el que la relación autor-narrador suele ser directa (nombre y apellido son los mismos. En este caso la autora "oculta" o "reviste" esta relación dándole el nombre de Alejandra a la protagonista que desde el comienzo nos informa que su testimonio está basado en su vida real. Como indica en el prólogo:

> Bien pudo haber sido éste un libro de ficción, una novela, pero la autora prefirió –u tal vez nunca pensó en otra alternativa- dar testimonio directo de su drama personal que, de una u otra forma, es también el drama de miles de chilenos a partir del 11 de Septiembre de 1973. (3)

Paulina Veloso , la autora, cuenta la vuelta de Alejandra a Chile para recuperar a sus hijas de quienes se tuvo que separar producto del golpe de estado de 1973. El exilio y la pérdida de sus hijas la han sumido en una depresión que pretende curar con su vuelta al país:

> Sin ninguna duda, con la vuelta a Chile, ha quedado al desnudo mi problema más gordo: mi pasado y mis hijas. Tengo pocas fuerzas para ponerme la armadura que me sirva para seguir adelante. Estoy sumida en una depresión que me anula. (46)

El sentimiento de culpa de haber dejado a las niñas, incluso aunque fuera contra su voluntad, es otro importante detonante que le produce la depresión. El texto está entretejido entre memorias intercaladas con los acontecimientos del presente. La tesis de este testimonio propone que la culpabilidad no reside en el individuo (en este caso la madre) sino en el sistema oficial que las obliga a separarse. En los primeros capítulos aparece el relato de la detención de Alejandra y las consecuencias que tendrá este hecho:

> Mi primer día de detenida en la comisaría del pueblo, antes de ser trasladada al Buen Pastor, marcó mi forma de comportamiento que duró todo el tiempo de prisionera y que me ha costado sacudirme para darle salida a los sentimientos que siempre han estado dentro de mí. (33)

La detención fue un preámbulo para lo que vendría más adelante, la separación con sus hijas y la expulsión de Chile. El resto del testimonio es la lucha de Alejandra contra el sistema para recuperar a sus hijas (incluso volviendo a Chile y a riesgo de perder su vida.

La autora incluye trazos del género epistolar que sirven de comunicación entre madre e hijas. Las pocas cartas que recibe le ayudan a seguir: "Estas y otras cartas me levantaban el ánimo y hacían renacer mis esperanzas, me daban fuerzas cuando ya no daba

más, creía porque lo necesitaba para vivir" (60). El testimonio narra las trágicas *peripecias* – en el sentido casi épico-- de Alejandra con la administración de los dos países: el de acogida y el suyo. Lo más trágico de este testimonio es que después de tantos años de lucha, de tantos *trabajos* y esfuerzos, Alejandra ya puede tener a sus hijas porque éstas ya son mayores. Es entonces cuando le dicen que no la necesitan: que no la ven como a una madre sino que es una desconocida que vino a amargarles la vida.

Este acontecimiento provoca un profundo cisma en Alejandra, quién más allá de la decepción se percata del tiempo perdido:

> No fui capaz de reconocer que hacía muchos años que había perdido a mis hijas, a esas hijas tan deseadas, tan esperadas, con tanto amor cuidadas; no supe resignarme a esta pérdida y hoy, hoy, diecisiete años después, tengo que aceptarla como real. (171)

Este testimonio termina en un posible happy ending que representaría una liberación del "trauma" del exilio. Lo que da paso a una nueva visión y le permite situarse en una nueva etapa de su vida. Las últimas palabra de la protagonista afirman esto: "Voy a comenzar una vida nueva, una nueva forma de vivir" (171).

En *Cobro Revertido* el personaje jamás pudo superar los recuerdos de lo que pudo ser. Tiene oportunidad de volver a Chile, pero prefiere no enfrentarse a la realidad.

El personaje principal es llamado, irónicamente, el Sociólogo, quién vive en Canadá. El autor se centra en la vida de un chileno exiliado que padece el *trauma* del exilio y sus consecuencias: desempleo, ruptura con su esposa, etc. La acción se genera a partir del supuesto viaje que debe hacer el Sociólogo para enterrar en Chile los restos de su madre muerta. El viaje es un sueño, un imposible, inventado por el protagonista porque perfectamente sabe que no tiene permiso de ingresar al país y menos con su madre muerta. Sin embargo, el sociólogo se prepara como si fuera hacer el viaje de su vida.

Pero el Sociólogo, desde su llegada a Canadá, ha vivido en un mundo de apariencias creado por él mismo. Ha hecho creer a su familia que es un exiliado que ha triunfado en el extranjero, pero en realidad es un gran fracasado: no ha podido empezar su tesis doctoral, su esposa lo dejó por otro, vive en la precariedad económica; es decir, no vive, sobrevive.

En *Cobro Revertido* se presenta el estancamiento existencial del personaje principal: el llamado Sociólogo. Según McEvoy: "el problema del Sociólogo radica en la imposibilidad de establecer distancia entre un pasado traumático y un presente prometedor" (2) La muerte de la madre es una excelente excusa para causar lástima y pedir dinero para el viaje que nunca realizará. El recuerdo de lo que pudo ser para complacer a su madre y familiares lo atormenta:

> El se había sentido bien por un rato, pero pronto volvió a deprimirse. Pensaba en las circunstancias en que se producía su regreso, esta muerte inesperada de su madre; él, para más remate, se encontraba desempleado, sin haber terminado sus estudios graduados, habiéndole contado a ella que estaba a punto de recibir su maestría. (146)

. El Sociólogo, curioso personaje, asume (démosle su crédito) su condición de ser un exiliado (fracasado). El Sociólogo –sentimos cierta tristeza por él-- tiene miedo de que su familia sepa que no ha podido ser lo que su madre quiso que fuera. Y se dice a sí mismo: "¿Por qué v[oy] a ir a Chile? No tengo ganas de ir a Chile, quier[o]quedar[me] en Montreal bajo la ducha..." (179). Es posible que estas dudas *debajo de la ducha* nos informen de que jamás dejará el país (en realidad la burocracia también tiene la culpa: no le ha dado el

permiso). En esta novela, *Cobro Revertido*, el protagonista representa el caso contrario de la protagonista del testimonio anterior: jamás supera su trauma. Inventa el viaje a Chile sabiendo que no puede volver. De hecho, no vuelve, pues provoca la pelea en que es acuchillado. Al final, el Sociólogo, se pone –"obligado"-- un traje elegante comprado con dinero prestado y pretende comprarle a su amante un regalo con ese mismo dinero que no tiene, El testimonio nos da a entender el tipo de "gusano que siempre ha sido":

> Tanto sueño épico, tanta canción de gesta malograda y luego tanta amargura trivial, tanto naufragio y tratar de mantenerse a flote, para venir a morirse aquí, en el parque La Fontaine, acompañado de una mierda de calipso fuera de tono, entre las patas sudorosas del mundo, en Montreal, como un bicho reventado, Megan. Sería pa la risa. (200)

Probablemente el Sociólogo prefirió precipitar el final de su vida como liberación del *trauma* del exilio.

No pasó nada de Skármeta nos presenta una familia de chilenos que viven en Alemania. Sabemos de las desventuras de estos exiliados a través del hijo mayor, Lucho, que cuenta lo difícil que les resulta a sus padres separarse del pasado. Lucho, a su manera, intenta construir su propia vida en el nuevo país. En esta obra de Skármeta, conocemos la vida de los exiliados chilenos en los primeros años del exilio a través de la narración con una perspectiva irónica que hace Lucho, un niño de catorce años:

> El 11 de septiembre hubo un golpe militar en Chile, y asesinaron al presidente Allende, y murió mucha gente, y los aviones le tiraron bombas al palacio presidencial, y en la casa tenemos una foto grande en colores donde está el palacio lleno de llamas. (25)

La foto en la casa es para que Lucho y su familia jamás se olviden que ellos no eligieron vivir en Alemania, sino que escaparon de la persecución política emprendida por los militares: "a mi papá supimos que lo andaban buscando para llevárselo preso" (26).

Los padres del muchacho viven "en" Chile, no pueden adaptarse al nuevo país, Alemania, porque ven a este país como un lugar de paso. Pero Lucho ha tenido que aprender alemán e integrarse a la sociedad donde vive, aunque eso vaya en desmedro con la identidad cultural de su país de origen. Los padres de Lucho han sido víctimas del régimen militar y se encuentran viviendo en un país completamente ajeno, sin trabajo, sin poder ayudar a sus hijos en la escuela, con depresión y tristeza por haber perdido una vida llena de esperanza basada en el proyecto político que apoyaron:

> Al comienzo no nos acostumbrábamos para nada. Mi papá y mi mami no tenían trabajo, mi hermano chico se enfermó con mucha fiebre por el cambio de clima y vivíamos en una pieza los cuatro, en el departamento de un amigo alemán que había estado en Chile. (29)

Lucho no ha podido echar afuera todos los sentimientos guardados durante su primera etapa en Alemania, ha intentado guardarlos, pues no ha tenido con quién desahogarse. Sólo al final, producto de una pelea con Michael, el hermano de otro muchacho a quien golpeó, puede botar esa rabia escondida y liberarse. Mientras que los padres no aceptan la idea de que Alemania sea su nuevo hogar pues están pendiente de la caída del régimen para volver a Chile.

El relato transita entre el pasado y el presente. Del golpe de estado a la descripción de su vida cotidiana, de sus preocupaciones, de su equipo de fútbol: "Yo los sábados voy a ver jugar al

Hertha al Olimpia Stadion y no estoy muy conforme con la campaña del equipo. Mi jugador predilecto era Kosteddes. Lástima que el Hertha lo vendiera" (27). Sin embargo, la descripción que intenta hilvanar Lucho se intercala con las opiniones de sus padres acerca de la situación en Chile: "Mi papi está convencido que un gobierno como el de la junta militar chilena tiene que caer muy luego, porque nadie en el mundo los quiere y la gente allá sufre mucho" (27).

Los padres de Lucho viven sumidos en los recuerdos del golpe militar y extrañando a su país. La vida para ellos no es nada fácil, no ganan suficiente, no aprenden la lengua, todas estas circunstancias les hacen caer en un estado depresivo, de enajenación que se traduce en golpes e insultos, entre ellos y hacia sus hijos; por ejemplo cuando Lucho le pregunta a su padre por un amigo al cual le llamaban el gordo Osorio, el padre le responde que se había pasado a la clandestinidad para luchar contra la dictadura. El muchacho, inocentemente, le pregunta ¿Cómo el gordo Osorio podía andar clandestino con su figura obesa? El padre pierde la paciencia con el muchacho:

> El papi para variar me dijo que me iba a sacar la chucha por andar preguntando huevadas. Como se habrán dado cuenta mi papito colabora con cariño y entusiasmo a la educación de sus hijos. (34)

La pregunta que le hace Lucho, aunque pareciera una broma, es seria pero el padre se siente ofendido por la seriedad como tomaba todo lo que venía de Chile. El padre de Lucho es una víctima más del régimen militar que lo condenó al exilio. No ha podido superar el dolor y el trauma causado por el golpe de estado. No tiene consuelo en este suelo ajeno, entonces descarga su ira con su familia. Los momentos de felicidad que vive la familia no son muchos, es por eso que en una de las pocas veces que Lucho ve a sus padres felices dice: "A medida que la noche fue metiéndose más adentro, yo me fui poniendo lánguido. Era como si quisiera sujetar esa noche tan linda en mi casa y dejarla ahí para siempre y que esto fuera el resto de la vida" (90) Lucho sabe que su felicidad es efímera. El muchacho debe enfrentarse a Michael, un muchacho alemán que quiere vengar a su hermano menor a quien golpeó Lucho para defender a su novia.

Este único momento de felicidad que vemos en la novela se da gracias a una celebración que tienen debido a la exitosa organización de un acto en recuerdo de las víctimas del 11 de Septiembre, hicieron una colecta donde juntaron bastante dinero para la resistencia chilena. Pero la actitud, sobretodo del padre, no cambia, por ejemplo en la penúltima página del texto. Lucho llega golpeado después de su enfrentamiento con Michael, pero no quiso contarle a su padre por que sabía que no lo iba a entender: "Le conté más o menos la historia. Me tiró un coscorrón, y no me habló durante tres días" (122). A los padres de Lucho les cuesta salir de este estado de depresión en el que se encuentran porque no quieren dejar de pensar en Chile. Lucho tiene la alternativa de adaptarse al nuevo país, pero pasando por varias pruebas, como el enfrentamiento con Michael. La pela con el muchacho alemán hace que en Lucho pueda botar toda la frustración que llevaba adentro, convirtiéndose este hecho negativo en uno de desahogo violento: "Me senté en la tierra, al lado de la moto, apoyé la cabeza en la rueda de adelante, y lo único que se me ocurrió fue ponerme a llorar" (110). La presión constante que los padres ejercen sobre él para que no olvide el 11 de septiembre, puede ser un obstáculo para su adaptación. Sin embargo, la violencia que sufre el niño por parte de sus padres se asocia al 11 de septiembre. El llanto de la madre, la furia del padre lo empujan a rechazar su identidad para buscar una visión más positiva que le ayude a desarrollarse en el nuevo país. Lucho dio un paso importante para ser aceptado en la nueva sociedad, peleó con Michael y salió ganador. El rito de iniciación se ha consumado.

Lamentablemente su aceptación de parte del nuevo país provocan un rechazo de parte de los padres quienes lo acusan de perder su identidad. Pero en Lucho, hay esperanzas de superar los traumas del exilio.

Conclusiones

En los tres textos nos encontramos con personajes que han experimentado el mismo sufrimiento causado por el golpe de estado de 1973. Los personajes han sido torturados y lanzados al mundo. Cuando llegan a vivir a los nuevos países deben enfrentarse con sus propias vidas destrozadas. En las tres novelas hemos visto que los protagonistas resuelven este conflicto de diferentes maneras: En *Vuelvo a nacer a los 42* la protagonista se resigna a no recuperar a sus hijas. Ella reconoce que no puede seguir viviendo de sus recuerdos, pues, jamás recuperara lo perdido. Al aceptar su derrota abre un camino a una nueva vida con su nueva familia. En *Cobro Revertido*, el protagonista nunca puede desligarse de los recuerdos que atormentan su mente. Para acabar con su sufrimiento inicia un periplo que lo llevará a la autodestrucción. En *No pasó nada*, el joven ha optado por la cultura alemana para ser feliz. La relación que ha tenido con su lejana patria ha sido trágica, dolorosa y deprimente.

A partir de los textos analizados podemos inferir que el trauma que sufren los personajes a partir del cambio provocado en sus vidas por el golpe de estado de 1973, es el tema más importante que caracteriza a la narrativa chilena del exilio. Esta realidad condiciona el relato, y permite relaciones analógicas entre personajes y contexto. Las historias están condicionadas por el motivo original y en sus diferentes perspectivas narrativas nos permiten comprender, a través de los personajes, el testimonio desgarrador de sus vidas a partir de éste. El objetivo final será intentar superar el trauma, lo que, según lo analizado, no siempre conseguirán.

Works Cited

Acuña, María Elena and Rebolledo, Loreto. "Narrativas del exilio Chileno". *El exilio y el retorno en la experiencia de hombres y mujeres chilenos: del recuerdo individual a la memoria colectiva*. Santiago: Universidad de Chile, 1999. 1—19. Impreso.

Burckas, Cristina. "Escribir el exilio—hacia el lugar de la falta en el otro". *Association acanniene internationale*. 24 june. 2003. Red.

Eyzaguirre, Luis B. Las varias caras en el cuento chileno en el exilio. *Literatura Chilena. Creación y crítica*. Los Angeles, California. N 15, Marzo 1981. Impreso.

Iglesias Saldaña, Margarita. Trauma Social y Memorias Colectivas. *Historia Actual.* Núm. 6 (2005): 169 – 175. Impreso.

McEvoy, Gabriela. "La memoria y la escritura en las novelas del exilio chileno: Cobro Revertido y El Jardin de al lado" *El Hablador* . 15 May 2008, Red.

Skármeta, Antonio. *No pasó nada.* Barcelona: Random House Mondadori, S. A, 2005. Impreso.

Urbina, José Leandro. *Cobro revertido*. Santiago: Editorial Planeta Chilena, S.A. 1994. Impreso.

Vicencio, Paulina. *Vuelvo a nacer a los 42*. Santiago: Editorial fértil provincia, 1992. Impreso.

Bella's Non-Traditional Approach to Performing Resistance in Luisa Valenzuela's "Cuarta versión" Cambio de armas (1982)

Shelli Rottschafer
Aquinas College

Luisa Valenzuela's novella "Cuarta versión," included in her collection *Cambio de armas* (1982), is one example of literature born from a reaction against Argentina's oppressive governments. Although *Cambio de armas* was written earlier during the second administration of Perón, its publication date in 1982, in the midst of *la guerra sucia* has made it internationally accepted as a narrative that denounces the Argentine regime during that time. As such, the text does not specifically name the military junta but refers to a repressive Argentine regime.

Consequently, this novella is categorized as *literatura de denuncia* because it encompasses Valenzuela's personal reaction against all repressive regimes. She reiterates this idea for she believes, "the one thing we [writers] must do is speak about what is going on" (qtd in Shaw 96). According to her, "Literature is the site of the cross waters – the murky and the clear waters – where nothing is exactly in its place… it is precisely at these cross waters where it becomes necessary to have a lucid ideology as a base from which problems may be focused" (96-97). Valenzuela's literature is based within a specific political ideology in which she feels compelled to write; her words change into "figurative weapons" - *un cambio de armas*. [1]

Luisa Valenzuela's "Cuarta versión" is a politicized text that challenges the regime's system of power and questions traditional gender roles. The protagonist is Bella *la bella*; a graceful, honey-brown eyed, thirty-something actress who, at first, acts the role of a frivolous Buenos Aires socialite. However, as the repression intensifies and many intellectuals and artists are trying to leave Argentina, Bella begins to notice what is really happening in her own country.

Critical readings of "Cuarta versión" have focused on two main aspects: the issue of desire, as well as Valenzuela's manipulation of the Spanish language within her text as a means to break with dominant patriarchal discourses. "Cuarta versión" represents Bella's transformation, which intermeshes sexuality with political discourse. It portrays how, "lo político se entrelaza con un discurso de género," for Valenzuela questions both traditional gender roles and political manifestations under the junta (Trevizan 93).

According to Geisdorfer Feal, Bella incarnates the struggle, "between individual agency and collective action, between sexual desire and social order, between economic privilege and political power" (176-77). By writing in this way, Valenzuela's narrative versions, or per*versions* of sexuality masked in politics, and sub*versions* of women characters like Bella who seek change, demonstrate the potential to contest traditional ideologies in order to create room for other representations and possibilities (182-83).

Debra Castillo's chapter "Appropriating the Master's Weapons: Luisa Valenzuela" found in her text *Talking Back* exposes how the author masterfully plays with language in order to create an engendered space of resistance. [2] Castillo explains, for women authors "to write in Latin America is… more than a verb, transitive or intransitive – it is a revolutionary

act" (Castillo 20). They are revolutionary because the literary act creates an engendered space for their female protagonists. This space enables women to resist silence and confront traditional gender roles. Luisa Valenzuela does this as she uses her literary voice in order to disrupt the repressive system.

"Cuarta versión" demonstrates how language and writing intersect to construct a story situated around "una mujer politizada, mujer amante y mujer escritora" (Santos Febres 315). Valenzuela develops this through her complex language semantics exemplified in her use of alliteration and sexualized double meanings. As Shaw asserts, Valenzuela questions language through her "play" and explores "the possibility of multiple significations for the signifier" (Shaw 97). Valenzuela turns standardized Spanish upon itself as she breaks with the language system and symbolically with the regime (Castillo 135-36).

Scholars whose investigations have focused on the issues of desire or the complex linguistics used in "Cuarta versión" are significant. However, my emphasis is different. It focuses on the idea of performance and how it "plays" out in "Cuarta versión." As discussed previously, the Argentine regime "performs" its authority and creates a culture of fear, even among those in high society who supposedly have immunity. At first Bella enacts her role as a "good Argentine," but then she begins to notice the effects of oppression upon her nation and fellow citizens. As a result, she no longer is willing to perform her ignorance regarding what is happening around her and begins her political transformation. Bella does this, literally, through her performance of *El todo por el todo*, her one-person play in which she incorporates a torture scene.

Bella's theatrical performances demonstrate resistance to the regime because she uses them to voice her political convictions. Thus, "as a woman with desires of her own and with individual agency...[she] is doomed to extinction under this regime" (Geisdorfer Feal 175). Bella is targeted by the junta since she calls into question societal norms put in place by the repressive system. Her actions test the power of the patriarchal order manifested in the dictatorship.

The fact that Bella's "performance" inspires her audience and Valenzuela's readers to examine life and personal or societal motivations references Bertolt Brecht's theory on theater. According to theater scholar Juan Villegas, Brechtian theater is written to inspire and instigate the reader or theater-goer to question what is happening in the drama, in their own community, in their country, and in the world at large. Thus, the author of the play hopes to communicate a message, which makes the audience analyze reality (Villegas 132). Valenzuela employs a similar tactic to demonstrate that both theater and narrative can act as resistance, for she hopes her reader will question what is happening in her story (Trevizan 98).

The way Bella transforms into a political activist, and how the novella is constructed is through "performance."[3] The novella is framed as if it were a play. Traditionally, theater performances begin with an announcement from the director addressing the audience and calling everyone's attention to the start of the play. This is the same way the reader is initially introduced to Bella:

> Señoras y señores, he aquí una historia que no llega a hacer historia, es pelea por los cuatro costados y se derrama con uñas y con dientes. Yo soy Bella, soy ella, alguien que ni cara tiene porque ¿qué puede saber una del propio rostro? Un vistazo fugaz

> ante el espejo, un mirarse y des-reconocerse... El preguntarse a cada pasito la estúpida pregunta de siempre ¿Dónde estamos? donde mejor dicho estaremos consolidando nuestra humilde intersección de tiempo y espacio que en definitiva es lo poco o lo mucho que tenemos, lo que constituye nuestra presencia en ésta. Esta vida, se entiende, este transcurrir que nos conmueve y moviliza. (Valenzuela, "Cuarta versión" 4)

Bella's grand opening to the "performance" of the last year of her life makes her reader wonder what is happening. Her act inspires the reader/audience to question what moves and motivates an individual to resist.

Another aspect of the narrative's performative nature is the fact that the whole novella is a reconstruction. It is a new version, a re-*presentation* of Bella's life by a nameless female narrator. The novella we are reading is Bella's, "*pretendida autobiografía indirecta, su novela testimonial*" (Valenzuela, "Cuarta versión" 24). Her *versión* is commented upon by an omniscient, and unnamed female narrator. Every time the narrator "speaks," the words are italicized. "*Leo y releo estas páginas sueltas y a veces el azar reconstruye el orden*" (3). These loose pages are the supposed newspaper clippings, playbills, and other paper trails that the reader does not see but the narrator does. They describe Bella as a theater star and help reconstruct the images of her life. This also lends to the performative quality of the narrative because scripts include character actions, off-stage directions, lighting, and prop placement written in italics. Thus, the nameless female narrator embellishes Bella's story as if it were a script through her italicized commentary included in the epigraphs, scene explanations, and concluding chapter remarks. These stage notes enable the narrator to interpret her own version of Bella's life.

The narrator's remarks concerning the evidence that re-creates Bella's life, suggest that the novella is only one version of a series of versions reconstructing a more comprehensive tale. The first version Bella writes in her diary. The second "corrected" version is the dictatorship's official version, *la historia oficial*. This version could be rewritten by Bella's own hand to auto-censor or it could be reconstructed by an undisclosed editor. In it there are: *"Páginas y páginas re-copiadas anteriormente, rearmadas, descartadas, primera, segunda, tercera, cuarta versión de hechos en un desesperado intento de aclarar la situación"* (Valenzuela, "Cuarta versión" 21). The third version is compiled by the nameless female narrator who uses Bella's diary, compares it with the edited version, and then verifies facts through the paper trail documenting Bella's career in order to *"rearmar el rompecabezas"* (3) into a tangible narrative.

The fourth version is the novella itself, and hence the title "Cuarta versión." This version includes all of the aforementioned versions and the love story between Bella and her most recent conquest, Pedro, who is a married ambassador to Argentina from another Spanish-speaking country. However, the most important story line within the *cuarta versión* is what is left unsaid *"lo que no logra ser narrado.... Porque ésta parece ser la historia de lo que no se dice*" (Valenzuela, "Cuarta versión" 21-22). This alludes to the story between the lines – that of the unspeakable acts committed by the regime against its citizenry.

Another performative aspect of this novella is the "performance" of the regime and how it socializes its citizenry into the repressive system through public spectacle (Taylor, *Disappearing Acts* xi and Franco, "Gender, Death, and Resistance" 104-105). The most obvious demonstration of the regime's wide reaching power is performed by the embassy

guards. The guards' constant vigil is to supposedly protect Pedro at his ambassador's residence. However, Valenzuela through Bella's thoughts question the guards' doubtful mission as protectors. Bella wonders if, "la barricada de guardianes armados... rodeaba y protegía (?) la residencia del embajador" (Valenzuela, "Cuarta versión" 8). In actuality, the guards are there to spy on Pedro and inform the authorities about the fact that he continues accepting asylum seekers into his embassy. "Esos guardianes oficiales que se supone protegen la residencia, que se supone son custodios, actúan en realidad de cancerberos para impedir el paso" (23). Thus, the guards represent the regime's omnipresence and are a constant reminder that the junta is aware that Pedro is not behaving how the dictatorship expects.

Other examples of the regime's performance are the ever-present reminders of the dictatorship's omniscient powers symbolized in, "el ulular de sirenas de los patrulleros policiales" and the fact that exploding bombs had become, "algo tan habitual en estos tiempos" that people continued on as if nothing happened (Valenzuela, "Cuarta versión" 9, 15, 17). These acts help construct the culture of fear pervasive at this time in Argentina in which people modified their own behavior out of fear of what the regime would do to them if it found them suspect.

In addition, the dictatorship's presence and the culture of fear it perpetuates is acknowledged through the fact that Pedro and Bella's phone conversations are being taped and their dialogue is censored when the telephone line abruptly disconnects (Valenzuela, "Cuarta versión" 43, 56). Valenzuela writes their dialogue as if it were a child's story told by an "Uncle Amos" character known as Tío Ramón. The glowing firefly represents Bella and the love-struck poem-reciting toad is Pedro. However the conversation contains an ominous meaning:

> Claro, como el sapo aquél que cruzó mi tío Ramón cierto atardecer, en el bosque. Cuenta mi tío Ramón que el sapo estaba mirando con fascinación a una luciérnaga que se encendía y se apagaba, se encendía y se apagaba. Largo rato la anduvo mirando y mirando como enternecido, poeta el sapo, no más, hasta que de golpe le saltó encima a la pobre luciérnaga y la pisó. ¿Por qué me pisas? oyó mi tío Ramón que le preguntaba la luciérnaga al sapo, en un hilito de voz. Y tú, le preguntó a su vez el sapo ¿por qué reluces?
> Crac.No fue croac, el canto del sapo, ni el reventar de la luciérnaga ni nada referente a la fábula. Fue la muy vil y material comunicación telefónica que acababa de cortarse. (Valenzuela, "Cuarta versión" 43)

Bella and Pedro's dialogue is disguised as a child's fable told to create some levity, an escape from the Argentine repressive culture of fear. However, the "Crac" at the end of the fable could be interpreted several ways. Perhaps it is the croaking of the toad or maybe it is the foreboding presence of the regime reminding them that the phone is tapped. Either way, it is a foreshadowing analogy of what is to happen to Bella since the "Crac" ends their conversation and Bella, in the end, is smothered like the brilliant firefly (Geisdorfer Feal 174-75). As a consequence of this censored phone conversation, Bella and Pedro realize they are now being followed by the paramilitaries. Therefore, their lovers' flirtations have been changed to mean something entirely different as a result of the regime's spying.

The above evidence proves how the regime has infiltrated into every aspect of Argentine life. This presence causes Argentine citizens to learn how to perform within the

culture of fear. As Taylor asserts in her theory on "percepticide," Argentines living under the military regime learned to survive through coping mechanisms like auto-censorship, ignoring the situation, or through self-denial of the country's repressive actions (Taylor 95).

Carina Perelli also comments on this behavioral phenomenon. Her term is "inxile" where people turn inward into an internal exile so that their actions do not cause public attention ("Youth, Politics, Dictatorship" 213). "Percepticide" and "inxile" are apparent in "Cuarta versión," since all of the characters know when to be silent. They know when to edit themselves rather than discussing the nation's problems. Bella mentions this self-editing when she states:

> He dicho.
> Ha dicho, dijo y dirá, pero tuvo que contradecirse y negarse a sí misma muchas veces y volverse a aceptar y negarse de nuevo y de nuevo contradecirse, desdecirse, hasta poder recuperar el tiempo lineal en el cual los recuerdos y las interferencias no se circunvalan, no se espiralan alrededor de una hasta hacer del tiempo solo un gran ahogo (Valenzuela, "Cuarta versión" 6).

Bella has edited her thoughts and words so many times that she no longer knows what to believe, what she stands for, or who she really is. Bella enacts "inxile" and practices "percepticide," for she opts to keep her mouth shut and performs the mundane and quotidian in order to survive in this system. Bella realizes that her silence and inaction do not alleviate her tension but only internalize it. In spite of this raised consciousness she is not ready to become politicized.

This tension-filled atmosphere where individuals are practicing "percepticide" and living within "inxile" is apparent at Pedro's first embassy party. As the new ambassador to Argentina from an unnamed Spanish-speaking nation, Pedro must attempt to maintain diplomatic relations between his country and the Argentine regime. All of Pedro's guests know of his foreign policy problems, yet they do not mention them because they want to be polite. The guests don't want to cause him more tension, and are silent for fear of reprisal from the regime if they comment upon politics contrary to the dictatorship's "behaviorist ideology."

One of the reasons why the military dictatorship frowns upon Pedro's position as ambassador is that his country is known to grant asylum for Argentines who seek exile. On one occasion, Bella's friend Mara who attends a party at the embassy asks Pedro about his country's involvement. In response, he avoids discussing the topic altogether:

> Mara quiso inquirir sobre los asilados en la embajada de Pedro, el embajador diplomáticamente intentó desviar la conversación de tan espinoso tema, otros insistieron, reclamando detalles, pero mucho no duró la pretendida toma de conciencia colectiva. Presintiendo la tensión de Pedro, Mara los volvió a llamar la irrealidad... *Todo por evitar mencionar lo inmencionable.* (Valenzuela, "Cuarta versión" 16)

Mara crosses the line between the mentionable and those topics that need to be auto-censored. By voicing her questions, Mara expresses her concern for the exiles. Her inquiries demonstrate her politically left sympathies and disdain for the Argentine regime.

However, as a diplomat living within Argentina, Pedro is supposed to remain neutral. Rather than admit facts about his connections with those seeking exile, Pedro attempts to maintain his neutral façade for the regime. Mara briefly presents herself as the voice of those who want to inquire about the exiles living in Pedro's residence. Noticing Pedro's uneasiness, she switches the conversation back to their own "inxile" in order to avoid speaking about what the regime insists should not be discussed.

Although the guests remain cautious about what they are willing to say in public about the regime, as the party continues, their complacency and willingness to practice "percepticide" changes. In Pedro's residence the guests feel relatively safe and therefore confide their concerns about their country's situation. As the group talks, they begin to worry about why Bella has not yet arrived. Apparently, Bella feels she needs to make a grand entrance by being fashionably late and does not realize her tardiness will cause concern. Upon her arrival, Bella's entourage greets her, "Hola, se dijeron alegrándose de verse. Volver a verse era un alivio, en esas circunstancias" (8). These circumstances concern the repressive situation in which they live because they begin to wonder if a tardy partygoer has now become the latest victim among their friends to be disappeared.

This worry is valid because Bella's friends explain, "La situación está peor que nunca, aparecieron otros 15 cadáveres flotando en el río, redoblaron las persecuciones. Y alguien le sopló al oído: Navoni pasó a la clandestinidad. Olvídate de su nombre, bórralo de tu libreta de direcciones" (Valenzuela, "Cuarta versión" 8).[4] The threat of being "disappeared" by the regime is very real.

Celia, another party-goer who is an Argentine political journalist, has an inside track on what is really happening throughout the country. Celia has connections with the subversive movement and secretly works toward helping others seek exile. She does all of this with a façade of complacency so that the paramilitaries do not suspect her and "disappear" her as well. Celia advises Bella to be careful. Although Bella is not yet taking explicit action against the regime, she is associated with subversives and could potentially be suspected as anti-government.

In reaction, Bella retorts, "qué tengo que ver yo con la política", thereby denying any political involvement. Nonetheless, Bella's political affiliation is indirectly affirmed because she frequents parties at an embassy known to harbor political asylum seekers (Valenzuela, "Cuarta versión" 8-9). In addition, Bella can be held suspect because she does not leave the party once she hears of Navoni's hiding. Instead, the omniscient female narrator comments upon her behavior: "*debió haberse ido para no entorpecer su preclara carrera*" (Valenzuela, "Cuarta versión" 9). However, Bella chooses to stay for several reasons. First, she demonstrates her loyalties by acknowledging her association with a friend who now is in hiding. Secondly, she stays because she is flirting with Pedro and plans to make him her next sexual conquest. A final demonstration of Bella's leftist sympathies is the fact that she also remains at the party to support and listen to "El Escritor," who some literary critics claim symbolizes either Pablo Neruda, Julio Cortázar, or Gabriel García Márquez.[5]

This famous unnamed artist, "la figura preclara de las letras locales" who was a surprise guest at the party, would read "su épica obra cumbre" (Valenzuela, "Cuarta versión" 9). Accompanying "El Escritor" are guitarists, "que cada tanto enloquecían por cuenta propia" who are conducted by "El Maestro" (9). Like "El Escritor," "El Maestro" could be a code name to represent Víctor Jara or another *nueva canción* artist, who produces music with

revolutionary lyrics.[6] This is significant because as "el escritor ya abre la boca, comienza la balada" (9). The reader can assume that the recital of *la balada* is from the writer's latest work, which most likely supports the political left and condemns the regime. One can assume that those who stay to listen to the performance, such as Bella, agree with the political message encoded in the ballad.

The guests' commitment to stay at the party and listen to "El Escritor" and "El Maestro" is significant since the *apagón cultural*, which attacked artistic forms and freedom of expression, was in full force at this time. Despite the threat of not only a cultural purging but death, artists still continued to create and perform. Often artists would use their craft as a means to transmit messages of social critique and denouncement of atrocities committed by the regimes (Boyle 51). This is demonstrated by both "El Escritor" and "El Maestro" who are still willing to present their collaborative works despite repercussions from the junta such as censorship, black listings, forced exile, disappearance, and death.

As the story progresses, Bella's consciousness is raised. Bella refuses to continue to modify her behavior because she can no longer pretend to ignore what is happening in her country. Bella's political activism begins slowly but accelerates to complete participation in collective resistance as she helps others seek exile at Pedro's residence, her "embajada favorita" (Valenzuela, "Cuarta versión" 5). Bella explains:

> Tengo una pareja de amigos, abogados ambos, defensores de presos políticos. Fueron los últimos que se animaron a presentar un habeas corpus en nombre de cinco de sus clientes desaparecidos. Ahora los buscan, les pusieron una bomba en la casa; están desesperados y ya no tienen dónde esconderse. Piden asilo. (Valenzuela, "Cuarta versión" 22)

Bella's request for her friends' asylum demonstrates that she is much more politically involved than she admits. Bella has become "*una pieza más, un peón en el juego*" (Valenzuela, "Cuarta versión" 23). Her solidarity marks Bella's political transformation because her efforts are not for herself but for others.

Bella's evolution along the political activism spectrum intensifies once she begins to creatively conduct resistance. Bella has moved from what Perelli would call a "back stage" performance to the "front stage" (219-21). Bella no longer confines her personal beliefs to the "back stage" of her private life but now is willing to voice her concerns on the "front stage" in public. Bella daringly conveys a political message as she re*presents* her own critical theatrical interpretations, which she uses to denounce what is happening upon Argentina's national "stage." Bella's "performance" solidifies her transformation into a political activist and demonstrates her acquisition of "presence" (Kaminsky 25).

At first Bella's transformation begins subtly as she expresses her political activism masked under a guise of *femme fatale* sexuality. Her performative role is much more provocative than the traditional role for female actors/characters. Bella challenges traditional gender roles by demanding "presence" and becomes the regime's demonized "engendered enemy" because of her sexualized performance as a *femme fatale*. This role is intentional for she uses her sexuality to gain attention. Once noticed, Bella uses her stage presence to convey her personal message of denouncement.

Initially Bella is able to critique the government without reprisal because she is a famous actress and her lover, Pedro, is a diplomat. Bella's political stance becomes even more public once she writes and performs in a play that denounces the regime's censorship of artistic production. Here, Bella's play becomes a "vehicle of disruption." The performance creates a "revolt from below" as she voices her *versión* in comparison to the regime's *historia oficial* (Masiello 11-12). Bella stages her oppositional performance as:

> una representación unipersonal en dos actos y montones de actitudes, con todas las máscaras izadas como velas. Espectáculo concebido para invitar al público a jugarse tratando de burlar las barreras de censura mientras la posibilidad todavía existiera, apurándose antes de que la represión – esa mancha de aceite – completara su eficaz marcha de mancha y lo contaminara todo. Creación y censura, lo hecho y lo deshecho, decía Bella, lo desechado. Un dechado de creación, ella, una castración sin tacha, la censura. (Valenzuela, "Cuarta versión" 32)

In this quote the reader witnesses Bella's play-on-words, "lo hecho y lo deshecho… lo desechado" (32). Bella manipulates her lines << the made, the unmade, and the discarded ones >> in order to critique the regime's system that enforces citizens to remake themselves through self-censorship and forced "inxile." Argentines had to conform otherwise they would be unmade through torture, and discarded as if they were trash.

Bella encodes her play's message in order to out wit the censors. By presenting her message in code, Bella edits herself so that she can continue performing. If she were to criticize the government more directly, Bella would "disappear" like many of her fellow artists and friends. Despite these precautions and as a result of performing this controversial piece with loosely disguised semantics, Bella puts herself in danger and her life is threatened. In order to avoid reprisal and at Pedro's invitation, she chooses to accompany him back to his native country during a diplomatic tour.

While in Pedro's unnamed Spanish-speaking homeland, Bella no longer has to hide her radicalized affiliations and can openly comment upon her politics. Bella's theatrical voice becomes an oppositional force creating "a revolt from below" as she is invited to present her opinions at La Universidad Nacional. Those students who attend her workshops encourage her to, "continuar nuestro diálogo, hay tantos aspectos de tus propuestas teatrales que nos interesan. Vayamos a la cafetería a platicar a gusto" (Valenzuela, "Cuarta versión" 42). In this intellectual atmosphere Bella also chooses to perform her theater piece *El todo por el todo* which includes a torture scene, and to explain her perspective on what is happening back home in Argentina.

Precisely for becoming more open about her anti-regime politics and using her art on the "front stage" to publicly critique the government, paramilitaries break into Bella's Argentine home while she is abroad: "*hombres de civil allanaron el departamento de Bella, interrogando a los vecinos, revolviendo todas sus pertenencias en busca de no se sabe bien qué*" (Valenzuela, "Cuarta versión" 34). As a result, it is clear that Bella is on the government's subversive list. She no longer has clemency; not even Pedro's diplomatic immunity can save her.

By involving herself more deeply in the political unrest, Bella has left behind her old identity in exchange for a more politically active role. She chooses to use her new political voice in reaction to feeling violated by the paramilitaries who broke into her apartment. Bella

is able to vocalize her frustrations through her performance, and as a result reaffirms her sense of "presence" as she gains personal significance through her theatrical presentation (Kaminsky 25).

With her newfound strength and sense of self, Bella no longer desires to stay abroad. She feels she has to confront the atrocities in her country. Bella decides to return to Argentina to act out against the regime. However, Bella's choice to return is a controversial one. She could remain in exile in Pedro's native country. From there she could start her acting career anew. She could internationally disseminate the facts concerning the regime. Bella could do all of this from exile, but instead she returns to her homeland.

Bella's decision to put herself into potential harm's way is frustrating for the reader who witnesses these decisions. She is not interested in creating a new life abroad, nor is she willing to wait until the situation in Argentina calms down. Despite warnings from her loved ones, and in spite of knowing what could happen to her if she returns, Bella chooses to overlook the regime's threats (Valenzuela, "Cuarta versión" 38). Instead voices her intentions:

> Si vuelvo a mi país y me golpean, me va a doler. Si me duele sabré que éste es mi cuerpo (en escena me sacudo, me retuerzo bajo los supuestos golpes que casi casi me hacen doler ¿es mi cuerpo?). Mi cuerpo será, si vuelvo. Este que aquí toco, tan al alcance de mi mano. Cuando le arranquen un pedazo será entero mi cuerpo. En cada mutilado pedacito de mí misma seré yo. Y así lo represento y representando, soy. La tortura en escena, la misma que tantos están sufriendo, la que quizá me espere en casa cuando vuelva. (Valenzuela, "Cuarta versión" 41)

Bella's choice to return is based upon the fact that if she stayed in exile it would seem as if she were turning her back on part of herself. Bella's decision solidifies her sense of identity as an Argentine.[7] Bella admits her renewed connection with Argentina when she states: "No puedo permitir que me asusten de esta manera y me corten de mi vida. Creo que están tratando de ahuyentar a toda la gente que piensa, por poco que piensen. No les voy a dar el gusto, voy a volver (Valenzuela, "Cuarta versión" 46). At this moment, the reader realizes Bella's plans to act upon her political beliefs.

Once Bella returns accompanied by Pedro to Argentina, she is blacklisted because she is marked as an anti-government sympathizer: "Bella no podía en aquel entonces actuar en público... [Así que], para no exponerse demasiado, se exponía en estas fiestas diplomáticas [donde] Bella podía representar a gusto sus papeles" (Valenzuela, "Cuarta versión" 50). Although Bella's only audience consists of those individuals who attend Pedro's private diplomatic parties, good comes out of these more intimate settings. Bella expresses herself freely before her diplomatic audience. They in turn could spread her message abroad and create international pressures upon the regime.

As the novella continues, Bella's assertion of political and personal "presence" grows. Her transformation becomes complete when Pedro is recalled by his government. Instead of maintaining Pedro as the ambassador to Argentina, his country feels that the position would be better suited to a military ambassador who could attempt to re-establish diplomatic ties, because as it stands, there is no communication between the two governments. In reaction to being recalled to his native country, Pedro asks Bella to return with him. Instead of

accepting, she immediately rejects his offer, saying, "Vos sabés que no me puedo ir, y menos así... Además siento que acá puedo ser mínimamente útil" (Valenzuela, "Cuarta versión" 57). Rather than return with Pedro to his country where she could live without fear but would feel useless, Bella decides to stay and act.

Bella's "final performance" is to organize Pedro's farewell party. Unbeknownst to Pedro, Bella invites their circle of friends, as well as individuals seeking political exile. Bella's intention is to transform the party into a political act. This she admits as she whispers to herself, "*si algo es todavía mío, le estamparé mi sello. Y con treinta invitaciones en la mano, equivalentes casi a treinta pasaportes, decidió por fin asumir el papel protagónico*" (Valenzuela, "Cuarta versión" 58). In order to successfully override political protocol and defy the presence of the regime symbolized in the embassy guards, Bella must "perform" as if nothing is out of the ordinary. Instead of being nervous, it seems as if Bella was made for this role because she acts so sure of herself, the surest she has been in all of her life (59). Through her defiance, Bella embarks on the most important role of her life, to help secure exile for thirty families.

During the goodbye party Bella once again claims "presence" through her performance in which she defies the regime's imposed social norms. Bella becomes the "engendered enemy" as she takes a stance as a woman with power (Taylor, *Disappearing Acts* 79-80 and Franco, "Gender, Death, and Resistance" 108). At the party, she takes on a public role as an actress who uses her art to denounce injustices rather than follow the regime's "performance model" where a woman should be at home in the private as a wife and mother. Also, Bella dares to contest traditional ideologies and breaks with the regime's "behaviorist ideology" because this goodbye party publicly acknowledges Bella as Pedro's mistress. Lastly, Bella is labeled a feminized enemy because she uses the "presence" she gains through her last "performance" to openly denounce the regime.

Bella's goodbye party also breaks with the regime's "performance model" as she steps out of bounds regarding her social class. Bella does this by inviting guests that are not of the same socio-economic status as her circle of friends but rather are there shouldering their children, wearing bedraggled clothing, and carrying their few possessions as they seek asylum within the embassy's protective walls. Although Pedro initially does not know of Bella's politicizing of the party in this way, many of those friends she does invite decline attending:

> Mara se disculpó, qué lástima, se siente muy mal la pobre, no va a poder venir, está con gripe bárbara"... – Aldo tampoco va a poder venir. No dijo por qué... Los Baremblit están de viaje... [y] – Llamó Celia para disculparse porque no puede venir. Tuvo un compromiso urgente. (Valenzuela, "Cuarta versión" 59-60)

Bella's true intentions are made known to the reader and her goodbye party takes on a political meaning.

Bella decides to politicize Pedro's farewell since she had been immobilized by the dictatorship. Bella no longer could perform *El todo por el todo* publicly since she was blacklisted as an actress. Also, she could no longer help others seek asylum through official channels with Pedro's connections because he was rendered diplomatically ineffective by his government. Essentially, both Bella and Pedro's hands are tied because of their past subversive involvement. However, because of this inability to do anything publicly, Pedro's

private goodbye party becomes especially significant, for there they could act openly on a political level.

Bella's signature act and the climax of the novella unfold as the embassy guards try to enter Pedro's home to evacuate the residence because an informant has discovered Bella's intentions to help her "party guests" seek exile. At this moment Pedro realizes Bella's plan. "Pedro se adelantó unos pasos porque por fin sabía....sólo Bella se mantuvo a su lado, decidida, y avanzó con él hacia el jefe de la guardia y quizá fue la única que lo oyó a Pedro decir- De aquí no sale nadie" (Valenzuela, "Cuarta versión" 63). Bella asserts her "presence" and becomes a "potent political subject" as she accompanies Pedro to the door to prevent the guards from entering the house (Kaminsky 25). Unfortunately, as Bella reasserts her "presence," she is killed:

> En ese preciso instante sonó el silbato y los guardias armados que seguramente estaban agazapados tras las puertas irrumpieron en la sala desde distintos ángulos, en tropel, y en la confusión las inmunidades diplomáticas fueron desatendidas y se oyó un único disparo. Bella comenzó su lentísima caída y Pedro no encontró fuerzas para sostenerla, sólo pudo abrazarla e irla acompañando hacia abajo (63).

Although "Cuarta versión" closes with Bella's demise, this is not the definitive ending. Critic Liliana Trevizan points out that through Bella's passing, "su personaje adquiere una dimensión trágica que supera la discusión acerca de las motivaciones. El personaje se engrandece en su muerte por los demás, su historia se instala en otro nivel narrativo" (101). Bella reaches a new level in death because her sacrifice is not in vain.

Although it is not fully clear in the novella because the guards demand that everyone leave, it is my contention that the guests have successfully gained asylum, for Pedro exclaims, "de aquí no sale nadie," before anyone steps forward to exit (Valenzuela, "Cuarta versión" 63). I suggest that although Bella loses her life, her guests survive. Her *grand finale* is a sacrifice so that others may seek exile, and they may write their own *versión* of what happened. Thus, Valenzuela closes "Cuarta versión" on a positive note because the open ending provides an opportunity to inspire new *versiones*.

Notes

[1] Luisa Valenzuela's literature has the specific goal, "of questioning, of disturbing the reader, of pointing out what would be more comfortable to forget" (Shaw 97). In her opinion, "language is always political... [and] the political topic per se as a subject of my writing is there all the time. [Therefore], if we forget to be rebels we are no longer writing" (qtd. Shaw 97).

[2] Here Castillo is alluding to Audre Lorde's 1979 essay titled "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House."

[3] This reflects Valenzuela's knowledge of how Argentine theater was being affected by the *apagón cultural*'s purging the art scene of anything it considered anti-regime. Theater during this historical time began taking an active role in creative resistance, for it could transmit a critical message to a wider audience than what would be accessible to a reading audience. In the case of the Southern Cone during the repressive dictatorships, theater was seen as an outlet for middle class and politically left intellectuals "in search of politically dissident views" (Boyle 61), who would gather together with like-minded people so that they could create dialogue voicing their disdain for the system of power controlling them. This Bella does as she performs for her friends at Pedro's private embassy parties for she knows her audience is filled with people with similar views.

Resistance theater also was used to inform a public which was not aware of all of the atrocities going on in the Southern Cone. Its stage offered a public forum where political content could be presented and debated. In this way, the audience members are pushed to form opinions upon the information they glean from their own lives in comparison with what was performed on stage. This is exemplified by Bella's theatrical

workshops, in which she informs university students in Pedro's country of what is happening back in Argentina.

In addition to the above tactics, theater groups intent on performing plays with critical messages needed to learn new ways to defy censorship otherwise the participants in the drama could be punished. An example of how drama groups were able to continue production was through "countercensorship". According to Graham-Jones, countercensorship is not like the regimes' demands of self-censorship in which unacceptable social criticism of the regime is omitted from scripts, instead countercensorship "is active and resisting" (21). "Countercensorship" generates discourse through the use of parody, encoded messages within metaphors, allegories, analogies, and double meanings to make the audience reflect upon "la cuestión social" (Boyle 55). Thus, these methods of "countercensorship" transmitted a secret politicized message that was performed out in the open, hidden in direct view (Graham-Jones 20). Valenzuela's character, Bella, employs "countercensorship" throughout the novella as she incorporates double meanings and wordplay into her performances.

[4] The mention of Navoni is very interesting because this character cross-references with two other novels written by Valenzuela. The first time we are introduced to Navoni is in *Como en la guerra* (1977). Navoni is the character "Ella's" lover and he is the leader of an Argentine subversive group. Because of her involvement with Navoni and the group's unsuccessful guerrilla activity in Buenos Aires, "Ella" sought exile in Barcelona. Navoni also appears in *Cola de lagartija* (1983). In this novel, Navoni incites the narrator to kill off "El brujo" who is the *santería* advisor to those in control of the dictatorship. Thus, the regime would crumble without "El brujo's" counsel.

[5] Shaw explains this allusion to "El Escritor" for the opening of the story, "begins with a superb Post-Boom image: that of the "Great Writer" (= representative of the Boom) at an embassy party reading from his latest masterpiece to the accompaniment of police sirens. The message is explicit: it is no longer the "angustia metafísica" of the older generation of writers that is relevant now. It is oppression, symbolized by the people who have sought refuge in the embassy. But this is not expressed directly. As always in Valenzuela, ambiguities prevail (Shaw 105).

[6] Argentine and Chilean music called *la nueva canción* or Uruguay's *el canto popular* are musical forms of creative resistance. This kind of music vocally establishes a revolutionary space that champions sociopolitical and economic issues (Perelli "Youth, Politics, and Dictatorship" 225). *Nueva canción* originated in Argentina to protest Perón's repressive measures. In later years, this art form was also used to support Salvador Allende's election as Chilean President, to denounce the Pinochet dictatorship, and to oppose imperialism and Americanization within Latin America. Two of the most famous singers, songwriters, and performers of *la nueva canción* are Violeta Parra and Víctor Jara. Parra helped introduce *la nueva canción* in Chile and Jara politicized it to the point that he was murdered in 1973, by the Pinochet-supporting paramilitaries for challenging their system of power.

[7] Bella's rediscovery of her "Argentineness" is a significant realization regarding issues of identity within the boundaries of exile. Tununa Mercado in her essay, "In a State of Memory," found in *The Argentine Reader* writes that life in exile was predominated by a sense of melancholy and nostalgia for the terrain that exiles lost or left behind. Instead of turning their back on their homeland, exile often made these individuals act or perform more Argentine than if they were in Argentina. In Mercado's experience, exiles "never stopped talking [about Argentina]... filling the cracks and hollows... with Argentine substance, plugging all possible perforations with Argentine putty" (451). Hence, while in their adoptive land, exiles performed *lo argentino* such as drinking *maté* from a gourd with a silver *bombillo*, using *porteño* accents and the colloquial use of *che*, glorifying the national flag to demonstrate patriotism during the Malvinas War, and being soccer fanatics during the 1978 World Cup. Argentine exiles performed *lo argentino* to demonstrate their identity, so as to not lose or forget their "Argentineness" (455). In Bella's case, she is not willing to separate herself from her origins; and thus, decides to return to Argentina despite the fact that she would most definitely be putting herself in danger.

Works Cited

Boling, Becky. "'Cuarta Versión': Implicit Subjects/Complicit Readings." *Hispanic Journal* 14.2 (1993): 105-16. Print.

Boyle, Catherine M. *Chilean Theater, 1973-1985: Marginality, Power, Selfhood.* Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1992. Print.

Castillo, Debra. "Appropriating the Master's Weapons: Luisa Valenzuela." *Talking Back.* Ithaca: Cornell UP, 1992. 96-136. Print.

Colleran, Jeanne, and Jenny S. Spencer, eds. *Staging Resistance: Essays on Political Theatre.* Ann Arbor: U of Michigan P, 1998. Print.

Corradi, Juan E., Patricia Weiss Fagen, and Manuel Antonio Garretón, eds. *Fear at the Edge: State Terror and Resistance in Latin America.* Berkeley: U California P, 1992. Print.

Franco, Jean. "Gender, Death, and Resistance: Facing the Ethical Vacuum." *Fear at the Edge: State Terror and Resistance in Latin America.* Ed. Juan E. Corradi, Patricia Weiss Fagen, and Manuel Antonio Garretón. Berkeley: U of California P, 1992. 104-20. Print.

Geisdorfer Feal, Rosemary. "The Politics of 'Wargasm': Sexuality, Domination and Female Subversion in Luisa Valenzuela's *Cambio de armas*." *Structures of Power: Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction.* Ed. Terry J. Peavler and Peter Standish. Albany: State U of New York P, 1996. 159-88. Print.

Gómez, Jaime. "La representación de la dictadura en la narrativa de Marta Traba, Isabel Allende, Diamela Eltit y Luisa Valenzuela." *Confluencia* 12.2 (1997): 89-99. Print.

Graham-Jones, Jean. "Introduction: Theater and the State: Buenos Aires, 1976". *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship.* Lewisberg: Bucknell UP, 2000. 13-21. Print.

Harlow, Barbara. *Resistance Literature.* NY: Methuen, 1987. Print.

Huggins, Martha K. *Political Policing: The United States and Latin America.* Durham: Duke P, 1998. Print.

Jones, Anny Brooksbank. "Latin American Feminist Criticism Revisited." *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis.* Ed. Anny Brooksbank Jones and Catherine Davies. Oxford: Clarendon, 1996. 215-25. Print.

Kaminsky, Amy K. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers.* Minneapolis: U Minnesota P, 1993. Print.

Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis.* Durham: Duke UP, 2001. Print.

Mercado, Tununa. "In a State of Memory." *The Argentina Reader: History, Culture, Politics.* Eds. Gabriela Nouzeilles and Graciela Montaldo. Durham: Duke UP, 2002. 450-57. Print.

Metzger, Mary Janell. "Oedipal with a Vengeance: Narrative, Desire, and Violence in Luisa Valenzuela's 'Fourth Version.'" *Tulsa Studies in Women's Literature* 14. 2 (1995): 295-307. Print.

Perelli, Carina. "Youth, Politics, and Dictatorship in Uruguay". *Fear at the Edge: State Terror and Resistance in Latin America.* Ed. Juan E. Corradi, Patricia Weiss Fagen, and Manuel Antonio Garretón. Berkeley: U of California P, 1992. 212-35. Print.

---. "The Uses of Conservativism: Women's Democratic Politics in Uruguay." *The Women's Movement in Latin America: Participation and Democracy.* Ed. Jane Jacquette. Boulder: Westview, 1994, 131-49. Print.

Santos Febres, Mayra. "Los juegos del yo: antídotos contra la censura en 'Cuarta Versión' de Luisa Valenzuela." *Revista Anual del Seminario de Estudios Hispánicos 'Federico de Onís'* 20 (1993): 311-22. Print.
Shaw, Donald L. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: State University of New York P, 1998. Print.
Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War.'"* Durham: Duke UP, 1997. Print.
---. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003. Print.
Tierney-Tello, Mary Beth. *Allegories of Transgression and Transformation: Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship*. Albany: State University of New York P, 1996. Print.
Tomlinson, Emily. "Rewriting Fictions of Power: The Texts of Luisa Valenzuela and Marta Traba." *The Modern Language Review* 93.3 (1998): 695-709. Print.
Trevizan, Liliana. "Luisa Valenzuela: Los riesgos de una versión plural y democrática." *Confluencia* 12. 1 (Fall 1996): 93-105. Print.
Valenzuela, Luisa. *Cambio de armas*. Hanover: Ediciones del Norte, 1982. Print.
---. "Writing with the Body." *Hungry Mind Review* (Fall 1991): 22, 32. Print.
Villegas, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine: Gestos, 2000. Print.

Cuerpo deseado, herido, fantasma: Sobre algunos poemas de Néstor Perlongher

Guillermo Severiche
Louisiana State University

Néstor Perlongher murió en San Pablo (Brasil) el 26 de noviembre de 1992. Había contraído Sida y a pesar de sus intentos por curarse bajo los influjos del Santo Daime y la ayahuasca, su cuerpo no resistió. Había recibido su doctorado y su poesía ya había empezado a ser reconocida en la Argentina. E incluso, poco tiempo antes de su muerte, cuando la enfermedad ya se encontraba muy avanzada, obtuvo la beca Guggenheim. Perlongher pidió cobrarla en cuotas, como si fuera a vivir lo suficiente. Lejos de su casa, muchos años después de que hubiera decidido exiliarse, mucho tiempo después del FLH (Frente de Liberación Homosexual), lejos de la dictadura pero entrando a en los años del menemismo, Perlongher falleció.

Cuando lo velaban en Brasil, se escucharon unos avemarías y unos padrenuestros. Alguien se molestó y dijo: "Que dejen ese cadáver en paz" (Rapisardi 200). Ese cuerpo delgado, decrépito, que "apenas si se parecía a Néstor", vestido con una camisa verde escocesa, dejó palpitando en el aire algo que él mismo había esbozado en su poesía a lo largo de toda su carrera. Resulta interesante cómo el cadáver de Perlongher se reviste de cierta autoridad que le permite a sus allegados callar a los fieles del Santo Daime. Aun sin vida, sin tener la posibilidad de hablar y discutir como lo hacía, su cuerpo maltrecho fue capaz de manifestar el poder que todo cuerpo como tal posee. El suyo propio pasó a formar parte de uno de los tantos "Cadáveres" que él había esbozado en el largo poema que escribió en 1987.

Desde sus primeras antologías poéticas hasta los ensayos, Perlongher indaga en las distintas posibilidades que el cuerpo como tal ofrece. Ya sean cuerpos heridos, cadáveres, cuerpos deseados y excitados, todos son válidos como elementos de poder y de lucha. Retrata personajes históricos en una "desnudez" que resulta provocativa: la sangre chorreante de Camila O'Gorman o la "calentura" de Evita, a la que dibuja como una prostituta con un deseo voraz. Recorre los fluidos de los cadáveres, los lugares en donde han sido dejados / ocultados, los fragmentos, el dolor.

Es evidente, entonces, que la literatura de Néstor Perlongher explora las posibilidades del cuerpo, su anatomía, sus límites y metáforas. Busca en este análisis de sus distintos cuerpos enfatizar el poder de los mismos, como elementos de lucha y resistencia. Es así que éstos se manifiestan no sólo heridos, maltrechos, como un ejército derrotado, sino que renacen a través del deseo. El cuerpo debe generar la atracción, quizás el arma más eficaz para enfrentar las desavenencias de un gobierno dictatorial y el exilio, subvertir un orden que poco a poco se va imponiendo y que él mismo avizora. Es así entonces como Perlongher se sirve del cuerpo para denunciar, para resistir y también, para repensar la historia. Los pasados años peronistas que han dejado su huella en la sociedad se corporizan en la figura "fantasma" (como él la llama) y lasciva de una Evita entre enigmática y callejera, pero todavía latente. El presente artículo pretende explorar estas posibilidades y el poder que el poeta argentino les adjudicó a estos cuerpos en años de convulsión social y desarraigo.

El cuerpo herido

En la poesía de Perlongher resulta casi imposible disociar el dolor del deseo. Sin embargo, el modo en que el poeta argentino recorre las diferentes posibilidades de un cuerpo no solo dañado, sino también, desnudo, putrefacto, son varias y permiten ver que el mismo significaba para él una superficie "de inscripción" y de "significación" primordial. La asunción del cuerpo como "elemento" político por parte de Perlongher responde a una intención reaccionaria frente a un sistema opresor / "disciplinante" que lo subyuga. El cuerpo entendido como "herramienta productiva" es observado desde otra óptica, en su desnudez más vergonzante:

> El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una 'anatomía política', que es igualmente una 'mecánica del poder', está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, con la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos 'dóciles' (Foucault 141).

En *Vigilar y castigar*, Foucault realiza un recorrido por la naturaleza del castigo y el cuerpo como elemento permeable de dolor y poder político. La naturaleza de la disciplina, según él explica, es aumentar el poder productivo del cuerpo mientras que reduce su poder reaccionario, permitiendo una mayor "predisposición" a la dominación por parte de la disciplina misma (142). Los cuerpos se convierten entonces, en "cuerpos políticos aprovechables" (López Gil 176). Perlongher tenía muy en claro que el cuerpo se constituye como un terreno de significación en donde diferentes intereses convergen, luchan, se imponen. Marta López Gil, haciéndose eco de Susan Bordo, indaga en la potencialidad del cuerpo como "campo de batalla en el cual su autodeterminación es una lucha por venir" (157). Que Perlongher hable de cuerpos es de por sí una decisión sumamente ideológica, y más aún, si son cuerpos heridos.

En su primer libro, *Austria – Hungría*, la poesía de Perlongher se expande en temáticas diversas, desde imágenes de la Segunda Guerra Mundial, los campos de concentración y la muerte, hasta el calor sofocante del Caribe que se respira a través de las alusiones de la poesía de Lezama Lima. Lo que puede trazarse como tangente a lo largo de toda la antología es una exploración por la naturaleza del dolor en sus diferentes formas, fragmentos, imágenes y reminiscencias. En uno de sus poemas se detiene en una "Herida pierna" que parece ser el objeto de discusión entre el yo lírico y alguien más, un "Morenito" que nunca responde pero que sin duda está allí. Las ideas se desmiembran al igual que la pierna y los versos no parecen indicar dónde inicia una oración, dónde termina, dejando espacios blancos que simulan una respiración agitada. ¿Por qué está pierna está herida? De entre todos los "alaridos" puede escucharse:

> "la penetración del verdugo durante el acto del suplicio
> durante la hora del dolor del calor
> de la sofocación de los gemidos
> impotente como potente bajo esa masa de tejidos
> arbitrarios como bandidos asaeteados por los chirridos" (Perlongher 47).

El lenguaje balbucea, o mejor dicho, se ve "desbordado" por el dolor mismo. La herida aquí se hace visible a través de un acto de "penetración"; se siente "calor",

"sofocación"; se escuchan "gemidos", "chirridos". A través de estas imágenes es que el poeta busca entender lo indecible del dolor.

Elaine Scarry en su libro *The Body in Pain*, analiza el poder y naturaleza del cuerpo doliente, de los elementos que generan dolor y de la relación simbólica entre el que lo perpetra y el que lo padece. Una de las máximas que la autora establece es justamente la dificultad (¿imposibilidad?) de poner en palabras lo que es sentir dolor: "Whatever pain achieves, it achieves in part through its unsharability, and it ensures this unsharibility through its resistance to language" (4). Esta incapacidad de "no-poder-compartir" lo que es el dolor, se transforma en un elemento imprescindible a la hora de intentar aproximarnos a la naturaleza de la tortura. Y más aún, al lenguaje que intenta llegar a comprenderla. El arte es uno de los tantos "sistemas de significación" que propone un abordaje en aras de poder "compartir" lo incomunicable del dolor. Sin embargo, como afirma Scarry, su lenguaje es muchas veces insuficiente.

> Alarmed and dismayed by his or her own failure of language, the person in pain might find it reassuring to learn that even the artist – whose lifework and everyday habit are to refine and extend the reflexes of speech – ordinarily falls silent before pain (10).

Más que "silente" quizás el lenguaje del artista se vuelve "insuficiente". En el caso de Perlongher, el lenguaje se torna abrupto, convulsionado, en donde el dolor pareciera emanar de entre los espacios inscriptos en la mitad de cada verso. Las imágenes a las que recurre son el recurso inicial con el cual entender la naturaleza de su "suplicio". Remite a un "verdugo", a unos "chirridos", a un "calor", a una "penetración" perpetrada por un elemento que desconocemos. Este quiebre del lenguaje se vale de los elementos visuales más claros que nos remiten a la idea de que el arma y la herida son las formas predominantes de explicar el dolor.

> As an actual physical fact, a weapon is an object that goes into the body and produces pain; as a perceptual fact, it can lift pain and its attributes out of the body and make them visible. [...] The point here is not just that pain can be apprehended in the image of the weapon (or wound) but that it almost cannot be apprehended without it [...] (16).

Perlongher recurre a esta "arma" y/o "herida" como recurso necesario para aproximarse al cuerpo doliente. Pero más allá de las imágenes en sí, existe otro elemento que hace aún más palpable lo inaprensible del dolor: el colapso del lenguaje. A lo largo de toda su obra, Perlongher plantea una poesía que se vale de recursos neobarrocos con una estética personal que logra combinar palabras grandilocuentes (quizás extraídas de sus lecturas de Quevedo o Santa Teresa de Jesús) con otras más "burdas" o "provocativas". "Neobarroso", como él lo denomina, es el estilo que asume y que va acentuándose a lo largo de su carrera. "Con el tiempo creará en su poesía un tono revulsivo y original, un eco ocre de suburbio bonaerense, en el que las figuras luminosas del neobarroco caribeño [...] se fundirán en el lodo del habla rioplatense" (Rapisardi 180).

En "Herida pierna", el lenguaje colapsa, se agita, se quiebra y arroja imágenes, diálogos en su intento de comunicar el dolor padecido. Pero el quiebre mismo del lenguaje se erige como medio de comunicación dañado por la experiencia misma, donde el cuerpo se fragmenta, donde las sensaciones se mezclan.

"Debo chupar? mamar? de ese otro seno herido

desangrado con la pierna cortada con la daga

en la nalga ah caminar así, rauda cual ráfaga

montañas de basuras mágicas y luminosas" (48).

La herida se fragmenta, el cuerpo se aborda por partes. Primero la pierna, luego la nalga. El dolor se mezcla aquí con un seno que no solo da de "mamar", sino que también se puede "chupar", otorgándole a la idea un matiz más "burdo" o "grosero". Perlongher plantea una idea y la pervierte de modo tal que en ese quiebre nazca una inquietud frente al cuerpo herido, que nos lleva a preguntarnos: ¿por qué? ¿Por qué "este seno se desangra"?

Las imágenes de Perlongher que nos remiten indudablemente a un intento de comprender el dolor, no dejan de lado la idea del deseo. Aún dolido, aún muriente, el cuerpo en sí tiene algo de atractivo, de bello en esa naturaleza "cruda" compuesta por fluidos y carnes, tejidos y babas. En uno de sus poemas titulados "Érase un animal" (cuya musicalidad recuerda el primer verso de "A una nariz" escrito por Quevedo y que dice: "Érase un hombre a una nariz pegado"), Perlongher recorre un cuerpo animalizado (quizás humano, quizás no) que se desangra, se mueve, se agita y huye. Y en estos movimientos, sus heridas se transforman en algo atractivo, más bello y "dulce".

"Erase un animal sangrante y dulce

de rostros numerosos

de cuyas heridas manaba la música y el sudor

sangraba en sus deslices

Era como una especie de extinción

muriente y mansa

pero en cuyas cabriolas advirtiérase a veces un retozo

-quizás una nostalgia-

de su gallardo apresto" (28).

Un cuerpo ágil y joven, ya animal, ya humano animalizado, se encuentra en la declinación de esa energía, o en sus últimos arrebatos. Perlongher retrata "con nostalgia" la muerte de un cuerpo vívido, "huyente y fósil". Lo que interesa de estos versos en particular es el modo en que instaura la naturaleza de un cuerpo herido, a partir de la belleza que el mismo produce, aún en esas circunstancias. Este animal, "sangrante y dulce", emana de sus heridas "música y sudor", como si de la desnudez de su sufrimiento no pudiera salir otra cosa más que energía, belleza y sabor.

Para poder entender mejor el porqué del énfasis en la sangre y demás elementos que componen el cuerpo físico, es preciso detenerse en uno de los apartados del libro de Marta López Gil, en el que cita David Le Breton. Allí explica que luego de los '70, los "cuerpos liberados" solo encajan en determinados lugares, como en la publicidad y el comercio, en donde lo idolatrado es el cuerpo joven y sano.

> [...] Le Breton considera que más que liberación del cuerpo – aquella de los 70 – lo que hay, en nuestra cultura occidental moderna, es una negación de *lo corpóreo* del cuerpo: la enfermedad, el envejecimiento, las formas, proporciones y medidas indeseables y la muerte (155).

Todo este costado "indeseable" es ignorado y por ende, la "desnudez" se asocia más a los fluidos, al excremento y mucosidades más que a un cuerpo sin ropa. El cuerpo de uno, entonces, se vuelve "lo desconocido" (153). El trabajo de Perlongher, por ende, que observa tanto cuerpos heridos, sangre, fluidos como cadáveres, trae a colación esta falaz "liberación de los cuerpos" que en su época ya vivenciaba para justamente, cuestionarla. No por nada habla de la "muerte de la homosexualidad" o de un "fantasma del Sida" años después, cuando ve que el triunfo del cuerpo narcisista ha vencido a aquel que él encontraba en las "teteras" de Buenos Aires y que mira de forma nostálgica en su obra.

En 1987 publica *Alambres*, antología en donde incursiona aún más en el "juego dionisíaco del lenguaje" (Rapisardi 180). Lo que ya había fundado en *Austria-Hungría*, sus lecturas de Foucault, Deleuze y Guattari, junto a su propia experiencia en prisión y su paso por el Frente de Liberación Homosexual (FLH), lo llevan a profundizar aún más en la búsqueda de un lenguaje recalcitrante, seductor y amenazante. En unos de sus poemas, se detiene en la figura histórica de Camila O'Gorman (personaje que tres años antes, María Luisa Bemberg habría inmortalizado en el cine). Pero más que explorar a la mujer en sí, Perlongher se postra frente al cadáver de Camila, recién fusilado, aún sangrante. "Para Camila O'Gorman" es otro texto más que se inscribe dentro del recorrido de Perlongher por el cuerpo herido, pero a la que adiciona una estilización inquietante.

> "Con su sencillo traje de muselina blanca tijereteada por las balas,
>
> rea
>
> La caperuza que se desliza sobre el hombro desnudo (bajo el pelo
>
> empapado de cerezas)" (77).

Camila yace en el piso, con la ropa desecha por los disparos y su cabeza sangrante expele "cerezas". Esta sustitución inquieta en el sentido de adherir a la sangre el color y sabor de esta fruta. El cadáver de Camila pasa a ser uno de los tantos cadáveres que Perlongher estiliza. Ahora bien, ¿de dónde le viene al poeta argentino esa obsesión por los cadáveres? Hay algo en ellos que genera una incomodidad que a él le parece tentadora. Como bien señala Marta López Gil, cuando se habla de muerte se prefiere recurrir al esqueleto antes que al cadáver. Su olor, su putrefacción, causan rechazo. "Frente a éste los occidentales han desarrollado [...] un prolijo, hipócrita y perverso arte del disimulo y de la negación. De este modo se produce una paradójica *pérdida vital de la muerte* y, con ello, una amputación de nuestro ser mismo" (202).

Es justamente este ocultamiento de la muerte, tan "hipócrita", lo que Perlongher propone atacar. Su largo poema titulado "Cadáveres" justamente plantea una exploración por distintos momentos / espacios / situaciones en donde siempre hubo alguien muerto y nadie vio. Perlongher, debido a que observa los estragos que el neoliberalismo ejecuta sobre la corporalidad llevándola hacia una "liberación" hipócrita de la sexualidad, pone sobre la mesa esta parte de nosotros que, como dice López Gil, ha sido "amputada".

Quizás una de las referencias más importantes que el poeta establece a través de estos cadáveres, a los que les otorga el poder de denunciar el olvido, es la desaparición de personas

durante la última dictadura militar. Lo que no se dice, lo que se calla, lo que es mejor olvidar, aquí se corporiza en estos muertos que se pudren frente a nosotros, que nos son arrojados con alevosía.

"Precisamente ahí, en esa richa

de la que deshilacha, y

en ese soslayo de la que no conviene que se diga, y

en el desdén de la que no se diga que no piensa, acaso

en la que no se dice que se sepa...

Hay cadáveres" (112).

No existe ninguna referencia clara, directa, pero es posible encontrar en estos versos la presencia mortuoria de los desaparecidos que son corporizados en estos cadáveres. Para entenderlo, es necesario recordar "la máquina melancolizante de la desaparición, cuyas víctimas nunca recibieron su entierro simbólico" (Gundermann 138). Y para acentuar más la presencia "contundente" de estos cadáveres, su poder simbólico de denuncia, Perlongher se detiene en los fluidos, en "lo vergonzante".

"En la mucosidad que se mamosa, además, en la gárgara: en la también

glacial amígdala; en el florete que no se succiona con fruición

porque guarda una orla de caca; en el escupitajo

que se estampa como sobre en un pijo,

en la saliva por donde penetra un elefante, en esos chistes de

la hormiga,

Hay Cadáveres" (114).

Se detiene en la "mucosidad", la "gárgara", la "amígdala", en el excremento, en la "desnudez" del cuerpo que se enviste de un poder particular, significante. Un cuerpo que pretende ser un elemento de escándalo que deje aflorar lo que la dictadura escondió. El cuerpo herido ha pasado a ser aquí un cadáver, pero no ha perdido por ello su potencialidad de denuncia. Perlongher vuelve una vez más a inscribir en estos cadáveres las marcas que los años de convulsión social y opresión que lo llevaron a exiliarse en Brasil. Recuerda en ellos el fantasma de los desaparecidos, o más bien, de su dolor.

"Cuando la entierra levemente, y entusiasmado por el su-

ceso de su pica más

atornilla esa clava, cuando "mecha"

en el pistillo de esa carroña el peristillo de una carroza

chueca, cuando la va dándola vuelta

para que rase todos... los lunares, o

Sitios,

Hay Cadáveres" (116).

La pica que atornilla, que se clava, que lastima todos los "sitios", es el arma que esta vez se utiliza para ilustrar el dolor, y que aquí, además, nos posiciona en la tortura perpetrada durante los años de la dictadura. En este fragmento, así como en los otros, la presencia chocante de los cadáveres al final de cada estrofa acentúa la intención de Perlongher de erigir en estos cuerpos un lugar de resistencia. Ya sea a través de heridas, de armas que nos remiten a la dictadura militar, de una sangre "dulce" que provoca por su sabor, por su color, por su "glamour", el poeta propone un repensar las posibilidades políticas del cuerpo. Estiliza el dolor, lo pone en primer plano, para que entendamos que esta potencialidad es avasalladora, hermosa, y que siempre ha estado ahí, aunque se haya intentado silenciar.

El cuerpo deseado

¿Cuál es el interés que mueve a Perlongher a dedicar casi la totalidad de su obra a entender la dinámica del deseo? O más bien, a contradecir dicha dinámica, a proponer vertientes que colapsen con las políticas de liberación sexual que los estudios queer propulsaron ya entrando los '90. Quizás la consecuencia más explícita es la tendencia "narcisista" que el cuerpo adopta, sobre todo en la explotación televisiva y publicitaria. Paulatinamente, "cuerpo" ya no se opone a "alma", va perdiendo su valor subversivo, deja de ser una crítica a lo "sagrado" para pasar a formar parte de una nueva "sacralización" (López Gil 183).

Las políticas neoliberales convierten al cuerpo en material de mercancía y la liberación homosexual resulta, en cierto modo, una forma más de sustentar dicho ordenamiento. Ahora bien, ¿cómo ingresa el deseo en esta lucha de intereses en la que el cuerpo es el centro? Es la herramienta clave que pierde su poder "escandaloso" para servir a los objetivos mercantiles que Perlongher bien había avizorado.

> Como base psíquica del mercado [...], se forjó una intensa cultura mediática del deseo. En cuanto motor de un consumo intensificado, el sujeto neoliberal es propulsado por el "mandato" del deseo, o sea, el clásico mandato superegoico burgués de renunciar al placer [...] para acumular en vez de consumir, se convierte en un mandato de consumir gozando. [...] dentro de este escenario, la homosexualidad llega a ocupar una posición emblemática como puro 'deseo del deseo' (Gundermann 131).

Como bien explica en su artículo "Perlongher, el neobarroso y sus homosexualidades anti-neoliberales", Christian Gundermann plantea una mirada distinta frente a la poesía del argentino. Se sale de la concepción "juguetona" que se tiene de su obra, "posmoderna", un tanto "ingenua", para establecer claves básicas como su crítica directa a las políticas neoliberales y dictatoriales, a la hipocresía de los grupos de izquierda y su reticencia a unirse a los intereses "homosexuales", a entender que los cuerpos de Perlongher no hablan de un deseo puramente "chabacano" o "callejero", sino que postulan una resistencia a la tendencia de "adaptar" el "sexo de las locas" a las normativas neoliberales y así dejar de lado su naturaleza subversiva.

¿De qué modo el "deseo" se impone ante otros intereses? ¿De qué modo logra "servir" a las políticas neoliberales? Gundermann se remite para ello a las teorías de Lacan, quien postula que el deseo es la "base de la subjetividad misma" (137). Dichas teorías sirven de base a los trabajos del pensamiento académico de los estudios queer norteamericanos. Frente a esto, Gundermann coloca el discurso marxiano, que da primacía a "la necesidad material" (el hambre, por ejemplo) frente al deseo, de manera tal que ilustra el cambio de

órdenes: el deseo pasa a primer plano por ser el "fenómeno fundacional de la clase burguesa". El querer acumular, más y más, el desear más y más, es el impulso que mueve toda la maquinaria.

Lo que Gundermann propone es observar el modo en que Perlongher utiliza el deseo en su poesía. Su interés por encontrar la belleza y la sensualidad de un cuerpo herido o un cadáver, tiene que ver más con proponer un regreso a las "necesidades materiales" marxianas, que con erigir al "deseo por el deseo" como base fundacional de la subjetividad. Él mismo era consciente de que la homosexualidad, tal como la conocía, envestida de una naturaleza subversiva, se encontraba amenazada no por el fantasma del Sida en sí, sino por el advenimiento de las políticas neoliberales que encontraban en la homosexualidad un lugar más en donde establecer sus negocios. De este modo es que se oponía no a los movimientos gay, sino a la contradicción con la que se envestían: clamar por ser reconocidos como "homosexuales", cuando lo que consiguen es instaurar aún más la diferencia, la oposición, y por ende, el descarte. En uno de sus textos ensayísticos más reconocidos, "El sexo de las locas", publicado primero en la revista *El Porteño* y luego en la edición compilatoria *Prosas plebeyas*, Perlongher manifiesta claramente su oposición a esta "clasificación" al servicio de una dictadura "heterosexista".

> ante la persecución, lo instintivo es refugiarse [...]. Si es así, cada uno tiene que definirse, que 'identificarse', que 'asumirse': homo o hetero. El riesgo, es que se apunta a la constitución de un territorio homosexual [...] que conforma no una subversión, sino una ampliación de la normalidad, la instauración de una suerte de normalidad paralela, de una normalidad dividida entre *gays* y *straights*. Tranquiliza de paso a los *straights*, que pueden así sacarse la homosexualidad de encima y depositarla en otro lado (33).

Al colocar "locas", "cadáveres" y sangre en su poesía y teñirlas de deseo, Perlongher pone frente a nosotros esta "homosexualidad" que el poder heterosexista intenta "depositar en otro lado". El deseo, entonces, para Perlongher se vuelve un modo preciso de entender que los cambios producidos por los movimientos de liberación y reconocimiento ponen en peligro los intereses primordiales que debieran estar en primer plano y que resurgen en su literatura. El deseo es un arma de doble filo, que se vale dela primacía que ha adquirido el mismo en el pensamiento lacananiano, pero que al mismo tiempo, la pervierte con un "jugueteo" metafórico, con los cuerpos descompuestos, con locas obesas y mezquinas, lascivas, que responden a un interés personal y puramente ideológico.

Ahora es preciso mirar los modos en que el cuerpo del deseo (y "deseante") se configura en algunos de sus poemas. En su primer libro, *Austria-Hungría*, incluye en un apartado un poema dedicado a "las locas", en la que sin dudar se incluye ya desde el título: "Por qué seremos tan hermosas". Lo interesante de este texto es no solo cómo se mofa de lo gay con diferentes figuras esperpénticas, sino cómo desafía el poder autoritario de gobiernos dictatoriales bajo la figura de un "fusilero".

> "Por qué
>
> seremos tan disparatadas y brillantes
>
> abordaremos con tocado de pluma el latrocinio
>
> desparramando gráciles sentencias
>
> que no retrasarán la salva, no

pero que al menos permitirán guiñarle el ojo al fusilero" (56).

La cualidad de estas "locas" es no solo contraponerse a la fuerza opresiva del "fusilero", sino también, seducirlo. Una actitud que no permitirá salvarlas de la muerte, pero sí inquietar al torturador, confundirlo. La seducción y el cuerpo herido son elementos casi inseparables en toda la poética perlonghiana. En *El chorreo de las iluminaciones* (1992), dedica un poema al baile seductor de un cuerpo moribundo y herido. En este texto, titulado "Strip tease", se detiene particularmente en los genitales.

"Cuyas escalinatas eran los calzoncillos las bombachas

los alborotos de organdí en el fragor de la entrepierna el

músculo

avanzaba:

desgarrando" (317).

Aquí lo disimula, lo oculta tras las "fibras de nylon", de forma tal que la presencia escandalosa del cuerpo del deseo se torne aún más enigmática. Ese "músculo" "aflora" en otro poema de la misma antología. En "Gemido" vuelve a la genitalidad, pero esta vez bajo el influjo de la herida y el terror. Aquí habla otra vez del cuerpo de las "locas", "del dolor de las locas y del loco dolor de la locura".

"Las he visto extrañadas contemplar la gordura de una herida cuan-

do creían aparecerse sorpresivamente en el drenaje

de la infusa infección por los esparadrapos de la pálida espiroque-

ta del deseo en la notoria esclavitud a él, a ese deseo, arrastrarse de-

sesperadas bajo el imperio del deseo y desear, imperialmente, ese

deseo de poder, de pija" (340).

Mezclando prosa con lírica, Perlongher plantea claramente una "esclavitud" que "las locas" tienen al deseo. Esta desesperación que las invade, ya no es la misma que se avizora en "Strip tease", donde la amenaza es el "fusilero" que se deja seducir, sino la seducción misma. Atrapadas en ese deseo "imperial", Perlongher retrata la homosexualidad como envuelta en un "gemido" y a las locas como totalmente "amancebadas como yeguas en la portañuela chongueril".

¿Qué es lo que aquí Perlongher se lamenta y de qué forma intenta despertar en estos textos "seductores" y "barrosos"? El juego metafórico que plantea no es más que una forma de obstaculizar y frenar "los flujos deseosos, flujos que no han sido sino absorbidos por un mercado totalizador" (Gundermann 138). Al colocar frente a nosotros esta corporalidad dañada y lasciva, el poeta busca romper con la linealidad homosexualidad-mercado, deseo-mercado, para señalar claramente una necesidad de volver a mirar las sexualidades combativas. Es por ello que los cadáveres putrefactos y los cuerpos heridos pertenecen también a una óptica "melancólica", como lo denomina Gundermann, que ve la desaparición de la homosexualidad, como un hecho ya casi consumado: " [...] los enchastres "neobarrosos" del poeta son respuestas a la des-materialización del cuerpo en las nuevas

utopías gay que llegan a dominar las sexualidades sudamericanas a partir de los años ochenta" (142). El cuerpo del deseo perlonghiano se constituye entonces a partir de una seducción hacia la amenaza (el "fusilero"), inquietante y atrevido; a partir de unas locas absorbidas por una "esclavitud del deseo", una sujeción imperante que el poeta intenta quebrar. La "hipermaterialidad" (cuerpos aquí, genitales allá, chongos y heridas) componen la naturaleza metafórica de su poética que "melancólicamente" se pregunta hacia dónde van estas luchas que él ya había protagonizado desde los '70 junto al FLH.

El cuerpo fantasma

En 1983, Perlongher escribe un breve comentario al libro de Horacio González, *Evita. A militante no camarim*, en donde dice: "Tan fantasmagórica como la escritura que la sustenta, la figura llena de joyas de Eva Perón desfila por las páginas centelleantes [...]" (*Prosas plebeyas* 201). El adjetivo "fantasmagórico" sirve particularmente para aproximarnos a esta obsesión del poeta argentino por el personaje de Eva Perón. La figura "fantasma" de Evita puede ser entendida a partir de dos vertientes: una, en donde Perlongher la observa como un cadáver, como una figura muerta que aparece sorpresivamente, lasciva, irreverente e indomable; y otra, en donde el poeta cuestiona la figura "santificada" de Eva, no desde una oposición directa al peronismo, sino por el desinterés existente de adoptar los intereses subversivos de la homosexualidad (Gundermann 134). El modo en que Perlongher lleva a cabo esto último es a partir de una "corporización" grotesca de Eva Perón; la baja de ese "pedestal" en la que pareciera ser una santa para teñirla de lujuria, suciedad y enfermedad, para mostrar que Eva no es muy distinta a "las locas".

El modo, entonces, en que el poeta converge "políticas homosexuales" con "movimientos revolucionarios nacionales" es a partir del cuerpo "enfermo" de Evita, cuerpo fantasma que vuelve de la muerte y que aún pareciera podrirse por las marcas del cáncer. Ya sea en su cuento "Evita vive" (fechado en 1975) o en su poema "El cadáver" (publicado en su libro *Austria-Hungría*), el cuerpo de Eva respira una enfermedad acuciante. En el poema escribe:

> "Y qué había en el fondo de esos pasillos
>
> sino su olor a orquídeas descompuestas,
>
> a mortajas,
>
> arañazos del embalsamador de los tejidos" (43).

Se detiene en las marcas que han quedado inscriptas en el cadáver, el mismo que había sido tomado como el cuerpo de una "santa". El que también desaparece, que se esconde, se roba, se secuestra. Dentro de todo lo "fantasmal" que rodea la figura de Eva, quizás el misterio del paradero de su cadáver sea uno de los aditamentos que Perlongher utiliza en pos de criticar la "trampa" que el peronismo sentó ("el sindicalismo del Estado") y que la dictadura supo utilizar. En su comentario al libro de González se detiene en este "mito" y su contribución a la "máquina del Estado policial-militar".

> "El mito de Eva no es ajeno a esta trampa y fue agitado por sectores 'revolucionarios' con la ilusión de tomar por asalto el ominoso aparato de la burocracia peronista. Los encantos de este atajo son tan seductores como macabros sus resultados: en el fondo de este corredor hay un cadáver (¿Qué se maquilla?)" (202).

Ahora bien, ¿de qué forma Perlongher rompe esta "ilusión" que aquí manifiesta? Lo "macabro" y "seductor" que ronda a Evita como personaje, se postula en una mujer enferma,

cadavérica, "zombi" y lujuriosa que tiene su expresión máxima en el cuento "Evita vive", considerado uno de los cuentos "malditos" de la literatura argentina. El narrador cuenta las veces en que se encontró con Eva, la describe como "puta", "atrevida", "lasciva" e "insaciable". En una de ellas, ambos comparten el cuerpo de un "negro" y es ahí, en el primero de todos los episodios en que la ve, en donde repara en que esta mujer no es nada más ni nada menos que Evita, por su perfil, por su voz, y también, por las marcas que el cáncer le ha dejado en la piel.

> "Ella me contestó, mirándome a los ojos (hasta ese momento tenía la cabeza metida entre las piernas del morocho y, claro, estaba en la penumbra, muy bien no la había visto): "¿Cómo? ¿No me conocés? Soy Evita". "¿Evita?" – dije, yo no lo podía creer – . "¿Evita, vos?" – y le prendí la lámpara en la cara. Y era ella nomás, inconfundible, con esa piel brillosa, brillosa, y las manchitas del cáncer por abajo, que – la verdad – no le quedaban nada mal" (192).

A través de esta "mundanización" del cuerpo de Eva es que Perlongher amalgama "chabacanamente" los discursos de la lucha homosexual con la izquierda peronista que había asumido a Eva como símbolo santificado de su movimiento político. El escritor no solo la mundaniza al describirla como una "prostituta", sino que además, agrega a este "sacrilegio", la enfermedad como elemento de seducción.

A diferencia de los intereses del modelo queer norteamericano, la postura de Perlongher no pretende separar el reclamo de liberación homosexual del proyecto revolucionario "basado en las reivindicaciones materiales de las clases trabajadoras" (Gundermann 135). Este tratamiento del cuerpo de Evita es irreverente pero es necesario considerar "la identificación cariñosa del hablante con Eva". El tono iconoclasta no busca desvincularse de un proyecto nacional, sino más bien repensarlo en pos de encontrar una amalgama que frene el avance de los intereses neoliberales que tanto le preocupaban a Perlongher. El cuerpo fantasma de Eva, por ende, se erige en una hiriente configuración que busca inquietar y proponer una reorganización del movimiento revolucionario. El cuerpo (el de Evita, nada más ni nada menos) es una vez más el móvil perfecto para lograrlo o, al menos, para mostrar que es algo en lo que hay que empezar a meditar.

Esos cuerpos

El recorrido metafórico e ideológico que el poeta propuso a lo largo de su obra consiste, entonces, en entender la corporalidad desde su carácter más poderoso. Ya sea como superficie de inscripción, como entidad receptora, el cuerpo es siempre un elemento activo, de gran poder de lucha. La poesía perlonghiana hizo uso de este carácter para indicar algunos puntos importantes a los que debíamos prestarles atención: el cuerpo que se corrompía bajo la sujeción de tendencias mercantilistas, las luchas políticas que se teñían bajo estas influencias o desarrollaban sus argumentos a partir de contradicciones difíciles de revertir. Sus poemas, que se asemejan a gritos sofocados, buscan aferrarse a lo corpóreo de forma tal que sintamos ese llamamiento aún más claramente. El lenguaje "colapsa" en este intento de representar el dolor, la impotencia, el legado que los gobiernos dictatoriales dejaron. Sangrante, muerto, "caliente" o fantasma, todos estos cuerpos son móviles válidos a la hora de erigirse como herramientas políticas eficaces que impulsen tanto una resistencia a la amenaza neoliberal como una integración de los discursos revolucionarios y "homosexuales".

De una forma u otra, la poesía de Néstor Perlongher sentó lineamientos perspicaces que se corresponden de forma directa con su ensayística y narrativa, y que sirven no solo para revisar los años de convulsión social que él atravesó durante su vida, sino también los posteriores a su muerte. ¿Cómo entender desde su perspectiva los años del menemismo? ¿Y

los del kirchnerismo?¿Cómo entender la ley de Unión Civil derogada en el 2003 que concluyó con la del Matrimonio Igualitario siete años después? Quizás sus textos merecen ser leídos desde una realidad argentina muy diferente a la que él conoció, pero que pueden (o no) despertar inquietudes aún vivas en nuestra actualidad.

Works Cited

Bazán, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Marea, 2010. Print.

Bollig, Ben. "Néstor Perlongher and the Avantgarde: Privileged Interlocutors and Inherited Techniques". *Hispanic Review*, Vol. 73, No. 2 (Spring, 2005). Pp. 157 – 184.

Print.Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. Print.

Gundermann, Christian. "Perlongher el neobarroso y sus homosexualidades anti-neoliberales". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 29, No 58 (2003). Pp. 131 – 156. Print.

López Gil, Marta. *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Biblos, 1999. Print.

Perlongher, Néstor. *Poemas completos (1980 – 1992)*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997. Print.

---. *Prosas plebeyas. Ensayos 1980 – 1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997. Print.

Rapisardi, Flavio y Modarelli, Alejandro. *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura militar*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001. Print.

Scarry, Elaine. *The body in pain. The making and unmaking of the world.* New York and Oxford: Oxford University Press, 1985. Print.

Historia o histeria: reconstrucción del pasado o desacralización de la memoria en Alex de la Iglesia y Benjamín Prado

Óscar Iván Useche
Ursinus College

Uno de los retos más complejos que ha enfrentado la producción cultural reciente en España al aproximarse a la reconstrucción colectiva del pasado ha sido el de intentar conciliar en el ámbito discursivo la tensión entre mito, ficción y realidad. En el contexto de una sociedad que continuamente se ha alineado con la teleología del progreso europeo, la tensión entre la necesidad de romper con el pasado para afrontar el futuro y la voluntad de definir el presente en términos de dicho pasado ha dado paso a un continuo cuestionamiento de la identidad nacional. En la medida en que la Guerra Civil, los diferentes espacios históricos que la precedieron (Segunda República) y los mecanismos sociales y políticos a los que dio paso (Dictadura y Transición a la democracia) se convirtieron en referentes míticos capaces de explicar o justificar la realidad del país, esta oscilación entre recuperación de la memoria histórica y obliteración del pasado ha servido de base a los más diversos experimentos narrativos.[1] Este artículo se detiene en dos de las orientaciones que ha tomado este devenir cultural en la actualidad, para mostrar la forma en que su aproximación a la reconstrucción del pasado termina entorpeciendo el comentario crítico que hacen de la artificialidad histórica y el carácter subjetivo de la memoria.

A diferencia de otras obras o filmes contemporáneos en los que se intenta resaltar el carácter fragmentario de una memoria necesariamente dislocada de la realidad, las novelas *Mala gente que camina* (2005) y *Operación gladio* (2011), de Benjamín Prado, y la película *Balada triste de trompeta* (2010), dirigida por Alex de la Iglesia, ven la reconstrucción discursiva del pasado no como un proceso de recuperación de la memoria histórica, término contradictorio en sí mismo, sino como una manipulación, y en algunos casos deformación, de las múltiples memorias que configuran la identidad nacional.[2] Estos textos hacen una reflexión sobre la imposibilidad de conciliar verdad histórica y reconstrucción del pasado, cuestionando el carácter problemático de una sociedad en la que se ha impuesto desde arriba una visión homogeneizante de la historia. Si bien es cierto que las dos propuestas presentan en principio paradigmas divergentes en la forma de aproximarse a la reconstrucción del pasado, curiosamente ambas rearticulan elementos como la violencia y la ilegalidad del franquismo desde unos referentes simbólicos similares. Se trata entonces de textos que exploran la polarización ideológica de la sociedad y puntualizan las inconsistencias entre la falsificación histórica del pasado y la realidad conflictiva del presente.

La crítica reciente ha destacado la capacidad de la producción cultural en España para construir su propio espacio simbólico y reformular el pasado. En su estudio de 2009, *Voces silenciadas: la memoria histórica en el realismo documental de la narrativa española del siglo XXI*, por ejemplo, Juan Carlos Martín Galván propone que a través de la escritura los autores conciben una alternativa a la historia, que, al dar voz a los vencidos, desestabiliza y controvierte los paradigmas historiográficos. Sin embargo, la hegemonía del mito antifascista, es decir, la tendencia a condenar abiertamente el franquismo sin considerar los múltiples matices que constituyen su complejidad, ha distorsionado muchas veces las nociones fundamentales de historia y memoria. Varios han sido los historiadores y críticos culturales que han resaltado la necesidad de problematizar la Dictadura como una articulación

política e ideológica que va más allá de un sistema represivo, y de pensar el periodo de transición a la democracia como un proceso sociopolítico con otros objetivos que los de concertar el perdón y pactar el olvido.[3] Para estos estudiosos, la mitificación del pasado en la producción cultural contemporánea muestra precisamente la imposibilidad de pensar la historia reciente del país en dichos términos.[4] Un claro ejemplo es la apropiación histórica que proponen Benjamín Prado y Alex de la Iglesia en sus textos, en los cuales, además de hacer una relectura del pasado, se exponen los grandes riesgos que supone otorgarle un valor incuestionable a la memoria.

Antes de entrar en el análisis de la obra de estos dos autores, es necesario detenerse a revisar la significación que tienen ciertos mecanismos de simbolización en el proceso de construcción de la historia colectiva. Como muestra un importante grupo de estudios recientes sobre la producción cultural peninsular, el concepto de *Lugar de memoria* propuesto por Pierre Nora resulta muy funcional al respecto.[5]

Las ideas de Nora, sin embargo, no siempre se han ligado al estudio de las estrategias narrativas o las visiones particulares de la labor histórica que plantea la ficción. Más bien, la crítica ha recurrido a las ideas del historiador francés para señalar la función simbólica y material de la Guerra Civil y sus consecuencias en la consolidación de unos referentes culturales compartidos que condicionan de una u otra manera la producción artística. En contraste, mi apropiación de la noción de *Lugar de memoria* busca puntualizar la crítica del presente que hacen las distintas obras estudiadas como un espacio conflictivo en el que la proliferación de referentes simbólicos contradictorios, de memorias incompatibles, complica la negociación de una visión colectiva de la identidad.[6]

Según la definición de Nora, un *lugar de memoria* es el referente al que conjuntamente acuden tanto la memoria como la historia, un sitio que condensa simbólicamente la esencia nacional y que existe como espacio concreto. Partiendo de la idea de que la memoria es una construcción subjetiva, el *lugar de memoria* proyecta una visión específica del pasado que puede operar independientemente de la realidad histórica. De ahí que sea fundamental diferenciar, tanto en lo material como en lo simbólico, los conceptos de memoria e historia:

> Memory, insofar as it is affective and magical, only accommodates those facts that suit it; it nourishes recollections that may be out of focus or telescopic, global or detached, particular or symbolic-responsive to each avenue of conveyance or phenomenal screen, to every censorship or projection. History, because it is an intellectual and secular production, calls for analysis and criticism. (8-9)

Al pertenecer al orden de lo subjetivo, de lo afectivo e incluso de lo mítico, la memoria puede vincularse a construcciones culturales colectivas como la identidad. Este carácter íntimo e individual le otorga a la noción de *lugar de memoria* un sentido idealizado y profundamente nostálgico del pasado que en cierto sentido se opone al carácter objetivo del quehacer investigativo. La crítica que hace Dominick LaCapra al concepto del historiador francés, no obstante, permite conciliar los aspectos objetivos y subjetivos que lo constituyen. LaCapra afirma que si bien existe una diferencia entre memoria e historia, ambas son categorías complementarias y no opuestas. Es justo en la falsificación, la obliteración, los desplazamientos y transfiguraciones, que la memoria constituye una fuente crucial para la reconstrucción del pasado.[7] El *lugar de memoria*, entonces, funciona como una fuente generadora de narrativas que se presta a la representación, la especulación y la parodia de la

historia; todos, elementos que en mayor o menor medida son esenciales dentro de la producción cultural contemporánea.

Además de enfrentarse al reto de conciliar la tensión entre memoria individual y construcción colectiva del pasado, en su apropiación de la Guerra Civil o el franquismo la producción cultural actual se ve cuestionada por la distancia generacional que separa a los autores de los eventos históricos. Sin haber tenido una vivencia directa del pasado que motiva su obra, los artistas recurren a la construcción de aparatos de significación que en el ámbito narrativo terminan deformando la realidad. Este tipo de operación simbólica se esclarece al incorporar dentro del análisis el concepto de *Postmemoria* que propone Marianne Hirsch. En la *postmemoria* se sintetiza la tendencia actual de definir el presente en términos del pasado, una propensión que según la historiadora obedece a la creciente desconfianza que produce la idea misma de progreso en un sistema social y económico en crisis.[8] La *postmemoria* es entonces una respuesta a la inestabilidad ideológica implícita en los deseos contradictorios de continuidad y ruptura con el pasado, "a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove" (Hirsch 106). De esta manera, mediante una apropiación de las imágenes, textos, experiencias y recuerdos de quienes sí vivieron la Guerra Civil y el franquismo, los autores involucrados en el ejercicio crítico de revisar su historia adquieren una posición privilegiada que les permite asumir el trauma de otros y conectar efectivamente pasado y presente.

El acentuado interés colectivo en reconstruir el pasado, sumado a la supresión de distancias que proporciona la *postmemoria*, produce una exaltación del carácter subjetivo del relato histórico, que reafirma la importancia de los lugares de memoria como puntos de convergencia de las múltiples visiones del pasado.[9] En la tensión entre el apego subjetivo y emocional a ciertas visiones de lo ocurrido—al que me referiré como histeria—y la perspectiva objetiva y documentada del pasado—historia—, la reinterpretación de los eventos acaecidos a partir de la Guerra Civil y sus consecuencias sobre el presente sirven en las obras de Prado y De la Iglesia para exponer la manipulación histórica de la Dictadura y proponer nuevas formas de aproximarse al conflicto; formulaciones que en muchos casos reconfiguran los lugares de memoria y muestran la incompatibilidad que existe entre memoria, postmemoria e historia.

Las obras que analizaré a continuación, entonces, permiten reconocer las dinámicas de un quehacer histórico y una labor artística en los que la conciliación de la experiencia individual y la memoria colectiva supone un paso necesario hacia la apropiación del pasado como parte de la identidad. Tanto las novelas de Benjamin Prado como la película de Alex de la Iglesia se inscriben en una compleja construcción de la memoria histórica: mientras para Prado es necesario escudriñar el pasado para encontrar y exponer la manipulación del franquismo, para De la Iglesia es fundamental la dislocación de ese mismo pasado con el objetivo de desligarlo del presente y mostrar el carácter maleable de la historia. Como veremos, las textos se desplazan de la ventriloquia de la labor investigativa—Prado—al simulacro y el esperpento de la realidad—De la Iglesia—, o lo que es lo mismo, de la obsesión con una supuesta verdad histórica a su desacralización. Es en ese sentido que las estrategias de simbolización que usan estas obras y la forma en que reinterpretan el pasado terminan recurriendo al tipo de manipulación que en principio están criticando.

Balada triste de trompeta: ¿historia histérica o histeria histórica?

La producción cinematográfica de Alex de la Iglesia se ha caracterizado por su reivindicación de la cultura popular y de la sociedad de consumo. Así se evidencia en

películas como *Acción mutante* (1993), *El día de la bestia* (1995) o *La comunidad* (2000), en las que mediante el pastiche, la parodia o el esperpento se codifica la visión crítica del autor frente a la realidad histórica y social. Aunque enmarcada en el mismo tipo de cuestionamientos estéticos, *Balada triste de trompeta* (2010) rompe con el tratamiento cifrado de las problemáticas nacionales y construye en su lugar una realidad llena de referentes explícitos a la Guerra Civil y el franquismo.[10] En este filme, el director vasco propone la necesidad de desacralizar el pasado y la identidad nacionales mediante una deformación exagerada de la realidad. La obra cuestiona así los límites entre verdad histórica y simulacro, entre memorialización y ficcionalización, evocando de paso una visión particular de la historia del país que se inserta exitosamente en la crítica social.[11] En ese sentido, *Balada triste de trompeta* asume la violencia y el trauma de la Dictadura y desde este plano de la postmemoria construye un andamiaje de significados con los que evalúa sus repercusiones en la negociación de la identidad nacional.

La frenética línea narrativa de *Balada triste de trompeta* no puede entenderse fuera del contexto histórico en el que se inserta su argumento. Desde las secuencias iniciales del filme, desarrolladas claramente durante la Guerra Civil, De la Iglesia plantea el carácter contradictorio del conflicto y propone la idea de la venganza como única forma de reparación. Antes de presentar las primeras imágenes, el director ambienta la aparición de los créditos con la risa de lo que más adelante se devela es la audiencia de una función circense. Lo paradójico de esta exaltación de hilaridad es que el espectáculo de payasos que la produce está teniendo lugar bajo el asedio de las balas y las explosiones. La función se ve cortada abruptamente por un grupo de milicianos republicanos que irrumpen en la carpa para reclutar a los miembros del circo como soldados de la causa republicana. Estos primeros minutos de la cinta marcan el tono paródico de la narración: se presenta la Guerra como un circo y a sus actores como payasos. Tras la caída de Madrid a manos de los rebeldes, se ve cómo los payasos republicanos son apresados, fusilados o destinados al trabajo forzado en la construcción de la descomunal obra del Valle de los Caídos. La forma de aproximarse a la violencia como un mecanismo de negociación completamente estetizado por la presencia de actores y situaciones improbables descontextualiza el sentido trágico de la realidad y deshistoriza la trama. De esa manera, aunque el espectador reconoce la situación histórica puede olvidar que se trata de una parte de su realidad.

El uso de espacios localizables como el Valle de los Caídos, sin embargo, no es una elección arbitraria. Este lugar de memoria por excelencia funciona como marcador referencial de la realidad histórica que aparece deformada en el filme. El panteón erigido para honrar a los mártires nacionalistas de la Guerra Civil constituye así un símbolo contradictorio que es a la vez recordatorio permanente del pasado y obstáculo para su reconstrucción objetiva. Igual ocurre con la trama misma de la película. Amparado en el carácter subjetivo de la postmemoria, De la Iglesia cuestiona los valores sobre los que se ha construido la sociedad española y propone una lectura de la identidad que contrapone pasión y violencia. Javier, hijo de uno de los payasos republicanos que vimos al comienzo del filme, se involucra por accidente en la relación autoritaria y abusiva que mantienen Sergio y Natalia, dos de los miembros del circo al que ha decidido incorporarse. Dentro de esta dinámica, los personajes principales pueden entenderse como representantes simbólicos de los diferentes actores de un conflicto que permanece irresuelto: Natalia, la patria; Sergio, el bando nacionalista; Javier, el lado republicano; todos en el gran circo que es la nación. Las analogías entre la Guerra Civil, vencedores y vencidos y la historia de amor de los protagonistas se confunden finalmente en la naturaleza excesiva de la parodia. Este mismo carácter histérico (entendido acá en términos de exceso), sin embargo, permite que en la película se subvierta el nivel de participación

social de los vencidos, trastocando de esa manera la realidad histórica y proponiendo un nuevo paradigma de reivindicación de la memoria.

La incorporación del circo como eje de la narración en este contexto funciona dentro del marco ideológico de lo popular como herramienta de resistencia. El circo subvierte los órdenes simbólicos relacionados con la autoridad, otorgando de esa manera capacidad participativa y voz a los vencidos.[12] La transformación de Javier en agente vengador es una muestra de esto. En un claro guiño a la narrativa de películas norteamericanas como *Falling Down* (1993), de Joel Schumacher, De la Iglesia permite que la víctima se convierta en victimario. Como reflejo de una realidad esperpéntica, el protagonista deforma su rostro y modifica su imagen para encarnar varios de los símbolos nacionales vestido con un traje de torero, una mitra y un pesado armamento militar. Completamente enajenado por el deseo de recuperar a Natalia y alejarla de Sergio, Javier emprende una jornada marcada por la irracionalidad y la violencia que se ve repentinamente interrumpida en las calles de Madrid por un acto de violencia aun mayor: el atentado contra el almirante Luís Carrero Blanco. Tras reponerse de la explosión, el payaso vengador se cruza con los presuntos perpetradores, a quienes confunde con miembros de una compañía circense. La película confirma así la idea de que España es un gran circo y su historia sólo puede entenderse como parte de una función en la que todos los protagonistas son payasos irracionales.

Las referencias a hechos concretos del pasado devuelven al espectador al marco de referencia histórico con el que concluye la película. Nuevamente situados en el Valle de los Caídos, el lugar de memoria se transforma ahora en el escenario de una función de acrobacia, saltos mortales y hombres bala que termina con la muerte de los protagonistas. De la Iglesia presenta el pasado y sus espacios de recordación como deformaciones grotescas del proyecto modernizador, que al integrarse a la narrativa identitaria del presente sólo pueden explicarse a través de la parodia y la desacralización. Al ser un espacio de reflexión sobre la identidad como proyección histórica, *Balada triste de trompeta* presenta la posibilidad de construir un relato histórico propio en el que la recuperación histérica de la memoria alienta una nueva reflexión sobre el presente. Llevando al extremo la manipulación de la verdad histórica y mostrando el desenlace trágico de la venganza como forma de reparación, se critica la insistente preocupación colectiva con un pasado que se ha ido construyendo a partir de falsificaciones y que sin embargo es la base sobre la que se negocia la identidad nacional.

Benjamin Prado: la historia como fuente de reparación

A diferencia de lo que ocurre en la película de De la Iglesia, en la que la parodia y el simulacro se proponen como sustitutos de una verdad histórica inalcanzable, las novelas de Benjamín Prado parten de la premisa de que para encontrar dicha verdad es necesario entender cómo se ha manipulado el pasado. Mientras que *Balada triste de trompeta* propone una ruptura con la realidad en la que se critica la artificialidad de los lugares de memoria del franquismo, las novelas del autor madrileño acuden a estos mismos espacios en busca de nuevos elementos que permitan la restitución de la memoria a los vencidos. *Mala gente que camina* y *Operación gladio* son de esa manera espacios de reflexión acerca de la labor histórica, la investigación rigurosa y la función social de la literatura. Esto contrasta con el trabajo que había venido haciendo el escritor. Hasta la publicación de *No sólo el fuego* en 1999, la obra de Prado se había concentrado en articular el vacío existencial generado por la prosperidad económica y social de finales del siglo XX—lo que en su momento Cristina Moreiras denominó "una *otra* escena de significación" (*Cultura herida* 124). Por esta razón, generalmente se le asociaba con los autores de la denominada Generación X.[13] El giro que da su narrativa en los albores del presente siglo coincide entonces con la creciente participación del autor en la esfera pública como garante de los principios articuladores del movimiento de

recuperación de la memoria histórica.

Al posicionarse dentro de este contexto ideológico, Prado convierte sus novelas en un lugar de indagación histórica que sirve para exponer las múltiples facetas de violencia, ilegalidad y represión que caracterizaron al franquismo. La trama de *Mala gente que camina*, por ejemplo, se centra en el episodio hasta entonces poco conocido del robo de niños durante los primeros años del régimen dictatorial. El protagonista de la novela, un profesor joven de instituto dedicado a la investigación académica, descubre por casualidad la existencia de la escritora Dolores Serma, cuya única obra, una novela titulada *Óxido*, expone precisamente el drama de una madre a quien le ha sido arrebatado su hijo. Tras años de búsqueda, la mujer finalmente encuentra al niño viviendo con una acomodada familia en las afueras de Madrid. El sórdido relato de Serma llama especialmente la atención del investigador debido a una serie de inconsistencias biográficas que vinculan a la escritora con dos de las instituciones más emblemáticas del Régimen y que sin embargo se critican fuertemente dentro de la novela: la Sección Femenina y el Servicio Social, ambas a cargo, entre otras cosas, de la administración y cuidado de los niños huérfanos de la Guerra. Esta contradicción se resuelve finalmente tras una rigurosa pesquisa documental que termina demostrando que una hermana de Serma había sido apresada por sus vínculos con el sector republicano mientras se encontraba en estado de embarazo. Sin muchas opciones, la escritora se había visto abocada a integrarse a la Sección Femenina con el fin de intentar rescatar a su sobrino del sistema ilegal de adopciones orquestado por dicha institución.

El empeño del protagonista por recuperar y exponer aspectos desconocidos del pasado se convierte en una obsesión que resulta problemática. Diferentes personajes en la novela cuestionan de esa forma la construcción de una postmemoria que necesariamente termina tergiversando la verdad histórica. Esta autoconsciencia del carácter subjetivo de la revisión del pasado toma forma en la voz de la madre del protagonista, quien se encarga de recordarle constantemente que en un contexto polarizado como el de la postguerra no puede haber una única versión del pasado. Un poco más radical en ese contexto es la visión del sobrino de Dolores Serma, para quien la reformulación del pasado es una labor innecesaria que puede poner en riesgo la estabilidad económica y política del país. Considerando el conflicto como una etapa superada, el personaje es enfático en señalar: "Ya no es nuestra guerra, sino una parte del pasado que se superó con la democracia y a través de la reconciliación nacional [...] para lo único que vale reabrir viejas heridas es para desenterrar viejas hachas de guerra" (282). Estas dos perspectivas encarnan en la novela formas reales de entender la relación con el pasado, sobre las que se impone un deseo irracional de conocer la verdad que en últimas lleva a la misma manipulación y deformación histórica que intentan corregir.

Pese a que *Mala gente que camina* resalta la necesidad de esclarecer los hechos para poder establecer mecanismos de reparación, la estructura narrativa de la obra sistemáticamente entorpece los diferentes intentos que hacen sus protagonistas para alcanzar la verdad. Haciendo una reflexión sobre la labor investigativa, la novela establece un diálogo con el lector en el que se mezclan referentes reales con personajes y situaciones inventados, y en el que hay una oscilación constante entre el ensayo académico y el relato literario. El doble valor que se asigna a la Historia como recuento del pasado y como articulación subjetiva de la memoria contradice de esa forma el sentido de reivindicación que quiere promover el texto.[14] El punto central, entonces, no son los eventos pasados en sí mismos, sino el papel del discurso literario como mecanismo de recuperación histórica. En la inestabilidad que produce la naturaleza múltiple del pasado, la novela de Prado explora la forma en que la asimilación de la historia es mediada por la ficción.

El carácter problemático que supone la búsqueda de la verdad histórica en este contexto queda confirmado en el método particular de escrutinio del pasado que propone su protagonista: "Se trata de restablecer la verdad, y eso sólo se consigue haciendo antes el inventario de las mentiras" (268). Hay en este proceso una profunda ironía con la que se critica la evidente artificialidad del pasado: en la narración la realidad sólo puede entenderse como extensión de la ficción. Ésa es precisamente la función que tiene el metarelato de Dolores Serma, que no es otra cosa que un reflejo de la obra que el lector tiene en las manos. La memoria—o, si se prefiere, la postmemoria—adquiere de esta manera un valor ambivalente, puesto que no puede ser una herramienta confiable en la labor de reconstrucción histórica pese a ser el único mecanismo de significación del pasado con el que cuenta el escritor. En el juego de pretender ser un testimonio, de adjudicarse el papel de la memoria, el texto incurre entonces en múltiples contradicciones. Así, por ejemplo, mientras por una parte el protagonista otorga un alto valor a la documentación—"No me fío de los recuerdos, porque nunca se sabe dónde van a desembocar" (41)—, por otra, conscientemente manipula este tipo de evidencia para acomodarla a su versión de los hechos. Esto último se hace explícito cuando el profesor decide completar el contenido de una carta llena de tachaduras dirigida a Dolores Serma, antes de incorporarla como prueba de su investigación:

> "Dígame, no obstante, para que yo pueda así iniciar algún tipo de averiguación, en qué ... y cuáles fueron ... que se le ... así como el día exacto ... y, si se supiera, quiénes procedieron a ...". (366)

De la que resulta:

> "Dígame, no obstante, para que yo pueda así iniciar algún tipo de averiguación, en qué [cárcel está retenida su hermana] y cuáles fueron [los cargos] que se le [imputaron] así como el día exacto [de su detención] y, si se supiera, quiénes procedieron a [la misma]". (366; corchetes en el original)

Las tachaduras en este caso son entonces simultáneamente representaciones de la imposibilidad de contar con un relato fiable del pasado y metáforas de una labor de reconstrucción histórica que necesariamente termina manipulándola.

En las novelas de Prado, al igual que en las de muchos otros escritores recientes, hay un gran rigor documental y un importante esfuerzo investigativo, cualidades que también aparecen dentro de las obras como rasgos característicos de sus protagonistas. Sin embargo, la imposición de una visión particular del pasado termina minando el estatus de veracidad que quiere dársele a los hechos narrados. A este respecto los textos no difieren mucho de la película de De la Iglesia. Mediante una crítica autoconsciente a la labor histórica, el autor denuncia la imposibilidad de hacer una reconstrucción objetiva del pasado que concilie la diversidad de memorias del conflicto y facilite el fortalecimiento de la identidad nacional en el presente.

La exposición de verdades ocultas que ayuden a corregir, o al menos muestren la deformación de la historia y la artificialidad de los lugares de memoria del franquismo sigue siendo un tema central en la obra del escritor madrileño. Así lo demuestra su novela más reciente. En *Operación Gladio*, Prado se propone vincular como partes de una misma trama el atentado al Almirante Luis Carrero Blanco, el asesinato de los abogados laboralistas de la calle de Atocha y el robo de restos mortales de militantes republicanos asesinados durante las primeras décadas del franquismo para trasladarlos al Valle de los Caídos. Mientras el asesinato de Carrero Blanco y el de los abogados de la calle de Atocha hacen parte, según propone el autor, de una conspiración internacional de desestabilización del Estado, la

aparición de fosas comunes vacías obedece más a la lógica perversa de una dictadura empeñada en enaltecer el carácter heroico de sus hazañas militares y humillar al adversario a cualquier costo. El elemento común que conecta las tres situaciones, no obstante, es el de ser piezas distintas de una gran maquinaria de manipulación de la verdad, un elaborado simulacro que busca obliterar cualquier rasgo de heterogeneidad en la construcción de la memoria histórica.

En *Operación Gladio*, Prado apunta nuevamente a la necesidad de desestabilizar las nociones de verdad como un paso previo al escrutinio de la historia. Para esto, la estructura narrativa se funda en un juego constante entre el testimonio y su transcripción. La protagonista de la novela es una periodista que quiere exponer la red de mentiras sobre la que se construyó la transición democrática. Una dinámica de entrevistas y diálogos permite así la especulación y facilita la manipulación de la historia para acomodarla a una visión específica del pasado. Conscientes de esta dinámica, los personajes entrevistados advierten a su interlocutor generalmente sobre la necesaria deformación de la verdad que supone cualquier ejercicio de reescritura del pasado; una labor que consideran innecesaria y riesgosa para la estabilidad del país:

> Mire usted: yo lo que creo es que no tiene sentido regresar a todo eso para reescribirlo y lograr que la realidad se transforme en una novela de espías. Yo le recomiendo una visión más generosa del pasado con aquellos años que tienen más de admirable que de censurables y cuya consecuencia fue un país sin vencedores ni vencidos. El resultado es que hoy podemos afirmar que algunos españoles ganaron la Guerra Civil y otros la perdieron, y todos ganaron la Transición. (256)

Al igual que ocurría en *Mala gente que camina,* la obsesión con desenmascarar los fantasmas del pasado termina sustituyendo la falsificación histórica del franquismo por una realidad igualmente subjetiva. A ese respecto resulta evocadora la metáfora de las tumbas vacías que se plantea como referente simbólico privilegiado en la narración—tanto las fosas comunes de los republicanos ejecutados, como el gran monumento a los caídos nacionalistas. La imagen resalta precisamente la dinámica de reparación que sugieren las novelas de Prado y que implica un proceso complejo de investigación, exhumación y desplazamiento de los vestigios del pasado, tarea que debe repetirse hasta corregir o, en este caso, sustituir la significación de los lugares de memoria sobre los que se construye el pasado.

El papel de los muertos adquiere de esta forma un lugar protagónico en la novela al ser garantes de la memoria y darle valor específico a la verdad. El robo de los vestigios de ese pasado, al igual que la desaparición de la protagonista al final de la novela, resaltan el carácter incierto de la Historia y los riesgos que supone el intentar reformularla. El narrador concluye: "La Historia no cuenta la verdad, la fabrica. Por desgracia, no es su resultado sino su origen, y eso representa una subversión de las leyes de la justicia y de la lógica; pero como quienes la imponen son poderosos y carecen de escrúpulos, tratar de desenmascararlos es ponerse en peligro" (323). La polarización de la sociedad no sólo es una de las causas sino también la consecuencia más marcada de una negociación desorientada y finalmente infructuosa del pasado. La ambigüedad y las contradicciones propias de las dos novelas de Benjamín Prado resaltan así las dificultades de revisitar el pasado sin ceder a los excesos emocionales a los que da lugar la articulación de la postmemoria. Si bien los textos exaltan la labor histórica, la investigación documental y la rigurosidad analítica como medios para exponer la falsedad del pasado, la subversión de la lógica que lleva de la Verdad a la Historia acaba convirtiendo el intento de Prado en una parodia. Es justo en esa dinámica que subyace

la fuerte crítica que hace el escritor.

En términos generales, entonces, tanto la película de De la Iglesia como las novelas de Prado critican la forma en que se negocia en el imaginario colectivo la vigencia de la Guerra Civil y el franquismo, persistencia que en algunos casos se esconde en la completa deformación de la realidad histórica y en otros lleva a ella. Ambos casos resultan problemáticos en el contexto de una sociedad que continúa dividida entre quienes exigen la reivindicación de la memoria y quienes prefieren el silencio y el olvido como únicas formas de conciliación. En esta tensión, la negociación de la identidad nacional está atrapada en un juego constante entre ruptura y continuidad con el pasado. Las obras estudiadas acá son conscientes de esta encrucijada y proponen dos formas diferentes de aproximarse al problema. Mientras para Benjamín Prado la historia del país es una fabricación que debe denunciarse e incluso corregirse, para Alex de la Iglesia es necesario parodiar el pasado y desacralizar dicha historia exponiendo su artificialidad. Pese a la divergencia de su acercamiento, los dos autores llegan a una conclusión similar: la reconstrucción objetiva del pasado es una labor imposible y quizás innecesaria. Por esta razón, su intento redunda en una reconfiguración del imaginario colectivo que incorpore tanto la visión histérica como el valor histórico de diferentes lugares de memoria y que facilite la construcción de una identidad nacional capaz de superar el pasado para alinearse finalmente con la modernidad.

Notes

[1] En términos generales, la producción cultural ha cuestionado de diversas formas la artificialidad de la Historia como una representación del pasado. El ejercicio de recuperación histórica que hace el cine y la literatura supone en ese sentido un proceso de transformación progresiva de la forma en que se problematiza la identidad nacional. Durante los años 80, e incluso extendiéndose hasta los 90, por ejemplo, las nuevas generaciones de narradores y artistas se distanciaron de la realidad y mostraron en sus obras un desapego por la Historia y una gran indiferencia por el futuro. Simultáneamente, y en contraposición a esta reacción de rechazo de las narrativas históricas (piénsese por ejemplo en La movida madrileña y en la Generación X), algunos artistas e intelectuales empezaron a preocuparse por entender lo que el pasado podía decir del presente. Este deseo revisionista se ha ido incrementando desde comienzos del siglo XXI, en la medida en que se ha cobrado una clara consciencia del fracaso de las utopías neoliberales que anticiparon y, en cierta medida, anunciaron la crisis económica y social actual.

[2] Teniendo como antecedentes la publicación en la década de los 80 de dos novelas que al establecer el carácter subjetivo de la memoria y la historia resultan fundamentales para la reexaminación de la Guerra Civil y el franquismo: *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares y *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina, la producción cultural se ha dado a la tarea de problematizar la memoria histórica como uno de los recursos fundamentales para entender el presente. Dentro de estos trabajos sobresalen obras como *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, o *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa. Igualmente, filmes como *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luís Cuerda, *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro y, más recientemente, películas como *Las trece rosas* (2007) de Emilio Martínez-Lázaro o *La mujer del anarquista* (2008) de Peter Sehr y Marie Noëlle se han encargado de rescatar el carácter intrahistórico del conflicto al dar protagonismo a eventos y situaciones hasta entonces poco exploradas. Para un detallado recuento de obras que abordan la Guerra Civil o el franquismo, ver José Carlos Mainer, "Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil: (1960-2000)", en Juliá y Aguilar, 135-61.

[3] En los últimos años, el debate académico ha querido ver un doble olvido en el proceso de reconstrucción del pasado: forzado, durante la dictadura, y pactado, durante la transición democrática. Se ha hablado también de un pacto de silencio y de muchas otras referencias que simplifican la realidad histórica. Historiadores como Santos Juliá o Paloma Aguilar sostienen que este tipo de lecturas no sólo no contribuyen al entendimiento del pasado, sino que además distorsionan las nociones fundamentales sobre las que se sostiene el andamiaje histórico.

[4] En esta línea se encuentran los estudios recientes de José Colmeiro (2005), Ulrich Winter (2005), Antonio Gómez López Quiñonez (2006) y Cristina Moreiras (2006, 2011), propuestas que comparten el deseo renovador de trabajos anteriores como el de Joan Ramón Resina (2000) o Salvador Cardús (2000).

[5] Ver, por ejemplo, los ensayos compilados por Joan Ramón Resina en *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, y por éste mismo y Ulrich Winter en *Casa*

encantada: Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004). Estos textos hacen parte de un esfuerzo colectivo en el que Winter también participó con su estudio *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales* (2006). Ver también el trabajo pionero de David Herzberger, *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain* (1995).

[6] Paralelamente al resurgimiento del interés por el pasado, en la producción cultural española contemporánea ha vuelto a cobrar importancia la discusión sobre la identidad nacional. Debido a que la Dictadura impuso una serie de categorías monolíticas con las que se definió lo español en términos del apego a la tradición y la negación del progreso, por oposición el auge económico y el avance social al que dieron lugar los primeros años de la Transición hicieron visibles muchos de los ideales progresistas de la Segunda República. Así, recuperación del pasado y consolidación de la identidad en el presente se convierten en problemáticas indisociables, cuya incorporación al ámbito de la cultura implica la negociación de visiones enfrentadas de la historia nacional.

[7] LaCapra exalta el interés que tienen los testimonios de sobrevivientes del Holocausto, e incluso de sus familias, en la reconstrucción y análisis histórico de los crímenes perpetrados por el nazismo. Al revisar las ideas de Nora, el historiador norteamericano señala: "Memory may nonetheless be informative—not in terms of an accurate empirical representation of its object but in terms of that object's often anxiety-ridden reception an assimilation by both participants in events and those born later" (19).

[8] Como sugiere Jo Labanyi, esta tendencia se explica en el hecho de que la modernidad no es únicamente la expresión de la modernización capitalista capaz de romper con el pasado, sino un espacio mucho más complejo en el que es posible proyectar el futuro como una continuidad entre dicho pasado y el presente. Ver Labanyi, pág. 90.

[9] En *La guerra que nos han contado* (2006), Jesús Izquierdo y Pablo Sánchez explican esta polarización de la sociedad como el resultado de asignar un valor de objetividad a las visiones heredadas de fuentes históricas o testimonios sobre el conflicto, olvidando el carácter subjetivo que reviste toda narración del pasado. En ese sentido, la tergiversación intencional de la historia que veremos en los autores acá estudiados constituye una crítica a la supuesta verdad histórica sobre la que se sustenta la negociación de la identidad en la actualidad.

[10] Para De la Iglesia, la experiencia visual moldea la memoria colectiva. Por esta razón, sus películas no siempre aluden a referentes explícitos de la historia nacional, sino que mediante la inclusión de imágenes y elementos simbólicos la cuestionan: "De la Iglesia ha encontrado un punto de anclaje para desarrollar una formulación artística mucho más compleja de lo que buena parte de la crítica ha querido ver, un sistema estético en el que, con la excusa de conjugar y jugar con lo ya visto, con lo regurgitado, con lo que regresa de las tradiciones más arrinconadas, se formulan ideas sobre lo político y lo ideológico, sobre la representación y la verdad, sobre la identidad, y sobre la ética del director de cine en la época del capitalismo multimediático triunfante" (Sánchez Navarro 166). Este es precisamente el caso de películas como *Muertos de risa* (1999), en la que se alude indirectamente a la función política de la televisión, o *La comunidad*, donde la idea misma de comunidad remite, como señala Cristina Moreiras, a modelos sociales del franquismo que en su persistencia chocan con la modernización del país (*La estela* 149-72).

[11] La creación de dobles (parodia) y la sustitución de la realidad (simulacro) aluden a los términos estudiados respectivamente por Mikhail Bakhtin en su reconocida obra *Problems of Dostoyevsky's Poetics* (1984) y por Jean Baudrillard en *Simulacra and Simulation* (1981). El trabajo de De la Iglesia utiliza estas dos condiciones para proponer una deformación grotesca de la realidad que enfatiza el absurdo, siguiendo la línea del esperpento cinematográfico propuesta por Luis García Berlanga o Fernando Fernán Gómez.

[12] La idea de la cultura popular como una herramienta de subversión se deriva de la noción Gramsciana de que la alta cultura silencia la voz de ciertos sectores de la sociedad, prestándose así a la perpetuación del aparato ideológico de los estamentos de poder. Ver, por ejemplo, Marcia Landy, pag. 51.

[13] La así llamada Generación X reúne escritores nacidos en las décadas de los años 60 y 70 y cuya obra está claramente atravesada por un nihilismo extremo que rompe los vínculos con la realidad y desconoce las posibilidades de futuro. Los textos de estos autores se centran en la representación de los excesos de jóvenes para quienes la música, las drogas y el sexo son el centro de sus vidas. Para una información detallada, ver, por ejemplo, la compilación de ensayos *Generation X Rocks* (2007), editada por Christine Henseler y Randolph Pope.

[14] Como bien ha señalado Pablo Gil Casado, en el juego entre realidad y ficción la obra de Prado se reviste de un claro carácter postmoderno, en tanto "las personas verdaderas coexisten con entes de ficción; las referencias auténticas pueden proceder de un autor y un libro auténticos, o quizás, las citas son imaginadas aunque se atribuyan a un autor y libro verdaderos; o tal vez, las citas, el autor y el libro son inventados. Sin embargo, lo auténtico concede credibilidad a lo ficticio, y lo ficticio hace más creíble lo auténtico, de modo que el lector inocente tiende a aceptar la ficción como si fuese la pura verdad" (86).

Works Cited

Balada triste de trompeta. Dir. Alex de la Iglesia. Perf. Carlos Areces, Antonio de la Torre, and Carolina Bang. Tornasol Films, 2010. Film.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984. Print.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994. Print.

Cardús i Ros, Salvador. "Politics and Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Resina, Joan Ramon. Amsterdam: Rodopi, 2000. 17-28. Print.

Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad.* Barcelona: Anthropos, 2005. Print.

García Urbina, Gloria. "No basta con que callemos. Mala gente que camina, de Benjamín Prado: Una reivindicación de la historia completa." *Espéculo* 33 (2006). 10 Feb 2012. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/malagen.html>.

Gil Casado, Pablo. "Benjamín Prado: de 'la nueva novela' al realismo documental." *Ojáncano: Revista de literatura española* 35 (2009): 67-88. Print.

Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente - Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española.* Madrid: Iberoamericana, 2006. Print.

Henseler, Christine, and Randolph D. Pope, eds. *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture.* Nashville: Vanderbilt UP, 2007. Print.

Herzberger, David. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain.* Durham: Duke UP, 1995. Print.

Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-28. Print.

Izquierdo Martín, Jesús, and Pablo Sánchez León. *La guerra que nos han contado: 1936 y nosotros.* Madrid: Alianza, 2006. Print.

Juliá, Santos, and Paloma Aguilar Fernández, eds. *Memoria de la guerra y del franquismo.* Madrid: Taurus, 2006. Print.

Labanyi, Jo. "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War." *Poetics Today* 28.1 (2007): 89-116. Print.

LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz.* Ithaca: Cornell UP, 1998. Print.

Landy, Marcia. "Culture and Politics in the Work of Antonio Gramsci." *boundary 2* 14.3 (1986): 49-70. Print.

Mainer Baqué, José Carlos. "Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil: (1960-2000)." *Memoria de la guerra y del franquismo.* Ed. Fernández, Santos Juliá and Paloma Aguilar. Madrid: Taurus, 2006. Juliá and Aguilar 135-61. Print.

Martín Galván, Juan Carlos. *Voces silenciadas: la memoria histórica en el realismo documental de la narrativa española del siglo XXI.* Madrid: Libertarias, 2009. Print.

Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática.* Madrid: Libertarias, 2002. Print.

---. *La estela del tiempo: imagen e historicidad en el cine español contemporáneo.* Madrid: Iberoamericana, 2011. Print.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*." *Memory and Counter-Memory.* Spec. issue of *Representations* 26 (1989): 7-24. Print.

Prado, Benjamín. *Mala gente que camina.* Madrid: Punto de lectura, 2007. Print.

---. *Operación Gladio.* 1st ed. Madrid: Alfaguara, 2011. Print.

Resina, Joan Ramon, ed. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy.* Amsterdam: Rodopi, 2000. Print.

---. "Short of Memory: The Reclamation of the Past since the Spanish Transition to Democracy." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy.* Ed. Resina, Joan Ramon. Amsterdam: Rodopi, 2000. 83-126. Print.

Winter, Ulrich. ""Localizar a los muertos" y "reconocer al otro": Lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea." *Casa encantada: Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Ed. Winter, Joan Ramon Resina and Ulrich. Madrid: Iberoamericana, 2005. 17-39. Print.

---. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, 2006. Print.

CREATIVE WORKS

La llorona

Steven Byrd
University of New England

Cheguei à janela
Porque ouvi cantar.
É um cego e a guitarra
Que estão a chorar.
-Fernando Pessoa

At the weedy, bullet-ridden entrance of el pueblo's archway is a path carved into the earth by centuries of footsteps, hooves, wooden wheels. Burros idle at the cracking entrance wall, chewing long stems of grass, occasionally neighing. Under the curved, dusty shade of the crimson adobe bricks, awaits a darkened, wrinkled vieja. At her calloused knees lay moist, fragrant bouquets of rosas blancas fanned out upon a colorful rebozo. La vieja sees through the dust-filled path leading into the ranchos and mountain villages a young campesino descending toward the archway. Her shiny dark eyes notice a coffee sack at his side. He is not from her village. Buenos días, murmurs la vieja, as el campesino passes. Buenos días, he says.

Past the archway el campesino enters a maze of wooden boxes and woven baskets of frutas, verduras, carnes amassing in La Plaza. Braided women with bebés tied in their rebozos bargain. Others pat tortillas or stir large clay pots. They sing, hum, giggle, talk, qué bonito día.

Through the pathways of boxes and baskets passes a rickety viejo with a rickety wheelbarrow. San-dí-a, he chants repeatedly into the crescendoing chorus of cacophony. To his side run children, screaming, as they chase a little dog. ¡Vente perrito!, they yell.

El campesino stops to fill his coffee sack with papas, jitomates, aguacates, chiles, and pays la señora from his sweating pants. Gracias señor, says la señora. He then moves to a table of warm tortillas and a pot of stewing frijoles. He counts the corroded centavos in his calloused hand. Un taco por favor, he says to la señorita dressed in a dark blue headdress. Veinte centavos, replies la señorita. El campesino pinches two rusted coins and hands her el dinero. Gracias señor, she says, handing him a taco de frijoles on a small, clay plate. El campesino spoons some pico de gallo onto the taco, ah qué rico.

As he eats the children continue chasing el perrito, bumping into el campesino. Perdón señor, they laugh and run off, ¡córranle, córranle! He returns the plate, gracias señorita, and then moves toward La Sagrada Iglesia at the end of La Plaza. Primero la panza, says el campesino.

High clouds pass above the grey stones of La Sagrada Iglesia, casting a dark shadow that cools the scorched crimson earth. Pigeons sit on the celestial façade, rhythmically

cooing. El campesino looks up and moves under the enormous archway and large wooden door where Diosito inhabits. He bows his head, crosses himself, and then wonders if he should buy a candle at the Kiosco Sagrado before he enters to pray.

Within the medieval Iglesia echo murmurs of arpeggiated memories of el destino. El campesino lays his coffee sack at the entrance and peaks into the cool obscurity where he smells incense, and senses paz. Inside he sees many candles and bouquets of rosas blancas scattered among the altars. From many pews the faithful kneel to the golden altar of Santos y Cristo, pinching beads of rosaries, whispering prayers of paz en la vida, Señor. Through the aisle a viejita crawls on her knees towards Cristo. La sangre begins to stain the smooth stones as she continues on. Vaya con Diosito, whispers el campesino.

Emerging from the obscurity in a cape of black is Madre Elvira. She stands at el campesino's side, putting her hand on his back, staring into his soul with her profound, black eyes. Her hand, austere and wrinkled, rubs and warms his alma. Then a gentle, raspy voice echoes from the hood, Miguelito, mi hijito, ¿cómo estás? El campesino bows his head to Madre Elvira and crosses himself, bien, gracias, Madre Elvira. She asks him about his wife and son, his village, but receives only a reluctant reply of bien, bien, sí, sí. El campesino nods, remains in silence. He hears Madre Elvira saying something about water reflecting the face and the heart reflecting the man, la palabra de Diosito, mi hijito. He crosses himself again, kisses his thumb, saying, gracias, Madre Elvira, and grabbing his coffee sack. Vaya con Diosito, mi hijito, she says. Sí, Madre Elvira, says el campesino. He feels saved again.

Outside La Sagrada Iglesia el campesino ponders the remaining corroded pesos in his calloused palm. He walks past the Kiosco Sagrado and turns left down the street. His worn leather sandals echo on the polished and cracked cobblestones, where centuries of feet, hands, and hooves have etched their history into Pueblo Santa Cruz. He watches for the many holes within the stones. Past him trots a perrito, panting in thirst.

El campesino looks to the horizon of the many colorful businesses moving down the cobblestones. He tries to repeat the words of Madre Elvira as he contemplates the pine caskets standing outside of Funerales San Miguel, Ataúdes Finos y Económicos, Día y Noche. From inside the blackness el campesino can hear the chucking of an adze. Vaya con Diosito, he whispers. To the left of Ataúdes Finos reads La Cantina de los Remedios. El campesino crosses the street towards el destino.

All of the dozen wooden tables of the main floor are empty this late morning at La Cantina. Sitting alone on a creaking pine stool at the bar is el cantinero, reading the newspaper. He is wearing a light blue shirt with his panza emerging below. Qué mierda, he whispers to the newspaper, to no one's interest. At his back is a faded, torn pool table with many knife etchings of cruces and corazones. TE AMO, LOURDES, reads one of los corazones. But no one is playing this morning.

Behind the pool table sit dos viejitos on La Cantina's small wooden stage, playing chess, sipping cerveza, smoking occasionally. The dos viejitos are raggedly dressed men, with hand-carved oak canes hanging from their rickety chairs. Neither speaks, only a sporadic whisper of jaque, answered by a squint and a buzz of ummm. A dark, leathery hand shakes as it pulls a cigarette from his mouth, moving a faded, broken king on the board to safety. The old hand puts down the cigarette and raises a cerveza fría to his wrinkled lips, contemplating the next move he must make. Decisiones, decisiones, he says.

At the corner by the stage, near el baño, sits a grey blind man they call el ciego. He sits in his darkness, cerveza in hand, contemplating decisiones as well. At his side, on an Indian rug, sleeps a brown, three-legged perrito with a frayed rope around his neck, named cojito.

El cantinero takes off his reading glasses, puts them in his shirt pocket, and sits up in the pine stool. Buenos días, señor, he greets el campesino. He rises, ducks under the bar, and stands in front of his altar of many dusty, wooden shelves with bottles of various sizes, shapes, colors, names. Above the shelves hangs a wooden sign in knife etching which reads Los Remedios. Below the shelves hangs another, Un día sin tequila es un día sin amor. To the left of Los Remedios clings a framed and autographed poster of a bullfighter, with a bull's ear inside the glass. And to the right is a crucified Cristo, INRI it reads, who blesses the red cash register below his nailed, bleeding feet.

Dos cervezas, Pedrito, rasps a voice from the stage. El cantinero turns to the ice box and pulls from it two brown bottles and two mugs. He pops the caps with a homemade bottle opener made of a piece of block wood and nail, named La Llave. El cantinero pours the dos cervezas into the icy mugs, and takes them to the dos viejitos.

While el cantinero passes with the dos cervezas, el campesino puts his coffee sack under the stool, sits, and counts again his corroded pesos. Una cerveza, por favor, says el campesino. Un peso, por favor, replies el cantinero. El campesino pays, and el cantinero returns to the ice box. He pours la cerveza into an icy mug, aquí tiene, amigo. Gracias, cantinero, replies el campesino, ah qué rica.

A short, dark man enters La Cantina with a bundle of Indian rugs tied to his back. Buenos días, Pedrito, he greets el cantinero. He moves to the wall, crouches, and lays the rugs on the floor. Muy buenos, Indio, ¿a ver?, inquires el cantinero, raising his chin to the short man. Indio walks to the bar and pulls a wad of torn bills and corroded pesos from his ragged pockets. Many coins clank to the ground, which his leathery hands quickly recover. He puts them on the bar for el cantinero, who begins to count. Está bien, Indio, says el cantinero. Una fría, por favor, says Indio. El cantinero returns to the ice box for una cerveza, but not La Llave. He hands him la cerveza over the bar, aquí tiene. Indio takes la cerveza and sits near the stage to watch the chess match. He opens the bottle with his remaining back teeth, las muelas de juicio he calls them, and begins to drink, ah qué rica.

El campesino gazes away from Indio and sees the various SE VENDE rugs and other items on the walls. There are many town and village paintings, photographs of revolutionaries, actors and actresses, tarnished newspaper clippings, political cartoons, jugadores de fútbol, matadores. Above the stage, hanging crucified over the dos viejitos, is a guitarra. It is light brown, dusty, faded, slightly cracked. ¿Y eso?, he asks el cantinero, motioning to la guitarra with cerveza in hand.

El cantinero returns to the ice box. He takes a cerveza fría, opens it with La Llave, and pours it into an icy mug. He sips the foam, wipes his lips on his forearm, ah qué rica. Eso es La Llorona, answers el cantinero, ¿no la conoces? No, señor, responds el campesino. Bueno, ¿cómo te llamas? Miguel, señor. Soy Pedrito, mucho gusto, Miguelito…

La Llorona came here during the era of mi abuelito, Don Pedro, que en paz descanse. It was originally la guitarra of a mariachi from Pueblo Santa Cruz named Papi Rodríguez. It is recounted here that Papi won it over a game of cards from a mariachi band from La Ciudad. Papi soon began playing, eventually forming his own band with his eldest son Ramón. Los Rodríguez they were called, which had some success in Pueblo Santa Cruz.

When La Revolución began both Papi and Ramón were conscripted to fight for Los Federales by Alcalde Don Antonio Moreno. Papi and Ramón snuck away in the night before Los Federales arrived at their casa, telling no one of their escape, not even Señora Rodríguez. Before he left, Papi gave La Llorona to his youngest son, Rodrigo, wedging into her strings a small songbook with a message inside saying, canta y no llores, mi hijito, and a promise to return. Papi and Ramón never came back, labeled desaparecidos, though it is rumored that they reached El Norte.

Señora Rodríguez, the long-time maid of Don Antonio Moreno who helped her pay for her casa, told mi abuelito that, the day Papi left, Rodrigo played La Llorona everyday of his life, for hours upon hours, until it was hung on the wall here. It has never been played since, mi abuelito forbade it... ¿Conoces al famoso Rodrigo, Miguelito? ¿No?...

Rodrigo spent his entire youth singing in the choir of La Sagrada Iglesia. He possessed a divine voice, voz de Diosito, as Madre Elvira used to say, especially when he sang Ave María... Pedrito sips his cerveza, ah qué rica, and Miguel looks into his for his reflection...

Both Señora Rodríguez and Madre Elvira wanted Rodrigo to dedicate his life to La Sagrada Iglesia. With such a voz de Diosito he would always have a warm bed, food, and respect. But, most importantly, La Sagrada Iglesia would spare Rodrigo from La Revolución, which Señora Rodríguez believed had taken Papi and Ramón from her. So Rodrigo was probably ready to spend the rest of his life in La Sagrada Iglesia. But, like many great talents, he quickly became a fallen angel consumed by his desires. Or perhaps it was el destino that Diosito has in store for us all in this strange country of ours, a country far from God and close to Hell, but at least close to El Norte as well.

When Rodrigo was about 18 years old, one day, after a choir rehearsal in La Sagrada Iglesia, he saw a young girl named Ceci. She was sitting on a bench in La Plaza with some amigas, chatting, laughing. Mi abuelito said she was very beautiful, olive oil skin, dark curly hair, and lush green eyes. Dos esmeraldas, mi abuelito said of her eyes. Rodrigo was immediately enchanted. I think mi abuelito was too, though he never spoke of it because of abuelita.

On that day these tres señoritas came into La Cantina, perhaps to drink cerveza or just to visit, for there were few businesses back then in Pueblo Santa Cruz. Rodrigo, who did not go anywhere without Papi's guitarra, followed Ceci into La Cantina, and peeked in. He said, or pretended to say hola to mi abuelito, whom he perhaps vaguely knew, though he was not supposed to be in such places. Antros de mala muerte, Señora Rodríguez called them. But Rodrigo came in and introduced himself to Ceci, ordering cuatro cervezas.

Like many of La Cantina's customers during La Revolución, he had no dinero, or simply forgot to bring some... ¿no es así, Indio? ... But so reigned the philosophy of el amor

conquista todo. Mi abuelito, who knew Papi and Señora Rodríguez rather well, decided to serve him.

Mi abuelito said that that day Rodrigo seemed somewhat awkward, sipping his cerveza, saying little at first. One of las señoritas, Fernanda, actually liked him a lot. The other, Lourdes, was just along with them, and didn't really care to speak to this church boy. Though, ironically, it was Lourdes, noticing Papi's guitarra, who asked Rodrigo if he knew how to play. Rodrigo took a sip of his cerveza, and smiled. And then came el destino.

Out of her case emerged La Llorona, bright, polished, new strings. Bonita guitarra, mi abuelito said. Rodrigo tuned it like a virtuoso, ear at her umbilical to refine every note. Lourdes grew very impatient with all his perfectionism, ¿vas a cantar o qué?, she asked him.

Rodrigo began quietly, slowly arpeggiating La Llorona. And then his voice rang out, deep, velvety, melodic… Amorcito corazón, yo tengo sensación de un beso… Fernanda was instantly in love. Lourdes probably was too. And Ceci blushed and smiled, enchanting him with those dos esmeraldas. Of course, behind them were many secrets and desires Rodrigo would never comprehend.

Ceci's familia, Los San Juan, moved here during La Revolución after her dos hermanos were murdered. The youngest of los hermanos San Juan, Sebastián, was shot by a bandido who he caught stealing horses from their rancho. But the elder hermano, Carlos, had an interesting history with Ceci. After he too was shot, they left and moved to a small ranchito near Cementerio Santa Cruz. There, mi abuelito said that her papás were very mistrusting and protective, rarely leaving el ranchito, mostly shopping at el mercado or for misa at La Sagrada Iglesia. It was there she met Fernanda and Lourdes.

On the day of his first serenata to Ceci, Rodrigo sang for about a half hour. During that time people from La Plaza began passing by La Cantina, peaking in, entering to hear this young trovador. Of course, the inspired Rodrigo ordered a second round of cervezas, el amor conquista todo.

Realizing he had no dinero and not wanting to ask las señoritas to pay, he told them it was getting late and mamá would be worried. Las señoritas asked him when he would sing again. Rodrigo hesitated, lying as best he could, en dos días, aquí, he said. They all kissed him on the cheek, maybe out of custom, maybe out of lust, and said, hasta la próxima, mi amor. They left gossiping and laughing.

Rodrigo put La Llorona back in her case and approached mi abuelito in shame, checking his pants for any extra pesos that el espíritu santo may have left for him. No tengo dinero, he said to mi abuelito, lo siento. Mi abuelito initially felt like yelling at him and telling him never to come back. But Don Pedro was an intelligent and just cantinero, el cantinero de la gente, he was called. He took notice of the crowd that had gathered inside and outside La Cantina, and said, aquí, en dos días, a las siete, con la guitarra. Gracias a Diosito, Rodrigo said, shaking hands with mi abuelito. Muchas gracias, señor, mis sinceras disculpas, he reiterated, and left singing in the streets as he trotted along with La Llorona.

Two days later, after some minor publicity in the form of a paper glued on the door of La Cantina of, HOY EN VIVO, RODRIGO, the bar filled. Don Pedro put him at the back, on one of the bar stools since there was no stage back then…

¡Aquí!, cry hoarsely the dos viejitos, pointing to the corner of the bar where Indio sits. Sí, ahí, says el cantinero to el campesino. Otra fría, interrupts Indio, esa historia es buena, Pedrito. El cantinero pulls a cerveza fría from the ice box and puts it on the bar. Solamente tres más, he admonishes Indio, showing him three plump fingers. Claro, Pedrito, rasps Indio, opening the bottle with las muelas de juicio, and spinning the cap on the bar at the side of el campesino. Solamente tres más, parrots Indio to el ciego, who offers him a gruff chuckle. Qué mierda, whispers el cantinero...

The inaugural show of Rodrigo was the most successful day of La Cantina in Don Pedro's era. Even before the show began La Cantina was almost full. Ceci, Lourdes, and Fernanda sat right there, ahí, by the stage in sleek black and white dresses, knitted shawls, and shoes from La Ciudad. All the other tables were filled with various sinners and some santos of Pueblo Santa Cruz. The cerveza flowed and spilled. Mi abuelito had never seen such a large and diverse crowd.

Rodrigo entered in poncho and sombrero, La Llorona under his arm, and a confidence of el amor conquista todo. Applauses and whistles roared as he stood and bowed before the crowd. He handed his poncho and sombrero to mi abuelito, asking for a rag. He polished La Llorona, tuned her, and quietly prayed to el espíritu santo.

Just before he began, Ceci stared at him, blowing a kiss, whispering buena suerte, mi amor, from her painted red lips. Rodrigo's eyes lit up as he saw those dos esmeraldas. Mi abuelito knew it would be a good show.

Drinking, dancing, singing, crying ensued as the young trovador's voice poured into La Cantina. Mi abuelito said he had never seen anything like it in his life, not even La Sagrada Iglesia had brought so many souls together in harmony. The entire cantina sang with him, cried in joy, wept in sorrow, warming the cool night air with a chorus of passionate voices of sinners and santos, celebrando la vida, even if just for a few hours. It was a kind of magic.

So many people came that the cervezas eventually ran out, which created some animosity with Don Pedro. Just imagine a cantina with no cerveza. Mi abuelito immediately sent mi papá to tell Rodrigo to sing his last song and leave, and to find cerveza so there would not be a fight, or something worse, since la gente here do not take such sins lightly.

Rodrigo concluded with Cielito Lindo and incessantly bowed to an eruption of applause, Ro-dri-go, Ro-dri-go. Ceci, Fernanda, Lourdes blew kiss after kiss as he walked away from the stool, bowing, embracing La Llorona in triumph.

Outside, at the back of La Cantina where mi papá awaited him, mi abuelito went to Rodrigo, who glowed with elation. Muy bien, muchacho, mi abuelito told him, patting him on the shoulder and placing a bill of 50 pesos inside his sombrero. He then told him to come back next week, a las siete. Gracias, gracias, Rodrigo said hoarsely, in disbelief. Ahora ándale, mi abuelito told him. And Rodrigo ran home triumphantly with La Llorona... ¿Otra cerveza, Miguelito? ¿Sí?...

A week later Rodrigo filled La Cantina again, then again the next week. After a month Rodrigo was playing three nights a week, always full or nearly so. Interestingly, his

shows consisted of standard boleros, corridos, and mariachi that everyone knows and still sings, most of which he sang from Papi's songbook. But his voz de Diosito captivated, enchanted la gente, like no one before or since here in Pueblo Santa Cruz.

Since mi abuelito asked him to play many shows, perhaps out of necessity he began playing his own songs too. Mi abuelito watched him experimenting with many new songs before his shows, scribbling words and chords onto the blank pages of Papi's songbook. He wrote some songs about Pueblo Santa Cruz, about La Cantina, about mi abuelito ... ¿Conoces el corrido de Don Pedro? ¿Sí? Eso es Rodrigo, muchacho…

Los trovadores de Santa Cruz, who have sang here in La Cantina many times, say Rodrigo wrote about a dozen or so songs, most of which are still played in their shows, the only exception being La Llorona. These songs form a piece of the history of Pueblo Santa Cruz, a small chronicle of our gente.

Even Don Antonio Moreno came to hear Rodrigo. For a mayor to go to a popular cantina back then was, and still is, below their standards. In fact, on the day Don Antonio came, mi abuelito said Rodrigo sang a corrido he wrote praising Los Revolucionarios, which Don Antonio was not happy about and told mi abuelito that he was not to sing again. Mi abuelito smiled and told Don Antonio, sí, es una calunia, and then told Rodrigo to sing it twice at every future show. At the time that created some problems with mi abuelito, but today we laugh about it. Los trovadores still sing this song, not just to pay homage to Los Revolucionarios, but because it is one of Rodrigo's best corridos.

What's most important is that, when Rodrigo sang, he seemed to create a sense that life can be beautiful amid horrible times. The rich felt that order and progress would return. The poor felt that all the things in life that were beyond their reach would somehow be at their grasp. Mi abuelito understood this more than anyone perhaps, as he observed this young trovador achieve something special among our gente, without really knowing how or what he was doing. In truth, Rodrigo was probably just trying to charm those dos esmeraldas.

From the success at La Cantina mi abuelito had a stage built. He then bought a pool table, very expensive and a novelty for Pueblo Santa Cruz in that era. And then, what he always wanted, a legitimate cash register, shiny red, imported from La Ciudad. Many other businesses like La Cantina still used cigar boxes back then. But after mi abuelito got robbed once by some bandidos, during misa no less, he decided to buy a register and pistol. In fact, mi abuelito always had much faith in life, but unfortunately he learned that you need a little insurance too. Of course, he swore never to fire the pistol again, gracias a Diosito. That was a bad day at La Cantina, qué mierda.

Unfortunately, el destino arrived for mi abuelito, as it does for us all. You see Ceci stopped seeing Rodrigo at his shows. Of course, she came to a few more in the first month, but that was all. And some people saw Rodrigo walking to and from Rancho San Juan with La Llorona under his arm, sometimes singing, sometimes not. Señora Rodríguez saw them sitting together a few times in La Plaza as she went for food at el mercado. But, as it were, Ceci stopped looking at him with those dos esmeraldas. This eventually drove Rodrigo to despair, to el destino.

One night, after what would be his final show at La Cantina, Rodrigo ventured to Rancho San Juan with La Llorona. Inspired to give his best performance to his Amorcito

Corazón, Rodrigo and La Llorona sang out into the cold night with passion under her balcony. Ceci turned on her bedroom light for him, listened from above, contemplated, and then turned off the light.

Rodrigo cried her name into the darkness. He then laid La Llorona in the case and sang Ave Maria a capella to her, or maybe to Cielito Lindo. In fact, some residents that are still alive from that barrio claim to having heard la voz de Diosito on that fateful night.

While Rodrigo passionately sang, Ceci's bedroom light came back on. She and her papás stepped out onto the balcony and listened. Ceci was dressed in a beautiful, white nightgown, fit for a princess. Señor San Juan, who was more sympathetic to the young trovador, is said to have wept from his performance. But Señora San Juan walked away, enraged, and turned off Ceci's bedroom light, yelling at her to go to bed.

Rodrigo's voice again faded away into the darkness. He whimpered for a moment, and reached for La Llorona. After arpeggiating a few chords, he paused and said his last words to her, Ceci, esta es mi última canción. With her balcony door still open, Rodrigo sang his last song.

This last song, which has since been known as La Llorona, is rumored by los trovadores to have been improvised, and sang only once at Rancho San Juan. Others, including mi abuelito, say they may have heard it a few times in La Cantina, but never heard it used by that name. And some speculate that it may have been the only original song written by Papi Rodriguez that Rodrigo arranged. But no one knows how to play it, and has since remained a mystery... Un misterio, sí, affirm the dos viejitos, nodding in unison...

With Ceci's bedroom light still off, Rodrigo walked away, crying. Ceci then came downstairs and creaked open the black, iron door of Rancho San Juan, her head peaking out. She blew Rodrigo a kiss, whispering, buena suerte, mi amor, and closed the door. Ceci was simply a lush rose with too many thorns to pick, as mi abuelito said.

Rodrigo then walked back to La Cantina, despairing el destino. He entered, took La Llorona from the case and laid it on the bar, putting Papi's songbook in his pocket. He told mi abuelito to hang it on the wall and leave it there for when he returns, that he had somewhere to go and could not take it with him. ¿Por qué?, inquired mi abuelito. Porque este amor no tiene remedio, said Rodrigo. Así es el amor, mi hijito, mi abuelito told him, hoy hay besos, mañana no. He offered Rodrigo a cerveza. Tengo que ir, said Rodrigo graciously.

Before Rodrigo left, mi abuelito opened the register and offered him 500 pesos, just about all the dinero he had in the register that night. Por favor, una última canción, mi abuelito begged him. Rodrigo turned around and smiled, saying nothing. He picked up and embraced La Llorona one last time. He did not sing, but arpeggiated some chords, and then played a song called Lágrima. Mi abuelito knew then he would never sing again.

Rodrigo returned La Llorona and 400 pesos to mi abuelito, accepting only his usual weekly salary of 100 pesos. Mi abuelito tried to give him the rest, but Rodrigo graciously refused. He hugged mi abuelito, gracias por su tiempo, he said, and then walked away into the obscurity of night. Don Pedro held and marveled at the once faithful companion of Rodrigo, and hung it above the small stage as he requested. Perhaps to crucify, you could say.

The next day Señora Rodríguez came here in tears to see mi abuelito, seeking some news of her hijito who did not return home that night of el destino. Don Pedro told her what had happened and showed her La Llorona hanging on the wall. Es como Papi, said Señora Rodríguez with tears running down her cheeks.

The popular history of that day is that Ceci was madly in love with a rich, smooth-talking card player known as San Lázaro. He had met her at a cantina near their previous rancho. Carlos San Juan, at the orders of his mamá, had forbade their courtship and had vowed to kill San Lázaro if he were ever seen again with Ceci.

After San Lázaro took a beating from Carlos, it is speculated that he staged a massive fight at la cantina over a card game which Carlos was to play in. There, Carlos was shot in the back. Un accidente trágico, said the authorities of his death. But the cynical voices recount that Ceci had a hand in her hermano's death.

After el accidente trágico Los Señores San Juan sold their rancho and moved here, in part to get Ceci away from San Lázaro, in part because of La Revolución, which was very bad in their homeland.

Just some hours after Rodrigo's serenata, Ceci descended by a rope from her balcony and escaped from Rancho San Juan with San Lázaro on horseback. Los San Juan went immediately to see Don Antonio Moreno, who dispatched a cohort of Federales to find and bring them back. They first came here to La Cantina to find Rodrigo, and spoke with mi abuelito. They also questioned Fernanda and Lourdes, who gave them some key leads in their search.

Some two weeks later, Los Federales returned with two bullet-riddled bodies. Los San Juan had San Lázaro hanged in a tree by el cementerio with a wooden sign labeled BANDIDO hanging from his neck. Para los buitres, said Señora San Juan. Then Ceci was delivered to Don Miguel with the task of returning her bloodstained body back into a princess. But the dos esmeraldas would never again shine.

Few people went to La Sagrada Iglesia for Ceci's funeral. Dressed in white and wooden, she laid amidst rosas blancas before Los San Juan, Don Antonio Moreno and his family, Fernanda, Lourdes, and Señora Rodríguez. Mi abuelito went out of pity since he was part of this history, but sat in the back so not to be seen. He did not see Rodrigo there, though he sensed his presence somehow in the echoes of La Sagrada Iglesia. Dios sabrá, as he often used to say.

Even though people say Diosito is just, life can be very cruel, very far from God and very close to Hell…Así es…

Sipping the last of his cerveza, el campesino shakes his bowed head, as do the dos viejitos. Así es, one of them says softly in affirmation of el cantinero's wisdom, así es.

El campesino feels a little dizzy, and needs to go el baño. Con permiso, he says to el cantinero.

Caballeros has a double swinging door with a smell of centuries of stale cerveza and tobacco. Markings and drawings from knives and machetes elaborate the walls, along with advertisements from decades past. El campesino blinks and slightly wobbles in front of the

broken mirror, looking at his reflection, trying to remember the words of Madre Elvira, la palabra de Diosito. He exits the double doors and returns to the bar forum, watching the chess match resume, then watching el cantinero licking his thumb and turning the pages of the newspaper, qué mierda.

El campesino pauses in front of el cantinero and turns to stare at La Llorona, ¿la puedo ver? El cantinero, knowing his abuelito would provide a resounding no to such a question, feels it wouldn't hurt to break la tradición. Está bien, mi hijito, says el cantinero. He ambles to the stage and lifts the crucified guitarra from its corroded nails, handing her worn body and soul to el campesino. Mucho cuidado, says el cantinero, returning to the bar. Noticing the decades of dust resting over La Llorona, el campesino asks el cantinero for a rag.

La Llorona cries as the moist rag passes over her strings and frets. El campesino then clumsily paws at her untuned strings as he reminisces about Rodrigo and Ceci. The dos viejitos reminisce with him as well, looking up from their chessboard to see if el campesino can play La Llorona. But el ciego is not impressed, and neither is cojito, who raises his head from the Indian rug in inquiry. Necesitas practicar, mi hijito, rasps el ciego, to everyone's attention.

El ciego stands and ventures slowly to the bar. Cuidado ciego, cautions one of the dos viejitos. Walking hunchbacked, guided by the bar stools, he draws himself towards the cacophony. Ven cojito, he says, who limps over and sits, rhythmically thudding the wooden floor with his tail. A ver, mi hijito, says el ciego, asking for La Llorona with his wrinkled palms, ah qué rica.

His bony, calloused hands caress her dark wrinkled body, her neck, her strings. He puts his ear to her curves, listening to every note whisper from her sacred umbilical as she goes back in tune. Slowly, gently, el ciego chords and arpeggiates La Llorona, breathing into her new life, do mi sol, do mi sol. Ah, tantos años, tantas historias, he says. El ciego strums, then sings, La Llorona.

Dos poemas

Rolando J. Díaz
Texas Tech University

Locus amoenus

Me encuentro explorando un locus amoenus
Por primera vez.
Sintiendo cosas que yo pensaba
Habían muerto en el olvido.
En este jardín de la sensualidad
Veo las curvaturas de los árboles
Huelo los perfumes eróticos de las flores
Y oigo el constante fluir de la corriente.
Aquí la belleza me envuelve entre sus brazos,
Me besa lentamente con su verde pasión
A medida de que ambos tomamos parte
De la fruta del conocimiento prohibido.
Locus amoenus, me vuelves loco a menos
De que pueda yo experimentar en la actualidad
Lo que sólo y por lo menos
Existe en los confines de la irrealidad.
Es dificil andar entre las flores
En el jardin del pecado original
Y no apreciar los sútiles colores
Y las formas de lo sensual.

Quisiera ser la piedra

Quisiera ser la piedra

que surge de la naturaleza

para conectarte

con el universo.

Quisiera ser el pendiente

que adorna tu pecho

para recordarte

de tu belleza.

Quisiera ser el arete

que decora tu oreja

para asegurarte

de tu hermosura.

Quisiera ser las joyas

que adornan tu cuerpo

para eternamente

estar junto a ti

Llamémosle Olvido

Juan Morilla
Texas Tech Univeristy

Llamémosle Paula. Le quedan dos asignaturas para licenciarse en Publicidad. Está deseando acabar la carrera para no tener que coger más este tren que la trae desde las afueras de Madrid. Aún se le caen los párpados del sueño que tiene. Me entran ganas de sentarme junto a ella y dejarle que repose su cabeza en mi hombro. Le ha dicho a su madre que esta noche no dormirá en casa porque se va a quedar en la de una compañera terminando un trabajo que tienen que entregar mañana, pero en realidad la va a pasar con su novio aprovechando que su piso se queda vacío. Quizá, después de hacer el amor, le susurre por primera vez un te quiero.

Llamémosle Mateo. Viste un elegante traje, aunque bien sabe que es el disfraz tras el que se esconde la gran mentira. Se dedica a vender un producto que es un engaño. Todo ello a cambio de un salario ridículo. No tendría más remedio que mirar al suelo si ahora mismo se le apareciera el quinceañero de aires guevarianos que fue, aunque le pediría un poco de comprensión haciéndole ver que todos los meses tiene que sobrevivir a una hipoteca salvaje, su cadena perpetua. Lamenta que en la vida no exista la opción Control + Z. A través de uno de los ventanales del vagón, como si una película estuviera rebobinándose, va dejando atrás, una tras otra, decenas de urbanizaciones en cuyas casas habitan familias plenas de felicidad. O no. Con disimulo, de vez en cuando devuelve su mirada al interior para observar de reojo la tierna belleza de Paula. Es verla y recordar aquellos irrepetibles años en la Universidad, el amor que se quedó en la facultad, todo lo que ya pasó, lo que él creía que iba a ser, lo que está siendo. Piensa que esto ya sólo lo remedian cinco y el complementario en la Lotería Primitiva. En su cartera lleva el boleto que, ojalá, le deje dormir en paz por las noches.

Llamémosle Irina. Pongamos que llegó hace tres años desde Bielorrusia y que ya se maneja bien en castellano. Es la única que está haciendo el viaje de vuelta. Ha salido a las siete del bingo donde sirve las copas que se beben quienes confían su dinero a la caprichosa suerte. Antes de cerrar, un cliente habitual le ha puesto cinco billetes de cincuenta euros encima de la barra con tal de irse juntos. No es la primera vez que lo hace: empezó con uno y dice que ya no sube más su oferta. La tentación es muy grande, pero el mismo día que encontró este trabajo juró por su hijo que nunca más alquilaría su cuerpo. "Ni por un millón de euros", se prometió, clavándose sus propios ojos a través del espejo de la entrada del piso que comparte con un par de chicas que aún no han corrido la misma fortuna. El pequeño sigue en su tierra con la abuela. Sueña con que pronto lleguen esas mañanas en las que salga con prisa del bingo porque tenga que llevarlo al colegio.

Llamémosle Penélope. Mira su reloj. Respira profundamente. Lleva puestos unos auriculares en los que suena música chill out. Quiere relajarse, pero está tensa. En hora y media tiene un casting para un nuevo musical y quiere llegar con tiempo de sobra para calentar bien la voz. En los dos últimos que hizo se quedó a las puertas, pero está convencida de que encaja perfectamente en un papel que hay en éste. Una bufanda protege su garganta. Antes de salir, le pidió a su madre que rezara a quien ella sabía que tenía que hacerlo. Entre volver a cantar este fin de semana con su grupo de toda la vida y tener que dejarlos porque la han seleccionado hay una diferencia abismal, pero un solo paso. Éste. Vuelve a mirar el reloj.

Llamémosle Jacinto. Humedece con la lengua el dedo índice antes de pasar una página del periódico. Las gafas parecen resbalarse por su nariz. Sólo ha levantado la vista por encima de las lentes cuando vio entrar a Irina. Es el radar masculino. Entre las piernas sostiene un diminuto macuto de Doraemon. Desde que lo prejubilaron es el encargado de llevar a su nieta a la guardería. Cuando la deja, va al mercado y le hace la compra a la hija. Quiere sentirse útil. Reivindica que aún tiene edad para serlo, que le queda cuerda para rato, que lo echaron del trabajo cuando aún no le tocaba. Por eso, por las tardes hace un curso para convertirse en voluntario del Museo del Prado.

Alguien se ha dejado su mochila. Llamémosle Olvido.

Nota: El pasado 11 de marzo se cumplieron diez años del múltiple atentado terrorista en los trenes de cercanías de Madrid. Murieron 191 personas y casi dos mil resultaron heridas.

Casi Nada

Guillermo Severiche
Louisiana State University

Mathieu abrió la ventana del sótano de una patada. Era invierno y no había nadie. Entró y encendió la chimenea. Se recostó al lado del fuego y mientras lo observaba mantenía un silencio solemne, mirando a su alrededor las cosas que habían cambiado, las paredes iluminadas por las llamas. Todo estaba viejo, sucio, olía a abandono. Sacó la grabadora que ya había utilizado en el tren y la encendió: "Bien. Aquí estoy. Estoy sentado junto al fuego. Hace mucho frío. Vi a la vecina. Me dio la leña. Espero que no llame. ¡Está helado! Me gustaría que vinieras un fin de semana. Te puedo mostrar el lugar. Creo que te gustaría. No sé qué haré esta semana. Hoy encontré un gato afuera. Ahora está durmiendo".

Cédric no tardaría en aparecerse y pedirle explicaciones. Pero para Mathieu ya no importaba porque ya ese asunto estaba cerrado; lo había decidido en el hospital. Iba a empezar de vuelta. Ya no era verano.

Días después encontró trabajo en un bar. Lavaba los platos y fregaba los pisos. Había postergado el estudio hasta el año siguiente, cuando pudiera reestablecerse. Cédric seguía siendo la causa exacta por la que había intentado matarse. Habían pasado casi dos años juntos, luego de haberse conocido en Biarritz. Mientras levantaba las sillas del bar y las ponía sobre las mesas, su mente se dispersaba para volver a reunirse en Cédric. No tardará en venir y a exigirme que diga algo, que le explique qué pasó.

Mathieu no podía entenderlo tampoco. No quiso que sus padres supieran lo que había ocurrido, que casi se muere, que estaba solo y sin dinero. Durante las noches miraba fotografías que había encontrado en un cajón. Su madre con su hermana en los brazos. Él mismo atizando una fogata. Su padre. Su hermano que había muerto unas semanas luego de nacer. Se quedó con esa foto entre sus manos, frente a la chimenea, con un plato de fideos.

Cédric apareció días después. Golpeó la puerta, gritó, dijo que sabía que él estaba ahí. Pero Mathieu no le abrió. Sólo observaba desde el sofá la sombra que se vislumbraba entre las rajaduras de la puerta. Cédric le pidió por favor que abriera. Él no lo hizo. Luego se marchó. Fue la última vez que lo vio.

Había pasado un mes. Todavía seguía recordándolo, con la imagen patente de aquella primera charla. "Has cambiado mucho", le dijo Cédric. "Te veía el año pasado". Mathieu caminaba sin poder disimular la alegría de estar hablando con él. "¿Tienes amigos aquí?", Cédric preguntó. "No realmente". "¿Te gustaría uno?". "¿Tú, por ejemplo?", dijo Mathieu. "Yo, por ejemplo", sonrió. "Sí, claro".

Una tarde Pierre entró al bar. No vio a Mathieu hasta tenerlo cerca. Tomó un sorbo de su cerveza y se fue. Él había quedado consternado al darse cuenta de que Pierre vivía en el pueblo. Esa noche buscó su nombre en la guía telefónica y consiguió su dirección. Días después, fue a visitarlo. Su madre abrió la puerta y le dijo que Pierre no llegaría sino dentro de media hora. Mathieu decidió esperarlo. Al llegar, Pierre se sorprendió. Nunca había hablado con él, pero sabía muy bien quién era. Le dijo que si quería dar un paseo por la playa, a pesar del frío.

- ¿Y tú qué tal? – Pierre preguntó. – ¿A qué viniste?
- Necesito aire.
- ¿Vino Cédric contigo?
- No – se quedaron callados. – ¿Puedo preguntarte algo? ¿Qué pasó entre ustedes? – Mathieu intentaba dibujar una línea recta en la arena mojada. – No necesitas responder…
- No, no, está bien – Pierre respiraba con un poco de dificultad. – Nunca hablé de esto con alguien. En ese tiempo, sólo había estado con chicas. Luego conocí a Cédric. Es todo.
- ¿Qué pasó?
- Yo era chico, así que fue difícil. Tuve que elegir y me acobardé.
- ¿Te arrepientes?
- No, no hubiera funcionado – Pierre lo miraba de reojo – ¿Cuánto ha pasado…? ¿Año? ¿Año y medio?
- Casi dos – dijo Mathieu.
- Has cambiado… estás más…
- ¿Más qué?
- No sé… Menos niño.
- ¿En serio?

Dijeron que quizás podrían comer algo esa noche. El sol estaba a punto de ocultarse. Siguieron caminando y un niño que iba con su perro fue acercándose. Llevaba una pelota, estaba solo. Pierre se acercó a jugar con él y Mathieu se sentó a observarlos. Su cuerpo delgado dibujaba los últimos trazos de sombra en la arena. El perro iba de un lado para otro mientras Pierre corría detrás de la pelota. Pronto anochecería.

El ataque talibán[1]

Alfonso Ruiz de Aguirre

- Tu vagina es el templo del amor oscuro pero, para ser perfecta, le falta esta columna – afirma el fotógrafo con solemne procacidad, sorprendido de su propio atrevimiento, mientras termina de arrancarse a tirones torpes la camisa, tras haber sostenido un combate sin cuartel contra sus asombrados calzoncillos, que nunca antes se habían visto en tan alta ocasión.
- Déjate de tonterías y bésame. A cualquier cosa le llaman columna.

Los ojos del fotógrafo se agigantan. Aún se sigue preguntando si de verdad le está ocurriendo a él. Si de verdad se cumplieron sus fantasías etílicas de borracho solitario. La noche anterior soñó que le llamaban por teléfono, descolgó y una voz le dijo, Hoy encontrarás a la mujer de tus sueños, ¿Con quién hablo?, preguntó desconcertado, Idiota, soy Dios. Por eso aún duda, es demasiado hermoso para ser cierto, la música estridente, la ginebra que le araña la garganta y le humedece los ojos, la morena de los ojos azules que se le acerca, precisamente a él entre todos los oscuros y turbios bebedores acodados en la barra, a preguntarle, ¿vienes mucho por aquí?

La mujer lo saca de su ensimismamiento tirando de sus brazos con violencia. Lo conduce ante el sofá empujándolo con lascivia mientras se muerde el labio inferior y saborea la presa anticipadamente. Él pisa con torpeza, se tuerce el tobillo y cae desmadejado, como si protagonizara una película muda. Ella se tumba encima y penetra su boca con su lengua, con una fuerza belicosa que llena al fotógrafo de pánico. Teme no estar a la altura, teme eyacular demasiado pronto, teme no poder soportar aquella magnífica erección como ya no se atrevía ni a desear, teme al oprobio de recordar en silencio que un día Satanás le regaló la manzana y él no sacó los dientes para morderla. Y, de reojo, lanza un vistazo a su miembro, que comienza a dolerle, y reza a los distraídos dioses que nunca hasta hoy habían escuchado sus oraciones.

Por la cabeza del fotógrafo tropiezan en sacrílego desorden frases soeces acerca de potencias, empalamientos y comidas, que escuchó en una película pornográfica de aceptable calidad, y que pasaron a engrosar de inmediato el escuálido elenco de sus fantasías sexuales auditivas.

El fotógrafo acaricia el sexo de la mujer y sus dedos trascienden la materia para alcanzar el paraíso. Un paraíso que se deleita en el pecado, que usa compresas y tampones, que a veces se estimula con un vibrador, un paraíso que orina, pero paraíso al fin y al cabo, qué narices, regalo que lo redime de tanta vulgaridad. Ella le muerde en el cuello como un animal en celo y él piensa, me ha hecho sangre, pero da lo mismo, porque hoy es el día más feliz de mi vida, y si me muriera dentro de una hora no me importaría. Y, cuando parece que se dispone a penetrarla, se echa hacia atrás, se incorpora, se levanta y busca su mochila mugrienta, la que nunca se permite llevar a las bodas. Porque para eso ha quedado, después de tantos sueños de grandeza, después de tantas veleidades de artista bohemio e inspirado, para fotógrafo de bodas, te he dicho mil veces que no cojas a los familiares con los langostinos en la mano, brama el dueño del restaurante que le contrata para los vídeos, te he dicho mil veces que estés atento, ¿ahora quién les explica a los novios que no has grabado los

anillos?, pero bueno, ¿y este corte cuando sacan la tarta?, y él mira a otro lado y cuenta los billetes.

Los dedos del fotógrafo tamborilean sobre la cremallera, como si tartamudearan. Extrae una cámara que aprieta desmañadamente, con el titubeo propio del aficionado. La mujer lo observa desconfiada mientras se cubre los pechos con las manos y él piensa, Dios mío, qué tetas, tan duras, y le rebosan entre los dedos.

- ¿Qué haces? ¿Estás gilipollas, o qué te pasa?
- Es una Polaroid. Una instantánea. Sin malos rollos de revelados ni de movidas chungas.
- Pero, tío, ¿tú de qué vas? ¿Eres un pervertido?
- Es sólo una foto. A mí me ponen mucho las fotos.
- Anda, no seas imbécil y guarda eso. No seas crío.
- En serio, déjame hacer las fotografías. Luego te las quedas tú.
- Si tiras una foto te comes la cámara. Te juro que te la comes.
- En serio, es que me pone muy cachondo. Primero así, desnuda, y luego con el uniforme. Ya sabes. Luego te las quedas tú.
- Y dale. Yo no sé qué os ha dado a los tíos con la hostia del uniforme.
- Es que es la primera vez que me lo hago con un guardia civil.
- Joder, qué gracioso eres, tío, me parto de risa. No veas el morbo que me das. Sois todos iguales. Lo peor no es lo brutos que sois. Lo peor es que encima os creéis muy originales. Ahora te vistes y te vas a dormir a tu casa, tío listo.
- Espera, Ana, que no es para tanto.
- Vamos, ligerito, ahuecando el ala.
- Mira, ya la guardo. ¿Ves? Ya la he guardado. Era sólo una broma. Ya la he guardado. ¿Lo ves?

Y el fotógrafo besa a la mujer con la impaciencia de un adolescente primerizo, con la urgencia que tejen y amasan la necesidad clandestina y la falta de costumbre, la besa con el promiscuo apresuramiento del pagano condenado a una larga cuaresma, después de tantos años sin probar más boca que la de su mujer, después de tantos meses sin probar ninguna boca. Y cuando la mujer se encabrita y lo engulle, siente que es verdad aquella historia que le contaron de pequeño: Dios existe y nos quiere.

Las escenas eróticas al uso nos obligan a derrochar una generosa profusión de fuegos, cataclismos, estallidos, desenfrenos, fiebres, vértigos, insanias y otras calamidades que resultan adecuadas para según qué amor. Nosotros nos conformaremos con señalar que el bueno del fotógrafo apenas ha comenzado a aplicarse a la brega y ya comprende que la mujer no está gozándolo a él, que no saborea su saliva ni disfruta de su virilidad: la mujer se ha entregado con furia a sus mejores recuerdos, lo sabe porque no es posible que gima así por su causa, parece que los gritos van a romper la luna de la terraza, que van a hacer añicos los cristales de todos los vecinos, lo sabe porque él nunca ha sido un superdotado en estos laberínticos terrenos de flujos y mordiscos, lo sabe porque sus inseguras cualidades amatorias menguan cuando bebe y, hace un momento, cuando ha guardado la cámara, todavía le daba vueltas en la cabeza aquel salón desangelado y frío, la chimenea espartana que lo preside, las maderas oscuras que cubren una pared, las vitrinas que comunican con la cocina, los muebles arrojados al azar, que nadie se molestó en conjuntar, una casa decorada a latigazos de mal gusto.

Desde el número 5 de la calle Garrovillas pueden verse varias decenas de coches que aguantan el tipo frente a las inclemencias atmosféricas, frente a los desalmados chavales del barrio que los esquilman sin esperar obtener el menor beneficio de sus fechorías, de los vecinos que escurren el bulto con disimulo después de abollarles la chapa, bah, si no ha sido nada, que lo pague el seguro, no te jode, a mí tampoco me dejan nunca nota.

Al otro lado del humilde tabique de cartón piedra que un acuerdo tácito ha convertido en espeso muro para que los habitantes de aquella colmena sigan manteniendo la ilusión de intimidad, el vecino del 2°A se sube por las paredes y pone el grito en el cielo. Detrás de estos ladrillos de mentira, más apropiados para levantar decorados de telefilmes que viviendas de personas, el hombre se lamenta amargamente de los tiempos que corren, si es que ya no hay decencia, son todas unas putas, y los culpables, nosotros, que se lo consentimos, a ti te cogía yo y te despabilaba, tía guarra. El vecino tirita de indignación. Primero oye los aullidos de placer y luego los escucha, joder con la picoleta, hay que joderse, debe tener el coño escocido de tanto darle al asunto, la muy zorra, cada día se trae uno a la casa. Su mujer le mira con desgana, con un punto de piedad, sabe que detrás de aquel ataque de furibunda castidad, detrás de la moralina pudorosa del hombre que piensa que la engaña cuando se va de putas, como si yo fuera tonta, se esconde el resentimiento contra la impotencia del taxista que todos los miércoles tiene que echarle un polvo por decreto ley, porque los jueves libra, qué triste, aunque ya no se le ponga tiesa, aunque le haga tanto daño al penetrarla, sin haberla besado, sin haberla acariciado, como quien cumple una obligación rutinaria e ineludible, tal vez azuzado por la necesidad de desahogo, tal vez amedrentado por la posibilidad de que ya no le funcione como antes, a menudo le ocurre, aunque no lo confiese, míralo, eres tú, ¿lo ves?, por tu culpa, si es que estás tan gorda que a uno se le quitan las ganas, por muy macho que sea, te tumbas ahí, te abres de piernas, y hala, ya te crees que todo el monte es orégano, que yo tengo que hacer todo el trabajo.

El hombre da dos golpes a la pared con fuerza, hostias ya, que son las siete de la mañana, a ver si dejamos dormir en paz al personal, pero al más tonto le quedaría evidente constancia de que los atareados amantes del 2°D, que perseveran con sus perturbadores alaridos, no lo han oído, no están por la labor de escucharle, o bien hacen caso omiso de sus castas recomendaciones.

El vecino del 2°A, pobre hombre, qué sofoco lleva en el cuerpo, mejor que se diera una ducha bien fría, sale a la ventana a echarse un pitillo, a ver si así se me pasa la mala leche, si es que no puede ser, cualquier día llamo a la policía, si es que vivimos rodeados de gentuza, cualquier día me van a hartar todos y se van a enterar de quién es uno; de mí no se ríe nadie, cojones.

Un adolescente que desentona con la hora que se obstina en marcar el reloj pasa por la calle. El chico se apoya en el guardabarros de un 205 para atarse los cordones de unas deportivas descomunales. Al vecino del 2°A le empieza a hervir la sangre, me cago en sus muertos, ¿a que me raya el coche? El chaval lleva un aro en cada oreja y un jersey de bacala, aunque tal vez el vecino resulte insensible a esta última distinción, poseído como está por la cólera justiciera. Se fija en el emblema de la marca, hostias, si éste no lo tengo. Saca una navaja del bolsillo y hace palanca hasta que un chasquido libera al león de Peugeot de su estrecha mazmorra.

El vecino, que lo ve, chilla, hijoputa, las venas se le hinchan, el rostro se le deforma y se le pone colorado, oiga, por favor, tómeselo con calma, que le va a explotar el corazón y nos fastidia la historia a la mitad.

- Cabrón, hijoputa, como baje te parto la cabeza, maricón. Vete a joderle el coche a tu puta madre, desgraciado.

El chaval sale corriendo y, cuando ya se encuentra a una distancia más prudente, se da la vuelta con chulería y se encara con el iracundo vecino.

- Me he quedado con tu cara, mamón. Y ya sé cuál es tu coche. A ver cómo te lo encuentras mañana. ¿O qué, te vas a pasar toda la noche vigilándolo?
- Espérate ahí si tienes cojones, que bajo y te arranco la cara a hostias. Te voy a enseñar educación, mamarracho.

Y en el breve espacio que dura tan ameno intercambio de pareceres, que sin duda alguno interpretará como viva prueba del choque intergeneracional, hete aquí que el fotógrafo y la funcionaria pública han terminado su lúbrica y estruendosa tarea para que el silencio permita reflexionar más lúcidamente al iracundo vecino del 2°A.

El fotógrafo escruta el rostro de la mujer, buscando una respuesta que no encuentra, ¿le ha gustado o no le ha gustado?, a las mujeres no hay quien las entienda, ¿tiene ganas de más?, ¿tendré yo fuerzas? Bueno, se dice, la mañana es muy larga y da para muchas alegrías. Ahora necesito un respiro. El fotógrafo se mira el vientre y reza para que le sobrevenga otra milagrosa erección, como aquellas gloriosas que jalonaron su adolescencia masturbadora, cuánto semen desperdiciado, quién dispusiera hoy de la energía de todas aquellas ansias malbaratadas. Desorientado, el fotógrafo prueba con algún tema de conversación que le ayude a tantear la disposición de la mujer. No se le ocurre ningún asunto original y, después de descartar los horóscopos y el tiempo atmosférico, recurre a un clásico universal que los filósofos han acuñado para situaciones extremas.

- ¿Tienes un cigarro?
- No. No fumo. Lo estoy dejando. El tabaco mata, ¿sabes?
- De algo hay que morirse.
- Ya, pero una cosa es morirse y otra matarse. Yo no quiero morir joven.
- Después de hacerlo necesito un cigarro.
- Pues como no te bajes al bar, lo llevas tú claro.
- No han abierto todavía.
- Algunos sí. El *Marca* y el carajillo tienen que madrugar, se lo pide su público. Yo salgo todos los días a esta hora y ya han abierto algunos. El de Galán seguro, aunque no te recomiendo que entres allí, por el bien de tu salud.
- ¿No tendrás que trabajar ahora?
- No, hoy he cambiado el turno a última hora. Un compañero, que tenía que ir llevar a su hijo al médico. Me toca noche. Hombre, si lo del tabaco es una emergencia, lo mismo te lo venden en alguna farmacia de guardia, no vaya a darte algo.
- Qué chispa tienes, como dice mi hija.
- ¿Tienes una hija?
- Sí. Bueno, ahora la tiene mi mujer. Se la ha llevado a Móstoles. Nos separamos y le dieron a ella la custodia, como siempre. Fíjate, la cría se quiere venir conmigo y el juez no la deja. Menudo mendrugo. Y eso que tiene ya diez años. Si la he criado yo. Desde que

nació. De pequeña me llamaba mamá, y mi mujer se pillaba unos mosqueos... Yo le daba de comer y la cambiaba, la llevaba al médico y la ayudaba con los deberes. Siempre he tenido un horario muy bueno. Cuando el accidente perdí el trabajo por llevarla todos los días a fisioterapia. Pero no me importó.

- ¿Tuvo un accidente?
- Sí, pero no fue nada. Al principio sí, una pierna, que decían que le iba a quedar mal para toda la vida, pero ya sabes que el dinero lo arregla todo. Me gasté una pasta en fisios, pero quedó de puta madre. Iba conduciendo yo. Mi mujer me lo sigue echando en cara cada vez que me ve. Pero no tuve yo la culpa, se me cruzó un camión.
- ¿Cómo se llama?
- ¿Mi mujer?
- No, hombre, tu hija.
- Alba.
- Es un nombre precioso.
- Lo eligió su madre. El sábado la llevo al zoo. A Alba, a la madre no, que luego no la dejan salir.
- Ese chiste es muy viejo y muy malo.
- Alba nunca ha visto los tigres. Le hace mucha ilusión. Dice que son sus animales favoritos. Yo le he dicho que le van a gustar más los monos. Cuando yo vi los monos, de crío, me quedé alucinado. Oye, ¿seguro que no tienes por aquí un cigarrito? Alguno que te hayas dejado escondido, de cuando empezaste a dejarlo. Algún puro que tengas de una boda.
- A las mujeres no nos dan puros en las bodas. Hay mucho machismo. Pero, si no te puedes aguantar, en la guantera de mi coche hay un paquete de Ducados que se dejó el otro día un compañero.
- Yo fumo rubio.
- Tú mismo. Es lo que hay.
- Mejor es eso que nada. ¿Dónde tienes las llaves?
- Ahí, en el pantalón.
- Me bajo. Vuelvo en un momento. No tardo nada. No te duermas, ¿eh? Ahora que lo pienso, tú eres picoleto. ¿Tengo que mirar los bajos?
- No lo digas de coña. Claro que debes mirar los bajos. Y también debajo de los asientos delanteros. A veces meten el petardo en una olla y lo dejan ahí. Yo miro cada vez que cojo el coche, así que a ti no se te van a caer los anillos porque mires una vez.
- Pero aquí, en un barrio de las afueras de Madrid, no van a poner una bomba.
- Ya la han puesto. En José Cadalso, a cinco minutos andando de aquí. Y en Campamento varias. A esa gente le da todo igual. Las ponen donde les es más fácil y punto. Pero no te preocupes, esta calle es de dirección única: les llevaría demasiado tiempo salir con un coche.

Aunque busca entre sus expresiones una cara de valiente para no desmerecer de la oportunidad histórica de recobrar su autoestima en materia sexual, el fotógrafo baja a la calle con algo más que recelo. Afortunadamente, sus presentimientos siempre se equivocan. Teme que los efectos de la inquietud le supongan un lastre anímico que su miembro no sepa levantar. Pasa junto al 205 del vecino, sin reparar en que le han expoliado el león. Pasa junto a un Renault 21 con matrícula BBT, qué raro, piensa, un coche tan viejo con matrícula nueva. Pasa junto a un Escort con la pegatina obligatoria, entre ciertos especímenes de conductor, de la discoteca Penélope y se detiene junto al Xsara de la mujer. Antes de osar abrir la puerta se arrodilla aparatosamente, sin que le importe mancharse de barro los pantalones. Mira por todas partes, incluso por detrás de los neumáticos, y no encuentra ni rastro de peligro. Yo

nunca he visto una bomba, piensa, lo mismo la tengo delante de las narices y no soy capaz de distinguirla.

Un niño excesivamente abrigado pasa de la mano de su madre, tal vez camino del colegio, tal vez vaya a hacerse uno de esos análisis tempraneros que te revuelven el estómago para el resto del día.

Después abre la puerta con extraordinaria prudencia, leche, si tiene todo el salpicadero lleno de vírgenes y santos, no sabía que fuera una beata, joder, si esto es un altar de la superstición, parece mentira que haya gente que piense que una estampita le va a sacar del apuro.

Es un coche elegante, el Xsara. Al fotógrafo le gustaría comprarse uno, pero no le llega el sueldo y tiene que conformarse con su BX prejubilado. Es un coche de apariencia inocente. Un coche así no puede albergar una bomba, si incluso ha pasado escrupulosamente todas las revisiones en taller oficial, si no pudieron ponerle ni una pega en la ITV, y ya no tiene que volver hasta octubre de 2002.

La mujer observa desde la ventana a su amante recién estrenado y adivina desde la distancia sus temores, así que no puede contener la risa. No es la única espectadora. Desde la esquina de General Fanjul, justo al lado de la RENFE de Las Águilas, Asier García, que nació con el para él repugnante nombre de José Miguel García, se muerde las uñas y trata de tranquilizarse sin éxito. Le tiemblan las manos y le asalta la duda de si, en el último minuto, como ya le ha pasado antes a algún otro, flaqueará su irreductible espíritu patriótico.

El señor García es hijo de cordobeses que abandonaron Rute para que su hijo pudiera estudiar y se convirtiera en un hombre de provecho. A pesar de los beneficios que nos otorga la omnisciencia, somos incapaces de recordar en qué trabaja. A lo lejos tiene un aspecto tan normal que lo mismo podría pasar por maquinista de la RENFE, por honrado comerciante, por fontanero, por oficinista, o por pintor de brocha gorda. Sí recordamos que, cuando pernoctaba en Salamanca para preparar la estrategia, el día en el que casi lo tritura por dentro una apendicitis con grave riesgo de peritonitis, se adormeció su patriotismo militante y se entregó en las manos opresoras e imperialistas de la Seguridad Social.

El señor García, con la distancia, no distingue bien el objetivo. El señor García está emocionado y nervioso: es su primera acción de guerra, y sólo tiene veinte años. Con la inquietud le duele más la herida de la operación. El señor García ve que el objetivo va a abandonar el coche y se dice, ahora o nunca. Basta con que el inocente señor García apriete un botón para que se disipe por completo su expresión de empleado de banca, de charcutero, de estudiante de magisterio, de persona normal, basta con que apriete un botón para que su rostro se contraiga en una mueca feroz.

El Renault 21 estalla con un estrépito que anticipa el Día del Juicio Final, vuela por los aires y arrastra al Ford Escort, pegatinas incluidas, que pellizca sin contemplaciones al fotógrafo contra el Xsara. Se rompe la luna de la terraza. Se hacen añicos los cristales de todos los vecinos.

El fotógrafo queda atrapado entre la chapa retorcida e informe de los dos coches, casi exangüe. Boquea como un pez al que acaban de sacar del agua. Llora y llama a su madre empleando diminutivos que, cinco minutos antes, no hubiera podido emplear sin sonrojo, ni

siquiera delante de su amigo más íntimo. En sus oídos resuena una canción que no escuchaba desde los dieciséis años. Le invade el sabor de los caramelos Pez y de los Peta-Zetas. El último aliento viene envuelto en el perfume del algodón de azúcar de las fiestas de su pueblo. Se le ha grabado en la retina la figura de un tigre. Comprende que ya no irá el sábado al zoológico y que ya no debe preocuparse por el alcance de su potencia sexual; comprende que se está perdiendo una fotografía excelente, nada que ver con la monotonía ridícula de las bodas, pero no le importa. De repente siente mucho miedo y mucha soledad. Y frío.

Quien no llama a su madre es el niño que caminaba tan arropado. Una esquirla patriótica, caprichosa y desconsiderada con los derechos de la infancia le ha entrado por un ojo y le ha atravesado la cabeza.

Un silencio viscoso se ha apoderado de cada ladrillo, de cada portal, de cada boca y de cada coche. Sólo se escucha, como si viniera de un sueño, el gemido ahogado de la madre que diez minutos antes abrigaba a su hijo, tápate bien, cariño, no te vayas a resfriar, Ángel, que los cambios de tiempo son muy malos, mamá, déjame, que me agobias. Ni la bufanda ni los desvelos de la madre han servido para protegerle.

Un oído atento podría percibir también el eco de las pisadas del señor García, que escapa a la carrera y sube, congestionado, ciñéndose el casco, a la moto que lo aguardaba en el paso de peatones. La motocicleta cruza toda la acera hasta salir al otro lado de la calle, junto a la otra boca de la RENFE. Aunque circula despacio para no llamar la atención, al pasar junto al quiosco está a punto de atropellar a un anciano despistado, pero el conductor consigue esquivarlo con una hábil maniobra.

Al señor García lo detuvieron no hace mucho tiempo en una manifestación y se orinó en los pantalones, pero hoy se mantiene firme y entero, como buen gudari: no en vano acaba de poner una piedra para el glorioso nacimiento de una nación libre.

La mujer que se acostó con el fotógrafo baja las escaleras descalza, histérica y medio desnuda, con una mano se sujeta un albornoz y con la otra blande una pistola inútil. Nos ha costado reconocerla, con este aspecto. Ni siquiera le da las gracias de su salvación al San Pancracio que dispuso en el coche, qué desagradecida.

En el 1ºD un niño sale despavorido, con el rostro bañado de sangre, gritando y haciendo visajes exagerados con los brazos, los talibanes, grita, los talibanes, nos han atacado los talibanes, y el padre, que es filólogo y da clases de Lengua y Literatura Española, no lo reprende por el mal uso del plural, sino que lo abraza y lo aprieta contra su pecho, hijo mío, hijo mío, qué te han hecho. Tranquilo: tu hijo sólo puede llorar y lamentarse de la cólera talibán, abre la boca y no sabe qué decir, pero no te preocupes, que no ha sido nada, los cristales han reventado, se han reducido a pedazos diminutos que le han saltado a la cara; el chico no tiene nada, la sangre, que es muy escandalosa, unos cuantos puntos de sutura y todo arreglado.

También hay sangre en las paredes del edificio más próximo. Es la sangre del fotógrafo. Nos gustaría asegurar al lector que esa sangre es indeleble, que no podrá borrarla ningún discurso, que resulta inalcanzable para el perdón o la desmemoria, pero no queremos mentir. En pocas horas vendrán los servicios municipales de limpieza, los empleados de las grúas recompondrán como puedan los vehículos para poder cargarlos, decenas de funcionarios recogerán las vísceras y eliminarán los vestigios de sangre. Los estudiantes del

María de Molina entrarán hoy por la calle Mirabel y tendrán motivo de conversación. Tal vez por la tarde disfruten de su minuto de gloria, cuando se lo cuenten a sus padres mientras ponen la mesa, o a sus colegas al lado de una litrona, cuando llamen por teléfono a sus amigos de la playa, no te lo vas a creer, en la puerta de mi instituto han puesto una bomba los de la ETA, ha sido la hostia.

Los locutores aseguran en la radio que las Fuerzas de Seguridad del Estado detendrán al asesino y lo pondrán a disposición judicial, pero el señor García, que lo oye, sabe que, aunque lo cojan, un día regresará a un pequeño pueblo marinero donde será recibido como un héroe.

Los ecos de la explosión vuelan muy lejos, hasta las lindes oscuras de la Costa Marrón. Allá por el oeste de Móstoles, la directora de un colegio contiene las lágrimas y se detiene ante la puerta de un aula, sin atreverse a llamar. Dentro, una niña se rasca una cicatriz que le cruza toda la rodilla derecha. La niña dibuja un tigre con esmero y lo pinta con escrupulosa meticulosidad, raya a raya, sin que ni uno solo de sus trazos escape de las líneas infantiles y toscas que contienen a la dócil fiera.

[1] **Nota del autor:**
En 2013 fui contratado por la West Virginia University como Writer in Residence durante el Fall Term. Quisiera dedicarle este relato en agradecimiento.

Punto Negro

Rubén Varona
Texas Tech University

Regresé a casa a las dos de la mañana, luego de estabilizar a un paciente que entró desnudo a la capilla de San José y se arrojó sobre las veladoras del altar; lo único que llevaba consigo era un libro de tapas duras. *¡Malditas hormigas! ¡Quémenlas! ¡Quítenlas de mi cuerpo! ¡Hormigas! ¡Quémenlas!* Se clavó en el pecho un candelabro. El cura y otros feligreses tuvieron que agarrarlo por la fuerza para que no se hiciera más daño.

Uno de los enfermeros bromeó al decirme que, antes de internar a aquel hombre que claramente sufría de episodios de pánico, debíamos fumigar el pabellón psiquiátrico: justo esa semana una familia de escorpiones había anidado en la cabeza de María Jimena Soler, la de la cama 30, y un aguacero de luciérnagas era el culpable de las pecas en los hombros de doña Aurora.

Esa noche no me sentía yo mismo. En mis 20 años como psiquiatra, ningunos labios amoratados me habían espantado el sueño y, los gritos de un paciente, por destemplados que fueran, jamás habían tenido eco en mi cerebro: *¡Malditas hormigas! ¡Quítenlas de encima! El libro, ¿qué se hizo el libro? ¡El libro!* No podía ser posible. Yo había tratado enfermedades espantosas y librado mil batallas con la muerte.

Quise saber lo que leía aquel pobre hombre alucinado. Saqué de mi maleta el libro que me entregaron las enfermeras y lo abrí en la única página que se encontraba doblada. Allí comenzaba el relato *El Horla,* de Guy de Maupassant.

Desde que comencé a leerlo, apenas conseguí apartarlo de mi rostro para cambiar la página; era como si de alguna manera hubiera caído preso de aquella presencia invisible que lleva al protagonista a suicidarse. ¿De dónde provenía toda esa angustia? Pasé la noche en vela. *¡Malditas hormigas! ¡Quítenlas de mi cuerpo!*

A las nueve de la mañana debía realizar las consultas de rutina. Me bañé por largo rato con agua fría, como si pudiera acallar los gritos del paciente y quitar de su cuerpo las hormigas rostizadas.

Me tomé un café negro y salí al paradero de buses. No tenía ganas de conducir, tampoco de pedir un taxi por teléfono. ¡Un poco de aire fresco me haría bien! Cuando estaba allí, escuché el cantar de un gallo; sí, de un gallo. Miré para todas partes pero no había nada, no había nadie. Segundos después, apareció un microbús que decía: HOSPITAL UNIVERSITARIO. Se detuvo. No debía abordarlo, lo presentía, pero la misma fuerza que me guió entre las páginas del libro que llevaba bajo el brazo, me llevó a desafiar mis premoniciones.

Adelante doctor, usted no tiene que pagar el pasaje. Era un chofer simpático, anacrónico, pues escuchaba a Mozart en lugar de a Daddy Yankee. ¿Me había llamado doctor? Su rostro no me era del todo ajeno, debía conocerlo de algún lugar, y no precisamente de La Mancha. Tal vez no, en estas tierras no se necesita ir a la universidad para que te

llamen *doctor*, ni hacerte empresario para que seas *patrón*, y sólo hacen falta algunas curvas para que te coronen y seas la *reina*.

Caminé por el pasillo del microbús con la extraña sensación de ser observado por los pasajeros. Me senté en una de las sillas de la mitad. Los poseídos oboes, los clarinetes y las trompas del réquiem inconcluso que Mozart escribió para sus propios funerales, expresaban solemne tristeza. Escuché una vez más el canto arrogante del gallo. *¡Quítenlas de mi cuerpo!* Brinqué del susto. El libro de Maupassant resbaló de mis manos y fue a parar junto a la sandalia de mi compañera de asiento, quien apestaba a sahumerio. Me agaché para recogerlo y, en sus piernas, descubrí un horroroso punto negro que resplandecía tras una falda corta. No sé cuánto tiempo permanecí mirando aquel lunar que se agitaba como el pecho convulsionado de aquel paciente en pánico. Lo cierto es que el chofer pisó el freno con brusquedad y me hizo golpear la cabeza contra el asiento de adelante. Al quedar libre de aquel hipnotizador, me apresuré a mirar hacia la ventana: el microbús daba la vuelta a una glorieta que no reconocía. Había comenzado a llover.

Réquiem aeternam dona eis, et lux perpetua luceat eis. El tercer canto del gallo, acalló la misa en Re Menor amplificada en los parlantes y doblegó mi cuello. A aquel punto espantoso le habían brotado antenas y patas que se multiplicaban devorando la pierna de mi compañera de asiento: *¡Hormigas! ¡Quémenlas! ¡Por Dios! ¡Quémenlas!* Ella se articuló cual marioneta, el frío de sus dedos me alzó el rostro:

—Has llegado a tu destino.

Las secas lunas de sus ojos se posaron sobre los fagots, trombones, trompetas y timbales que recordaban que la vida inicia con la muerte del cuerpo. El microbús se detuvo. A través del espejo retrovisor, sonreían los labios amoratados del chofer que no me cobró el óbolo del pasaje.

Descendí con el libro bajo el brazo. Las pesadas gotas de lluvia castigaban el pavimento y levantaban un vapor de inmundicias.

Interview

Entrevista a Fernando de Prado, promotor del proyecto de la localización y la identificación de los restos mortales de Miguel de Cervantes

Juan Morrilla and Grisel Aranda
Texas Tech University

Es justo que Cervantes tenga su tumba y un entierro digno

A finales del pasado mes de abril, un georradar sondeó el subsuelo de la iglesia del convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid, España, con el propósito de hallar la localización exacta de los restos mortales allí enterrados. Existe el convencimiento de que, en alguno de los nichos y tumbas halladas, se encuentran los huesos de Miguel de Cervantes, quien recibió cristiana sepultura en el templo primitivo que dicha orden religiosa, la que lo liberó de su encarcelamiento en Argel, levantó en el famoso barrio de las Letras. Las heridas que el celebérrimo escritor sufrió durante la batalla de Lepanto podrían ser la clave en la identificación de sus restos. Para Fernando de Prado, promotor de este proyecto, no hay mejor manera de celebrar el cuarto centenario del fallecimiento de la figura más relevante en la historia de la literatura en español.

¿Existe alguna posibilidad de que los restos de Miguel de Cervantes no se encuentren en el subsuelo de ese convento?

Hay diversos documentos que confirman que sus huesos están y que nunca salieron de allí. En realidad, yo aporté muy pocas novedades en la investigación que realicé antes de presentar este proyecto. Prácticamente todo estaba ya estudiado, argumentado y bien documentado por varios eruditos y eminencias cervantistas y de aquella época. El documento por antonomasia es *La vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, escrito por Luis Astrana Marín y terminado en 1958. Son siete tomos absolutamente abrumadores por la documentación e información que albergan (contienen unos 1.500 documentos hasta entonces inéditos que prácticamente abarcan toda la vida del escritor). En realidad, desde entonces se ha añadido poquísimo. Antes, en cambio, sí hubo otras publicaciones muy importantes. Por ejemplo, destacaría la biografía realizada por Martín Fernández de Navarrete en 1819 (*Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*), los trabajos de investigación de José Deleito Piñuela y Cotarelo Mori sobre los siglos XVI y XVII, los artículos costumbristas de Julián Monreal y Ximénez de Embún, y, sobre todo, lo acontecido en 1870, cuando, por encargo de la Real Academia Española de la Lengua, Mariano Roca de Togores y Carrasco, marqués de Molins, escribió *La sepultura de Cervantes* con la idea de probar documentalmente que Cervantes fue enterrado en la iglesia primaria y que sus restos jamás salieron de ahí. Gracias a esta obra, la Academia consiguió frenar una jugada especulativa por parte de unos concejales del Ayuntamiento de Madrid de aquella época (querían derruir el convento y construir en su lugar un mercado y unas cuantas casas de vecinos), y, además, logró que se encargara la colocación de una placa preciosa en el muro del convento en la que se puede leer que ahí yacen sus restos mortales.

Si los restos de Cervantes están relativamente localizados desde hace tanto tiempo, ¿por qué no se procedió antes a su recuperación?

El principal inconveniente en el caso de Cervantes residía en que no se sabía con certeza en qué punto concreto del convento podía estar enterrado. En abril de 2010 conocí de casualidad a Luis Avial, que es el mejor especialista español en la detección de restos humanos a través de la utilización del georradar. Gracias a esta técnica, que ya fue utilizada en la excavación de la ciudad de Piramesés en Egipto, se puede saber qué hay exactamente justo debajo de una superficie terrestre analizada. Conforme me fue dando detalles, la fui encontrando más fascinante, pues su aplicación puede ser determinante para la arqueología y el desarrollo del patrimonio histórico.

Y, entonces, Cervantes entró en escena.

Me comentó que hay una serie de personajes históricos cuya pista estaba perdida, y uno de ellos, lógicamente, era Cervantes. Esa conversación fue como una revelación para mí. Como tantos otros, yo sabía que don Miguel debía estar enterrado en ese convento, pero poco más. Inmediatamente, empecé a buscar información y, como suele ocurrir cuando inicias una investigación de este tipo, nunca estás satisfecho con lo que encuentras. Conforme avanzaba me daba cuenta de que era factible, y cuanto más factible me parecía menos entendía por qué no se había intentado esto antes.

¿Qué información desveló el sondeo realizado por el georradar?

Esta técnica, combinada con otras aplicaciones radiográficas, ha permitido realizar, con una definición asombrosa, una recreación tridimensional del subsuelo de la iglesia del convento, que fue construida en 1673 prácticamente en el mismo emplazamiento, aunque con otra orientación, en el que se encontraba la iglesia originaria, en la que Cervantes fue enterrado en 1616. El estudio de la información dio pie a un informe geofísico de unas 120 páginas en el que se reporta información muy valiosa para este proyecto, ya que, si bien es cierto que lógicamente seguimos sin saber la localización exacta de los restos de Cervantes, al menos sí conocemos que, al margen de la cripta, en la que se han identificado treinta y tres nichos ocupados, hay otros cuatro enclaves (en el crucero, al lado izquierdo y dos en el centro posterior) con presencia de huesos humanos. Es preciso subrayar al respecto que el georradar confirmó lo que intuíamos de antemano: que al tratarse de una iglesia conventual, poca gente, sólo los capellanes y aquellas personas con un permiso especial, estaría enterrada en su subsuelo.

¿En cuál de estos lugares cree que está enterrado Miguel de Cervantes?

Ésa es la gran incógnita que tendremos que despejar en cuanto se reanuden los trabajos –la tramitación de los permisos necesarios para la intervención en el templo, declarado como bien de interés cultural, está retrasando el proceso más de lo deseado-. Mi intuición me dice que está en la tumba número cinco, pero es algo que tendremos que ir confirmando o descartando una vez se inicie la siguiente fase de la investigación, que va a llevar a cabo un equipo de forenses y arqueólogos dirigidos por Francisco Etxeberria. El primer punto señalado es la cripta que fue construida cuando se levantó la segunda, y actual, iglesia. Los cuerpos ahí alojados deben corresponderse con los de los capellanes o algún devoto que fuera autorizado. Se va a hacer una perforación en cada uno de los treinta y tres nichos que permitirá la introducción de una cámara endoscópica, a través de la cual se podrá ver la disposición de los restos humanos que hay en cada uno. Los cadáveres serán revisados, porque no se puede descartar que se hubieran producido movimientos de restos humanos durante las obras de ampliación del convento. Si los huesos están intactos, no corresponderían a Cervantes, ya que, de estar ahí los suyos, éstos tendrían que haber sido

exhumados desde su enterramiento originario, y, por tanto, tendrían que aparecer desordenados.

La tumba 2, la más cercana al altar, cuenta, según las evidencias que deja el georradar, con un espacio suficiente para dos enterramientos. Creo que se puede tratar de los restos de los marqueses de La Laguna, don Sancho de la Cerda y María de Villena, quienes, con su dinero, contribuyeron decisivamente a la construcción del actual convento.

En la tumba 3 pensamos que habría un niño de apenas un año de edad y doña Francisca Ayala, suegra de Francisca Gaitán Romero, la fundadora del convento, que hizo trasladar allí esos restos para que fueran sepultados.

En la tumba 4 se detectó espacio para un solo enterramiento, que se atribuye a Gabriel Martínez, padre de uno de los capellanes y que, además, fue el casero de Cervantes cuando vivió en el barrio de las Letras.

Y, por último, está la tumba número 5, que es la que está más alejada del altar. Su cavidad sugiere la existencia de dos nichos, que, perfectamente, podrían corresponderse a los de Cervantes y su mujer Catalina de Salazar, que murió diez años después de aquel y que se cree que también fue enterrada en esta iglesia. En aquella época los enterramientos seguían una jerarquía, quedando reservados los lugares más cercanos al altar para la gente importante. Así las cosas, lo lógico es pensar que alguien humilde como Cervantes quedara enterrado en un lugar más alejado. Teniendo en cuenta que en aquella época los restos mortales se respetaban muchísimo, la opción de que sus huesos se encontraran intactos en esta quinta tumba, dentro de su ataúd original y sellados por el zócalo que se realizó para corregir la inclinación de la iglesia primitiva, podría ser la más factible.

¿Qué prueba de carácter científico confirmaría que ciertos huesos, y no otros, son los de Miguel de Cervantes?

Para la identificación de los mismos contamos con una gran ventaja: la herida que sufrió en el antebrazo izquierdo por un arcabuzazo durante la batalla de Lepanto y que le provocó una lesión incapacitante que tuvo su mano inútil durante cuarenta y cinco de los sesenta y nueve años que vivió. Estamos hablando de un período de tiempo muy largo, más de media vida, en el que la inmovilidad de la extremidad no sólo atrofió los músculos y los tendones de la misma, sino que, además, debió crear unas lesiones características en el radio y el cúbito, así como en los huesos de la mano, que quedarían retraídos y engarfiados. Hoy en día, un antropólogo puede identificar esa lesión, así como la herida que sufrió en el pecho por otro disparo. Sólo en el caso de que sus restos estuviesen mezclados con otros, habría que proceder a extraer su ADN para hacer la selección de sus huesos.

Que tal herida pueda ser la clave de su identificación puede ser considerado como un guiño del destino.

Es la vía más fiable que nos queda. Otras técnicas están descartadas al no garantizar el éxito. Por ejemplo, no está claro que podamos recurrir directamente al ADN, pues sólo es útil cuando se trata de parientes cercanos que tengan una consanguinidad más o menos aproximada. Aunque tenemos constancia de descendientes de su hermano Rodrigo, que murió como alférez de Infantería en la batalla de las Dunas en 1600, el ADN común es muy, muy reducido ya que en estos cuatrocientos años han pasado unas doce generaciones. El error estaría prácticamente garantizado.

¿Teme que la conservación de los restos pueda no ser óptima para su identificación o que, incluso, no se pueda acceder a los mismos por las peculiaridades de la construcción?

Pese a no ser ideales, a priori las condiciones no son malas. La iglesia original se construyó en una ladera que daba a una huerta, donde actualmente se encuentra el Museo del Prado, por lo que la humedad pasaría a una profundidad mayor. Además, el suelo de Madrid prácticamente no tiene cal ni tampoco zonas gravíticas, que suelen ser muy agresivas con los restos óseos. Respecto a las características de la construcción, no hay riesgo de que los restos se encuentren debajo de un pilar clave. La iglesia actual se apoya sobre todo en los muros y los pilares que tiene, los cuales cumplen más bien una función de reforzamiento y apoyo.

¿Qué podrían desvelar los estudios que se hicieron de los restos mortales de Cervantes?

Podrían aportarnos muchísima información. Gracias a la evolución de la antropología forense, ciencia que ha experimentado un desarrollo extraordinario en las últimas décadas, sus restos podrían indicarnos de qué murió exactamente; si padeció algún tipo de enfermedad infecciosa al final de su vida; cómo fue su infancia y crecimiento, pues en el desarrollo de sus huesos habría quedado reflejado si hubo algún tipo de carencia o padecimiento; en qué medida le afectaron las heridas sufridas en combate tanto en el brazo izquierdo como en el pecho, etc. Es más, se podría hacer una reconstrucción tridimensional de su rostro, algo que ya se ha hecho a partir de la recuperación del cráneo de Roberto I de Escocia.

Este último punto se antoja, a priori, de suma importancia. ¿No lo cree?

Por supuesto. Nos permitiría obtener la confirmación del rostro de Cervantes. La imagen que tenemos actualmente de él se basa en un retrato que está en la Real Academia Española de la Lengua y que parece ser una copia o falsificación del retrato que originariamente le habría pintado su contemporáneo Juan de Jáuregui. Es una iconografía que ha triunfado, aunque podemos afirmar que hoy en día tenemos una imagen de la cara de Cervantes que no tiene por qué ser la real.

¿Cómo sería su otro retrato, el de su personalidad?

Cervantes siempre destacó por ser una buena persona, virtud muy meritoria si se tiene en cuenta el medio en el que se movía. El Siglo de Oro español lo formaron una serie de luminarias maravillosas que, en cambio, eran una gentuza espantosa. Era un sector terriblemente agresivo, pues entre ellos se hacían las canalladas más gordas. Se degollaban con un soneto, se despellejaban en redondillas, se acuchillaban en cuartetas... Quevedo, por ejemplo, compró una casa sólo para echar al inquilino anterior de la misma, que no era otro que un tal Luis de Góngora. Sin embargo, don Miguel debía ser excepcionalmente bueno, hasta el punto de que en su *Viaje al Parnaso* habló maravillas de todos, incluido el propio Lope de Vega, con el que mantenía una rivalidad lógica y normal. Es importante resaltar que él había sufrido mucho, que lo había pasado mal. Puso su vida en peligro, y eso cambia mucho al individuo. Primero estuvo en la guerra y luego pasó cinco años preso en Argel, donde, en medio del delirio, pudo descubrirse así mismo. Es por ello que cuando regresó a España veía las cosas de otra manera diferente a como las veían el resto.

¿Cómo murió?

Tenía el reconocimiento de la gente del teatro y de la cultura, y el respeto y la admiración de cualquiera que le conociera, ya que, pese a no haber tenido fortuna, había sido un soldado valiente. No en vano, en Lepanto fue herido mientras ocupaba una de las

posiciones más expuestas durante el combate. Nunca tuvo fortunas, aunque gracias a la publicación de la primera parte del Quijote y de sus entremeses y comedias pudo mudarse de la modesta casa que tenía en la calle Huertas, que él mismo describió como lóbrega y húmeda, a otra de nueva construcción, en la calle Francos, que ya era más espaciosa y limpia, y que le permitió ser uno más en el barrio de Las Letras, donde se reunía toda la gente de la cultura y las letras, y donde estaba el mentidero de los representantes de ese mundillo. Él mismo dijo que "murió muy sin dineros" y, a petición propia, fue enterrado en el que era posiblemente el convento más modesto de Madrid, aunque para él tenía una significación especial ya que fueron los trinitarios los que, previo pago de 500 ducados, lo liberaron de su encarcelamiento en Argel.

¿Cuál es su final soñado para este proyecto?

Como existen los medios y la oportunidad de recuperar de sus restos, considero que es justo que tenga una tumba nominal y un entierro digno quien dejó de ser español para convertirse en ciudadano de la Humanidad. En poco más de un año se cumplirán cuatrocientos años de su muerte, aniversario que coincide con el de Shakespeare, la otra gran cima de la literatura occidental, y creo que hay tiempo suficiente para realizar todos los trabajos que fueran necesarios para ello, aunque a partir del momento en que se localicen los huesos empezarán a interferir una serie de condicionantes que no se pueden calcular ahora mismo y que, por supuesto, no dependen de los investigadores, sino de las instituciones y su burocracia. Sin ir más lejos, podría plantearse un verdadero dilema dentro de no mucho tiempo, ya que por un lado habrá un edificio declarado como bien de interés cultural y que, por tanto, tiene el máximo grado de protección, y por el otro está la posibilidad real de acceder a los restos de un individuo absolutamente excepcional. Sin duda, estaríamos ante un tema inédito en España. ¿Qué pesa más? En otra situación, se pondrían todas las trabas posibles para que ninguna actuación de este tipo fuera autorizada en un edificio como éste, pero es que estamos hablando de Cervantes.

No es un asunto baladí el que propone, pues está en juego la consecución de un hito histórico en la historia cultural de España.

En este sentido España es un vergel que todavía está por desarrollar. Es una potencia mundial en patrimonio histórico y artístico, y diría que es la primera potencia mundial en diversidad de patrimonio. Existe una riqueza infravalorada e infrautilizada que está por explotar porque, sencillamente, no es gestionada adecuadamente. Hay que seguir el modelo, por ejemplo, de Inglaterra, donde en el año 2000 crearon el distrito de Stratford-on-Avon, al sur del condado de Warwickshire, que incluye un recorrido por una serie de enclaves históricos relacionados con la figura de Shakespeare. En España, donde históricamente ha habido gente fantástica y con grandes iniciativas, capaces de sacar adelante proyectos a base de una tenacidad y una paciencia infinitas, esto, lamentablemente, parece inconcebible.

¿Por qué es así?

El cuerpo directivo de este país hace mucho más daño que el bien que puedan realizar los arriba citados. Este caso es un gran botón de muestra. En septiembre de 2010 empecé a buscar financiación para esta iniciativa. Tirando por lo alto, el presupuesto previsto no supera los 100.000 euros (menos de 150.000 dólares). Una por una, visité las fundaciones de las grandes empresas del país y puedo asegurar que en algunas de ellas recibí respuestas tan kafkianas como humillantes, incluso por parte de gente que me conocía bien. Hablar de cultura a quien sólo entiende de dinero y de hechos tangibles es estar abocado al fracaso,

sobre todo en un contexto de crisis económica como el actual. Estamos hablando de incapacidad, de falta de imaginación e interés, de miras cortas. Sin embargo, a través de una amiga, pude entrar en contacto con un grupo de financieros muy fuerte de Estados Unidos. Cuando me reuní con ellos y les hablé del proyecto creían que les estaba timando. Pedir dinero fuera de España para sufragar los gastos de un asunto de Cervantes era muy doloroso, pero parecía ser la única salida que quedaba. Algunos estaban dispuestos a ayudarnos, pero fue entonces cuando conocí al jefe del área de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, Pedro Corral, quien, al ver que mi proyecto estaba sólidamente argumentado, rápidamente se entusiasmó e hizo los trámites necesarios para contar con el apoyo de esta institución, que cubrirá los primeros 12.000 euros. Sin embargo, se ha hecho una valoración económica del impacto mediático que ha tenido en todo el mundo la fase inicial de este proyecto (portada del New York Times incluida), y ésta ha dado como resultado el equivalente a lo que hubiera sido una campaña de publicidad de 20 millones de euros (unos 26 millones de dólares).

TEXAS TECH UNIVERSITY
Department *of* Classical & Modern Languages
& Literatures

Texas Tech University

Number 13.1 / 13.2

Spring & Fall 2013