



Latin American Literary Review

VOLUME 44 / NUMBER 88 2017

ARTICLES

- Paco Martín del Campo. "Are Pachucos Subalterns?: Crime, Liminality, and the Uncanny in Early Chicano Literature." 2
- John Thomas Maddox IV. "Los hijos de la Xica que Manda: *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y *Fe en disfraz* de Mayra Santos-Febres." 10
- Kathleen Cunniffe Peña. "Ferro's *El otro Joyce*: Originals and Copies." 22
- Greg C. Severyn. "Franz Galich's *Tikal Futura* and the Perpetuation of History's Violent, Eurocentric Cycles." 31
- Carolyn Wolfenzon. "El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel como espejo político de México." 41
- Diego Alonso. Borges y la escritura de la historia. Tres tesis en torno a 'Tema del traidor y del héroe' 51
- Claire Climer. "Un fuego sin luz: La paradoja y el error en *La busca de Averroes*." 59
- Silvia Rocha Dallos. "Intervenciones contaminantes y profilaxis cinematográfica en la vecindad de Pepe El Toro: la trilogía de Ismael Rodríguez (1948-1953)." 71

TRANSLATION

- Mempo Giardinelli, "Kilometro once."
Translation by Cameron Hicks Baumgartner. 80
- Felipe H. Lopez, "Mam" and "Guepy": Two Valley Zapotec poems.
Translation by Brook Danielle Lillehaugen. 83

REVIEWS

- Latin America at Fin-de Siècle Universal Exhibitions: Modern Cultures of Visuality.*
By Alejandra Uslenghi. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 244 pages.
Reviewed by: Shelley Garrigan, North Carolina State University. 85
- Trauma, Taboo and Truth Telling: Listening to Silences in Postdictatorship Argentina.*
By Nancy J. Gates-Madsen. Madison: University of Wisconsin Press, 2016. 235 pages.
Reviewed by: Ana Forcinito, University of Minnesota 86
- Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015).*
By Elzbieta Sklodowska. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2016. 494 pages.
Reviewed by: Vicky Unruh, University of Kansas, Emerita 88
- Literature and "Interregnum": Globalization, War, and the Crisis of Sovereignty in Latin America.*
By Patrick Dove. Albany: SUNY Press, 2016. 330 pages.
Reviewed by: Michael J. Lazzara, University of California, Davis. 90
- The Limits of Identity: Poetics and Politics in Latin America.*
By Charles Hatfield. Austin: University of Texas Press, 2015. 158 pages.
Reviewed by: Ignacio M. Sánchez Prado, Washington University in St. Louis 92

Are Pachucos Subalterns?: Crime, Liminality, and the Uncanny in Early Chicano Literature

Paco Martín del Campo

ABSTRACT: This article studies the novels of Daniel Venegas, Jovita González, and Américo Paredes that they wrote between 1928-1938. Indigeneity, marriage, liminality, and volition are major themes in the works of each author, all of which analyze the state of Chicanos in the Southwest during the first decades after the Mexican Revolution. While their plots and characters differ, they are all rooted in the conflict between First Nations and colonial settlers and had to grapple with the existence of pachucos. Because it was necessary for pachucos and pachucas to mediate between their Mexican-born relatives and Euro-Americans, they best represented the state of Mexican America during that era.

KEYWORDS: Indigeneity, la chicanada, crime and punishment, liminality, settler-colonialism

From 1925 until 1938, three writers named Daniel Venegas, Jovita González, and Américo Paredes wrote novels that analyze the state of Mexican emigrants and their children living in the U.S. Southwest in the decades after the revolution. The characters of their novels exhibited lingering effects from the U.S.-Mexico War, discrimination due to legal status, and the pressure and incentives for emigrants' children to assimilate. Despite their many differences, both indigenous and Tejano characters in their novels find themselves sharing a state of liminality. The pachucos, or cholos, represented the chicanos' state of liminality as well as anyone, because they had the uncanny ability to mediate between Mexican and Anglo-American communities. For the pachucos, daily life entailed traversing not just distinct environments and languages but also mores and customs from either side of the border.

Despite their distinctive plots, characters, settings, and categories of analysis, each author sought to understand the *pachucos* either explicitly or as a subtext. These specific efforts were part of their larger explanation of the state of Mexican America after the revolution. Some of the major themes in their novels are indigeneity, marriage, liminality, and volition. While each of these themes poses a significant issue or question about the motivations of each character, is rooted in conflicts between First Nations and colonial settlers. At critical junctures, both indigenous and Tejano characters must choose between strategies of resistance and accommodation. Though the ways each character either resists or accommodates differ for each novel, their actions are all responses to their liminal state.

These novels were, for a long time, unavailable to scholars. In fact, the novels of González and Paredes remained unpublished for approximately half a century. This article owes much to the efforts of a group of scholars who labored to recover the writings of Latino novelists that had been lost until the 1980s. Because of their work,

it is now much easier to access both of González's works, which she titled *Caballero* and *The Dew on the Thorn*, and Paredes' *George Washington Gómez*. The recovery project allowed Latina and Latino intellectuals to analyze these novels in relation to those of contemporaneous authors such as Venegas' *Las Aventuras de Don Chipote*. If those scholars had not undertaken the recovery project, it would not have been possible to write this article.

For many reasons, the post-revolutionary era was a critical and highly contingent transition period between the Porfiriato and the PRI regime that caused rather contradictory effects to manifest in Mexico. As certain sectors of the Mexican economy improved during the 1920s, popular social movements demanded the enforcement of the provisions of the new constitution that mandated reforms in labor, land redistribution, national ownership of resources, and church-state relations. As agricultural, mining, and oil prices plummeted towards the end of the decade, Elias Plutarco Calles responded by consolidating power over the national government during the Maximato. The national government eventually established an uneasy truce with popular movements during the sexenio of Lázaro Cárdenas through a state-led labor organization called Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) that lasted through the postwar period.

Despite a lingering and pervasive sense of uncertainty" and eliminate the dependent clause "apparently unmolested by the protracted political crisis, Mexican artists used a variety of mediums such as painting, literature, and later film to better understand the meaning of Mexican national identity, which was a goal they shared with the so-called "indigenista" intellectuals. By the 1940s, the literary critic Octavio Paz and others were taking the changing meanings of "machismo" in contemporary Mexican society as their subject of inquiry. In *El Laberinto de la Soledad* (1950), Paz analyzed both the collapse of the Mexica Empire during the sixteenth century and the

pachucos (who were also known as “Zoot Suiters”) who emerged in East Los Angeles during the decades after the revolution. For Paz, both the history of Spanish colonization in Mesoamerica and the present state of Mexican-American youth in the U.S. were essential for understanding *lo mexicano*. Some scholars such as Carlos Monsiváis argued later in the century that it was this “golden age” of cinema during the 1940s and 1950s that the controversial, “modern” notion of machismo originated.

If the works of Venegas, González, and Paredes were part of this larger effort by intellectuals to examine the crisis of masculinity in post-revolutionary Mexico, those authors wrote also had to answer an additional set of questions related to emigration. While the novelists wrote about typical themes related to immigration stories like language acquisition, family unification, and educational attainment, they also had to confront that which was particular about Mexican migration to the U.S. By some estimates, approximately 1,500,000 Mexicans emigrated north of the border from 1900 until 1940. The major issues these authors considered in their writing were the U.S.-Mexico War, mass deportations and repatriations, and segregation in the U.S. Southwest. It turned out that sharing a land border with the U.S. was a peculiar experience indeed.

As is true for any writer, Venegas, González, and Paredes’ personal background and circumstances while living in the U.S. had a tremendous influence on their work. Previously, Venegas had worked as a writer for two Spanish-language newspapers in Los Angeles, *El Heraldo de México* and *La Opinión*. At various times during his stay in the U.S., he also worked for the Southern Pacific railroad in the Southwest, led a theater company, and published a periodical, *El Malcriado*, which was also his writing pseudonym. *El Malcriado* was, of course, also the name of the United Farm Workers’ official newspaper during the 1960s and 1970s. While reporting for *El Heraldo* and *La Opinión*, Venegas collected testimonies from many Mexican emigrants living in the U.S. Soon after the publication of his novel in *El Heraldo* during 1928, Venegas joined one of the first groups of *repatriados*, who, in this case, were mostly white-collar writers from Mexico.

Many scholars consider *Las Aventuras* among the first, if not the first, chicano novel. The novel’s protagonist, Don Chipote, is a composite character based on the emigrants Venegas encountered during the mid-1920s. After leaving his family to search for work in the U.S., Don Chipote joins a group of his “Chipotesca familia,” whom the narrator describes alternatively as “braceros” or “chicanos.” The story revolves around Don Chipote and the Chipotesca familia as they make the typical ride on the South Pacific from El Paso to Los Angeles in search of higher wages. It is worth noting that in Venegas’ novel, the term ‘chicanos’ referred to undocumented emigrants from Mexico. By the 1970s, the meaning of the term changed to include their children born in the U.S.

While Venegas wrote his novel based on the testimonies from Mexican emigrants, Jovita González used historical fiction—and most likely oral history—to understand the origins of the crisis of

masculinity in South Texas. González set both of her two unpublished novels, *The Dew on the Thorn* (which remained unfinished) and *Caballero*, in Texas during the first half of the nineteenth century. Both describe how “the Border People” adjust to U.S. rule during the U.S.-Mexico War as the U.S.’ victory causes a crisis in the self-image of hacendados and rancheros who live in the region. That crisis is represented best by the decline of the prominent hacendado Santiago, who is the great-grandson of the first surveyor, Ramón, who received one of the first land grants from the Spanish viceroy during the 1740s.

González evidently had much insight into the inner workings of Tejano society during the early nineteenth century. In each of her novels, plot development and character motivations are rooted in social relations between indigenous people and Spaniards living on the hacienda. While the attitudes of hacendados range from a genuine desire to educate indigenous people to unabashed racism and prejudice, social life in every hacienda is characterized more than anything by the competition for prestige among hacendados and rancheros. Though they only realize it after they lose their sovereignty, hacendados’ paternalist ideology proves to be quite precarious when their self-image is contradicted by the consequences of military defeat. One of González’s most provocative suggestions was that at least some Tejanos of the present might repeat the past mistakes of hacendados such as Santiago.

South Texas was home of several writers whose work during the 1930s became centerpieces of the recovery project. One of González’s contemporaries was a young, cisgender Tejano named Américo Paredes. His unfinished novel, *George Washington Gómez*, describes the education of a Tejano adolescent named Guálinto—known later as George—who is comes of age during that pivotal decade. Born in Brownsville on September 3, 1915, Paredes was, like González, a descendent of Tejanos who had arrived at the end of the eighteenth century. Also like her, Paredes used historical fiction to analyze the decisions made by the novels’ protagonist. However, in *George Washington Gómez*, the major event that bears its influence on the present is not the U.S.-Mexico War but rather the Mexican Revolution.

While both novels share a certain degree of historicity, *George Washington Gómez* also differed from González’s work in terms of its protagonists, narrative style, and categories of analysis. Paredes’ uses a nonlinear narrative that oscillates between Guálinto’s formative experiences during adolescence and a critical event—the death of his father—that occurred shortly after his birth while the revolution was unfolding on both sides of the border. Paredes’ novel is also notable for its reliance on psychoanalytic methods. In his story, the struggle between Don Quixote and Sancho Panza exists only within the mind of Guálinto. Similarly to González’s question about the impact of the U.S.-Mexico War on the collective psyche of the Border People, Paredes asks whether his decisions as an adult are at least in part the result of unresolved traumas from his adolescence.

Each of the Tejano novelists wrote about people who had be-

come accustomed not only to living in a region that was located between two states but also two sets of competing narratives about history and national identity. Within each of those sets of narratives were also different understandings about the causes of racism in society. Despite being accustomed to living in that region, Venegas' and their works suggest that many were still trying to make sense of the particular experiences of Chicanos in the Southwest. The arrival of many Mexican emigrants after the revolution did not change this question as much as increase the stakes of answering it, and the same was true for the emergence of pachucos who lived in the cities and towns of the region. What was each author's theory about the circumstances that their indigenous and Tejano protagonists confronted? What was the significance of the pachucos for them?

Any attempt to understand Mexican history and politics must consider the place of indigenous people. In each novel, indigeneity is never presented in a vacuum. Rather, it exists in conflict with settler-colonialism. Indeed, it is this continuing conflict that drives plot development and causes any notion of a shared national identity to be inherently tenuous at best. The ways that those conflicts between indigeneity and settler-colonialism become apparent vary for each novel. Between them, the major sites of conflict between indigeneity and Euro-American colonizers are family unification, authority on the hacienda, and the individual psyche of Guálinto/George. Moreover, these conflicts over the meaning of national identity are linked with labor, migration, religion, and citizenship. Yet in every novel, the meaning of national identity is characterized by the conflict between indigeneity and settler-colonialism

To best describe how each author defines indigeneity in relation to labor, migration, religion, and citizenship, it is worth making a short digression on the specific post-revolutionary moments in which each author wrote their stories. Venegas published his story after a series of emigrations by Mexicans to the U.S. from 1923 until 1927. In fact, Don Chipote's journey from El Paso to Los Angeles on the Southern Pacific is one that many Mexican emigrants made after crossing the border in those years. In contrast, González and Paredes attempted to publish their novels during the labor upheavals of the mid-1930s. In South Texas, agricultural workers—first onion pickers and then pecan shellers—attempted to organize unions throughout the decade. These efforts culminated with the massive pecan shellers' strike that occurred in San Antonio from January until May of 1938, for which the Communist labor organizer Emma Tenayuca became the most recognizable leader. Both the epilogue of *George Washington Gómez* and the refusal of several printers to publish *Caballero* from 1937-8 need to be understood in the context of these organizing drives by agricultural workers in South Texas during the 1930s.

Evidently, contemporary events that pertained to migration and labor impacted the questions that each author attempted to answer in their novels. While its significance varies for each, the metaphor of the family is essential for understanding the definition of national identity. For obvious reasons, the metaphor of family

does not represent the inner conflict between indigeneity and empire adequately. Even so, family reunification functions as a plot device that is also a metaphor for the well-being of the polity. In other words, the changing state of families represents for each author the well-being of the community they represent. Between the three authors, the well-being of characters' families can refer to either the future of indigenous people or Tejanos. For each author, the changing state of families represents the well-being of the community more generally. The reunification or division of a character's family represents the future well-being of whichever polity is signified by that character.

Though he wrote earlier than González and Paredes, Venegas' story differs in a number of other, important ways. Of these novels, the interrelated issues of citizenship and indigeneity are most salient in *Las Aventuras*, since Venegas' unstated implication is that the chicanos are mostly indigenous people. Don Chipote and his fellow chicanos are subjugated to both inhumane degrees of exploitation and social and political exclusion during their time in the U.S. Venegas' unstated implication is that the chicanos are mostly indigenous people. Together, the "Chipotesca familia" encounters both ruthless Mexican contractors and people whose appearance is similar to his but do not speak or understand Spanish. The pivotal event occurs at the end when U.S. immigration officials deport Los Chipotes, which is the climax of a crisis that grows throughout the novel. Venegas presents Don Chipote's journey as a nightmarish journey that results from his contradictory state of being both indigenous and undocumented. In the U.S., the chicano migrants are both native and foreign.

Whereas neither Guálinto/George nor his U.S.-born wife and child risk deportation in *George Washington Gómez*, Don Chipote is constantly reminded of his legal status throughout the novel. For Venegas, the degree of exploitation of Don Chipote and other Mexican emigrants, coupled with both their socio-political exclusion and separation from their families, was why they should return to Mexico. The fact that Venegas wrote his story based on real testimonies by Mexican emigrants makes his novel ring authentically and adds credibility to his argument. Yet their reasons for emigrating to the U.S. should not be reduced to either naiveté or being duped by dishonest labor recruiters. Rather, the negative consequences of their decision need to be considered alongside those of *not* emigrating. The so-called "the income-consumption gap" in the Mexican countryside was as likely, if not more likely, to be a motivation for emigration.

For Venegas, the crucial question was whether emigration was worth the price of extreme exploitation and social and political exclusion. While chicanos of *Las Aventuras* lack citizenship, González's *Caballero* suggests that the means by which indigenous characters could achieve political inclusion was through piety. Though indigeneity and labor are also connected for González, religion and piety are essential for notions of citizenship on the hacienda in her novel. In *Caballero*, José and Tecla represent the biblical figures of Mary

and Joseph, which is why Tecla gives birth to their son in their *jacal*. Though they were excluded from the competition for prestige because they are native, Christian doctrine offered them the possibility of grace in the eternal world. This, of course, was part of a much older ecclesiastical debate over how to reconcile indigeneity and Christianity. González's interpretation was strikingly similar to what left-wing Catholics later called "the preferential option for the poor."

As with the novels of Venegas and González, a major tension in Paredes' story is the relation of indigenous people in national identity. In *George Washington Gómez*, Paredes also raises the question of whether it is even possible for U.S.-born Tejanos could reconcile indigeneity and national identity. Paredes' answer to this question revolves around the individual identity of the title character. The title points to the central tension of Guálinto's individual identity, which is, in part, the result of his father's misunderstanding of U.S. history. His father, Gumersindo, named him after the independence-era general under the incorrect assumption that Washington had emancipated his slaves. Towards the end of the novel, Guálinto's learns that his nickname is a mispronunciation of the Cuahtémoc (246). Guálinto's relationship with indigeneity is also demonstrated through his schooling, especially his memories—or lack thereof—of a student who sat next to him in Mrs. Cornelius's class, to whom he refers only as "La India." Yet it is Guálinto's decision to separate himself from Mexicans in South Texas as an adult that provides an answer to Paredes' question.

George's renunciation of indigeneity is not just an assertion of his new identity as an individual, but rather it is a decision that must be understood as particular to the post-revolutionary period. For Paredes, the future of the younger Guálinto had implications for not just Tejano youth but also the meaning of the revolution itself. Out of the latter come two competing narratives about Mexican national identity. Gumersindo and his brother (Guálinto's uncle) Feliciano, each represent one of two philosophies. Gumersindo is devoutly Catholic and fears the consequences of teaching his son to distrust Anglo-Americans. He believes in the possibility of social harmony. In contrast, Feliciano moved to northern Mexico while he was young and subsequently became an anti-clerical. Unlike his brother, "the Border Mexican knew there was no brotherhood of men" (19). This debate had as much to do—if not more—with conflicts between indigeneity and the Mexican state as those between labor and capital.

Much of the novel's plot development is driven by the tension between the worldviews of Gumersindo and the younger Feliciano. It is, tragically, George's actions as an adult that allow the older Feliciano to judge who was correct. In Part V, George returns to his hometown of Jonesville and informs his uncle that he is working in border security and counter-intelligence for the Army. Specifically, he has returned to spy on the wife of Antonio Prieto's wife, who is intended to represent the Tejana labor organizer Emma Tenayuca. In the last scene, the older Feliciano learns that George's motivation

has changed from a genuine desire "lead the people" of South Texas to merely advancing his own career interests. In private, George tells him he believes the future of "Mexican greasers" will be limited to working in "unskilled" occupations. The story ends after the aging Feliciano realizes the younger Feliciano was correct.

Though their precise circumstances differ in each novel, every character's proximity to indignity is what determines more than anything their social, political, and economic constraints. Whether as constituting national identity or being "the other" to it, what they share in common is that indigeneity is both essential for defining national identity and is connected with labor, migration, religion, and citizenship. The sites where national identity is contested vary from the family, the hacienda, and the mind of George. For all of them, however, the family was an apt metaphor that defined national identity. While González posits that religion and piety offered José and Tecla a means of achieving social inclusion, Venegas and Paredes both suggest that indigeneity and citizenship were mutually exclusive for those remained in the U.S.

In these early Chicano novels, the formation of families—with all its contingency—functions both as a device for plot development and a symbol for the well-being of the nation. Furthermore, each author uses marriage to represent both what is and is not possible for both the union itself and the nation. Its relation with plot development is not just through its characters' desires for prestige. Rather, marriage is contingent, and it is related closely with competing narratives about national identity. Marriage for indigenous characters is defined by preservation and is contingent on the realities of labor and migration. In contrast, marriage for the Tejano writers connotes the possibility of social harmony with Anglo-Americans in the future and is contingent on evaluation of character and especially the capacity for reciprocity.

For the Tejano characters in *Caballero* and *George Washington Gómez*, the union of two families through marriage—whether between two Tejano families or with an Anglo-American family—is central to the general competition for land, prestige, and authority. In *Caballero*, intermarriage is both a direct consequence of and symbolizes the hacendados' loss of authority during the war. Like the adult George of *George Washington Gómez*, the characters of that novel are motivated by their desire for prestige. For George, the possibility of losing prestige is connected not with the outcome of the war (or marriage with an indigenous character) but rather being associated with Mexican residents of South Texas. Despite their different circumstances, the Tejano characters of both novels seek marriage as part of their more general pursuit of authority.

Though it certainly also holds great significance for *George Washington Gómez*, in both of González's novels marriage is central for the general competition for land and prestige. This is most evident in the author's description of rituals surrounding marriage. For example, the title *The Dew on the Thorn* refers to one of two possible heteronormative rituals related to courtship. The "dew on the thorn" could signify either the water that rancheros use to wash

their beards in the morning and make themselves presentable in the morning or to a ritual practiced by women before the feast of St. John. While those rituals assumed the exclusion of indigenous characters, in *Caballero*, the possibility of marriage in *Caballero* is tied more closely with the state of relations with Anglo-American settlers. The U.S.-Mexico War disrupts older courtship practices by introducing new competitors that also seek to use marriage to gain land, authority, and prestige. This underlying conflict is what drives the plot of González's second novel.

In both *Caballero* and *George Washington Gómez*, a key juncture in the plot emerges when a Spanish-Tejano protagonist decides to marry an Anglo-American person. For Susanita and other Spanish-Tejanas on the hacienda, the question of whether Anglo-Americans can be trusted can be answered, at least in part, by assessing their viability as husbands. They judge Warrener to be trustworthy, because he respects the piety of Tejanas, learns Spanish, and converts to Catholicism. In contrast, other Anglo-American male characters, such as the surveyor, McLane, are judged more negatively. His marriage to Susanita's sister, Angela, is suspect, because he refuses to convert to Catholicism (213). The issue is not about religion so much as character and intentions. Assuming González did indeed approve of Warrener's character, the crucial question is whether he or McHale is most representative of Anglo-American settlers in Texas.

Though Paredes' novel takes place almost a century after *Caballero*, intermarriage also has implications for future relations between Mexico-Tejanos and Anglo-Americans in *George Washington Gómez*. However, Paredes is also concerned with how the motivations of George change between adolescence and adulthood. While George's initial attraction to Ellen while they were college students was because she was studying migrant labor in Central Texas and her family was originally from South Texas, George's comments in the epilogue express a different set of motivations. George's motivations are rooted in his desires. George does not wish for Ellen (nor presumably their son) to learn Spanish. Upon returning to South Texas as an adult, George's "official story" is that the after law school he began working for an urban developer, and they will soon move away from South Texas. He no longer wants to "be a leader of the people" of the Rio Grande Valley.

As with the character Warrener of *Caballero*, the meaning of intermarriage is connected with character motivations and also functions as a measure for the future of Tejano-U.S. relations. Yet with *George Washington Gómez*, the character in question is not the Anglo-American partner but rather the protagonist George. More significant than Ellen's ethnicity is how George remains motivated by his lingering resentment towards his "first love," María Elena. His ill feelings of towards the memory María Elena is not just an obsession with love lost. Rather, it also represents his inner conflict over national identity. As an adult, George desires Ellen at least in part because she is not María Elena. His contradictory desires become apparent during their wedding night (284). While it may not have

been his original intent, their marriage becomes one of George's methods for renouncing his Mexican heritage for the sake of "pursuing privilege and prestige.

Like the metaphor of family, marriage describes the boundaries of national identity and the future of the polity in each of these novels. For indigenous characters, the preservation of marriage—like family re-unification—represent the possibility of maintaining at least some degree of autonomy. For Tejano characters, it is also a metaphor for the changing state of relations with Anglo-American settlers and the possibility of peace between two states that share a large land border. While Tejano families can determine whether a potential partner is acceptable based their evaluation of the character of the partnership, it remains uncertain whether peace will continue for future generations. Moreover, González's concern with the history of the U.S.-Mexico War and Paredes' psychology of his protagonist also point to the precariousness of such an accord. For both of the Tejano authors, the traumas of past conflicts linger in the present.

Though they are born and live in different circumstances, both the indigenous and Spanish-Tejano protagonists of each novel live in an arid, desert land that is also the border between two nation-states. As a result, all of them are, to some extent, caught in a state of liminality. However, the ways that their state of liminality manifest differ according to time, place, and their proximity to indigeneity. While both the hacendados and rancheros of *Caballero* and George of *George Washington Gómez* have privileges that arguably offer an opportunity to escape by distancing themselves from Mexicans, it is Don Chipote who risks being labeled as criminal due to his nationality, legal status, and the neighborhoods in which he resides. Even the newfound autonomy of José and Tecla at the end of *Caballero* is relatively circumscribed by the need to find employment from either Anglo-American or Tejano landowners.

In *Las Aventuras*, the liminal state of the chicanos is more acute, and it is the result of their inhumane treatment as often indigenous people who are "superexploited." That is, they work within U.S. markets while being excluded from access to quality employment, housing, medical care, and (if they have re-united with their families) schools. It becomes evident soon after his crossing that Don's Chipote's situation is worse than more privileged chicanos when police officers arrest him with the mistaken assumption that he is inebriated. Upon reaching Los Angeles, Don Chipote lives in a hotel that is also a brothel. For Venegas, the canine character named Sufrelambre, the unemployed, and *cholos/pachucos* each represent to some degree the state of liminality for Mexican emigrants living in the U.S. Don Chipote, like many chicano migrants in the U.S., could not escape the world of *cholos* and *la clase de desgraciados*.

Though the *cholos*, the unemployed, and Sufrelambre all live in a segregated neighborhoods, it is the *cholos* who bear the mark of criminality most distinctly. Though they are essential for his story, Venegas both understands and misunderstands the *cholos*. He understood them in that, like any other group of immigrants, Mexi-

can emigrants moved to the U.S. in search of a better life for their families. For him, it is the *cholos*, or what many in East Los Angeles then called "*pachucos*," who are most indicative of the foreboding future of Mexican emigrants who make this decision. The author believed the pachucos spoke "neither English nor Spanish," which suggested to him that they could not belong to either nation. While he saw their state as a warning, Venegas would have found their group identity to be uncanny. That is, their speech and their mannerisms were both familiar and unfamiliar to him. They were not Mexican, yet they reminded him of "home."

If Venegas' novel elicits a certain fascination with the pachucos, the epilogue of *George Washington Gómez* offers a much sterner warning. George's uses the pejorative term "Mexican greasers," which is an expression that holds several possible meanings. One is that it expresses acceptance, if not allegiance, to the notion that Mexicans, and particularly Mexican youth, are criminals. For him, they have no potential. Yet his utterance is also an act of sublimation. That is, by casting the Mexican youth as criminals, he can express his racist sentiments in terms that are more acceptable in civil society. Lastly, George's uses the slur in hopes of escaping, or even transcending, his liminal state. His use of the pejorative is both a conscious (if habitual) attempt to separate himself from Mexican youth and an unconscious expression of his private insecurities. He fears he will always be perceived as Mexican.

Whether or not he actually *can* escape his liminal state, each possible meaning of his utterance is evidence of the rhetorical power that the label of criminality holds. It carries the weight of legal authority, sets the terms of inclusion, and makes social and political divisions apparent. While the label of criminality enables George to validate his racist sentiments, this is not intended to suggest that *all* concerns about crime are invalid. Had he at least referred to specific instances of such criminal acts, then he could perhaps have asked more challenging questions about the continued issue of crime in chicano neighborhoods. But by referring to them as "Mexican greasers," George conflated criminal acts with national origins. Instead of citing specific evidence or examples, he labeled all Mexicans as criminals.

Of course, it is not only among Chicanos that crime and punishment delineates the limits of social inclusion and exclusion. It may very well be that it is a fundamental characteristic of criminal law in general. Nevertheless, the pachucas and pachucos did not only have to navigate between respectability and criminality. They also lived between two nations that share a land border. The pachucos, then, were uncanny because they had to traverse boundaries both within the social hierarchy and conflicting national narratives from either side of the border. Even if they rarely, if ever, returned to Mexico, they had to learn how to "code-switch" between two languages. It was they who mediated between Mexican emigrants and civil society north of the border. They adapted by traversing between those two worlds. Because they could not leave, they adjust to their state of liminality through practical adjustments.

If the protagonists of these novels lived to some degree in a state of liminality to some degree, to what extent do they have volition to escape it? Despite their different circumstances (which was not just due to their proximity to indigeneity but also the time and place in which they lived), both indigenous and Tejano characters must choose between the strategies of resistance and accommodation. While Don Chipote's resistance comes in the form of seeking unity with both his family and his fellow Chicanos, José and Tecla exercise their newfound volition by leaving the hacienda and seeking better wages by working for Anglo-American employers. In contrast, the actions of Ramón, Álvaro, and Don Gabriel represent the ways in which Spanish-Tejanos could either resist or accommodate from 1836-1848. George, of course, decides to accommodate the pressures and incentives to assimilate by separating himself from the pachucos.

A trope throughout *Las Aventuras* is Venegas' description of the various characteristics of "la chicanada" that the Chipotesca familia express during their journey from Texas to southern California. The expression of la chicanada is what defines the will of the Chipotesca familia. Its essence is the migrants' ability to keep a good sense of humor, despite feeling the pangs of hunger, exhaustion, and homesickness. In anticipation of their arrival, Chicanos' often burst spontaneously into guitar-playing, singing, and dancing during their journey to Los Angeles in a Southern Pacific railroad car. These outbursts are not mere 'coping mechanisms but rather they both expressions of unity and acts of resistance to the pervasive sense of uncertainty. Their ability to keep their sense of humor and to have fun demonstrates their continued resilience and their refusal to become despondent. They are oppressed, and yet they can still exert their will in such a way that they will not only be defined as such.

While only Venegas makes the protagonist of his story an indigenous person, the future of indigeneity is what creates the stakes for all three writers. Like Don Chipote, indigenous characters of *Caballero* do have a degree of volition. Unlike Venegas and Paredes (not to mention the hacendados of *Caballero*), José and Tecla exercise their volition by taking advantage of crisis of authority that results from the U.S.-Mexico War. The presence of a new group of settlers offers them a recourse to seek better wages from someone other than the hacendados, which enables José to become a free laborer. Here, it should be noted that the war also led to the formal establishment of slavery in Texas. Their decision to leave Santiago's hacienda is the starkest measure of the hacendados' crisis of masculinity.

Volition for Don Chipote and José and Tecla is defined by their ability to maintain family bonds and find a better life. In contrast, the characters of Ramón, Álvaro, and Don Gabriel offer a range of possible responses to the war for Spanish-Tejano male characters in González's novel. However, any attempt to interpret the intents and meanings behind their actions must ascertain the significance of the fact that González co-authored the story with Eva Raleigh.

The Chicano literary scholar José Limón has argued it is likely that González created the characters and that Eva Raleigh wrote most of the plot. If Limón is correct, then we can ascertain González's true intent for the novel more by analyzing the particular attributes of Ramón, Álvaro, and Gabriel as *characters* than how their actions relate to the novel's plot development. Between them, one can decipher the degree of volition that the hacendados had after their military defeat.

While each of these characters has known peace, all of their actions in the novel take place during a time of war. In a flashback to 1836, Santiago's brother, Ramón, returns from battle with Anglo-American rebels and reports that Santa Anna's forces had been defeated. After his father, Francisco, castigates him for fleeing and acknowledging his cowardice during the fight, Ramón returns to the frontlines and dies fighting the rebels. As U.S. forces cross the border and invade central Mexico ten years later, Santiago's son, Álvaro, decides to join the *guerrilleros*, only to be captured by Warrener. In exchange for his release, Warrener demands permission to marry Santiago's daughter, Susanita. While Ramón and Álvaro choose resistance (albeit at very different moments during the conflict between Mexico and the U.S.), Gabriel chooses accommodation. Gabriel argues initially for selling lands to Anglo-Americans and begins to supplicate favor from McHale.

The roots of the hacendados' crisis of masculinity lie in the fact that the U.S.-Mexico War ends the possibility of overt resistance. In part because the hacendados cannot accept their new situation, leadership must come from elsewhere. Another part of the problem also has to do with demographic changes caused by the war. The deaths of *caballeros* such as Ramón have a negative impact on the social economy amongst Tejanos, which causes the very meaning of honor to change. The familiar notion of honor has been replaced by its opposite, which is the *lack* of honor. This assumes, of course, that it had been previously possible to attain honor under the hacendados' old regime. Whether or not such honor had actually been attainable, demographic problems would also have been a salient issue during the decades after the Mexican Revolution. In the decades after the revolution, this issue would have been especially salient.

While the new limits on the hacendado's volition becomes apparent throughout *Caballero*, the issue of will is raised rather suddenly during the epilogue of *George Washington Gómez*. Paredes suggests that George's experiences as an adolescent growing up in South Texas—especially in a segregated school system—left an indelible imprint on his psyche. His relationships with both his classmates and his teachers—and especially María Elena—continue to impact his desires and motivations as an adult. As a student, his teachers taught him a particular narrative that both instilled values, attitudes, and norms and discouraged him from challenging their

notions of patriotism. Though he questions this narrative as a student, by the epilogue he has embraced it. What explains his transformation? If one were to conclude that George does not have volition, it would be because he cannot escape unconscious insecurities that are rooted in traumas he experienced as an adolescent.

Though the plot of the novel does center on his experiences during adolescence, his adolescence is not what makes George use the pejorative "Mexican greaser" as an adult. The problem with this interpretation is that it mystifies the connections between history and the politics of the present. His utterance is not merely an unconscious expression of his insecurity as a Mexican-American. It is also a nationalist claim for social inclusion that is predicated on the exclusion of Mexican migrants. His associations of Mexicans with crime—along with his surveillance of a radical Latina labor organizer, his employment as an urban developer, and his tacit acceptance of segregation—are all the means by which he hopes to gain political power in the future. They are all essential parts of the narrative he has chosen for himself in his pursuit of authority. While he separates himself ideologically from the "Mexican greasers" of South Texas under his own free will, he does not realize the consequences of his decision until it is too late. He has betrayed both his family and his friends.

Like the protagonists of their novels, the authors each posited a theory that attempted to make sense of the experiences of chicanos living in the post-revolutionary era. Though their novels used different characters, plots, settings, and categories of analysis, Venegas, González, and Paredes used literary methods to analyze national identity and the inner conflict for chicanos living in the Southwest. Despite having distinctive emphases and methods, each novel evinces the themes of indigeneity, marriage, liminality, and volition. Indigenous and Tejano characters are born into circumstances that are fundamentally different, and every character must choose between resistance and accommodation. But another question remains, which is who will represent chicanos in the region?

Each of these writers had a distinct interpretation of what was causing the Border People to live in a state of liminality. Yet the stories they wrote all described people who found themselves—in some cases quite suddenly—living between two nations and facing an uncertain future. Though their presence is most notable in *Las Aventuras*, in these novels it is the *pachucos* and *pachucas* that most represent the Border People's states of liminality in these novels. They fused languages, mores, and customs from either side of the border, which created a particular group identity that was both familiar and unfamiliar. By necessity, they traversed the boundaries of citizenship while acting as mediators between their parents and civil society in the U.S. The pachucos, more than anyone else, had the potential to be organic intellectuals for Latino communities in the U.S. Southwest.

WORKS CITED
Novels

Jovita González (ed. José Limón), *Dew on the Thorn*, Arte Público Press. Houston, 1997.

Jovita González and Eve Raleigh, *Cabellero: A Historical Novel*, Texas A&M University Press, 1996.

Américo Paredes, *George Washington Gómez: A Mexicotexan Novel*, Arte Público Press. Houston, 1997.

Daniel Venegas, *Las Aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen*, Secretaria de Educación Pública. Mexico, D.F., 1984.

Secondary Sources

Anguiano, Arturo Anguiano, *El Estado y la Política Obrera del Cardenismo*. Vol. 4. Ediciones Era, 1988

Marta Cotera, *Native Speakers: Ella Deloria, Zora Neale Hurston, Jovita González, and the Poetics of Culture*, University of Texas Press, 2008

Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*. New York City: Grove Press, 2008.

Matthew C. Gutmann, *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*. Vol. 3. University of California Press, 2006.

Spencer R. Herrera, "The Pocho Palimpsest in Early 20th Century Literature from Daniel Venegas to Américo Paredes," *Confluencia*, Vol. 26, No. 1 (Fall 2010), pp. 21-33.

Joseph, G.M., A. Rubenstein, and E. Zolov, "Assembling the Fragments: Writing a Cultural History of Mexico Since 1940," in Joseph, G.M., A. Rubenstein, and E. Zolov, *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Duke University Press, 2001.

José Limón, *Américo Paredes: Culture and Critique*. University of Texas: Austin, 2012.

José R. López Morín, *The Legacy of Américo Paredes*. Texas A&M Press, 2006.

Octavio Paz, *El Laberinto de la Soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1993.

Elissa Rashkin, *The Stridentist Movement in Mexico: The Avant-garde and Cultural Change in the 1920s*. Lexington Books, 2009.

Ramón Saldivar, *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the Transnational Imaginary*. Duke University Press: Durham, 2006.

Los hijos de la Xica que Manda: *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y *Fe en disfraz* de Mayra Santos-Febres

John Thomas Maddox IV

ABSTRACT: En la novela *Fe en disfraz* (2009), Mayra Santos-Febres ha reescrito *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz en un espacio transnacional que incluye Estados Unidos, Brasil, Puerto Rico y Venezuela para hacer el estudio de la esclavitud y la identidad afro-latinoamericana pagano, corpóreo, visceral y político. Su protagonista, la historiadora Fe, tiene relaciones al estilo kink con su colega y empleado Martín cada Noche de Brujas. En estos encuentros, Fe se viste de la brasileña esclavizada Xica da Silva, usando un vestido original de la mulata legendaria. A través del mito y los rituales, los personajes de “se abren” a una historia abyecta de sus identidades. Este artículo analiza la violación fundacional, las fiestas, las máscaras y los laberintos en las obras de los dos escritores. Muestra los paralelos entre el pachuco de Paz y la Xica de Santos-Febres. Analiza la soledad y el amor en el ensayo y la novela y termina con una lectura alegórica y política de las obras de ambos escritores. Santos-Febres presenta una adultez pan-americana que, a través de esta alegoría del “loco amor”, abre el pasado y el futuro de la historia a través de la poesía, el cuerpo, el mito y el género femenino.

KEYWORDS: Mayra Santos-Febres, Octavio Paz, Puerto Rico, identidad negra, sexualidad

Para Laura Robledo

En la novela *Fe en disfraz* (2009), la escritora puertorriqueña Mayra Santos-Febres reescribe el mito, el ritual y el erotismo desde la exterioridad de las normas culturales en los pueblos herederos de los procesos de esclavitud en diálogo con *El laberinto de la soledad* (1950) del pensador mexicano Octavio Paz. La autora construye subjetividades que comparten una experiencia de esclavitud y diáspora, por lo que los códigos para interpretar esa experiencia trascienden los que ofrecen las narrativas históricas eurocéntricas de la nación-estado. Como resultado, el *border thinking* de Santos-Febres alegoriza una interpretación de la esclavitud y la identidad afro-latinoamericanas que es pagana, corpórea, visceral, política y trans-nacional. Además, es una alegoría oscura que esconde la esperanza de una nueva comunidad híbrida americana fundada en el loco amor que subvierte las categorías identitarias impuestas por el colonialismo.

El texto pretende recrear el punto de vista de mujeres esclavizadas en varias partes de América durante la época colonial a través de simulacros de testimonios jurídicos sobre los abusos sexuales contra ellas. Representan a mujeres analfabetas que de otra manera no tendrían una voz en la literatura y la historia tradicionales por su énfasis en la palabra escrita. Intercalados entre estas narraciones aparecen episodios de una historia del amor prohibido durante la Era Digital entre una administradora afro-venezolana de la Universidad de Chicago, Fe Verdejo, y un investigador blanco de humanidades digitales, el puertorriqueño Martín Tirado. Fe redescubre su pasado traumático a medida que

hace investigaciones en un convento que incluye descendientes directos de Xica da Silva, la mulata cautiva que llegó a ser la dueña de su plantación como la esposa *de facto* de su amo. Fe y Martín tienen relaciones sexuales al estilo *kink* cada Noche de Brujas por tres años en ritos en los que Fe se viste de Xica.

En los ritos eróticos de sus protagonistas, los orígenes precristianos del Halloween, una fiesta sumamente secular y comercial en nuestros días, son apropiados como una manera de reinterpretar América a partir de la esclavitud. Esta fundación abyecta es una reinterpretación de la metáfora de la Chingada según el ensayista mexicano. Éste apropia el binarismo Madonna/puta para explicar el origen y las contradicciones de su país.¹ Según él, la violación que Hernán Cortés llevó a cabo contra su intérprete Malinali o la Malinche, creó la raza mestiza mexicana: “la Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El ‘hijo de la Chingada’ es el engendro de la violación, del rapto o de la burla” (32). Ella “se rajó” y se considera traicionera e ilegítima hasta hoy (173).² Podemos decir que Fe Verdejo es, paradójicamente, “la Chingada que Manda”, como la “Xica que Manda”, la brasileña esclavizada Xica da Silva. Los personajes de Santos-Febres “se abren” a una historia abyecta de sus identidades. Analizo el papel de los ritos y los mitos en la memoria, sobre todo, las fiestas y las máscaras. Muestro los paralelos entre el pachuco de Paz y la Xica de Santos-Febres. Enfatizo la soledad y el amor en el ensayo y la novela, y termino con una lectura alegórica y política de las obras de ambos escritores.

Primero, contextualicemos esta discusión en los debates crítico-teóricos sobre Santos-Febres. Helene Weldt-Basson señala

la centralidad del hombre blanco en la novela *Nuestra Señora de la Noche* (2006)—una elección que Santos-Febres repite en Martín. Zaira Rivera Casellas considera el vestido maldito de Xica da Silva el “reencuentro” de la historia y el presente, comparando *Fe* a representaciones literarias contemporáneas de las afrodescendientes en Puerto Rico (114). Los rituales revelan los recuerdos del sufrimiento de *Fe* desde su violación como adolescente, como analiza Chrissy Arce, la que muestra cómo la obra “inserta la brutalización del cuerpo en la historia; es más lo entreteteje con el placer sexual provocado por dicha violencia” además de “la voz (y el cuerpo) silenciada de la mujer negra” (226, 244). Sin embargo, Arce no nota la influencia de la literatura latinoamericana sobre Santos-Febres. Radost Rangelova ha puesto la obra en la tradición norteamericana de la “neo-slave narrative” que Ashraf Rushdy y Paul Gilroy teorizan, dejando al lado la literatura latinoamericana (157).

Mi contribución a este diálogo es, a primera vista, una comparación inesperada: Santos-Febres es una novelista puertorriqueña que profundiza en el tema de las mujeres afrodescendientes (*Fe*, *Xica*) y Paz es un ensayista que analiza principalmente a hombres mexicanos (el pachuco, el macho mexicano), pero estas diferencias esconden semejanzas. Como en mi discusión de inmigrantes hispanos en Chicago, Yolanda Martínez-San Miguel compara a Piri Thomas con el négropolitain Frantz Fanon, sujetos híbridos que emigran de las colonias a la metrópoli a través del “colonialismo interno” (99). Como los protagonistas de *Fe*, Thomas y Fanon experimentan momentos fundacionales freudianos cuando se dan cuenta del proceso político de racialización y tienen que negociar con discursos metropolitanos personificados como padres en la tradición psicoanalítica (108).

Mi aporte crítico cabe dentro de la tradición del *border thinking* (pensar desde la frontera) de Walter Dignolo. Inspirado por el “mestizo consciousness” de la chicana Gloria Anzaldúa. Dignolo desarrolla un argumento elocuente a favor de una *gnoseología* poscolonial que busca abrir un espacio para conocimientos subalternos, como los de los afrodescendientes y los indígenas (63, 201). Ya que la *epistemología* que utiliza la crítica viene en gran parte de la Época Colonial y la Ilustración, la que él llama el conocimiento “moderno/colonial” por ser proyectos inseparables, la *gnosis fronteriza* (*border thinking/gnosis*) es crear un pensamiento híbrido del Occidente y otras formas de pensar, sentir o estar en el mundo, como la religión, el cuerpo, la lengua y el mito subalternos (los ritos paganos, por ejemplo), de manera conflictiva (39, 66-67, 82, 86-87, 523). Dignolo incluye a Gilroy, entre otros pensadores de la Diáspora Africana, entre los pensadores fronterizos, cuyo cosmopolitismo posmoderno Santos-Febres continúa (138). Por lo tanto, mi interpretación de una novela trans-nacional, poscolonial y “gnósicamente” híbrida que reflexiona sobre la historia de la esclavitud, la voz y el cuerpo femeninos negros narrado y protagonizado por sujetos inmigrantes latinos en los Estados Unidos es una contribución a la *gnosis* fronteriza de la literatura (347).

1. El mito y el ritual “abren” una nueva relación con la historia para Paz y Santos-Febres

Ahora, analicemos cómo Santos-Febres dialoga con Paz en su novela. Para el ensayista mexicano, al lado del tiempo lineal y lógico de la modernidad, en México sigue existiendo un tiempo mítico y cíclico, marcado por los ritos como el Día de Muertos (19). Esta interrogación de la historia hace que la novela sea algo más que un juego erótico. El *performance* en carne propia de ritos sadomasoquistas recrea las varias formas del culto a la muerte y a la fertilidad de muchos pueblos precristianos.³ Estas fiestas de la carne unen a Martín y a *Fe* a los ancestros no sólo mentalmente sino también corpóreamente, como afirma Arce (228). Este “abrir” del cuerpo es de suma importancia, pero su hermetismo no es el del macho mexicano sino el ascetismo académico. Aunque sean cultos y cosmopolitas, viven aislados del mundo, encerrados en bibliotecas y oficinas delante de pantallas y solos, muy solos. Su regreso a los bacanales paganos es una manera de detener la sublimación del anhelo creado por el aburrimiento del escenario académico y el deseo de descubrir al otro, en este caso las amantes esclavizadas del pasado.

Martín está intentando a superar la lectura y la escritura para sentir el pasado y así otorgarle significado. Sigue él:

He aquí *la summa contradictio*: el tiempo no existe y todo lo que existe es tiempo. Tan solo se materializa a través de ritos que sacralizan ese inmenso vacío, lo vuelven fijo, fijado con sangre....Eso es la Historia, una tenue línea que va uniando en el aire a los ancestros —a esos pobres animales sacrificados en la pira del tiempo—...Y ahora entiendo por qué *Fe Verdejo* se prestó para que el rito encontrara ruta en su carne y por qué me buscó hasta encontrarme. (92–93)

La novela reinterpreta los encuentros tabúes y sadomasoquistas como *performances* “en carne viva,” como los paganos de antaño, ya sean africanos poseídos, indígenas totémicos o místicos gálicos. La afirmación de que “el tiempo no existe” implica que la supuesta marcha lógica, lineal y objetiva no significa nada a la humanidad sin los rituales que le otorgan significado y que lo unen a los ancestros del pasado (88). Santos-Febres argumenta que “esa ‘fe’ (premoderna) de la que tanto habló Carpentier...era la razón fundamental por la cual distintas perspectivas chocaban en la visión de la misma realidad. La historia, como sucesión trascendida de eras y de figuras, se desplomaba ante esta fe que hacía que la historia se repitiera...” (*Sobre piel* 216). Martín viene a *Fe* en un estupor borracho, sin inhibiciones y entregado a las pulsiones (56), pero después de un proceso de lucidez gradual (76, 100, 110, 113), la encuentra puntualmente, ansioso y con los ojos abiertos. Su primer encuentro con la investigadora, lo cual él codifica al sublimar sus deseos, reflexionando sobre su relación con la historia, se describe

no en pensamientos sino en actos, sensaciones y emociones ("me condujo hasta la silla," "me sentó," "se quitó," "un ruido," "pude ver," "suspirando," "no pude contenerme") (57–58). Su lucidez se intensifica por medio del cuerpo cuando los dos se abren con una navaja y mezclan sus sangres, evocando los sacrificios humanos de los aztecas pero también representando una humanización y un mestizaje dolorosos (111). La frontera de su pensamiento/sentimiento es el filo de la navaja.

2. La fe y la memoria, las fiestas y el pachuco

El mexicano afirma que las *fiestas* son el único momento cuando el "encerrado" macho mexicano—amnésico, violento, silencioso, conservador—se "abre", "se raja", en comunión con los demás durante los gritos y las orgías de las fiestas (10). Silvano Santiago afirma que, para Paz, la máscara es la negación de la personalidad, y que se afirma contradictoriamente por lo que "afasta" 'se aparta' o esconde (155). Las caretas crean identidades abyectas. Como el reconocimiento de los elementos aztecas e híbridos de la Virgen de Guadalupe, o Tonantzin, en "Los hijos de la Malinche", Martín y Fe están re-paganizando Halloween, una fiesta importada a Puerto Rico de los Estados Unidos (13). Luego, ellos transfieren el mismo sincretismo a la historia de los africanos esclavizados en Latinoamérica.

Este "abrir" del latinoamericano amnésico y "encerrado"—incluso el boricua y el brasileño—es una manera de mirar, metafóricamente, un espejo para reconocer la identidad propia por primera vez (Paz 8). Latinoamérica, para Santos-Febres, sigue en una especie de "adolescencia" cultural por no reconocer suficientemente la historia de la esclavitud de mujeres africanas (Paz 1). Para Paz, el extremo de este olvido de la historia era el pachuco, un *clown* disfrazado en un *zoot suit* (traje) exagerado que anda buscando peleas sin saber por qué (4).

Santos-Febres alude al pachuco a través del escenario de la novela corta. Martín vive en la Villita 'Little Village', un barrio mexicano-americano que todavía conmemora fiestas mexicanas (99). Chicago tiene una de las poblaciones chicanas más grandes de los Estados Unidos. Como Paz, Santos-Febres está brincando la frontera—es decir, el charco—entre su patria y los Estados Unidos, creando un retrato moderno y cosmopolita de una Latinoamérica globalizada o, como diría Paz, "abierta" al exterior (41). Según la autora, el Día de los Muertos en Chicago es un símbolo de las fronteras confusas del mundo globalizado y diaspórico que problematiza el binarismo sajón/latino (*Sobre piel* 190). También considera el cuerpo en la literatura caribeña como la "frontera" entre lo social y lo íntimo (90). Podemos decir que Fe quiere ser la "Chicana que Manda", estoica y poderosa, pero acaba abriéndose poco a poco, primero en términos académicos y luego en términos emocionales, regresando al pasado para entender el presente. Como Santos-Febres afirma, "el enfrentamiento entre el cuerpo y la página, su materialidad expresada en los lenguajes de lo erótico

y de lo orgánico, actúan como un puente que conecta al cuerpo con la memoria y con la historia silenciada en el Caribe.... para llegar al saber profundo sobre el ser (espiritual, primordial, no-orgánico)" (*Sobre piel* 90). Así que la frontera de la autora coincide con la de Mignolo.

Cruzando las fronteras mente/cuerpo, México/Puerto Rico/Estados Unidos/América, Santos-Febres está reinterpretando al pachuco de Paz con fines similares. Por ejemplo, Fe se siente como una intrusa en la academia y Santiago ve al pachuco de Paz como un "intruso" en los Estados Unidos (22):

A já assinalada relação distanciada e provocadora do personagem em relação ao meio ambiente gringo, o gosto pelo disfarce e a opção por uma poética de vida inventiva.... naturalmente ambíguo, que, ao ser exibido ao Outro na praça pública, o salva da mesmice humilhada que é típico do subalterno.

La relación distanciada y provocadora ya mencionada del personaje en relación al medioambiente gringo, el gusto por el disfraz y la elección de una poética de vida inventiva.... naturalmente ambiguo, que, al ser exhibido al Otro en la plaza pública, lo salva del aburrimiento humillado que es típico del subalterno (47).

Santos-Febres argumenta que el mundo globalizado posmoderno no es el de Paz (*Sobre piel* 189), pero Santiago nota que éste fue el primer ensayista canónico que apreciaba la importancia de las diásporas latinoamericanas, y así fue un modelo clave para la novela (22). Van Haesendonck también reafirma la centralidad de la "errancia" puertorriqueña a la identidad nacional (32–33). Es más, el pachuco, como los *performances* de Fe, es una identidad fluida, sin esencia, un "no-ser": "No es una intimidad que se vierte, sino una llaga que se muestra, una herida que se exhibe" (Paz 8). Comparemos esta evaluación con la del caribeño de Van Haesendonck: "En otras palabras, lo expulsado corresponde a su no-yo", así que el chicano, tanto como el puertorriqueño, es un (no-) ser abyecto en su literatura (61). La estética exagerada pachuca es como el travestismo—y los dos son como el traje *kink* de Fe. Aunque hay muchos aspectos del pachuco que se asocian con la masculinidad violenta, Santiago reevalúa la caracterización de él como "vacío" que Paz realiza:

'Chaga', 'herida', eis as imagens da auto-flagelação suicida que o poeta encontra para aprender o enigma do vazio, isto é, para surpreender o estágio atual e lamentável da questão identitária das Américas ao Sul....

'Llaga', 'herida', he aquí las imágenes de la auto-flagelación suicida que el poeta encuentra para aprender el enigma del vacío, es decir, para sorprender la etapa

actual y lamentable de la cuestión identitaria de las Américas al Sur.... (41).

Como Fe, el *performance* del *zoot suiter* ocurre "por ter perdido os referenciais dados pela história e a geografia natais...e por não acatar os novos referenciais em que deve encaixar (o *american way*)" 'por haber perdido los puntos de referencia en que debe encajar (el *american way*)' (47). Como Fe, y las mulatas a quienes intenta dar voz y cuerpo, el traje del pachuco "o disfraz e o comportamento o tornam agressivo e sedutor" 'lo disfraza y el comportamiento lo vuelven agresivo y seductor' (48) como la violencia *kinky* de la investigadora. Como el travesti, el *zoot suiter* lleva "la moda a sus últimas consecuencias y la vuelve estética" (3-4). Paz los describe como "dandis", pero no es difícil ver en el pachuco de Paz un precursor de los travestis de Sarduy y, evidentemente, Santos-Febres (7). De hecho, el pelo largo y la ropa extravagante de los pachucos eran uno de los modelos para los jóvenes estudiantes *hippies* según Santiago, así que son precursores de Fe en términos que abarcan el cuerpo, la mente y las fronteras permeables entre los dos (71), haciéndolos "sujetos abyectos" como los caribeños, si seguimos a Van Haesendonck (70).

El *kink* performativo de la novela muestra inter-textualidad con el capítulo "Todos Santos, Día de los Muertos" de Paz (18; Santos-Febres 104). En el capítulo XXII, el narrador Martín se repugna frente a la "fiesta de plástico" en la que se ha convertido Halloween e intenta reencontrar sus orígenes paganos en la fiesta de Sam Hain (103). Por otro lado, para él y para Fe, durante sus juegos eróticos, "Sam Hain es de nuevo conjurado. Sam Hain en su disfraz.... la Historia.... se repite y regresa al sagrado rito de su origen" (104). Así regresa a la "edad de oro" mítica que describe Paz (60). Uno puede comparar la falsedad de Halloween con la "comida sustentadora" del Día de Muertos en la Villita, la que celebra la muerte, con el orgasmo de Martín, el que "se ofrece" como la "ofrenda" de semen que Martín deposita en la boca de Fe durante su primer encuentro (56-58). Mientras Agne quiere vivir en la Villita, a Martín y a Fe les da igual si mueren allí, algo implícito en el aviso de Martín de que es posible que el lector encuentre su cadáver allí, simultáneamente una confesión de su peligro deseado y su soledad profunda ya que no pretende "vivir" solo como un hombre moderno y civilizado (56). Luego, durante su segundo encuentro, Santos-Febres establece un paralelismo entre las "Ofrendas a la Muerte [sic]" y la *cena/performance* de los amantes, la que es una Santa Comunión (de-/re-)sacralizado de vino y carne humana (99). Están entre Occidente y un más-allá poscolonial y erótico.

A diferencia de las fiestas de Paz, los rituales de Fe y Martín son secretos. Sólo se están abriendo el uno al otro. La crítica Jossianna Arroyo ha mostrado la importancia del ritual secreto—en su caso, masónico—en la literatura boricua (xii). Los hombres masones se quitan sus identidades públicas y se hacen vulnerables al punto de la muerte metafórica en sus rituales para reconstruirse

en una comunidad única y apenas conocida por los no-iniciados (xii). Arroyo ve el secreto como una fuerza biográfica y política que puede unir más de una subjetividad, como las de Fe y Martín, para fines políticos (1). Las logias masculinas formaban "tecnologías" filosóficas en secreto, maneras de pensar la subjetividad, la identidad y la comunidad para crear agencia entre los oprimidos, algo subversivo en el contexto violento de la esclavitud (8). Si el masón negro representa la "libertad subyugada" para Arroyo, el erotismo de la mujer esclavizada es igualmente liberatorio para Fe y Martín, como mostraré, y estas mujeres forman la base de una comunidad igualmente híbrida y trans-nacional (7, 9).

Teniendo en cuenta los rituales sexuales de Fe y Martín, reflexionemos sobre la polisemia del título de la novela, desde la interpretación más literal y concreta a la más abstracta y metafórica. "Fe en disfraz" puede significar: 1. Mujer negra disfrazada. 2. Investigadora disfrazada. 3. Creencia en un disfraz. 4. Creencia disfrazada. Estas distintas interpretaciones comunican cómo la investigación y las biografías de Fe y Martín están entrelazadas. Ambas historias tienen como fuente común la esclavitud.

Primero, examinemos "mujer negra disfrazada" e "investigadora disfrazada". Fe es administradora en la Universidad de Chicago, una reina en un templo norteamericano del conocimiento. El escenario de Chicago también es importante para la obra, porque queda al centro geográfico del laberinto norteamericano. Para Paz, el que escribe desde la frontera de nuevo, la geografía de México es como una pirámide azteca donde las fronteras y costas forman un cuadro de los cuatro puntos cardinales y la capital al centro es una prisión de donde uno intenta escapar de las crisis de identidad a través de una búsqueda existencial (Quiroga 65). Fe, por otro lado, vive al centro frío de un país obsesionado por el trabajo, en la costa del lago (frontera) que separa los Estados Unidos de Canadá, el destino de muchos cautivos prófugos en la época de la esclavitud. Como ellos y como Paz, ella está buscando una salida de, o por lo menos un camino por, el laberinto de la esclavitud y la identidad femenina negra a través de los testimonios jurídicos (53). Según Santos-Febres:

El cuerpo tampoco es para cumplir con ninguna ideología —ni siquiera con la liberación sexual.... Creo que para acabar de crecer como mujeres tenemos que revisar las maneras en que habitamos nuestros cuerpos. No verlos como objetos de intercambio, o como encarnación de utopías, sino encontrar una manera de aprender a conocerlos, prelingüísticamente, acaso más allá del discurso.... Al fin podremos todas salir de la cárcel de la carne. (*Sobre piel* 63)

Paradójicamente, hablar del cuerpo inefable y liberarlo sin ideologías de liberación es la (anti-) utopía de Santos-Febres. En el mismo ensayo, ella sigue con una exégesis de la diminutiva protagonista africana de "A menor mulher do mundo" de la brasileña Clarice

Lispector: "Fue hoy que nos escapamos, hoy tan sólo. Mañana el ojo de la ciencia, del consumo, de la depredación estará dispuesto a una nueva cacería" (*Sobre piel* 64). Por eso, los cuerpos paganos—y no la razón ilustrada—de la pareja asumen el control sobre sus estudios de los subalternos y de ellos mismos en la novela. Por eso, cruzan al otro lado de la frontera entre sus identidades occidentales y la otredad.

Cuando Martín propone que ilustren una base de datos, Fe quiere ser la "cara" que representa a las mujeres "olvidadas" por la historia: "—¿No es obvio, Martín? Se parecían a mí." (53).⁴ Esta epifanía sobre la otredad de Fe es una de muchas que Martín experimenta a lo largo de su relación, una iluminación que ocurre a través del compartir del dolor y el gozo, tanto académicamente como sexualmente. Su desnudez, cuando están juntos, es una manera de quitar sus "mascaras" profesionales como el mexicano de Paz quita la "máscara" estoica de su cara y su mente durante la locura de las fiestas (19).

3. Los drapes de Xica

Pero a diferencia de Paz, Santos-Febres escoge el disfraz del vestido, el que no cubre la cara sino el cuerpo (57). Los paralelos con los *drapes* del pachuco son múltiples: el *clown* chicano, según Paz, se siente completamente alienado de las culturas mexicana y anglo (Santos-Febres 3; Paz 3). De igual manera, el vestido de Fe revela más de lo que esconde. La investigación de Fe se hace cada vez más aparentemente autobiográfica y corpórea cuando gana una beca para recoger historias orales de la "Chica que Manda" [sic], Xica da Silva [sic] (24). Arce nota la hiper-erotización de Xica, pero elide el hecho de que la "X" de su nombre es un disfraz para exotizarla y llamar la atención del público de la novela y la película de ese nombre en 1975 (Portal Brasil), ya que su nombre histórico siempre era "Chica", como afirma la historiadora preeminente de su vida Júnia Ferreira Furtado (12, 301–02). La pronunciación de la /s/ fricativa portuguesa "Chica" o "Xica" (Francisca) como la africada española "Chica que manda" (la joven que da órdenes) revela que la fascinación que siente Fe por la antigua esclava evoca los traumas de su propia infancia (42). Sigmund Freud diría que es la "chica" dentro de Fe quien hace que ella lea todo lo que puede sobre Chica y que la busque en carne propia. La administración universitaria es un lugar de poder donde casi nunca llegan las mujeres negras y es para Fe un lugar de gran soledad (38). No sorprende que se identifique con esta heroína fuerte pero alienada de la historia (42). Desde luego, hay elementos autobiográficos en este retrato de una profesora negra: la misma autora afirma en *Sobre piel* que sentía presión social de evitar o acoger el estereotipo de la mulata sensual que se radica en la esclavitud (116). Por otro lado, ella critica el ambiente académico feminista que encontró en las universidades, considerándolo puritano y ciego a la mujer como *sujeto* (y no objeto) de deseo (21). De hecho, según la joven Santos-Febres, la "intelectual feminista" parecía estar obligada a la "sobriedad, inteligencia, elocuencia,

competitividad y una 'sexualidad independiente controlada y saludable'" para así poder ser tomada en serio como intelectual (*Sobre piel* 27). Como para Santos-Febres, el *performance* de la identidad es, para Fe, una forma de salir (y a la vez adentrarse en) del laberinto de la identidad femenina, negra y académica (*Sobre piel* 25).

Pero Fe va más allá de los libros, usando la voz y el cuerpo. Ella viaja a Minas Gerais, un estado que, como Chicago en Estados Unidos, está en el interior de Brasil, y lo que representa una pirámide paciana de la esclavitud al otro lado de América. Allí, ella se encuentra con una monja vieja y mulata en un convento con raíces en el siglo XVIII (77). Las monjas llaman a la mulata Xica la "verdadera mujer" de su amo João Fernandes de Oliveira aunque el amo y la esclava no podían casarse (75). Su fama es una visión pura y linda de la democracia racial brasileña, como la pura Virgen de Guadalupe de México, a la que Santos-Febres alude y parece asociar con Agnes por su pureza y estabilidad (56). Es la versión armoniosa y cerrada de la "abierto" y abyecta Malinche en el ensayo de Paz. Van Haesendonck describe el trauma abyecto del colonialismo en Puerto Rico con el mismo término: "herida" (38). Hay una conexión autobiográfica entre la Xica de la novela y Santos-Febres, la que considera su formación en un colegio de monjas el lugar donde aprendió a ser una mujer tradicionalmente femenina, dando la prioridad a la decencia para poder casarse (*Sobre piel* 25). Al enriquecerse, Xica puso a todas sus hijas en el convento para darles una vida más decente (78). Pero si seguimos la lectura paciana de la novela, podemos comparar a las monjas con Sor Juana Inés de la Cruz, la que Paz ayudó a elevar al estatus que ocupa hoy en la crítica literaria en *El laberinto* y en *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe* (1982). Paradójicamente, según Quiroga: "Paz sees Sor Juana as a victim of the closed and hermetic universe of colonial times" (81). La novelista también admite su deuda con Sor Juana en *Sobre piel* por medio de la lectura de la crítica Josefina Ludmer: "La monja mexicana nombra al cuerpo, lo pone al centro de su discurso y lo propone como otro texto en donde se puede leer su pasión por el saber" (122). Podemos comparar los cortes de pelo de la poeta mexicana, un autocastigo por haber estudiado la gramática "demasiado para una mujer" con los cortes en la piel de Fe durante su *kink*, un registro en el cuerpo y un *performance* de sensaciones del trauma de haber aprendido de sus propios orígenes—históricos, genéticos, académicos, epistemológicos— en la esclavitud (*Sobre piel* 122). Como las voces de las esclavas, "el cuerpo es el texto que queda fuera del discurso pero que, al describirlo mediante el lenguaje, evidencia aquello que la voz no puede pronunciar" y lo negro es, para la autora, "el límite de lo reconocible, de lo inteligible... Es el cuerpo, es lo animal, el origen antes de la palabra" (*Sobre piel* 123, 144). La monja *mineira* le cuenta a Fe sobre un vestido lujoso y carísimo que el amo de Xica mandó a hacer para su presentación a la sociedad (77). La asceta, descendiente directa de Xica, considera el vestido tabú y por eso lo preserva hasta regalárselo a Fe (77). El traje parece estar condenado: todas las mujeres que se lo ponen se

hacen "proscritas" (78). Es decir, que son exiliadas o condenadas en público como criminales. Sin embargo, también significa que son excluidas de la escritura, *pro-scribere*. Son limitadas a un mundo oral y desterradas de la literatura y la historia tradicional, o como afirma Arce "la mujer esclava nunca ha podido participar de una sexualidad 'legítima' ni 'normal' por lo que su cuerpo llega a encarnar el tabú del que nos habla Bataille...." (230). Xica es la Chingada, al igual que Fe.

Las "mujeres ilegales" del texto, otro término que las une a la Chingada (Malitzín, la que Santos-Febres menciona por nombre [Fe 46]) y a las inmigrantes mexicanas indocumentadas de los Estados Unidos hoy, son, en la novela, prostitutas o cortesanas, mujeres en la compañía de hombres debido a intercambios desiguales de dinero y poder (78). Según Santos-Febres, "las mezclas raciales y los cambios de género son ilegítimos. El travestismo es una acción que pone en escena y le da cuerpo a la lógica de lo ilegítimo" (*Sobre piel* 129). Fe está quitando la máscara de la democracia racial armoniosa de Latinoamérica, mejor representada por la mulata sensual de Gilberto Freyre en *Casa-Grande e Senzala* (1933) (290). Paradójicamente, Fe se quita una máscara psicológica al vestir el traje de Xica. Así, ella asume la posición de la esclava manumisa, pero en sus propios términos. Por eso Rivera Casellas afirma que la autora supera "la victimización mediante la escritura" (114). Cuando ella se pone el vestido durante sus actos sexuales, éste se vuelve grotesco como la desfiguración epistémica los cuerpos negros: "después de hablar/escribir/pensar/traducir, se mueven y regresan a su cuerpo, la mirada Occidental no puede sino verlos (de nuevo) como lo terrible, como lo irracional, lo ininteligible. . ." (*Sobre piel* 206). Al principio del *performance*, Martín sólo percibe el vestido como "un manojo de sedas y de cintas" que suena como cadenas (de esclavos) (57). El arnés del traje corta la piel de Fe y los amantes comparten el dolor y el placer de Fe (57), realizando un "performance de la tortura" (Arce 228) que veo como un canibalismo azteca paciano (47). Paz afirma que abrirse, corpóreamente o psicológicamente, es "rajarse" (Paz 10). Santiago reafirma que "o desclasificado por excelencia é o rajado, aquele que revela o íntimo, que revela a si em disfarces—boquirroto, infiel, canalha e cagão. Ao se abrir ao(s) interlocutor(es), o rajado se inferioriza" "el desclasificado por excelencia es el rajado, aquél que revela lo íntimo, que se revela a sí mismo sin disfraces—bocón, infiel, canalla y cagueta. Al abrirse al/los interlocutor/es, el rajado se hace inferior" (45). Quiroga ha notado que, ya en la poesía de Santos-Febres (*Abro mi sangre*, 1998–2000), su escritura es "membrana rota por donde hunde la mano del asesino, la sangre señala la complicidad del asesino con la violencia, el territorio líquido en el que no parar es dejar que corra, que suelte, que sangre la estirpe de la sangre como estirpe de sangre asesina. Si la palabra es membrana, todo nace envuelto en sangre. No es un acto de voluntad sino más bien un dejarse ir" (17). Podemos decir que Fe y Martín "se rajan" también al "abrirse" y "sangrarse" para buscar raíces abyectas. El corte del vestido es un acto abyecto de violencia fundacional como lo es la poesía de Santos-Febres. Fe está "afeminándose" en el vestido sangriento

para revelar lo que esconde como "chingona en el trabajo", porque la mujer tiene una falta total de autocontrol en el ensayo de Paz: "Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su 'rajada', herida que jamás cicatriza" (14). La identidad de Fe, fundada en el trauma, se revela en *performance* como el pachuco: "No es una intimidad que se vierte, sino una llaga que se muestra, una herida que se exhibe" (4). Santiago nota que el pachuco y la mexicana se convierten en "parias" fuera de contexto por sus traumas expuestos (150). Por otro lado, el crítico brasileño pregunta:

na rachadura não está a metáfora justa que apreende e descreve a profundidade da identidade latino-americana pos-colonial, a de uma mulher/homem rajada, oca, figura abjeta por excelência?

no está en la rajadura la metáfora justa que aprende y describe la profundidad de la identidad latinoamericana poscolonial, la de una mujer/hombre rajada, hueca, figura abyecta por excelencia? (150)

El exceso del pachuco, menospreciado por Paz por su rebelión sin causa, es, para Quiroga, una subversión por medio de la representación de una comunidad invisible, gesto que Santos-Febres repite en su novela (70).

Estos juegos eróticos son la puesta en escena de la historia de amores "ilegales" históricos a los que alude la autora en *Sobre piel*, citando a Xica como ejemplo (116, 119). La *mise en scène* es una especie de "travestismo", como afirma la autora en *Sobre piel*, donde explica la protagonista travesti de *Sirena Selena* como alegoría de la violencia fundacional del Caribe, "el primer latigazo del deseo" (121). (La conexión de la esclavitud y el placer es clara.) *Sirena*, la protagonista de su novela *Sirena Selena vestida de pena* (2000), comparte añoranzas similares con Fe:

A través de este travesti adolescente encontré mi manera de representar al Caribe; ese que viste su pena y su miseria de fantasía y exotismo para nombrarla, cantarla en boleros, llorarla en escena. Para develar la complejidad de las islas caribeñas, debía encontrar cómo nombrarlas desde el doble eje de la seducción y la pena...." (*Sobre piel* 112)

La crítica Alejandra Rengifo nota la importancia de la seducción de *Sirena*, la que la pone en una tradición de erotismo bataillesco en la obra de la autora que reafirma la importancia de la representación del cuerpo femenino negro que se abre y se transforma a través de las actividades sexuales, las que son una búsqueda psicológica a través de la violencia y la violación (513-14). Esto reafirma el argumento de Van Haesendonck de que, en la literatura, la intelectual puertorriqueña intenta crear, paradójicamente, un sujeto abyecto, o, diría yo, una subjetividad malinchesa: "Sobrevivir en este otro

Puerto Rico, el del espanto, implicaría necesariamente adoptar el lugar de una 'mancha patológica'. Saberse espectáculo sería la única manera de ejercer una forma mínima de crítica en un contexto político y social sumamente problemático" (87). Al regresar a la fundación traumática de sus identidades a través del erotismo, Fe, Martín y Santos-Febres pueden reevaluar la cultura puertorriqueña con los ojos abiertos.

A Fe le atrae "la Xica que Manda" cuyas hijas se escapan del convento porque ella quiere controlar su propio pasado. A ella misma le atraía cierto tipo de monasticismo cuando niña. Primero, ella quiere ser como las santas y princesas europeas o blancas: "Juana la Loca, Ana de Austria, Mary of Scotts, Ana de Borgoña, Santa Águeda, Santa Teresa de Jesús, Sor Juana" (esta última reafirma mi lectura paciana) (88). Estas mujeres fuertes y excéntricas son versiones históricas y excéntricas de las "princesas" que suelen ser los modelos de las niñas, aunque ninguna de estas parece tener el tradicional "final feliz" sino la muerte y el rechazo que rodean a Fe como adulta (37). Pero cuando se hace estudiosa, "sus esclavas" vienen de toda América: Brasil (Xica [78], Diamantina [27]), Costa Rica (María y Petrona [39]), Colombia (Ana María [49]) y Venezuela (Pascuala [61]), además de Estados Unidos y Cuba (23). Mientras sus modelos son princesas blancas, su nombre todavía es el que le da su madre: "María Fernanda" (88). Todavía no ha hecho su transición hacia su fe más carnal y más pagana. Pero cuando ella crece, ella adopta un nombre, Fe Verdejo, que se asemeja a los propuestos para las mujeres por el colombiano Fernando Vallejo, el gran crítico de la Iglesia Católica y representante del erotismo latinoamericano, como es evidente en *La Virgen de los Sicarios* (1994) y *La puta de Babilonia* (2007). Pero el cambio de identidad de "María Fernanda" a "Fe" revela mucho sobre el pasado de su madre: ella también es expulsada de un pensionado católico porque un joven blanco la embaraza (87). Como los Hijos de la Malinche, Fe es una hija bastarda encerrada que comienza la vida ignorante de su propia historia abyecta, parte de una estirpe traumatizada y matriarcal que se origina en el emparejamiento de los amos y las mujeres esclavizadas. Pero además de estos traumas, la investigadora recuerda que el "mapa de sus ancestros" siempre fue escrito sobre su piel en keloides (89). Éstas son cicatrices hinchadas que supuestamente son únicas a los afrodescendientes, un idioma que Martín intenta descifrar cuando ya son adultos como las heridas de las mexicanas y los pachucos de Paz (110). El cuerpo de Fe rellena la ausencia que su "alma"—es decir, su interpretación marianista de ella misma—no puede rellena. Buscar su pasado personal en la documentación no es suficiente. Como adulta, ella ha revisado lo que la palabra escrita puede decir y revelar sobre la historia de la esclavitud (16). Ella ha recogido y preservado varios documentos de las vidas de las cautivas. Ella y Martín los han divulgado a través de la tecnología más moderna, las humanidades digitales tan alabadas de la última década, pero éstas son nada más que los discursos de la "razón" del siglo veintiuno que evolucionaron de los discursos paganos de antaño (17). En este sentido, las humanidades digitales

impresionantes y las bibliotecas voluminosas son un ejemplo de "fe" o "creencia" (otra traducción de la "gnosis") disfrazada en la razón occidental, la que ignora el cuerpo. La humanidad ha sublimado la historia de la institución horripilante de la esclavitud, haciéndola aséptica y cómoda. Mucha de la historia de la esclavitud ha sido ignorada o tapada para ser más abordable. Debajo de estas máscaras está la fe, la carne pagana, los deseos palpitantes y el dolor que constituyen las vidas de los esclavizados y los investigadores. Sea la Iglesia o sea la inteligencia la que preserva la historia de la esclavitud, todavía solamente arañan la superficie. Santos-Febres busca reemplazar esta máscara con la careta del cuerpo, consciente de que las dos aluden a un trauma inefable.

4. La melancolía pornográfica y el loco amor

La soledad de Martín personifica una soledad que manifiesta, como el pueblo mexicano según Paz, una profunda alienación de sí mismo y los demás. Sin embargo, Paz escribe en 1950 y Santos-Febres en 2009, lo que cambia la relación entre la humanidad y la tecnología. Antes de cumplir sus deseos con Fe, Martín siente un anhelo profundo al leer los mensajes electrónicos de ella (45), al igual que cuando lee los testimonios de las mujeres esclavizadas (45). Santos-Febres ha notado la soledad de las costumbres sexuales de nuestros días: "El deseo sexual es algo que se practica en la privacidad más escondida de los cuartos (o el Internet) y/o bajo el sacrosanto contrato del matrimonio (con sus debidas capitulaciones)...La aberración del deseo lo 'privatiza'. Aún más lo vuelve consumo subterráneo..." (*Sobre piel* 20). Aunque no había Internet en su época, Paz argumenta algo parecido:

En nuestro mundo el amor es una experiencia casi inaccesible. Todo se opone a él: moral, clases, leyes, razas y los mismos enamorados. La mujer siempre ha sido para el hombre "lo otro", su contrario y complemento.... dos prohibiciones impedían, desde su nacimiento, la elección amorosa: la interdicción social y la idea cristiana del pecado. Para realizarse, el amor necesita quebrantar la ley del mundo. (83)

El loco amor al que se refiere Paz es necesariamente tabú, carnal y no-cristiano.⁴ En eso se asemeja a la pornografía, haciendo necesario una aproximación a través del género sexual.

Mientras Santos-Febres ha conectado el *performance* de la identidad, tanto de las mujeres como de los travestis, con el trabajo de Judith Butler (*Sobre piel* 22) y Severo Sarduy (123), hay otra figura fundacional que conecta el *performance* erótico con Paz: el novelista mexicano Salvador Elizondo. La relación de Paz y Elizondo es muy conocida y la influencia de Paz era inevitable cuando Elizondo escribió su obra maestra, *Farabeuf, o la crónica de un instante* (1965).⁵ En esta novela, dos amantes del siglo XX se erotizan mirando las fotos del último instante de vida de la víctima de la brutal tortura china de los cien cortes o *leng tch'é*. En

Farabeuf, el *jouissance* paradójico de la víctima, al llegar al límite del dolor, erotiza a los videntes modernos, los que aparentemente se preparan para un *performance* masoquista de lo mismo. Como afirma Dulce Aguirre:

Esta perspectiva, sin embargo, encuentra su justificación en el sentimiento erótico, de fascinación mezclada con placer, que la mujer siente al ver la fotografía del supliciado chino tomada por el Dr. Farabeuf, sensación que igualmente experimenta el hombre que es la "voz principal" de la novela: se dice de ambos que la figura del torturado era "el símbolo de una profanación exquisita" (17).

A lo largo de la novela se hace mención repetidamente sobre la fascinación que, en todos los personajes, despierta la contemplación del suplicio (18), aquel "tormento voluptuoso que inunda el mundo como un misterio exquisito y terrible"(19) y que es, para ellos, el instante cuyo significado define su existencia. Los testimonios de las africanas maltratadas y el *kink* de los amantes en *Fe* sirven una función similar. Aunque Santos-Febres no llega a tal extremo de erotizar la muerte tan fuertemente, la pequeña muerte de Georges Batailles (el orgasmo) sí es de interés para los amantes carnívoros y caníbales de su novela (*Sobre piel* 83). Como en la obra de Elizondo, el pasado horripilante de la esclavitud es motivo de dolor y deseo para el lector y los protagonistas posmodernos. Como Elizondo, Santos-Febres está intentando pensar más allá de los valores occidentales.

Por otro lado, en la época posmoderna, un hombre de carácter adolescente masturbándose delante de una pantalla como Martín—tanto mirando pornografía como leyendo la historia (67, 95)—no es ninguna sorpresa. Según el marxista *queer* Chris Chitty, la pornografía ha comercializado el deseo sexual totalmente, haciéndolo banal:

I would argue that our experience of the world, our postmodern attunement to the world...is profoundly pornographic. In our society of the image, pornography, which according to its Ancient Greek root (*pornographia*), is an illustration (*graphō*) in the place of (-ia) the prostitute (*pornē*), marks a fundamental transformation of this "oldest of professions" by the age of mechanical, and now cybernetic, reproduction.

Mientras espera sus encuentros con Fe, Martín está añorando cosas, personas y actos que se supone que no puede tocar, tanto en el caso de Fe como en los de las cautivas y las actrices/prostitutas. Chitty nota que, en la pornografía:

With the help of editing, the human body is cut up into thousands of visual planes, time is broken up into

separate visual experiences of simultaneous action — here, the technique of the close-up permits glimpses, aspects, forensic fragments of the sexual act multiplying a visual experience into a sequence of moments and perspectives for potential erotic attachment.

Chitty refiere al consumo de la pornografía como un "carnaval of flesh unparalleled in its global proportions". Paz afirma que las fiestas son el único contexto en que el mexicano se conecta emocionalmente con el otro y se comunica con él: "'me he vendido con Fulano'.... Esto es 'me he rajado'" (11). Para Chitty, el deseo del solitario sujeto posmoderno por el objeto pornográfico revela, conscientemente o inconscientemente, una melancolía y un duelo profundos: "To overcome this form of social death requires a project to portray these fragments of life worlds as dead, to foreground the painful and hidden loss, rather than burying it from view". Por eso, el deseo de Martín por estos documentos fragmentarios exhibe una pulsión hacia conocerse a sí mismo y elaborar su propia melancolía por medio del cuerpo en sus relaciones con Fe. Al nivel del lenguaje, los mensajes cortos de Fe son como las narrativas fragmentarias de las esclavas, hecho que los hace semejantes a imágenes pornográficas: "Te espero puntual. Si quieres, trae una botella de vino" (98). Santos-Febres ya considera el ensayo (académico, etc.) como producto del deseo y el cuerpo en *Sobre piel*: "Impotencia, desfloración, penetración y caricia, en el origen del arte de ensayar palpita una transposición. Freud la llamaría sublimación.... el ser humano, bestia al fin, no puede imaginarse el acto de pensar sino como otra experiencia del cuerpo...." (157). Según Chitty, el anhelo hacia la pornografía tiene la misma estructura de las utopías socialistas, la del deseo por la comunión.

En el caso de Martín, parece que él anhela por Fe, la que revela el "Otro" dentro de él mismo. Fe le exige que se afeite con una navaja toledana delante del espejo (como Narciso) y allí él nota, la única vez en la obra, su propia nariz ancha que "quizás, declare algún signo de mulatez" (19), usando el discurso paciano: "Fe me lo ha hecho ver, la herida que habita en mi piel" (20). Martín busca a Fe para encontrarse a sí mismo en la historia, continuando la tradición literaria puertorriqueña del mito de Narciso (Van Haesendonck 33). No es por casualidad que el hijo de la Chingada histórico, hijo de Cortés y Malinali, se llamaba Martín Cortés, hijo de Doña Marina. Este Martín fue torturado y matado como las esclavas de Santos-Febres para proteger la herencia de Cortés (Cushing Flint 28). Martín busca a Fe para imaginar una nueva comunidad en el futuro.

Paz diría que Fe y Martín viven el loco amor del surrealista André Breton. (83). Por eso, es una violación de las normas sociales que contribuyen a la soledad que Paz describe. Santos-Febres ha afirmado que es una deformación urbana y que las ciudades crean una soledad que busca constantemente cierto tipo de amor: "... confundiendo el deseo con la trampa, alimentando una soledad que nos consume, nos lanzamos veloces a las avenidas en busca del amor añorado, somos los tecnológicos amantes del siglo

XI" (*Sobre piel* 48). En su *performance* de Halloween, Fe y Martín se rebelan contra las normas puritanas de su profesión al tener una relación romántica entre desiguales. Santiago argumenta que, por la influencia de Breton, Paz fue "o primeiro entre os intérpretes canônicos da América Latina que não esconde a fêmea na hermenêutica patriarcal colonialista" 'el primero entre los intérpretes canónicos de Latinoamérica que no escondió a la mujer en la hermenéutica patriarcal colonialista', pero Santos-Febres profundiza mucho más en la identidad femenina, informada por generaciones de feministas y enfocándose en las afrodescendientes (137). Martín está repitiendo el "pecado" realizado por los amos desde el principio de la esclavitud: tener una mujer estable y blanca, su prometida Agnes (18) y una mujer negra y prohibida, como las mulatas de Freyre. Por convertirse en Xica, Fe regresa a su violación en la época de su formación narcisista como individuo: en Venezuela, un joven rico y aceptado por su familia, Aníbal Andrés, le quitó su inocencia después de su quinceañero, pero ella siente dolores y placeres secretos e inexplicables (89). Su reacción mixta y abyecta es la desnudez de una máscara que se ha caído. Como dice Van Haesendonck:

El sujeto abyecto no necesariamente es amoral al tener a disposición lo que podría llamarse la 'estrategia del disfraz': puede también disfrazarse con valor simbólico para bien, en el sentido de supervivencia. Un sujeto abyecto puede ser tan frágil en cuanto a su consistencia ontológica, que una 'máscara' simbólica puede funcionar como respaldo sincero. El rechazo ciego del sujeto abyecto es, por tanto, tan nefasto como su aceptación ciega. (77)

Después de ser *chingada*, Fe se convierte en una aparente *Chingona* en el trabajo—el estudio de las mujeres esclavizadas.

Martín, por otro lado, está encerrado en su infancia solitaria hasta que se emborracha como adolescente y aparentemente viola a una joven vestida de María Antonieta (97), el doble ochocentista de Xica, mientras que está vestido de Don Juan Tenorio (97), un disfraz español que se repite en la forma de la navaja toledana que hace parte de sus juegos sadomasoquistas con Fe (106). La "Creencia en los disfraces" es ver en los *performances* de fiestas pasadas y en la fiesta carnal de sus actos sexuales, un acto de elaboración psicoanalítica. Fe y Martín tienen sus primeras relaciones en un diván como los analizandos de Freud, revelando sus traumas secretos (85). Poco a poco, con cada herida abierta, cada keloide lamido, cada gota de sangre compartida, Martín entiende o siente mejor el dolor de Fe. Pero, como el macho de Paz, Martín también tiene un trauma enterrado. Por eso, su desnudez es significativa durante el *performance*. Martín, como Fe, es huérfano, como todos los hijos de la Chingada (Santiago 199). Las Noches de Brujas de Fe y Martín son un redescubrimiento del otro y una profundización en el yo de cada uno, o, como afirma la autora "leer y por ende escribir

es un acto en libertad en donde el yo se manifiesta como otro y el otro como 'yo'.... no hay yo sin los otros" (*Sobre piel* 209).

Cuando Martín se da cuenta de su propio pasado como Don Juan/burlador/violador, también siente vergüenza por sus actos. Martín se disfraza del "burlador" (traidor, engañador, violador) de Sevilla del "Siglo de Oro". Según Paz, "sólo un español puede hablar con autoridad de Onán y Donjuán [sic]" (36). El onanismo reafirma la soledad de Martín pero su revelación con Fe de sus propios orígenes mulatos le ayuda a elaborar el trauma de ser hijo de la Chingada. Todos los mexicanos son, para Paz, hijos de la Malinche y tienen que negociar con los dos personajes del trauma original. También es así para la historia de los afrodescendientes en América. Santos-Febres busca rescatar "a la temida, a la desfigurada cultura negra. Sin su estudio sistemático y sin la libre inclusión de pensadores negros en la práctica intelectual del país, no podemos trasponer la trampa de nuestra identidad enfermiza" (*Sobre piel* 153). Esta enfermedad no es la inferioridad racial que el crítico Antonio Pedreira veía en Borinquén y sí una crisis existencial como la que retrata Paz.

5. Una alegoría romántica de confluencia americana

La novela de Santos-Febres es, por su tema diaspórico y escenario trans-nacional, una *confluence narrative* 'narrativa de confluencia' según la define Antonio Luciano de Tosta. El crítico afirma que las diásporas y los grupos marginados como los afrodescendientes no sólo forman parte de la memoria colectiva de las naciones americanas sino también forman comunidades transnacionales, hecho que exige una aproximación comparatista (1). Además, a través del deseo y la repulsión que evoca el género erótico que Santos-Febres amarra al lector a esta historia a los niveles morales y emocionales (Arce 238).

La novela es una historia de amor. Santiago ya ha notado la conexión alegórica entre el Eros y el Ágape, el amor por la comunidad, lo que permite una lectura alegórica de la identidad (trans-)nacional en la novela (199). Mignolo también propone el "bilanguaging love" como una forma intercultural de pensar (486). El romance de Fe y Martín, lo que no es un estupro, sino *kink* doloroso, sangriento y tabú, es alegórico como los romances fundacionales decimonónicos que analiza la crítica Doris Sommer en *Foundational Fictions* (1989). Sin embargo, es llamativo que, como la relación interracial Cortés-Malinche, sea una relación ilegítima entre desiguales. Como los escritores decimonónicos José de Alencar (Sommer 114) y Gertrudis Gómez de Avellaneda (138), Santos-Febres usa una relación tabú e interracial para re-imaginar la nación. Pero a diferencia de estas parejas, la mujer negra Fe es la amante más fuerte y consciente y por eso es la que abrirá el futuro de las Américas, como las mexicanas de Paz (82). De esta manera, Fe puede trascender la "muerte" social de la soledad y la alienación como Doña Inés hace cuando rescata a Don Juan Tenorio del texto decimonónico de Zorrilla. Aun así, ella no es un ángel del amor como la de Zorrilla sino una figura diabólica que acoge el dolor y el

tabú. Sin embargo, la figura decimonónica de Don Juan Tenorio se relaciona con Paz y Fe por su papel central en las celebraciones de Todos los Santos en España, la que la pieza presenta de una manera que se consideraba blasfema por su romanticismo según James Mandrell (46). A través de estas alusiones, Santos-Febres rechaza la mirada interior del insularismo de Pedreira, personificándola con la relación banal de Agnes y Martín durante sus vacaciones en la isla (68), una versión boricua del *week end* gringo banal que retrata Paz (18).

En vez de limitar la comunidad imaginada a la nación, como Benedict Anderson y Paz, Santos-Febres incluye toda América y España en su alegoría romántica (1). El *performance* de Fe es un redescubrimiento de la identidad individual y colectiva. Por eso, el origen venezolano de Fe y el origen puertorriqueño de Martín son importantes en este juego erótico y alegórico. Venezuela ha sido definida por el bolivarianismo desde 1999 con la elección de Hugo Chávez, como Santos-Febres afirma en *Sobre piel* (213). Gran parte de su retórica consistía en oponerse a los Estados Unidos y reafirmar el sueño de Bolívar del Gran Colombia, pero Santos-Febres argumenta que las injusticias del continente cuestionan las divisiones izquierda/derecha, sajón/latino (*Sobre piel* 213).

Pero en la novela, el gran símbolo de los Estados Unidos, el Monumento de Washington, se convierte en el "obelisco de carne" de Martín, el que se hunde en el caos vacío entre las piernas de Fe (116). Este loco amor es una solución a los conflictos entre los norteamericanos y el resto de América. Sobre todo, es una reconciliación de la crisis de identidad del adolescente alienado de las Américas: Puerto Rico. En otros términos, Van Haesendonck afirma que "quizá la nuestra sea la última literatura del mundo hispano-hablante que todavía se piensa como una construcción inacabada, como un deseo de ser", como la adolescencia (34). La isla representa no sólo el mestizaje latinoamericano sino un lugar de encuentro entre los dos mundos que Paz veía en oposición: el sajón y el latino (18; Santiago 36), reafirmando el argumento de *Sobre piel* que los binarismos identitarios (nosotros contra ellos) de Paz no funcionan de la misma manera en el nuevo milenio globalizado (190). La diáspora africana, en su mayoría ausente en *El laberinto*, es un puente entre las Américas y una apertura a nuevas posibilidades identitarias.

Al final de la obra, el narrador Martín mira hacia el futuro, esperanzado, sin saber qué vendrá: "la haré sudar su vergüenza hasta que brome sin palabras desde el otro lado de su miedo, desde el otro lado de su soledad. Me hundiré dentro de ella hasta que gritemos juntos. Hasta que olvidemos juntos quiénes hemos sido. Abandonarse es, a veces, la única manera de comenzar" (115). Narratológicamente, el laberinto de la trama recomienza en el texto, formando la marca, el "presente" narrativo de la novela. El/la lector/a recomienza el proceso del descubrimiento de la identidad con otros ojos después de quitar su visión superficial del pasado.

También tendrá una nueva fe (pagana) en la tradición de Paz. *El laberinto* abre con un epígrafe de Antonio Machado sobre la poesía, el que da otro nivel al primer nombre de Verdejo:

Lo otro no existe: tal es la *fe racional* [bastardillas mías], la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con *fe poética* [bastardillas mías], no menos humana que la fe racional, creía en *lo otro*, en "La esencial Heterogeneidad del ser", como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece *lo uno*. (Paz 4)

En su lectura de *El laberinto*, Santiago argumenta que hay tres "Paces" que narran: el ensayista, el etnógrafo y el poeta lírico (150). Para el crítico brasileño, Paz regresa al pasado sin regresar totalmente y atraparse en los modelos pasados (207). Mientras el etnógrafo observa y el ensayista argumenta, es el/la poeta el/la que puede imaginar futuros que ahora parecen impensables, como afirma Santiago (150). De acuerdo con éste, la poesía, para Paz, no se opone a la historia, sino la trasciende (182). El poeta se "desnuda" de la historia para imaginar otros mundos (207). Como Santos-Febres, los surrealistas veían una relación estrecha entre el poeta, la mujer y el cuerpo como creadores que tenían la posibilidad de abrir el futuro a nuevas posibilidades e identidades más auténticas y "ser plenamente" (Santiago 207). Por otro lado, Quiroga nota que "the elimination of the mask only entails salvation after understanding that the kind of authenticity that it hides covers a void" (*Understanding* 72). Como la lectura de Quiroga, Santos está proponiendo no autenticidad sino libertad creativa y cambio constante a base del descubrimiento del otro —negra, travesti— que resulta en epifanías en "lo uno," tanto personal como colectivo, lo que tiene implicaciones para toda América.

A modo de conclusión, usando el *performance* del Halloween y el *kink* sadomasoquista, Santos-Febres mezcla el tiempo mítico y las sensaciones reprimidas de la carne con el estudio intelectual de las mujeres esclavizadas de Latinoamérica, su propia forma de *border thinking*. Mientras Octavio Paz usa la Chingada, la pirámide y el pachuco como símbolos de una nación mexicana adolescente que sufre una crisis de identidad, Santos-Febres presenta una adultez inter-americana que, a través de esta alegoría del loco amor, abre el pasado y el futuro de la historia con un lenguaje que lame las heridas dejadas por la esclavitud. Si las Américas van a superar su adolescencia política y su propia alienación, tienen que aprender a escuchar a las mujeres silenciadas, tanto las de hoy como las del pasado.

NOTAS

¹ Las citas parentéticas a “Paz” se refieren a *El laberinto de la soledad* (1950) o *El laberinto* si no indico otra obra. Sigo el mismo patrón con *Fe en disfraz* o *Fe*.

² Santos-Febres también dialoga con Laura Esquivel, cuya novela *Malinche* (2007) retrata a la Malinali con más agencia y empatía.

³ Uso el “performance” en la tradición de Judith Butler (175). La introducción de Debra Castillo a *Sirena Selenia* ofrece más información sobre Butler y Santos-Febres.

⁴ Santiago explica este “loco amor” o “amour fou” como el opuesto del matrimonio cristiano: Não seria a mulher o ser humano luminoso, que se conecta diretamente—sem má-fé, trapaças e jogos—com o próprio corpo para melhor se entregar ao corpo alheio, a fim de cantar as loas devidas ao prazer oriundo do acasalamento? Não seria ela a metáfora justa para o poeta lírico, ser humano privilegiado no universo espiritual de Paz? Numa

notável reviravolta, o ensaísta-etnógrafo cede lugar ao poeta Octavio Paz, que passa a oferecer à mulher o melhor antídoto para se desvencilhar do preconceito machista, antídoto este que na verdade estará servindo também a si próprio (enquanto parte da comunidade de homens mexicanos), a fim de poder ascender à condição de grande poeta lírico. O antídoto contra as palavras grosseiras do código da hombridade encoraja a mulher a ir além da rachadura e assumir o “*amour fou*”, [1] de que falam André Breton e os surrealistas. Lemos em Breton: “Amor, único amor que existe, amor carnal, adoro, sempre adorei a tua sombra venenosa, a tua sombra mortal. Dia virá em que o homem saberá reconhecer-te como seu único senhor e prestar-te honras até mesmo nas misteriosas perversões em que o envolves.” (168-69).

⁵ Eduardo Becerra discute el diálogo Paz-Elizondo en su prólogo (21, 50). Santiago afirma que la poética de *El laberinto* continúa en *Los hijos del limo* (1974) (206).

OBRAS CITADAS

- Aguirre, Dulce. “El erotismo en *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), de Salvador Elizondo”. *Crítica.cl*, vol. 20, dic. 2010. critica.cl/literatura/el-erotismo-en-farabeuf-o-la-cronica-de-un-instante-1965-de-salvador-elizondo.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*, Verso, 2006.
- Arce, Chrissy. “La fe disfrazada y la complicidad del deseo”. *Lección errante: Mayra Santos-Febres y el Caribe contemporáneo*, editado por Juan Pablo Rivera y Nadia Celis, Isla Negra, 2011, pp. 226–46.
- Arroyo, Jossianna. *Writing Secrecy in Caribbean Freemasonry*, Palgrave MacMillan, 2013.
- Becerra, Eduardo. “Salvador Elizondo y la novela de la ‘escritura’”. Introducción. *Farabeuf* de Salvador Elizondo. pp. 13–79.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*, Routledge, 1990.
- Castillo, Debra. “Anamú: La palabra efectiva de Mayra Santos-Febres”. Introducción. *Sirena Selenia vestida de pena* de Mayra Santos-Febres, pp. xvii–xxvi.
- Chitty, Chris. *Sex as Cultural Form: The Antinomies of Sexual Discourse*. *Blind Field: A Journal of Cultural Inquiry*, 19 abr. 2016. blindfieldjournal.com/2016/04/19/sex-as-cultural-form-the-antinomies-of-sexual-discourse/.
- Cushing Flint, Shirley. “Treason or Travesty: The Martín Cortés Conspiracy Reexamined”. *The Sixteenth Century Journal*, vol. 39, no. 1, primavera 2008, pp. 23–44.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf, o la crónica de un instante*, edición y prólogo de Eduardo Becerra, Cátedra, 2000.
- Esquivel, Laura. *Malinche: Novela*, Atria, 2008.
- Freyre, Gilberto. *Casa-grande e senzala*, Fundação Gilberto Freyre, 2003.
- Furtado, Júnia Ferreira. *Chica da Silva: A Brazilian Slave of the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, 2009.
- Mandrell, James. “Nostalgia and the Popularity of Don Juan Tenorio: Reading Zorrilla through Clarín”. *Hispanic Review*, vol. 59, no. 1, invierno 1991, pp. 37–55.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. *Coloniality of Diasporas: Re-Thinking Intra-Colonial Migrations in a Pan-Caribbean Context*, Palgrave, 2014.
- Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking*, Princeton University Press, 2012.
- Paz, Octavio. “El signo y el garabato”. *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, 1986. pp. 200–06.
- . *Los hijos del limo*, 1974, Planeta, 1995.
- . *El laberinto de la soledad*, 1950, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe*, 1982, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Pedreira, Antonio. *Insularismo*, 1934, Edil, 1968. *Internet Archive*, 21 oct. 2016. [//archive.org/details/Insularismo](http://archive.org/details/Insularismo).
- Portal Brasil. “Chica da Silva”. *Brasil.gov.br*, 16 feb. 2012. www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2012/02/chica-da-silva.
- Quiroga, José. “Mayra Santos-Febres: Entre el hilo y la aguja”. Introducción, *Instrumentos de Medición* de Mayra Santos-Febres, Terranova, 2010, pp. 13–20.
- . *Understanding Octavio Paz*, University of South Carolina Press, 2009.
- Rangelova, Radost. “Writing Words, Wearing Wounds: Race and Gender in a Puerto Neo-Slave Narrative”. *Tinkuy*, vol. 18, 2012, pp. 150–58.
- Rengifo, Alejandra. “Rompiendo paradigmas y creando nuevos arquetipos: el personaje del negro en la obra de Mayra Santos-Febres”. *Hijas del Muntu: Biografías críticas de mujeres afrodescendientes de América Latina*, editado por María Mercedes Jaramillo y Lucía Ortiz, Panamericana editorial, 2001, pp. 507–19.
- Rivera Casellas, Zaira. “La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña: Carmen Colón Pelot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos Febres [sic]”. *Cincinnati Romance Review*, vol. 30, invierno 2011, pp. 99–116.
- Santos-Febres, Mayra. *Nuestra Señora de la Noche*, Rayo, 2006.

- . *Sirena Selena vestida de pena*, editado por Debra Castillo, Stockcero, 2008.
- . *Sobre piel y papel*, Callejón, 2005.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, University of California Press, 1984.
- Tosta, Antonio Luciano de Andrade. *Confluence Narratives: Ethnicity, History, and Nation-Making in the Americas*, Bucknell University Press, 2016.
- Vallejo, Fernando. *La puta de Babilonia*, Planeta, 2007.
- . *La Virgen de los Sicarios*, Alfaguara, 1994.
- Van Haesendonck, Kristian Stefaan. ¿Encanto o espanto?: Identidad y nación en la novela *puertorriqueña actual*, Iberoamericana, 2008.
- Weldt-Basson, Helene. "The White Male as Narrative Axis in Mayra Santos-Febres's *Nuestra Señora de la Noche*". *Studies in 20th and 21st Century Literature*, vol. 37, no. 1, ene. 2013, pp. 143–60.
- Zapata Olivella, Manuel. 1983. *Changó el gran putas*. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, 2010. babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054/coll7/id/2.

Ferro's *El otro Joyce*: Originals and Copies

Kathleen Cunniffe Peña

ABSTRACT: This article explores Roberto Ferro's novel *El otro Joyce* (2011), a work of translational literature that straddles two languages and two literary traditions. Its protagonist, Jorge Cáceres, runs a small business researching patents, missing books, and missing persons. The novel's plot follows him as he works to solve two mysteries: one related to the search for a first edition of Joyce's *Finnegans Wake*, annotated by Jorge Luis Borges, and the second related to the suspicious death of Marcos Almeida, a prominent financier. Much like *Finnegans Wake*, *El otro Joyce* is a highly self-conscious narrative teeming with digressions and literary allusions. Cáceres's work is constantly hindered and confused by the appearance of doubles, a theme that relates to the act of translation and also to betrayal, present throughout the novel. Part detective narrative and part historical metafiction, Ferro's novel is a reflection on the continuing role of Joyce in the Argentine literary tradition—a tradition inseparable from the act of translation.

KEYWORDS: Roberto Ferro, *El otro Joyce*, Argentina, José Salas Subirat, Jorge Luis Borges, translation, translational literature, James Joyce

The title of Roberto Ferro's 2011 novel, *El otro Joyce*, hints immediately at impostors, or copies. A would-be reader might glance at the cover and ask, "Who is the other Joyce?"—a question that, throughout the book, yields multiple answers. As authors and texts lead and blend into one another, the novel's protagonist (and the reader, along with him) constantly confuses originals and copies. In this—his first—novel, Ferro, a professor at the National University of Buenos Aires whose own research explores Onetti, Borges, and Derrida, carefully constructs a story that blends detective narrative and historical metafiction. Ultimately, as this article will argue, *El otro Joyce* reflects on the role of Joyce in the Argentine literary tradition at the same time that it presents translation as the ultimate act of reading.

Joycean language and narrative techniques have reverberated through Latin American literature since the 1922 publication of *Ulysses*, and critics continue to explore the nature and depth of Joyce's effect on the region's authors. Most recently, César Salgado, Brian L. Price and John Pedro Schwartz published *TransLatin Joyce* (2014), a collection of essays about Joyce's role in shaping transatlantic modernism in Iberia and the Americas.¹ This connection is particularly strong in Argentina. "El *Ulises* es, con toda probabilidad, la novela extranjera que más ha influido en nuestra narrativa," writes Carlos Gamarro, "y por momentos se siente tan nuestra como si la hubiéramos escrito aquí" ("A cien años"). As Gamarro notes, many Argentines feel a deep affinity with Joyce's work—as if it had been written in Argentina itself. In a way, it was: two of the first valiant writers to attempt a Spanish translation of *Ulysses* were Argentine, and employed Argentine dialects in their translations. Jorge Luis Borges translated the last page of *Ulysses* for his 1925 review of the novel, and was later invited to participate in a commis-

sion of Anglo-literary scholars who planned to work on translating *Ulysses* in its entirety during the early 1940s. However, their work was interrupted in 1945 by the appearance of José Salas Subirat's version, published in Buenos Aires by Rueda under the direction of Max Dickmann (Conde-Parrilla 2). Salas Subirat (1890-1975), a com-patriot of Borges and the author of two novels and various self-help books, may have seemed an unlikely choice to translate Joyce's literary masterpiece. As Conde-Parilla and Saer have pointed out, Salas Subirat's version was polemical but continues to be important—not only because it highlights the colossal challenge of translating a work like *Ulysses*, but also because it was the only Spanish version of the novel in existence until 1976 (Conde-Parilla 12). More recently, Salas Subirat and his famous translation captured the imagination of Argentine writer Lucas Petersen, who published a biography of the writer entitled *El traductor del Ulises* in 2016. In his introduction, Petersen acknowledges the controversy surrounding Salas Subirat's work but insists: "A esta altura no importa si la traducción de Salas Subirat es la mejor o no. Su trascendencia en nuestra cultura ya es otra" (11).

Ferro crosses detective narrative with historical metafiction, using doubles and translation to blur the lines between originals and copies, and between reality and fiction. *El otro Joyce* utilizes *Finnegans Wake* to epitomize the act of textual interpretation whereby the reader unlocks a secret. According to Francine Masiello, "High modernism works through the secret. The midpoint between intelligibility and blankness, it is part of the strategy of 'difficult' writing that elevates the value of the modernist puzzle and perpetuates its claim on institutional power" (55). Secrets imply a particular kind of drama—covering up, maintaining, or revealing hidden truths—and Masiello notes that this drama is enacted

through language: "The secret thus renders visible, for some, the obvious paths towards knowledge and leaves others as outsiders to meaning" (55). If secrets are linked to language, the translator plays a key role of looking for hidden meanings—but also in concealing the identity of the original text, still inaccessible to the reader of the translated work (55). Masiello points out that these notions of secrets, language and translation are ever present in Joyce's *Ulysses*, widely considered the central novel of modernism—and the same could easily be said of *Finnegans Wake*.

Part of Joyce's attraction lies in the enormous challenge (or, as Ferro proposes in *El otro Joyce*, near impossibility) of translating his work. As a novel that problematizes translation on various levels—plot, theme, and discourse—*El otro Joyce* could be considered what Wail Hassan has called "translational literature:"

In the space between translators and translated, there are texts that straddle two languages, at once foregrounding, performing, and problematizing the act of translation; they participate in the construction of cultural identities from that in-between space and raise many of the questions that preoccupy contemporary translation theory. ("Agency" 754)

Ferro explores different definitions of translation as well as some of its central questions—literal versus literary translation, originals and copies, and perhaps most importantly, translation as the ultimate act of interpretation. *El otro Joyce* is a highly self-conscious detective novel about someone who begins looking for a book and ends up involved in a crime. Above all, it is a reflection on the problematic of language and translation, and the confusion of identities implicit in all translations. The novel's protagonist, Jorge Cáceres, runs a small business researching patents, missing books, and missing persons. The novel's plot follows him as he works to solve two mysteries: one related to the search for a first edition of Joyce's *Finnegans Wake*, annotated by Jorge Luis Borges, and the second related to the suspicious death of Marcos Almeida, a prominent financier, just before the collapse of his business.

It is important to note that all of this takes place within the historical setting of Carlos Menem's presidency (1989-99). In an interview with Teresa Gatto, Ferro describes this time period as "el carnaval menemista," which brings to mind a play of masks and disguises. Menem, who had campaigned as a traditional Peronist, soon transformed his policy into one which differed radically from the Peronist vision of Argentina. As historian David Sheinin notes, "By April 1990, Menem had decided to discard decades of Peronist anti-American rhetoric and to align his nation's economic, financial, and strategic policies with the United States" (196). In particular, he initiated massive privatizations and foreign investment, affording greater opportunities to foreign multinationals (197). In other words, Menem attempted to maintain the public appearance of a Peronist nationalist while his behavior behind the scenes was quite

the opposite. Although some associate his presidential terms with economic stability, Menem was forced to step down in 1999 amid allegations of rampant corruption. Several years later, the façade of economic prosperity would come crashing down with the political and economic collapses of 2001 and widespread national protests. In *El otro Joyce*, Cáceres is living these moments of economic uncertainty and political distrust as he attempts to solve a mystery which involves both financial scandal and public deception.

Cáceres takes notes as he works to unravel the two mysteries of Joyce and Almeida, and the notes become the novel itself. However, as the reader discovers at the end of the book, Cáceres is not the only author; in fact, he might not be the author at all. He ends up turning the manuscript over to his colleague Miguel Vieytes, who explains in his "epilogo provisional" that he has made some (unspecified) corrections, and has also submitted the text to a professional editor to reconcile some stylistic differences. This is only one of many confused identities throughout the book: Cáceres's work is constantly hindered and confused by the appearance of doubles. Rather than finding a first edition of Joyce, Cáceres first comes across a notebook written by *William Joyce*—an American born Irish-British fascist who worked with the Germans during World War II and was eventually convicted as a traitor.² Later, Cáceres and his associate find not one but two "original" editions of *Finnegans Wake* with identical annotations in Borges's handwriting. William Joyce is confused with James Joyce, James Joyce is confused with Borges, and Cáceres frequently refers to himself as a "double agent." The search for Almeida also results in the discovery of a double. In addition to this dizzying array of characters, both historic and fictional, the novel has multiple geographic reference points—Buenos Aires, Florence, Italy, Ireland, and Germany.

Critics of the novel have focused on a key detail of Cáceres's appearance—within the opening pages of the novel, the reader learns that he is cross-eyed: "Opté por el silencio y el refugio tras los lentes oscuros que ocultaban pudorosamente el estrabismo de mi ojo izquierdo, que perseveraba desde mi nacimiento en ocupar el ángulo superior del glóbulo ocular, produciendo en los demás [...] una mezcla indefinida de rechazo y placer" (*El otro Joyce* 8). In an interview with the author, Teresa Gatto asks whether *El otro Joyce* requires a cross-eyed reader, as well. Ferro is hesitant to dictate a process for his readers, but notes that when he began to write the novel, he felt it was necessary to give the character a different angle of vision (Gatto). Ana Abregu affirms, "El protagonista, Cáceres y su particular estrabismo son puestas en escena de una forma de presentación y también de búsquedas, hay una sugerencia de dos formas de ver esta historia, dos miradas, dos narradores" (Abregu). Julieta Montalbano relates Cáceres's *estrabismo* to the way in which the novel breaks the mold and diverges from the typical path of a detective narrative—there is more than one crime, and *El otro Joyce* is much more than a detective novel. "La construcción del policial está hecha con herramientas diferentes. La disertación sobre la misma literatura, sobre, incluso, el mismo género pone en abismo

a quien se atreva a entrar en la trama" (Montalbano). Abregu calls it a "novela inclasificable," noting that the book moves in two directions—the search for a book, and the search for meaning (Abregu).

Regardless of its specific classification, *El otro Joyce* is undeniably a "narcissistic narrative," as Linda Hutcheon has described the poetics of postmodernism. If there is a covert self-consciousness in Ferro's use of a detective narrative, it becomes overt in Cáceres's explicit comments, throughout the narrative, on both the power and inadequacy of language. In one sense, then, *El otro Joyce* functions as a detective story—unsurprisingly, also one of Borges's preferred narrative styles. Cáceres works as a private detective to uncover two mysteries, and in this sense the novel follows strong conventions of order and logic as the reader also attempts to solve the mystery. "It is this very store of infinitely reworkable conventions that is acknowledged and exploited, 're-contextualized,' by metafictionists such as Robbe-Grillet and Borges" (Hutcheon 72). Hutcheon notes that the active participation of the reader in a detective story—the act of interpretation, of following clues—is a process emblematic of reading any novel (72).

In an interview with Tania Temoche, Ferro sheds some light on his interest in detective narrative:

Yo hago crítica literaria porque me gusta lo policial. Hay ciertas simetrías entre la crítica literaria y el relato policial [...] Cuando el crítico busca objetos como inéditos, manuscritos, cartas, testimonios, allí la trama policial es muy pertinente para comprender las pujas que hay en ese campo. Donde son frecuentes las falsificaciones, las estafas, los plagios, las complicidades que tienen una notable correspondencia con lo policial. (Temoche)

Ferro first became familiar with this process during the military dictatorship (1974-1983), when he worked as a phantom writer, "una especie de escritor negro de guiones de historieta" (Temoche). He notes that he wrote about a half dozen of these a week which, when they were published, often appeared in totally different form than how he had submitted them. This experience taught him to follow the tracks of his own work: "me imponía la necesidad de componer historias y seguirlas hasta el final sin abandonarlas" (Temoche). Literary criticism is, for Ferro, a search for meaning.

It is no accident that Cáceres also happens to be a fan of mystery stories, and references crime and detective fiction throughout his narrative: Raymond Chandler (*El otro Joyce* 132), a British-American author of detective stories in the 1930s; Piglia (143), Argentine author of crime and new historical fiction; Borges's detective stories such as "La muerte y la brújula" (263) and, most tellingly, Cortázar's short story "Instrucciones para John Howell" (142). In Cortázar's story, a man named Rice attends a play, becomes involved in it against his will, and ultimately becomes caught in a confusion of realities and identities. At its core, *El otro Joyce* tells a similar story: that of a man named Cáceres who accepts a job to take pictures,

gets drawn in as a participant in the act he had been hired to witness, and ultimately finds himself in a web of political fiction and historical realities. At a very dramatic moment in the novel, Cáceres sees one of the images he has photographed, which has been plagiarized and presented in a different context, on the front page of the newspaper. As he realizes that he is part of a larger financial and human drama, he writes, "Recuerdo a John Howell" (142). Multiple references to Onetti throughout Cáceres's narrative also suggests the crossing of fiction and reality.

Given the backdrop of Menem's presidency and rampant financial corruption in Argentina, *El otro Joyce* also functions as a type of historical metafiction. Again, the novel participates in a self-referential process by alluding to classic works of historical fiction. At one point, Cáceres tells of a former case where a missing person's library revealed her location. He notes that the subject was a reader of the new historical novel, all of which he recognized—from canonical works such as García Márquez's *El otoño del patriarca*, Roa Bastos's *Yo el supremo* to lesser-known works by Alfonso del Paso, Homero Aridjis, Tomás de Mattos and Julio Escoto. The key novel—that which helps him discover her current whereabouts—is a first edition of *Operación Masacre* (1957), a nonfiction work of investigative journalism written by well-known Argentine author Rodolfo Walsh (*El otro Joyce* 157). Walsh used crime narrative to denounce state violence and criminal activity during the Dirty War, and this otherwise tangential chapter in the novel points to the way in which *El otro Joyce* functions as a crime narrative: one which un-masks state crimes which have continued into the next generation, this time in the private sector.

As Cáceres's journalist friend observes, "Vos sabés que la historia es una cuestión de géneros, cada época impone un tipo de relato y se niega sistemáticamente a dejarse narrar por otras modalidades" (52). Hutcheon describes historiographic metafiction as a relatively new mode in her most recent edition of *Narcissistic Narrative*, noting that what is most significant about this form "is that the hard-won textual autonomy of fiction is challenged, paradoxically, by self-referentiality itself" (xiv). She adds, "If language, as these texts suggest, constitutes reality (rather than merely reflecting it), readers become the actualizing link between history and fiction" (xiv). And if the reader can be lured into participating in the creation of the novelistic universe, Hutcheon suggests that the power of metafiction lies in its potential to also seduce the reader into political action. *El otro Joyce* works to situate itself firmly in the history of political and financial corruption of Menem's Argentina, compelling the reader to make sense of the nation's financial and political chaos just as Cáceres attempts to do in his work as detective.

The fiction Hutcheon describes is self-referring and auto-representational; it provides a commentary on its own status of fiction and as language, and on its own processes of production and reception. *El otro Joyce* certainly achieves this commentary in its reflections on language and translation, its explicit search for a book, and the questions it presents on the authorship of Cáceres's

manuscript. Throughout the novel, double identities are linked to the acts of writing and translation. Cáceres's officemate (and, as the reader ultimately learns, co-author of the manuscript), Miguel Vieytes, makes his living by writing papers for university students. Cáceres describes his writing as a paradox: Vieytes is able to imitate others in his writing, "pegándose cuidadosamente a sus giros, aludiendo con breves modificaciones a su significación, componiendo pastiches casi inigualables," but he has never been able to publish his own ideas (49). Here, again, an intertextual reference provides a clue: a mention, in the final pages of the manuscript, to *Budapeste* by Chico Buarque: a novel about a ghost writer.

Cáceres often muses over the hidden connections between individuals, between texts, and between texts and individuals. For example, William Joyce's manuscript includes a letter from James Joyce, which leads Cáceres to conjecture about the relation between the two Joyces: "[...] ahora estaba frente a la posibilidad de descubrir una intriga secreta e ignorada que vinculaba al escritor del *Finnegans* con otro Joyce" (62). One theory that arises is the different use of language in James Joyce's literary writings as opposed to the writing in his notes and letters—something which Cáceres's professor describes as "un contravalor joyceano," a point of contact between two different notions of language (93).³ Cáceres then begins to translate William Joyce's manuscript, but finds himself unable to go on: "Relé mi transcripción, me preocupa la extensión de las frases, la sintaxis que había elegido era algo diferente a la de Joyce, alargaba innecesariamente la mayoría de ellas, estableciendo conexiones donde había puntos que cortaban la ilación de su discurso" (124). In the act of translation, Cáceres realizes that he is unable to produce a satisfactory imitation of William Joyce's syntax. Similarly, when he discovers Borges's annotated versions of *Finnegans*, he theorizes that Borges found himself unable to produce a satisfactory imitation of James Joyce's syntax. In spite of their failure to produce exact copies, however, translation plays a role in both Borges's and Cáceres's creative processes.

The novel's title refers to this "other [William] Joyce" at the same time that it presents Borges as another Joyce. Abregu notes that the title is undoubtedly an homage to Borges, and serves as a leit motiv of a novel which takes duplications to the extreme (Abregu). We see this as Cáceres and his associate, Sarquis, continue to search for the first edition of *Finnegans Wake* with Borges's annotations. Cáceres suspects the value of the text lies in what it could reveal about Borges's readings and re-readings of Joyce over many years, and the ways in which his perspective had changed with each new reading:

La idea me sedujo, revelaba una secreta construcción simétrica, Joyce había escrito el *Finnegans* durante casi diecisiete años, me fascinó pensar en un lector como Borges que durante mucho tiempo, llegaba a calcular un lapso que abarcaba casi quince años, haya buscado penetrar en los defladeros del sentido, insistiendo, variando y

recomponiendo una y otra vez el texto y sus márgenes... [C]omencé a pensar en el ejemplar de *Finnegans* como un nuevo Aleph. (*El otro Joyce* 22-23)

From the beginning, Cáceres seeks a symmetrical connection between the two writers. He also describes reading in much the same way that one might describe translation—trying to penetrate meaning, persisting and recomposing again and again the text and its margins. However, when he and his associate discover the annotated text, they are surprised by the nature and the abundance of the annotations—every available blank space in the margins is occupied with Borges's handwriting in pencil and in various colors of ink, and they are not notes on *Finnegans* as they had expected, but transcriptions of Borges's own texts. Among this marginalia, Cáceres finds fragments of "Las versiones homéricas," a quote from "El tiempo circular," complete transcriptions of "El inverosímil impostor Tom Castro" and "Vindicación de Bovard y Pécutet," the first part of "Los traductores de las 1001 Noches," "El capitán Burton," and the last of "El escritor argentino y la tradición."

Given that Ferro himself is a literary critic well versed in Borges's work and biography, readers cannot ignore this strategic chain of references—all of which relate to concepts of translation, variation and multiple versions. "Las versiones homéricas" (1932) was among the first essays where Borges would philosophize about translation and, as Levine notes, "resituate the translator's activity at the center of literary discussion" (1134). In this early essay, Borges denies the assumption that a translation is necessarily inferior to its original, praising the "riqueza heterogénea y hasta contradictoria de múltiples traducciones" (*Discusión* 107). In "Las versiones homéricas" he reaches the conclusion that the most literal translation is not necessarily the one which is truest to the original (112).

In "El tiempo circular," first published in *Historia de la eternidad* (1936), Borges contemplates the infinity of variations as imagined by Nietzsche. Although Cáceres only mentions an unspecified quote from "El tiempo circular" in the novel, an earlier story by Roberto Ferro includes greater detail. The story, written in 2009 and entitled "Heterónimos III: Borges y Joyce en la biblioteca de un autodidacta" appears to be an earlier manifestation of Cáceres's story, at least the part about his search for the rare copy of *Finnegans*. Although this story does not include anything related to Almeida or the financial collapse, "Heterónimos III" does mention that, on the lower part of the interior cover, the found version of *Finnegans Wake* includes this quote from "El tiempo circular:" "...en la historia decimal que ideó Condorcet, en Francis Bacon y en Uspensky; en Gerald Herat, en Spengler y en Vico..." with the final word circled in red ink. Vico, in turn, evokes a theory of fluidity: "Nothing endures for Vico in a definitive shape, and he will chart the internal fluidity of each social structure through which all nations in history run their courses" (Mazzota 163).

Borges's annotated copy of *Finnegans* also includes, accord-

ing to Cáceres's findings, a transcription of "El inverosímil impostor Tom Castro," a story of imitation and confused identities. Here, a questionable character named Bogle invents a plot to fake the identity of a sailor lost at sea, by sending Arthur Orton (alias Tom Castro) to present himself as a prodigal son to a desperately grieving mother. "Bogle sabía que un facsímil perfecto del anhelado Roger Charles Tichborne era de imposible obtención. Sabía también que todas las similitudes logradas no harían otra cosa que destacar ciertas diferencias inevitables. Renunció, pues, a todo parecido" ("Tom Castro")." In other words, the genius of Bogle and Orton's plan is not that they produced an exact copy, but that they produced a convincing copy. Also along the lines of copies, "Vindicación de Bouvard y Pécuchet" tells the story of two copyists and ultimately reflects upon the death of the novel.

In "El Capitán Burton," the first section of his essay "Los traductores de las 1001 noches," Borges evaluates the multiple versions and elaborations of *The Thousand and One Nights*. Burton is presented as one more in a long line of translators; however, according to Borges, each translator leaves his mark on the narrative and becomes a part of its history: "Lane tradujo contra Galland, Burton contra Lane; para entender a Burton hay que entender esa dinastía enemiga" ("Los traductores"). To this, Borges adds another very important point: some of the most famous tributes and acclaims of *The Thousand and One Nights*—Coleridge, Tomás de Quincey, Stendhal, Tennyson and Edgar Allen Poe—came from readers of Galland's controversial translation. In this sense "El Capitán Burton" resembles somewhat the story of José Salas Subirat's *Ulysses*: a translation which, in spite of its polemics, left its mark on a generation or more of Argentine writers.

The final annotation, as described by Cáceres, is the final section of "El escritor argentino y la tradición" in which Borges urges Argentine writers to consider the universe, not just Argentina, as their patrimony: "ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara" (*Discusión* 162). In this same essay, Borges points to an affinity between the Argentines and the Irish, as he considered Joyce a prime example of a creator of universal literature.

Cáceres and Sarquis develop different theories regarding the transcriptions. Cáceres begins his explanation with the Tower of Babel, the confusion of multiple languages, and the necessary but impossible task of translation.⁵ Since all of the texts transcribed in *Finnegans* allude either directly or indirectly to translation, he suggests a Borgesian theory on translation. According to Cáceres, Borges conceived of translation as a reciprocal debt between the original and the translated text—in other words, translation as supplement (*El otro Joyce* 135). As Borges develops in his critical essays on translation and in his own work as translator, "La traducción [...] se transforma a su vez en el acontecimiento de un nuevo texto" (135). In this process of transformation, the translator works as both

a reader and a writer to highlight and restore, as Cáceres explains it, the original text's idiomatic resistance (135).

By emphasizing the supplement in his speculations, Cáceres circles back to another foundational theorist: Jacques Derrida. Ferro has already demonstrated a strong interest on this topic in his critical work *Escritura y desconstrucción: Lectura (h)errada con Jacques Derrida* (1995), a didactic text on the history and development of Derridean thought. As he points out in this study, the key points of self, repetition and death in Derrida's *Voice and Phenomenon* (1967) intersect with another major Derridean theme—the indiscernible borders between reading and writing (*Escritura* 33):

La paradoja de la expresividad pura, a la que se privilegia en el análisis de Husserl, es que es inexpressiva. La contradicción aparece cuando se señala el punto de máxima claridad que se trastorna en el más confuso: si 'la voz es la consciencia, una voz sin escritura es absolutamente viva y absolutamente muerta.' (*Escritura* 38)

According to the theory of writing as supplement, its addition responds to an absence; it is "added" to speech in order to carry out the ideal object (*Escritura* 40). At the same time that it is an addition, the supplement also compensates for a lack in the original speech. As Jonathan Culler explains, "Writing can be compensatory, a supplement to speech, only because speech is already marked by the qualities generally predicated of writing: absence and misunderstanding" (103). The endless chain of supplements which Derrida identifies in Rousseau translate, in Borgesian theory, to "Los traductores de *Las Mil y una noches*," where, over time, it becomes impossible to identify the original text. Translation and marginalia in *El otro Joyce* serve as prime examples of this supplementarity. Rather than helping the reader to discover the *real* meaning of *Finnegans Wake*, the transcriptions take us one step farther away from it.

Finnegans Wake (much like *Ulysses*) presents a complex problem of language: "cómo traducir un texto escrito en varias lenguas a la vez, cómo restituir el efecto de esa pluralidad" (136). Faced with the impossibility of translating the plurality of Joyce's novel, Cáceres proposes that Borges opted for the extreme gesture which points to a possible reconciliation between original and copy:

Lo que hace Borges aquí en secreto es confesar que no hay traducciones fieles o infieles, pues ambos casos son estrictamente imposibles. Entonces asume, yo creo que asume, frente al *Finnegans* un riesgo planteando la tarea de traductor como necesaria e imposible, es decir, alude diagonalmente al inacabamiento de la interpretación. (*El otro Joyce* 136)

His own texts, added excessively as supplement to Joyce's, work directly against the idea of the translator as invisible, and affirm that translation is the most genuine test of the act of interpretation,

in which every reader participates to some degree (136). Thus, the edition of *Finnegans* that they've discovered, according to Cáceres, represents a double paradox: "Por una parte, la traducción suprime las diferencias entre dos lenguas; por otra, las exhibe desafortunadamente. [...] En un extremo el mundo se nos presenta como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto del anterior, es decir, traducciones de traducciones de traducciones" (137). According to Cáceres's interpretation, Borges's transcriptions point to the paradox of language and translation—highlighting the multiplicity of language and proposing a vision of every text as both unique and a copy of a previous text. Outside of the novel, other literary critics have proposed similar relationships between Borges and Joyce. Cáceres's theory is reminiscent of Levine's observation regarding the ambivalent relationship between the two writers:

Newness or perhaps *originality* is the key to this ambivalence and to the particular confrontation between Joyce and Borges. Borges would ultimately translate Joyce's efforts to write the simultaneity of perceived reality into his own terms by going beyond verbal language's limitations as a successive medium and transcending the temporal linearity of texts through the inscription of circular readings. (Levine 345)

Of course, a key work on translation is missing from those transcriptions—"Pierre Menard"—but Cáceres suggests that its exclusion is an allusion to Ts'ui Pen of "El jardín de senderos que se bifurcan," who never uses the word time in his novel about time (138). In short, Cáceres proposes that Borges was experimenting with a possible translation of *Finnegans*, one which would conserve the poetics of both writer and translator by "adding" his own writing as a supplement to Joyce.

The search for missing books becomes more dramatic when a second copy of the novel turns up—like the other which they had already discovered, a first edition by Viking Press of *Finnegans Wake* with identical annotations. Even the different colors of ink are the same; however, in this version, the dedication appears in English instead of Spanish. Sarquis wonders whether there might be a Scharlach behind this mystery—a logic which suggests that a *third* version may eventually appear. Cáceres considers the possibility that Borges "forged" a second version because he had lost the first to an old girlfriend—a love affair which Cáceres unearths during his investigation. He notes, "la supuesta copia facsimilar podría formar parte de una venganza por despecho pergeñada por Borges, con lo que la idea de la falsificación se derrumba, no hay impostor porque no hay máscara que lo encubra, pero liquida a su vez toda pretensión de distinguir un original entre las dos versiones" (*El otro Joyce* 263). Both ideas seem to reinforce their prior theories regarding the annotations: texts as multiple copies (translations of translations of translations, as Cáceres had mused earlier on),⁶ and the impossibility of distinguishing between originals and copies.

Throughout the entire process of tracking down *Finnegans Wake* and translating William Joyce, Cáceres becomes entangled in a second assignment. A Buenos Aires law firm pays him an extraordinary sum of money to photograph Marcos Almeida, an Argentine financier, with his lover in Florence. At first glance, this second mystery seems completely unrelated to the first. Readers of the detective genre may wonder whether it is simply a distraction from the search for *Finnegans*, although this leads to a second possibility: perhaps *this* is the real enigma, and the search for *Finnegans* is a red herring. *El otro Joyce* is a text which moves both its detective and its readers in circles, and it soon becomes clear that *both* searches are key to the novel. When, on his first day on the Almeida job, Cáceres decides to purchase a second camera, which he keeps in a separate pocket and without the knowledge of his employer, a keen reader connects Cáceres's double vision and his preoccupation with translations and copies with his need to view the Almeida job through different lenses.

The operation turns dark when Almeida and his lover are killed in a supposed car crash, and Cáceres is sent to identify the remains so they can be repatriated to Argentina. All of this happens just before Almeida's businesses collapse, and the Italian authorities suspect that Cáceres has unknowingly participated in a conspiracy. They approach him for answers, hoping he might be willing to serve as a double agent—that is, continuing to cooperate with the law firm that hired him and guarding his silence, while also investigating the people and events surrounding Almeida's death.

The narrator wonders at the coincidence that both Sarquis's theory on Borges's *Finnegans* and the Italian detective's theory on the Almeida conspiracy involve double agents (178), and searches for the secret link between the two cases he is working to resolve. His desire to discover this secret is the motivation for his writing: "[L]o único que parece sostener el deseo de la escritura es una cierta tensión en torno de la idea de secreto, en la que se entrecruzan dos urdimbres, la del *Finnegans* de Borges y la de la muerte de Almeida" (*El otro Joyce* 188). Though the two cases seem unrelated at first glance, they do share some elements in common. Although it is never explicitly mentioned in the novel, it is worth noting that another word for the transfer of an object (such as human remains) from one place to another is "translation." Throughout the novel, Ferro plays with language and with different notions of translation, problematizing the relation between originals and copies. The translation of Almeida's remains, much like the translation of *Finnegans Wake*, leads to a vertiginous confusion of identities. Cáceres eventually discovers that Almeida was not the man who died in the crash. A former actor and small-scale politician from Buenos Aires named "Pippo," who just happened to look exactly like Almeida, had been secretly hired to go to Florence in his place. The conspirators were able to "translate" the remains to Argentina precisely because Cáceres was unable to distinguish the original from the copy.

Almeida and Pippo, William Joyce and James Joyce, James Joyce and Borges, Cáceres and Vieytes are the most obvious ex-

amples of the doubles which abound and multiply in *El otro Joyce*. In the end, Cáceres describes his manuscript as “una especie de estremecimiento progresivo que se fue construyendo en un proceso complejo que conduce simultáneamente a una red de desdoblamiento y traducciones incesantes” (240-41). On the other hand, he notes that it is a process of discovering a conspiracy, “una adhesión entrampada en avances y retrocesos defensivos e ilusionistas para descubrir una conspiración y poder producir un interrogante, al menos una vez” (241). Throughout the novel, the process of translation is represented as the persistent attempt to interpret and uncover a secret—which may also symbolize the act of reading itself. This self-consciousness is present covertly in the detective story, and overtly at the thematic level. Perhaps its ultimate manifestation is that the reader is left uncertain that this is Cáceres's manuscript at all; in the end, we are left wondering whether it has been written by Cáceres, Vieytes, or the unnamed editor. As Ferro explains in an article about one of his more recent publications, *Textos y mundos* (2015):

[C]ada texto es un entramado con múltiples cabezas de lecturas para otros textos, una deriva de convergencia de operaciones de desplazamiento y proliferación en las que no sólo desaparece el origen, el origen ni siquiera ha desaparecido: nunca ha quedado constituido. En el injerto textual, condición de posibilidad del texto, la lectura y la escritura tejen mutuamente un doble suplementario, vacilante e inestable. (“La pasión crítica”)

El otro Joyce, published four years earlier, certainly demonstrates these ideas at work. Cáceres's search for *Finnegans Wake* takes him (and the reader) in circles from William Joyce to James Joyce to Borges to Derrida—a circle which Ferro himself joins, as a literary critic of Borges and Derrida. The absence of authorship in what is supposedly Cáceres's manuscript remains ambiguous in the end as one final reminder that it is impossible to identify the true origin of any text.

There may be a larger political message at play in *El otro Joyce*, as well. There is a certain betrayal implicit in the act of translation, as expressed in the Italian phrase *traduttore traditore*. Cáceres often uses the word “traición” in reference to the language of William Joyce as he works to translate his manuscript. Eventually, he gives up on the translation as he accepts that William Joyce will not lead him to James Joyce:

El artificio radica en haber intentado montar un teatro de la fascinación construido sobre la convergencia de falsos espejos, como ventríloquo aficionado he elegido dos personajes para armar una farsa y he creído que podría mover mi escritura tratando de revelar el secreto de un diálogo imposible. La palabra traición es un núcleo resistente que impide todo traslado, es el exceso que impide toda forma de contacto entre los dos Joyce [...] (*El otro Joyce* 163)

In fact, William Joyce was tried and convicted as a traitor, having shared secrets with Germany during World War II. Almeida is also a traitor of sorts, having falsified his own death in order to avoid responsibility for the financial crisis he has provoked in Argentina. In addition to its exploration of translation, *El otro Joyce* points to the danger of secrets, and to the opaqueness of both literature and politics in the modern age. Almeida's motivation is obviously capitalistic in nature, although so is Cáceres's—the only reason he accepted the job in the first place was to supplement a dwindling income and pay off his debts. In *El otro Joyce*, there is a tension between the material and the abstract. Due to the nature of their work, both Cáceres and Sarquis are preoccupied with the material value of books; however, in their search for *Finnegans Wake*, they also consider and appreciate the intellectual value of that first edition.

El otro Joyce showcases Argentina's intimate, though unusual, relationship with Joyce—one which is tied to the challenges of modernism and the desire to unlock secrets. Ferro's protagonist contemplates the issues of translation as he searches for secret connections between Joyce and Borges, and between James and William Joyce. Along with the play of identities between originals and copies, reader and writer merge in the form of the translator. Salas Subirat states, in the prologue to his *Ulises*, “Traducir es el modo más atento de leer, y en realidad el deseo de leer atentamente es el responsable de la presente versión” (Salas Subirat ix). He notes that part of the book's charm is that each new reading offers new discoveries (xiv); *El otro Joyce* emphasizes the process of reading and re-reading as a muddled, circular activity which yields different results each time. Of course, it also pokes fun at the popular obsession with Joyce as it compares to the actual number of people who manage to read his works; Cáceres is unsurprised when he finds an untouched version of *Finnegans*, “al igual que muchos otros textos de culto el *Finnegans* era más citado que leído” (*El otro Joyce* 24). In fact, Borges himself admitted that he had never read *Ulysses* in its entirety, remembering his first encounter with the novel: “I did my best to leaf through it. I failed, of course” (Kearney 338). Gamero asserts that Borges's repeated admission of not having read *Ulysses* in its entirety was a methodological statement: “*Ulysses* should be read as one might walk through a city, making up an itinerary, sometimes retracing one's steps on the same streets and completely ignoring others” (“Joyce's *Ulysses*”). This theory would shed light on Borges's multiple readings of *Finnegans Wake*, as well.

Like Joyce, Roberto Ferro also experiments both covertly and overtly with self-conscious forms. Ferro's novel blends elements of historical metafiction, detective fiction, and intertextuality to create a textually self-conscious work which requires the reader to be mindful of her active role as reader, and perhaps even as citizen. *El otro Joyce* subverts detective narrative, breaking many classic rules of the genre at the same time that its characters pay homage to the tradition. Moreover, it overtly explores the underlying issues of Joyce's translation and influence while it employs classically Joycean narrative strategies, such as digression and variation in narrative

voices. Indeed, Ferro makes it clear that Joyce's work has deep roots in the creative tradition of Argentina.

For his difficult texts, his experimentation with language and form, Joyce's literary presence was and continues to be strong throughout the world. Argentines found special affinities with the Irish writer for his use of language, his condition as an exile, and his universality, because they were guided to him by their compatriots—Jorge Luis Borges, the self-proclaimed first explorer of *Ulysses*

from the Hispanic world, and José Salas Subirat, first official Spanish translator of the novel. While their translations of Joyce may not have been exact copies, they contributed to the formation of generations of Argentine readers and writers, sometimes in very surprising ways. This is the heart of Ferro's *El otro Joyce*, where characters search for the secret of these texts and, in the process, reveal that the Joyce-Argentine connection is not only rooted in literature, but also in translation.

ENDNOTES

¹The introduction to *TransLatin Joyce* includes an extensive list of Iberian and Latin American authors who use Joyce as a key reference point in their writings.

²William Joyce (1906-1946), also known by his nickname Lord Haw Haw, was an actual historical character. In this sense, Ferro employs a classic Borgesian strategy of combining historical characters with invented ones.

³The possibility of a counterpoint to Joyce also points back to Borges.

⁴Here Cáceres is referring to the first U.S. edition printed by Viking Press (New York) in 1939. Faber & Faber (under T.S. Eliot) also published

an edition that year in the United Kingdom, some of which were sold in the U.S. (Peter Harrington).

⁵The reference to the Tower of Babel also points to one of Ferro's critical essays, "Un chino perdido en la biblioteca de Babel," in which Ferro reflects on the experience of tutoring a Chinese professor on the life and work of Borges. The professor, Lin Yiang, later translated Borges's stories and essays to Chinese.

⁶"[...]En un extremo el mundo [la traducción] se nos presenta como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto del anterior, es decir, traducciones de traducciones de traducciones" (*El otro Joyce* 137).

WORKS CITED

- Abregu, Ana. "El otro Joyce, el otro Ferro." *Sintagmas*. 20 Nov. 2011. Web. 13 August 2015.
- Balderston, Daniel. "The Rag-and-Bone Shop: On Borges, Yeats and Ireland." *Variaciones Borges* 32 (2011): 41-58. *D-Scholarship@Pitt*. Web. 9 Jan. 2014.
- Battistón, Dora, Carmen Trouvé y Aldo Reda. "Borges y la traducción de las últimas páginas del *Ulysses* de Joyce." *Anclajes* 5 (Dec. 2001): 55-70. Web. 13 August 2015.
- Borges, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957. Print.
- . "El impostor inverosímil Tom Castro." Universitat de Barcelona. N.d. www.eb.edu. Web. 20 March 2016.
- . *Ficciones*. New York: Rayo Planeta, 2008. Print.
- . *Selected Poems*. New York: Penguin, 2000. Print.
- . *Textos cautivos*. Ed. Enrique Sacerio-Garí and Emir Rodríguez Monegal. Buenos Aires: Tusquets, 1986.
- Borges, Jorge Luis and Suzanne Jill Levine. "Some Versions of Homer." *PMLA* 107.5 (Oct. 1992): 1134-38. Web. JSTOR. 21 March 2016.
- Conde-Parilla, M. Ángeles. "Ulises de James Joyce, en la traducción de José Salas Subirat." Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Web. 2 August 2015.
- Eco, Umberto. "Between La Mancha and Babel." *On Literature*. Orlando: Harcourt, 2002. Print.
- Ferro, Roberto. *El otro Joyce*. Lanús: Liber Editores, 2011. Print.
- . *Escritura y desconstrucción: Lectura (h)errada con Jacques Derrida*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995. Web. *Academia*. 9 Sept. 2015.
- . "Heterónimos III: Borges y Joyce and la biblioteca de un autodidacta." Buenos Aires: Coghlan, 2009. *Metaliteratura.ar*. Web. 18 March 2016.
- . "La Pasión Crítica." *Metaliteratura*: 21 Nov. 2015. *Metaliteratura.ar*. Web. 20 March 2016.
- Fiddian, Robin. "Borges on Location: Duplicitous Narration and Historical Truths in 'Tema del traidor y del héroe.'" *The Modern Language Review* 105.3 (July 2010): 743-60. *JSTOR*. Web. 10 June 2016.
- . "James Joyce and the Spanish American Novel: A Preliminary Study." *The Crane Bag* 6.2 (1982): 84-88. *JSTOR*. Web. 7 April 2015.
- Gamero, Carlos. "A cien años del día en que transcurre el Ulises, de James Joyce." 12 June 2004. *Clarín*. Web. 27 July 2015.
- . "Joyce's *Ulysses* in Argentine Literature." Trans. David Barnwell. *Irish Migration Studies in Latin America* 7.2 (July 2009): 177-84. Web. *Irlandeses.org*. 27 Jan 2015.
- García Ramos, Arturo. "Cabrera Infante y James Joyce: Leopold Bloom y Stephen Dedalus en la vela de Bustrófedon." *Revista Cálamo FASPE* 60 (2012): 82-90. *Dialnet*. Web. 16 Feb. 2017.
- Gatto, Teresa. "Entrevista a Roberto Ferro." *El Porta(l) Voz* 5 Jan. 2012. *NCL*. TV. Web. 13 August 2015.
- Hassan, Wail. "Agency and Translational Literature: Ahdaf Soueif's *The Map of Love*." *PMLA* 121.3 (May 2006): 753-68. *JSTOR*. Web. 21 July 2015.
- . "Translational Literature and the Pleasures of Exile." *PMLA* 131.5 (October 2016): 1435-43. Print.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1985. Print.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. London: Penguin, 2000. Print.

- . *Ulysses*. Florida: Simon and Brown, 2011. Print.
- Kearney, Richard, Ed. *Navigations: Collected Irish Essays, 1976-2006*. New York: Syracuse University Press, 2006. Print.
- Kearney, Richard. "Dialogue with Borges and Heaney: Fictional Worlds (1982)." *Kearney* 337-347.
- . "Joyce I: Questioning Narratives." *Kearney* 105-118.
- Kristal, Efraim. *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002. Print.
- Lago, Eduardo. "El incubo de lo imposible." *Enriquevilasmatos.com*. Web. 20 July 2015.
- Levine, Suzanne Jill. "Notes to Borges's Notes to Joyce: Infinite Affinities." *Comparative Literature* 49.4 (Autumn 1997): 344-59. *JSTOR*. Web. 26 Jan 2015.
- Levitt, Morton P. "Beyond Dublin: Joyce and Modernism." *Joyce and Joyceans*, Spec. issue of *Journal of Modern Literature* 22.2 (Winter 1998-99): 385-94. *JSTOR*. Web. 26 Jan. 2015.
- Martin, Gerald. *Journeys Through the Labyrinth*. New York: Verso, 1989. Print.
- Masiello, Francine. "Joyce in Buenos Aires (Talking Sexuality through Translation)." *Literary into Cultural Translation*. Spec. issue of *Diacritics* 34.3-4 (Autumn-Winter, 2004): 54-72. *JSTOR*. Web. 10 Jan. 2015.
- Montalbano, Julieta. "El otro Joyce de Roberto Ferro." *Metaliteratura*. N.D. Web. 13 August 2015.
- Petersen, Lucas Martin. *El traductor del Ulises*. Kindle ed., Sudamericana, 2016.
- Rodriguez Monegal, Emir. "The New Latin American Novelists." *Partisan Review* 44.1 (1977): 40-51. *BU.edu*. Web. 15 August 2016.
- Saer, Juan José. El destino en español del Ulises. *El País*: 12 June 2004. Web. 27 July 2015.
- Salas Subirat, José. Prólogo. *Ulises*. By James Joyce. Trans. J. Salas Subirat. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1945. IX-XV. Print.
- Salgado, César. "El periplo de la paideia: Joyce, Lezama, Reyes y el neohelenismo hispanoamericano." *Hispanic Review* 69.1 (Winter 2001): 72-83. *JSTOR*. Web. 31 March 2017.
- . *From Modernismo to Neo-Baroque: Joyce and Lezama Lima*. Lewisberg: Bucknell University Press, 2001. Print.
- Salgado, César, Brian Price, and John Pedro Schwartz, Eds. *TransLatin Joyce: Global Transmissions in Ibero American Literature*. New York: Palgrave MacMillan, 2014. Print.
- Sheinin, David K. *Argentina and the United States: An Alliance Contained*. Ed. David K. Sheinin. U of Georgia P: Athens, 2006. *JSTOR*. Web. 8 March 2016.
- Temoche, Tania. "Entrevista a Roberto Ferro." *Lamula*: 1 July 2013. *Lamula*. pe. Web. 15 March 2016.
- Vela, David. "Irish Mexican, Latino Irlandés: Fountains of Literary Invention." *Irish Migration Studies in Latin America*. Web. 4 June 2015.
- . "The Voice of James Joyce in Latin American Literature." *Somos en escrito*. Web. 4 June 2015.

Franz Galich's *Tikal Futura* and the Perpetuation of History's Violent, Eurocentric Cycles

Greg C. Severyn

ABSTRACT: Guatemalan-Nicaraguan Franz Galich's dystopian novel *Tikal Futura: Memorias para un futuro incierto (novelita futurista)* (2012) is an unmistakably anti-imperialist text that criticizes U.S. foreign policies and global capitalism broadly. This article argues, however, that the work's strong focus on external impositions results in the dismissal of Cané, a fictional Indigenous character, and her project of cultural decolonization as represented through the rewriting of official history and the recuperation of marginalized cultural epistemologies. The ethnic and cultural inequalities within Guatemala that Cané confronts thus remain unchallenged by the novel, consequently aligning the work with assimilationist tendencies that reaffirm the Eurocentric hierarchies that the novel supposedly criticizes. These power dynamics are questioned and critically analyzed utilizing a theoretical approach including critics such as Ngũgĩ wa Thiong'o and Linda Tuhiwai Smith. These theorists call particular attention to the repetitive nature of history and forms of social and intellectual resistance, prevalent themes throughout the narrative.

KEYWORDS: Central American literature, dystopian fiction, Franz Galich, *Tikal Futura*, anti-imperialism, cultural decolonization

Guatemalan by birth and Nicaraguan by exile, Franz Galich (1951-2007) has gained increased recognition over the past two decades from literary critics for his narratives that call attention to the socially and economically devastating effects of global capitalism in Central America. Galich is undoubtedly most well known for his novel *Managua, Salsa City* (*¡Devórame otra vez!*) (2000), which relates the story of ex-Sandinista combatant Pancho Rana and his nocturnal adventures with the prostitute Tamara ("la Guajira") that conclude with a bloody firefight leaving most of the participants dead. The pronounced post-war disillusion that is so foundational to the text, along with its treatment of demilitarization and continuing violence in Nicaragua, prompted literary critics like Misha Kokotovic and Daniel Quirós to conceptualize such ideas as "neoliberal noir" and to support the claim that this work represents a new type of late-20th-century Central American literature, respectively.¹ As other critics like Silvia Gianni have similarly pointed out, Galich's narrative production maintains its critical vigor due to its intimate exploration of the Isthmus's present circumstances: "las obras de Galich se sitúan en la realidad más cercana, en las contradicciones sociales generadas por políticas económicas injustas, indagando sobre la identidad cambiante que configura la sociedad de Nicaragua" and, without a doubt, Guatemala (27). Galich's latest novel, *Tikal Futura: Memorias para un futuro incierto (novelita futurista)* (2012), a work of dystopian fiction, revitalizes and strengthens the critical economic and social resolve of his previous works to an exaggerated, if not hyperbolic, degree.² The novel relates the existence of Ciudad de Abajo where countless "descartables" produce for the wealthy citizens of Ciudad de Arriba, a space constructed hundreds of meters above the poverty and pollution of the 23rd century. Apocalíptico, a

member of the Guatemalan elite, and Mr. Kilowitz, an Ambassador from Quisyanland (formerly the United States), collaborate to further the exploitation of those of Abajo by creating the *Tikal Futura* tourist megaproject so foreigners may come and take advantage of Guatemala's natural wonders and peoples.³ Unbeknownst to the ever-vigilant Tribunal Supremo de Ciudad de Arriba, Indigenous grandmother Cané raises her grandson Namú and granddaughter Ix while clandestinely recuperating and recording the fictional Yama peoples' lost history despite omnipresent surveillance from video cameras and implanted microchips in the inhabitants' brains. For their part, the Ejército Revolucionario de Liberación de Ciudad de Abajo (ERLCIA) is a small revolutionary group that seeks emancipation via targeted attacks on Arriba's infrastructure.

Literary critics such as María del Carmen Caña Jiménez and Patricia Alvarenga Venutolo have analyzed—at least in part—the uneven power dynamics and destructive consequences of neoliberal economic policies as they relate to Guatemalan (and Central American) urban spaces and subjectivities within the novel. Building off of the critical contributions of these and other scholars, I argue that despite *Tikal Futura's* desire to break the long-standing imperialist tradition between the United States and Central America, as well as to reject the continuation of similar impositions via global capitalism in the 21st century, the novel does not seek any real revisions to culturally- and ethnically-rooted structural racism within Guatemala; that is, the text largely leaves the hierarchy of internal colonialism untouched. In order to effectively criticize the fictional representation of these forms of systematic exclusion and exploitation, I consider two concepts in Galich's work: (historical) repetition and resistance. Central to this approach is Cané's nar-

rative of cultural and historical recuperation that intends to "write back" to the empire, for it serves as a response to Guatemala's cyclical and violent history in regards to Eurocentric impositions and subjugation that date back to the conquistador and colonial periods. However, not only does her project of cultural decolonization become silenced and, therefore, devoid of potential due to the remarkably pessimistic tone of the novel, any similar Indigenous movement would seemingly meet the same fate since Cané is the only truly self-aware Indigenous character in the text, thus coming to represent (on very essentialized terms, of course) the broader Maya Movement. Cané's would-be narrative project is designed to challenge and dismantle Eurocentric social structures and power hierarchies that dominate the region through education, the narration of history, social values, racial hierarchies, and so on, along with a reconstruction of Yama historical resistance in order to affirm unity and a common culture in the present. These notions, according to Kaqchikel historian Edgar Esquit, point towards a Mayanist perspective regarding past/present/future (200-01). Cané's project is intimately related to ideas like Ngũgĩ wa Thiong'o's "decolonization of the mind" and Linda Tuhiwai Smith's notion of the "intellectual project of decolonizing," or, as I would like to think about it, intellectual revolution, which "provokes some revolutionary thinking about the roles that knowledge, knowledge production, knowledge hierarchies and knowledge institutions play in decolonization and social transformation" (xii). However, the stunted project of cultural and intellectual resistance within the novel does not manage to advance what theorist Walter D. Mignolo terms "epistemic disobedience," a thinking that aims to delink from the illusion of Eurocentric and/or Western epistemologies as universal or in some way superior to other ways of being and knowing ("Epistemic" 160). The devaluation of Cané's resistance writing does not bring the novel in line with cultural critic Arturo Arias's thoughts on post-war Central American literary production:

Sin embargo, si el concepto de Aníbal Quijano de 'colonialidad del poder' conjuntado con la decolonialidad como proyecto epistémico y político operando a veces como metáfora para empujar el pensamiento más allá de sus conceptualizaciones occidentalistas y eurocéntricas, proveen una nueva manera de enmarcar las problemáticas de la producción cultural y agenciamiento, entonces miremos en esa dirección para explorar el fin de la posguerra centroamericana, tomando como punto de partida la crisis de los modelos occidentales de desarrollo en el presente. (14)

Although the matrix of coloniality per Quijano is treated within the novel, it does not ever move past an anti-imperialist stance in order to develop viable notions of cultural decolonization or social equality. Reading *Tikal Futura* in this manner still situates the narrative into a broader conversation occurring throughout the conti-

nent, for it dialogues with many 20th- and 21st-century social movements and literary works that thematically coincide with projects of cultural decolonization and the rejection of global capitalism. In Costa Rica, for instance, widespread opposition to CAFTA-DR intended to slow, if not prevent, the ratification of the Agreement (of which Costa Rica was the last to sign) that now tightly binds the country's economic lot with the United States. Likewise, in Galich's native Guatemala, the more comprehensive Pan-Maya Movement inevitably comes to mind, representing an Indigenous struggle against Ladino hegemony and social and political marginalization, not to mention the neighboring Zapatista National Liberation Army's (EZLN) project that struggles for Indigenous rights—and for those of many repressed groups—as well as to escape economic and political impositions such as NAFTA.⁴ Other examples undoubtedly abound, such as the idea of Aby Yala, a Kuna concept that, in part, undermines foreign influence by rejecting the imposed name of Latin America, consequently restoring some Indigenous rights to those peoples subjugated by such outside classifications. Furthermore, *Tikal Futura* is not an isolated case literarily speaking either, for its generic predilections and social criticism engage with texts like Costa Rican Fernando Contreras Castro's *Cantos de las guerras preventivas* (2006), Salvadoran Jorge Galán's *El sueño de Mariana* (2008), and Costa Rican Edwin Quesada Muñoz's *La corporación* (2010). These explicit literary, cultural, and social connections evoke a principal aim of the dystopian fiction genre employed by the novel, for the reader's thoughts are inevitably coaxed from the fictional pages of the text to a direct and deeper consideration of reality despite the veiled (albeit very thinly so) nature of the society in question (Booker 5).

As I indicate above, a primary focus throughout the entire narrative is the relentless criticism of global capitalism. This primarily economic- and class-based critique is, in large part, what eclipses the urgency and necessity of the culturally- and ethnically-based project of cultural decolonization that demands a response to the economic violence and social oppression that the novel problematizes. The dominant economic system in the narrative has utterly devastated the environment due to excessive manufacturing and production, leaving a permanent Coca-Cola-colored cloud of contamination in which Ciudad de Abajo languishes. Beyond the borders of Guatemala, powerful nations like Quisyanland (along with two or three unnamed others) have "de tanta producción acabaron con toda la naturaleza, es decir, fauna y flora" throughout the vast majority of the planet (35). The industrially-enslaved masses of Ciudad de Abajo have long since been converted into "algo menos que parias" (180), "disposable" people that have been reduced to tradeable commodities: "materia prima a manos de unos intereses [neoliberales] particulares" (Caña Jiménez 74).⁵ What's more, many of these "descartables" have been invigorated with a renewed sense of purpose—not only to endlessly produce for Ciudad de Arriba until their bodies physically fail, but also to serve as sex slaves in the elite pleasure clubs of Arriba. This particular form of enslavement,

argues Caña Jiménez, is a reflection of Kilowitz and Apocalíptico's vampiric tendencies that suck the life out of the masses for their own benefit. However, it is not via fangs that these men come to possess others, but rather through penetration with their erect penises (76-77). Physical manifestations of oftentimes graphic sexual pleasure thus come to allegorize the rape and consequent control of Guatemala's land and peoples by perverse external forces like the Empresa Constructora responsible for Tikal Futura and the hegemonic Gran Confraternidad de la Cofradía del Nuevo Orden Mundial Universal, both of which employ Kilowitz.⁶ The instant gratification of exploitative sexual pleasure, however, is not limited to those of the uppermost echelon. Many Quisyan tourists likewise participate in such activities thanks to the Ruta Maya Sexy, a Tikal Futura attraction where participants can hunt, capture, drug, and rape young women in Ciudad de Abajo, dehumanizing events that parallel the abusive treatment that some Indigenous and Aborigine peoples have suffered (Tuiwai Smith 9). Another scene has el Indio Sacul, commander of Arriba's paramilitary group at the Gran Confraternidad's disposal, frenziedly masturbate as he watches thousands of cadavers burn after raiding Ciudad de Abajo to acquire more Tikal Futura slaves (282). These forms of radically dehumanized sexual pleasure represent a deeper reflection of neoliberalism's core values: "el rechazo de la sociedad a merced de la ambiciosa promoción del individuo/empresa privada" (Caña Jiménez 77). In conjunction with these ideas, cultural critic John Beverley asserts that under the auspices of a global capitalist modernity, such abusive deeds as those occurring in the novel are part and parcel of the economic and social structure; if there is modernity, there will necessarily be "colonialism, slavery, genocide, demographic catastrophe, mass immigration, combined and uneven development, boom and bust cycles, the reproduction of sexism and racism, and so on" (49). Accordingly, the novel is an oftentimes exasperating experience for the reader who remains impotent before such seemingly "universal" and monolithic processes, ones that are indeed reflected in today's tensions between the Global North and the Global South in addition to the internal islands of wealth contrasted with the seas of poverty throughout Central America. All of these ideas that the novel challenges are, regrettably so, natural consequences of the increasingly contentious neoliberal economic model that necessitates the existence of "descartables" for the system to function: "hidden behind the rhetoric of modernity, economic practices dispensed with human lives, and knowledge justified racism and the inferiority of human lives that were naturally considered dispensable" (Mignolo, *Darker Side* 6).

Along with the evident social, economic, and environmental destruction, there is also a cultural annihilation that permeates the narrative. The novel acknowledges the fact that the very economic system it criticizes is directly responsible for such cultural devastation, yet the work still does not prioritize Cané's project of rectification and speaking out. Apocalíptico, establishing a firm link between economic and cultural discrimination, affirms that the

only ideology that is permissible is that of neoliberalism, a system enforced by the only army left in the world—that of Quisyanland. Kilowitz begins the disparaging exchange:

—¡Oh! Eso haber sido antes, mucho antes. Ahora no hay tales, ni teles, nuestro ejército ser el único y más fuerte del mundo.

—¡Claro, claro! A eso me voy a referir ahora...Pues antes, hace muchos años atrás, aquí en Cuahutemallán (se llamaba Guatemala), existió una guerra a causa de que pequeños grupúsculos como se les llama también a las pandillas, se alzaron en armas en contra del gobierno. Ellos pertenecían a una ideología.

—¿Idiotología? ¿Qué cosa ser eso?

—No, Mr. Klitorikz, no es idiotía ni idiotología. Se dice i-deo-lo-gía...Eran formas equivocadas del pensamiento de la modernidad primitiva, opuestas a la única forma correcta de pensar: el capitalismo neoliberal, que por supuesto era la forma de pensar de nuestros últimos padres, los quisyan... (51-52)⁷

Despite having published his seminal text *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* in 1986, Ngũgĩ wa Thiong'o's assertion that Western finance capital steals from Africa and Latin America alike, an imperialism led by the United States (read: Quisyanland) and enforced with conventional and nuclear weapons, dialogues with the fictional world imagined by Galich (2). What's more, Ngũgĩ states that the most dangerous weapon of all is actually the "cultural bomb," or the systematic devaluation of non-Western beliefs, values, and epistemologies that intends to obliterate "a people's belief in their names, in their languages, in their environment, in their heritage of struggle, in their unity, in their capacities and ultimately in themselves" (3). In the face of such cultural devastation, Cané's efforts *should* serve to counter these damaging effects by confronting the larger process of appropriation and annihilation by means of cultural and epistemological resistance, recuperation, and revitalization. In affirmation of the strength behind this notion, Tuiwai Smith explains that, "The production of knowledge, new knowledge and transformed 'old' knowledge, ideas about the nature of knowledge and the validity of specific forms of knowledge, became as much commodities of colonial exploitation as other natural resources" (62). The result of such cultural obliteration in the narrative was the inevitable indoctrination of the inhabitants of Ciudad de Abajo, and presumably many more marginalized peoples throughout the world: "Nuestros bisabuelos fueron sometidos por la fuerza y se les injertó otra mentalidad. Se les obligó—prácticamente—a creer en algo que les era totalmente ajeno. Ello se fue metiendo muy adentro de su mente y de su sangre, hasta llegar a ser una verdad cruelmente ineludible" (81). Literary critic Alvarenga Venutolo sees in this process a powerful amnesia: "La condena a la amnesia funciona en la obra como antídoto contra toda voluntad de

cambio" (130). This imposed "truth" regarding their identity, beliefs, and values is precisely what the novel does not challenge, as Cané's writing does not succeed in struggling against the appropriation of knowledge that capitalism has encouraged, for—as we well know—such a design is "not only a domain of economic transactions and exploitation of labor, but of control and management of knowledge and subjectivities" (Mignolo, *Darker Side* 33). Negations of Indigenous and Other knowledges and views of history in this regard as "incorrect" and "primitive" traditionally serve to promote the assertion of colonial ideologies and, accordingly, the expansion of imperialism (Tuhiwai Smith 31).

The dominant tone of overwhelming impotence throughout the narrative yields major obstacles for Cané's "primitive" text that actively undermine her work's potential. First, there is a notable lack of explanation and exposition of the project throughout the narrative; that is, the value of what Cané is writing and the consequent cultural worth is never explicitly discussed. This lack of consideration substantially weakens her project, for the implicit presumption is simply that Cané's efforts are inherently "good," and that the positive benefits it will reap are "natural" or "obvious." These sentiments, however, come across as paternalistic and condescending. Even if this were Galich's way to insist that readers take a more active role by critically thinking about social, economic, and cultural inequalities on their own terms, such a dynamic is nonetheless problematic because even the essential value of what she is doing remains undeveloped and unexplored, as if her responsibility were more so to preserve static knowledge, as might an outmoded museum or an archive, when in reality her project must be an integral part of a real-world, living space with the power to grow and transform based on individual interpretations. Compounding this issue are the doubts that Cané expresses as she writes "con mano dubitativa," an indication that she isn't only uncertain about the future, but about her own writing (187). The most notable doubt, however, comes when Cané states that she wonders if her work will make any difference at all and if it is possible for history to stop cycling and repeating itself (187). Thoughts like these chisel away at the strength of such affirmations as, "Todas las señales dicen que habrá un triunfo final pero no cuándo" (225), forcing a sense of pessimistic contradiction onto Cané's project and its future success. What's more, one of the titles by which she calls her text is a metafictional reflection of the novel itself: "Memorias para un futuro incierto." And since Galich's novel remains unfinished, this subtitle alludes to the incomplete nature of Cané's work as well, powerfully suggesting that there will be no equitable social change. These major misgivings that Cané experiences as the last person able to recuperate and save Yama history hugely undermine the strength of the project of cultural decolonization in the text. Her writing as a way of confronting the *Tikal Futura* tourist project, then, becomes a reinforcement of sentiments of uncertainty and doubt towards resistance and change, which coincidentally forces the narrative into a more Eurocentrically-licit stance that supports the status quo given

the notable reservations towards cultural and intellectual anti-imperialist and anti-internal colonial resistance. If her doubts were to revolve more so around a fear of her work being appropriated and utilized to disadvantage her peoples by the imperial powers of Arriba, then the hesitancy would be more justified. However, misappropriation and deeper cultural exploitation are not preoccupations ever expressed by Cané, which is also problematic since Indigenous writing can become dangerous if not thought through critically because it can be appropriated and employed in the fostering of hostile views towards Indigenous and marginalized peoples (Tuhiwai Smith 37).

Cané's "subversive" writing via the recuperation of her peoples' history, then, ultimately fails to become a source of anti-capitalist, anti-imperialist, or any other type of resistance project. This dynamic suggests that her unique consciousness and knowledge of the history of her country and its peoples, along with the fact that she is the only one in possession of prohibited texts like the *Anales de los cakchiqueles* and the *Popol Vuh*, is of little import, as is the "nueva historia de los pueblos que una vez poblaron el territorio de Cuauthemallán" that would emerge from her hand (159).⁸ In addition to the Indigenous knowledge that she possesses as a member of the Yama peoples, she also harbors mestizo knowledge, meaning that her project takes on greater relevance as it recuperates even more epistemologies and cultural thought: "sabía de ritos, libros y danzas, practicadas por los antepasados. Sabía de profecías y astronomía y astrología y libros, de música, pintura y escultura" (46). Cané's narration, crafted so that the cultural memory of the marginalized does not disappear forever, essentially represents a fundamental part of subaltern struggles: the need for self-representation. As Bill Ashcroft posits, "underlying all economic, political and social resistance is the struggle over [self-]representation which occurs in language, writing and other forms of cultural production" (36). Subaltern critic Ranajit Guha would agree with this statement (201), as would Tuhiwai Smith given the possibility for such self-determination to lead to social justice (120). The historical, cultural, and epistemological recuperation proposed by Cané's recording and rewriting of history is a necessary first step to consciousness and resistance, for more than half of the citizens of Ciudad de Abajo are descendants of the fictional Yama peoples, yet they are unaware of this past (45-46). The Spaniards, Cané reflects, were able to conquer Indigenous bodies, but they were unable to completely conquer their thoughts, hearts, minds, and souls, although this utter domination has since been targeted and has clearly transpired by the 23rd century (47). A principal goal of Cané's project of cultural decolonization through her writing has to do, then, with a certain consciousness-raising for those of Ciudad de Abajo. In other words, she aims to bring awareness to the "descartables" who, despite their complicity in the overall project of global capitalism that keeps them in positions of exploitation, continue to serve the "superiores." What's more, the workers of Ciudad de Abajo finance their own drug dependencies that keep them working in the factories until exhaustion (44). Re-

alization of this power dynamic is fundamental to the undermining of the broader, repressive global capitalist system. Cané is not ignorant of the enormous potential that her project bears in regards to reshaping the dominant social structure, and she consequently aims for her writing to be accessible to all, until doubts and a severe lack of motivation overwhelm her. This is particularly disheartening because historical accounts and writing of this nature generally hold the capacity to move beyond the local. That is, despite existing imperialistic social and economic structures, writing and knowledge may still circulate, whether within a small circle of interested individuals, a specific community, a country like Guatemala, or beyond. Unlike Ngũgĩ wa Thiong'o in Kenya, Cané does not have to contend with the choice of the language in which she writes, for the Indigenous tongues have been eradicated and long since forgotten. Therefore, the language of the once colonizers—Spanish—is the only option, yet it now unites all Yama and mestizo speakers in Ciudad de Abajo. The complete disappearance of Indigenous languages in the novel points towards an assimilationist tendency that is also not problematized, a serious cultural issue that pairs closely with the novel's rejection of self-representation and consciousness-raising of the marginalized.

As Tuhiwai Smith explains, there ultimately needs to be a process of rewriting that subsequently rereights Indigenous (and, I propose, other marginalized) positionalities: "Indigenous peoples want to tell our own stories, write our own versions, in our own ways, for our own purposes. It is not simply about giving an oral account... but a very powerful need to give testimony to and restore a spirit, to bring back into existence a world fragmented and dying" (29-30). History in the novel has already mostly been effaced and rewritten, as we witness in a conversation between Apocalíptico and Kilowitz:

—Sí, Mr. Klitorwisky, ustedes ser los extraordinarios de ahora. Los mayas fueron los de antes, mucho antes. ¿Ok?
 —¡No!, ni de antes ni de nunca. Nosotros somos los de siempre, antes, ahora y después. ¿De acuerdo?
 ¿Comprender?
 —¡Ok, ok! De acuerdo. (42)

This arena of historical and epistemological narration becomes, as a result, a serious site of struggle as history itself is contested, for history is about power: "In fact history is mostly about power. It is the story of the powerful and how they became powerful, and then how they use their power to keep them in positions in which they can continue to dominate others" (Tuhiwai Smith 35). Consequently, if this battle over historical narration were to be waged as Cané intends, there would unquestionably be alternative histories that would ultimately give way to alternative knowledges, yielding alternative pedagogies and distinct ways of living (Tuhiwai Smith 36).

Hopelessly struggling against the imposed world order, Cané's voice is eventually swallowed up and silenced. As Edward W. Said explains, the hegemonic world order thoroughly works against

her: "Without significant exception the universalizing discourses of modern Europe and the United States assume the silence, willing or otherwise, of the non-European world. There is incorporation; there is inclusion; there is direct rule; there is coercion. But there is only infrequently an acknowledgement that the colonized people should be heard from, their ideas known" (50). What's more, Cané foresees that physical revolution is also destined to fail, for her grandchildren Namú and Ix "no tienen un futuro" (81), especially when they decide to join the ranks of ERLCIA (232). This aspect of the narrative strongly indicates that physically violent resistance is not the path to success in regards to social change. In the context of the novel, this type of struggle undermines the broader impetus for Cané's writing—to seek unity and peace, not only for Guatemala, but presumably throughout the whole planet, now connected by the Gran Confraternidad. As such, I argue that ERLCIA is represented as an antiquated, somewhat aimless, and failing revolutionary group. The most supportive moment of this interpretation is the novel's conclusion, for ERLCIA carries out a two-pronged attack against a military outpost and a hydroelectric dam in order to provoke more chaos for Arriba. However, poor timing of the plan results in their premature discovery at the outpost, leading to a shoot-out with a number of soldiers and a narrow escape: "Algo había fallado" (298). Additionally, those responsible for bombing the dam are nearly captured and must put into effect their "plan de emergencia," abandoning their boat and seeking refuge in nearby caves (300). As the concluding moments of the novel, we are undoubtedly left wondering about the long-term potential that ERLCIA represents, for although all of the stolen munitions and periodic bombings in Ciudad de Arriba have indeed produced anxiety and fear, there is no well-developed plan to actually change any of the circumstances for those in Abajo. Other literary critics like Alvarenga Venutolo disagree, for she reads the ending of the novel not as problematic, but rather as a "viva" and "efectiva" resistance (118). However, the project can't possibly be described as "viva" (or "efectiva") for long, for not only are there significant challenges recruiting members due to drug addictions to Rogua (alcohol) and Opsin (synthetic opium), as well as the implanted anti-subversion microchips, but the current members are rapidly aging. The group is constituted of "[a]lgunos viejos sobrevivientes de los levantamientos de hacía cincuenta años, [quienes] transmitieron la savia [de la lucha por la libertad] de una manera poco clara" (167-68). Lastly, the acutely patriarchal nature of the revolutionary group is notable when they desperately need information and fresh recruits, and one way that they devise to meet these needs is to send female members to the exclusive sex clubs of the elite in Ciudad de Arriba to spread the word amongst the exploited female workers. However, the ERLCIA recruiters and activists must still "atender a los clientes" as part of the process in order not to reveal their true identities (169). Ideas like these inevitably return our thoughts to feminist critics like Margaret Randall when she discusses Nicaragua's Sandinista Revolution: "If a revolution is unable or unwilling to address the needs of *all* people, it is doomed to fail-

ure" (171, emphasis in the original). ERLCIA's actions are consequently not going to satisfy any true social change. Yet the organization's viability remains intact at the close of the novel, whereas Cané's path to the "destrucción del orden universal" has been absolutely mired. It seems, then, that even though the novel recognizes the impracticality of ongoing guerrilla-type struggles to ensure social change, that it still sees these struggles as more realistic than projects of cultural decolonization, especially from Indigenous thinkers.

The lingering lack of success coming from both Cané and ERLCIA remind the reader of the disenchantment and cynicism so deeply embedded in Central America's post-war literature. Reinforcing the cyclical nature of oppression, defeat, and disillusion, the novel conjures exploitative episodes throughout Guatemala's history, evoking such moments as the defeat of the K'iche' people against Pedro de Alvarado in 1524 with the death of Tecún Umán (205-06), later relating the story and inevitable death of the fictional Namú Tecum (60-62) along with Cané's grandson Namú who is also destined to fail before the current oppressors (81). The similarity in the names of these characters is indicative of the cyclical nature of their struggles and defeats, recurring events that make distinct future outcomes seem quite improbable. Cané, recognizing this oppressive pattern, laments, "Ya llevamos cientos de años esperando y nada. Luchando y nada" (81). Additionally, a temporal reference in the narrative refers to the ousting of the democratically-elected leader Rabenz with aid from the Quisyan government (147), a connection that unmistakably points towards the real Guatemalan president Jacobo Árbenz and his infamous removal from office in 1954. Along similar lines, other names like el Indio Sacul and his massacre-loving violence transport our thoughts to 1980s genocide and Fernando Romeo Lucas García. Furthermore, Xibalbá (Ciudad de Abajo) and Ablabix (Ciudad de Arriba) mirror—and dramatically oppose—each other on textual and physical terms which reflects internal social divisions, like the historical infighting between the K'iche's and Kaqchikels to which Cané constantly refers, calling attention to internecine struggles that have left Guatemalan peoples vulnerable to outside exploitation.⁹ And, of course, the play between the fictional Yama and the actual Maya peoples points towards the social dynamics of the Guatemala of today. What is particularly curious about many of the names that the novel employs is that they are effectively mirrored or "spun" versions of each other. That is, the circular motion associated with the formation of the names reflects the cyclical historical repetition of Eurocentric and imperialist impositions, suggesting that social circumstances have really not changed in a significant way for hundreds of years. These dominant structures, along with the numerous domestic impositions from Guatemalan elites and other citizens, is what incites literary critic Alvarenga Venutolo to acknowledge that, "En la obra se trata de una constante histórica, que erosiona las potencialidades de resistencia de quienes podrían abrir las vías de la imaginación a un futuro que trascienda la repetición incesante de una historia infame" (114). If we also consider the shortening of the names over

time, as with Ixmucané (Cané's ancestor and muse) to Cané to Ix, or with Tecún Umán to Namú Tecum to Namú, we find that, physically, there exists less and less to each name. This is indicative of the fact that, as time passes, cultural distancing and loss become more and more pronounced. Furthermore, the circular structure of the novel also works to perpetuate the sense of inevitability of oppressive historical repetition. The novel opens with the mutilated cadaver of a woman found on the streets of Ciudad de Abajo with her heart extracted (7), a scene that later resurfaces on multiple occasions (248-51). The open-ended nature of the novel's conclusion likewise proliferates the doubt that anything will change since there is no resolution whatsoever as ERLCIA's attack has mostly been repelled. Although we may possibly attribute the abrupt ending to Galich's premature death and the posthumous publication of the narrative, the mid-story conclusion nonetheless heavily hints at the fact that there is no proper ending, nor a new beginning, to the current state of oppression under global capitalism; that is, no disruption to the cyclical nature of Guatemala's historical pattern has been effected. Although perhaps by pure coincidence, the publication of the novel in 2012 was also the start to a new Maya time cycle, creating a parallel between reality and the text's failure to mark significant alterations to the previous time cycle saturated with violence and oppression.

The radical social change sought by Cané that the narrative rejects dialogues with Ngũgĩ wa Thiong'o's call to displace Western and European thought and culture as the universal center (*Decolonising* 94). Ngũgĩ explores this idea in depth in his book *Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedoms* (1993). His detailed thoughts on this epistemic shift coincide critically with Cané as well as Tuhiwai Smith:

I am concerned with moving the centre in two senses at least. One is the need to move the centre from its assumed location in the West to a multiplicity of spheres in all the cultures of the world. The assumed location of the centre of the universe in the West is what goes by the term Eurocentrism, an assumption which developed with the domination of the world by a handful of Western nations...The second sense is even more important... Within nearly all nations today the centre is located in the dominant social stratum, a male bourgeois minority. But since many of the male bourgeois minorities in the world are still dominated by the West we are talking about the domination of the world, including the West, by a Eurocentric bourgeois, male and racial minority. Hence the need to move the centre from all minority class establishments within nations to the real creative centres among the working people in conditions of gender, racial and religious equality. (xvi-xvii)

Culturally speaking, the major problem with such exclusionary

systems is the resultant "flattening or fossilisation of its victims' cultures" (Ngũgĩ, *Moving* 43). In the narrative, the dominant world order has forced the elimination of local heritage, culture, and even the memory of such knowledge: "Durante algún tiempo, algunos científicos se empeñaron en demostrar, por medio de infinidad de pruebas, [la existencia de los Yamas]. La verdad es que esa rama de las ciencias—la de conocer a las antiguas civilizaciones a través de sus restos materiales—, pronto cayó en el desinterés y luego en el olvido. Ello debido a las exigencias que el nuevo orden mundial impuso" (163-64). This is the manifestation of imperialism as a "discursive field of knowledge," one of many such manifestations that permitted colonizers to actually "colonize" minds and intellectual spaces (Tuhiwai Smith 22-24). This is precisely the type of domination that Galich does not challenge in *Tikal Futura*. Cultural homogenization and assimilation do not seem to be issues of importance for him, quite likely due to his acceptance of a perceived "ladinización" of Indigenous peoples: "Dentro de la dialéctica de la ladinización—hecho que ya debemos dar por aceptado y empezar a moldearlo de manera que nos haga converger a todos en los puntos comunes y positivos que nos permitan ir construyendo una Guatemala justa, para todos—, el indio ha ido avanzando hacia metas más concretas de su historia" ("¿Existe?" n.p.). This type of intellectual imperialism, argues Tuhiwai Smith, has led to concepts such as hierarchical classifications based on the "humanness" of an individual's race and typologies (26). This becomes reified when Indigenous peoples, such as the fictional Yama or the real Maori, are considered as "not fully human, or not human at all, [which] enabled distance to be maintained and justified various policies of either extermination or domestication" (Tuhiwai Smith 27). Here, we find that the research gaze penetrates culturally, socially, and intellectually, a process that runs in parallel with the vampiric and phallic penetration mentioned earlier as performed by Kilowitz, Apocalíptico, and many others. Additionally, the Quisyan people—economic and cultural conquistadors, to be sure—can be read as a slight variation (mispronunciation?) of "Christian," the religious faith that drove an enormous part of the original Spanish conquest. The parallels signaling a supposed European superiority, however, do not end here, for to be a citizen of Ciudad de Arriba, one must have fair-colored skin, an education, and—most importantly—wealth. Nonetheless, none of these characteristics alone will guarantee access to privilege and power: "La selección [de ciudadan@s] se hizo siguiendo los modelos implantados por la nación Quisyan. De manera que si alguien era rubio pero económicamente pobre, era del bando de los descartables. Si se tenía fortuna pero se era moreno o de pelo ensortijado, igualmente se confiscaban las cuentas bancarias y pasaba a ser del bando de los descartables" (126). This process of what is effectively arbitrary hierarchical classification has, as Ngũgĩ wa Thiong'o asserts, a long history of self-enrichment: "In the eighteenth and nineteenth centuries Europe stole art treasures from Africa to decorate their houses and museums; in the twentieth century Europe is stealing the treasures of the mind to enrich their languages and cultures"

(*Decolonising* xii). This "structure of attitude and reference" (per Said) ultimately remains unchallenged by the narrative (62). The tourist megaproject of *Tikal Futura* within the text consequently does not come to represent the breaking point and opportunity to collectively resist that it could. It does symbolize an opportunity to remember what has been appropriated: the Maya site of Tikal, yet the unmet challenge is, as J.T. Way points out, to rectify the fact that *Tikal Futura* (both the real one and the fictional one) epitomizes "a first-world future that effaces the local and enshrines the global" (14). The failure to re-inscribe *Tikal Futura*, a symbol of pre-colonial, colonial, post-colonial, and future time, leaves dominant social structures in place, thus leaving history in the hands of Ladinos, foreigners, and others who will inevitably mold Indigenous peoples on their own terms and transmit this "national history" in schools and official discourses (Esquit 204).

Just as it is up to the citizens of Ciudad de Abajo to take it upon themselves to enact a re-signifying and re-interpretation of *Tikal Futura*, the novel also calls attention to their partial responsibility for their current circumstances and their power to change them. The text even has Cané lament at one point that the Indigenous peoples have effectively destroyed themselves, again referring to the historic infighting between the K'iche's and Kaqchikels (118). Although a biomedical imposition, the implanted microchips in the citizens' brains also point towards complicity with their subjugation. The microchips and omnipresent video cameras inevitably call to mind French thinker Michel Foucault's well-known discourse on surveillance as detailed in *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975). Foucault's concise conclusion is simply that, "Visibility is a trap" (200). This idea relates to his exploration of Jeremy Bentham's concept of the panopticon, a prison with a central watchtower surrounded by a circular building housing the inmates. Given that the prisoners may always be watched, yet do not know precisely when the watchperson's gaze falls upon them, they will theoretically act as if they are in fact being directly observed at all times. This dynamic ultimately aims to "induce in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power" (201). In other words, the prisoners necessarily perpetuate the uneven power structure. In the 23rd century of Ciudad de Abajo, we find that the fictional citizens, like the theoretical prisoners of the panopticon, are perpetuating their own oppression by fulfilling the desires of the dominant class despite having ways to "burlar" the system. I refer here to the distinct "languages" that those of Abajo have devised in order to avoid subversive detection by the implanted microchips. One such language is that of the eyes: "habían aprendido a hablar con los ojos, los cuales cambiaban el color, dependiendo de qué era lo que querían expresar" (32). The ability to transform one's eye color thus became a way to transmit prohibited emotions. For instance, emerald green indicates patience, whereas light blue suggests worry and deep blue means tenderness (32). In response to this non-linguistic communication system, literary critic Caña Jiménez would agree with its "appropriative" nature: "La

adopción de este código lingüístico no debe ser leída como una forma de sucumbir a los patrones sobre ellos impuestos sino más bien como una táctica que les permite—dentro de la dificultad—luchar en su intento por reafirmar su naturaleza humana y con ello la escasa vida que aún poseen” (82). In a similar manner, a smaller group of “iniciados” have developed a simple opposite-driven linguistic code that aims to deceive the microchips as well: “Por ejemplo, al decir no, lo que estamos diciendo realmente es sí [...] Si quiero decirle a una chica que la amo le decimos ‘¡Yo te odio con toda la debilidad de mi corazón!’” (64). Furthermore, there is also complicity from the Guatemalan elites as represented through Apocalíptico, a character who allows for his native lands and peoples to be commodified, bought, and sold for personal gain. The destruction to which his name refers plainly alludes to the devastating consequences that his acceptance of (which evolves into a passionate desire for) the Tikal Futura and broader neoliberal economic project represents for his country. This dynamic is reminiscent of the beautification projects that literary critic Daniel Quirós calls our attention to in *Managua, Salsa City* as an indication that certain Nicaraguan administrations aimed not only to transform Managua into a Miami, but that there was also an attempt to obscure the historical memory of the Nicaraguan Revolution (11-12). Apocalíptico, then, is an icon of global capitalism as well as of an elite sell-out who actively contributes to the decimation of the local culture, willing to prostitute his country in order to become personally wealthy. What's more, Apocalíptico is originally from Ciudad de Abajo (as is el Indio Sacul), so he also comes to represent the assimilationist tendency to “save” oneself via “blanquización,” or as Kaqchikel critic Demetrio Cojtí explains, the struggle to distance oneself as much as possible from “las personas y grupos que estaban en la escala más baja de la jerarquía: los indios y los negros” (*El racismo* 46). All of these aspects of the novel are reminiscent of Said's affirmation that, indeed, not all of the problems in the colonized world can be blamed on the colonizers (81). This has the effect of placing more blame on the Indigenous and marginalized peoples of Ciudad de Abajo for their circumstances, resultantly alleviating the culpability of the racist and unequal social structures that the dominant system maintains.

And when it comes to blaming others, it seems that in *Tikal Futura* the only way that cultural decolonization may occur is if it begins with the Indigenous and other subaltern groups. This attitude, problematically so, strikes the chord that Cojtí explicitly acknowledges: “Piensan [los demás] que si el indígena está ‘interesado’ en los cambios del país hacia la multiculturalidad, entonces es él quien debe ser versado en el tema y aportar propuestas de solución y estrategias para lograr dichos cambios” (“La educación” 100). Galich has openly supported this perspective elsewhere, concluding an article on Guatemalan Indigenous literature by paraphrasing José Martí: “en estos tiempos de la cólera neoliberal, es más necesario que nunca que [sic] la revolución social y para que esta sea, pasa necesariamente por la revolución de los pueblos indios de América Latina, pues ésta no echará a andar hasta que no marche el indio”

(“¿Existe?” n.p.). This sociopolitical stance implies that since projects of social change must begin with these peoples and that they have not reached fruition, that they—at least in part—bear the blame for their ongoing exploitation, marginalization, and oppression. The novel therefore strains tensions even more, ones that the dominant social structure already aggravates, by pressuring subaltern groups to change the hegemonic hierarchy alone, for there is no dialogue whatsoever among marginalized groups or otherwise regarding Cané's project; it is exclusively her responsibility. This is quite detrimental since Cané will undoubtedly encounter resistance from both Arriba and Abajo, where Rogua and Opsin keep the masses brainwashed and subdued, forcing a loss of will to think and act while simultaneously eliminating their sense of self.

What's more, there is no mention of formal or systematic education as a means of reaching the masses of Ciudad de Abajo, that is, a clear theory of knowledge sharing that would serve to disseminate Cané's and other similar ideas does not exist within the text. An assessment of Guatemala's Maya Movement from 1997-2007 concludes that education is still extremely uneven: “por apego al formalismo de la ley, por ladinocentrismo y por pobreza propia, hay limitantes para el acceso de los indígenas a la educación superior” (Cojtí, “La educación” 98). A reconsideration of the educational system (or lack thereof in the narrative) and its content does not, to be sure, need to follow Western paradigms such as the liberal arts philosophy. Modes of learning and communication such as orality and storytelling, critical inquiry and thinking, artistic and cultural production, and so on are equally valid, yet remain undeveloped (if not entirely excluded) as part of the project of intellectual revolution in the text. Maori cultural critics Mere Kēpa and Linitā Manu'atu remind us that schooling “does not simply provide knowledge (meaning accumulated experiences); rather, it dismisses one kind of knowledge for another in the context of a power relationship. Power, in this sense, is almost characterized by what is excluded” (1806). Consequently, most important are local designs that meet the needs of each group: “What is obvious is that the education necessary for developing countries has to be implemented and concentrated by developing communities if they are to produce resourceful and creative human beings able to face the challenges of an increasingly globalized world—one that is undergoing a communications technology revolution and rapid changes in worldviews and world order” (Nettleford 36-37). If this type of restructuring and re-epistemologization does not take place in order to fight against the reproduction of social inequalities, a certain “Otherness” may be established, as Beatriz González Stephan argues, where reading and writing on national terms, for example, may create a standard destined to unify and, therefore, to exclude (319). Nonetheless, the entire political and cultural arena of education is completely missing from the discussion of the decolonization project in *Tikal Futura*. As we already know, if there are not significant changes to the educational structure, Indigenous elites (and others like el Indio Sacul and Apocalíptico) will be groomed into the imperial narrative, ul-

timely imposing dominant perspectives upon their own peoples as they seek acceptance and power. This dynamic parallels typical colonial educations and the formation of Indigenous elites: "Their elite status came about through the alignment of their cultural and economic interests with those of the colonizing group rather than with those of their own society" (Tuhiwai Smith 68).

Lastly, Galich seems to believe that he has the authority to accurately write about and represent the Yama perspective, another assimilationist tendency evident throughout the narrative. To be sure, a project from below, the marginalized "Others," is undoubtedly a necessary component to the dismantling of Eurocentric power structures. The novel, however, effectively rewrites K'iche' cosmology and philosophy as it parallels parts of the *Popol Vuh*, for Cané's text is also called "Libro de consejo" (a subtitle of the *Popol Vuh*), she calls upon her K'iche' ancestor Ixmucané to guide and inspire her work, and her grandson Namú's uncles are Balanque and Napu (corresponding to the twin ball players Ixbalanque and Hunahpu), among many other connections to the sacred text. As Galich "speaks" for the Indigenous visionary Cané, we are reminded of the work of Indigenista writers like Miguel Ángel Asturias and his *Leyendas de Guatemala* (1930). Galich, who considered himself to be a "ladino bueno," would likely not take issue with this assessment, for he asserts that Maya writer Luis de Lión "se había ladinizado" and that it therefore makes no sense to "quitarle el mérito [a Asturias] por no ser indio" as a result ("¿Existe?" n.p.). Even the opening line to his article titled "¿Existe una literatura indígena en Guatemala?" (2003) is an answer expressing Indigenista attitudes: "La pregunta conlleva una gran dosis de cuestionamiento y duda" (n.p.). Accordingly, since Cané is represented as a character with profound knowledge and cultural understanding with the strength and potential to drive significant social change, yet at the point of giving up and succumbing to the imperialist and racist enterprise,

Indigenous peoples are consequently represented in the narrative as weak, hesitant, able to be dominated, and ultimately accepting—albeit reluctantly—of their subjugated position. Cané, then, comes to represent support for cultural and linguistic assimilation, as well as unchallenged internal colonialism and even more land grabbing by the economic elites. This representation of marginalized groups within the text only serves to reaffirm Eurocentric social hierarchies and to perpetuate misguided stereotypes. As Ramón Grosfoguel insists, projects like that of cultural decolonization must be done *from* and *with* the subalternized Global South, not *for* them (212). The appropriation and reconsideration of K'iche' cosmology by Galich in the novel thus becomes extremely problematic and it largely reflects the history of the *Popol Vuh* itself. As literary scholar Adrián Recinos indicates, not only was the actual *Popol Vuh* manuscript stolen and relocated various times over the years, it has almost always remained in the hands of Western powers like Europe and the United States and not with the originators in Central America (2). It was indeed the Europeans who once again imposed upon the nature of the text by adding sections and chapters that did not exist in the original manuscript, implicating yet another cultural imposition (3), not to mention the fact that the original K'iche' manuscript has disappeared and what is left is the version created by Francisco Ximénez, a text now mediated by external, Eurocentric powers (7). Without more voices and intellectual contributions, the project of cultural decolonization in the narrative remains woefully inadequate and incomplete in the negative sense, thus becoming much more of an imposition than an emancipation. Nevertheless, the novel still holds much critical value, for all of these ideas lead to deeper reflections on fundamental questions of culture relating to equality and social justice. Additionally, the salient criticism of global capitalism is relevant and urgent as well, and the seeds of cultural decolonization are indeed interspersed throughout the text.

ENDNOTES

¹Per Kokotovic, Latin American literary works that may be considered part of the neoliberal noir phenomenon are "characterized by a pervasive sense of corruption, decay, and disillusionment, in which the social order itself, and particularly the state, is the ultimate source of criminality, rather than of justice" (15). In Central America, this translates to a categorical distancing from the Left and disenchantment with the outcomes of the armed struggles (16). Along similar lines, Quirós indicates that *Managua, Salsa City* "became an archetype of sorts, used to discuss the disillusionment with leftist political struggles, and the transition to a more pessimistic neoliberal socio-economic order, where rampant individualism, crime, violence, and poverty seemed to reign" (9).

²The third novel of an intended tetralogy, *Tikal Futura* was published posthumously due to Galich's premature death in 2007. The first novel of the collection, *Managua, Salsa City* (*¡Devórame otra vez!*), was published in 2000 while the second text, *Y te diré quién eres* (*Mariposa traicionera*), was released in 2006.

³Although Galich's novel presents a monolithic, yet imagined, tourist project named *Tikal Futura*, it alludes to the luxury hotel Grand *Tikal Futura* in Guatemala City that is housed within the modern shopping center of *Tikal Futura*. This contemporary creation, completed in the late 1990s, also incorporates restaurants, movie theaters, offices, and other entertainment venues.

⁴For further reading and more detailed descriptions and analyses of these social movements, please see Arturo Arias's *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America* (2007), Kay B. Warren's *Indigenous Movements and Their Critics: Pan-Maya Activism in Guatemala* (1998), *Our Word is Our Weapon: Selected Writings by Subcomandante Marcos* (edited by Juana Ponce de León) (2001), and *Challenges of CAFTA: Maximizing the Benefits for Central America* (2006) by Carlos Felipe Jaramillo and Daniel Lederman.

⁵The human toll of the *Tikal Futura* tourist project's construction is also presented in an unfeeling manner: "A esos costos [financieros y materiales] había que agregar los humanos, pero fueron subestimados por los esclavis-

tas, contratistas e ingenieros así como por los representantes del país sede y por los financieros: varios miles de ciudadanos reciclables de Ciudad de Abajo" (227).

⁶ The Gran Confraternidad is effectively the planet's elite ruling class that has assumed the management of the world's economies, societies, and overall development.

⁷ Kilowitz's name constantly changes throughout the text to mirror what he and Apocalíptico are doing. In this case, "Klitorikz" clearly reflects the content of their discussion of the Ruta Maya Sexy, hence the "clitoris" connection with his name. On other occasions, when they are also drinking liquor, he goes by "Klitoriswisky" (among many other variations).

⁸ Edgar Esquit explains that the fundamental nature of reconsidering such foundational Indigenous texts today is about recognizing "the principles that unite the actions and knowledge of the ancient Maya with those that nourish the contemporary Maya. By examining these sorts of ancient texts [...], Mayanists try to rebuild a version of their past that specifies the particularity or essentiality of Maya culture. They also attempt to reconstruct the history of resistance and leadership that they believe can have an important role in thinking about and imagining resistance today" (200). As we can clearly observe, *Tikal Futura* does not value these texts in the same fashion.

⁹ Cané frequently alludes to the historical alliance, albeit brief, between the Kaqchikels and Pedro de Alvarado in order to defeat the K'iche's.

WORKS CITED

- Alvarenga Venutolo, Patricia. "Poder, memoria y sujeto en *Tikal Futura*. *Memorias para un futuro incierto (novelita futurista)* de Franz Galich." *Revista de Historia* 73 (2016): 113-37.
- Arias, Arturo. "Narratividades centroamericanas y decolonialidad: ¿Cuáles son las novedades en la literatura de posguerra?" *Istmo* 24 (2012): 1-18.
- Ashcroft, Bill. *On Post-colonial Futures: Transformations of Colonial Culture*. New York: Continuum, 2001.
- Beverley, John. "The Impossibility of Politics? Subalternity, Modernity, Hegemony." *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Ed. Ileana Rodríguez. Durham: Duke University Press, 2001.
- Booker, M. Keith, ed. *Critical Insights*. Ipswich, MA: Salem Press, 2013.
- Caña Jiménez, María del Carmen. "Vida resurgida y neoliberalismo en *Tikal Futura* de Franz Galich." *Latin American Literary Review* 42.84 (2014): 68-87.
- Cojtí Cuxil, Demetrio. *El racismo contra los pueblos indígenas de Guatemala: Pedagógicamente mediado*. Guatemala City: Consejo Nacional de Educación Maya, 2005.
- . "La educación superior indígena y su relación con el movimiento y liderazgo indígenas." *El movimiento maya en la década después de la paz (1997-2007)*. Eds. Santiago Bastos Amigo and Roddy Brett. Guatemala City: F&G Editores, 2010.
- Esquit, Edgar. "Nationalist Contradictions: Pan-Mayanism, Representations of the Past, and the Reproduction of Inequalities in Guatemala." *Decolonizing Native Histories: Collaboration, Knowledge, and Language in the Americas*. Ed. Florencia E. Mallon. Durham: Duke University Press, 2012.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. 1977. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1979.
- Galich, Franz. "¿Existe una literatura indígena en Guatemala?" *Istmo* 5 (2003): n.p.
- . *Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!)*. Panamá: Editora Géminis, Universidad Tecnológica de Panamá, 2000.
- . *Tikal Futura: Memorias para un futuro incierto (novelita futurista)*. Guatemala City: F&G Editores, 2012.
- Gianni, Silvia. "El turno de los ofendidos: Territorialidad de la exclusión e identidades múltiples en dos novelas de Franz Galich." *Centroamericana* 12 (2007): 27-42.
- González Stephan, Beatriz. "The Teaching Machine for the Wild Citizen." *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Ed. Ileana Rodríguez. Durham: Duke University Press, 2001.
- Guha, Ranajit. *Dominance without Hegemony: History and Power in Colonial India*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Kēpa, Mere and Linitā Manu'atu. "Pedagogical Decolonization: Impacts of the European/Pākehā Society on the Education of Tongan People in Aotearoa, New Zealand." *American Behavioral Scientist* 51.12 (2008): 1801-16.
- Kokotovic, Misha. "Neoliberal Noir: Contemporary Central American Crime Fiction as Social Criticism." *Clues* 24.3 (2006): 15-30.
- Mignolo, Walter D. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press, 2011.
- . "Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom." *Theory, Culture & Society* 26.7-8 (2009): 159-81.
- Nettleford, Rex. "Decolonizing the Spirit: The Work of the Creative Imagination." *Museum International* 61.4 (2009): 35-40.
- Ngūgĩ wa Thiong'o. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: Heinemann, 1986.
- . *Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedoms*. London: Heinemann, 1993.
- Quirós, Daniel. "Driving the City: Contesting Neoliberal Space in *Managua, Salsa City*." *Romance Notes* 54.1 (2014): 9-14.
- Randall, Margaret. *Gathering Rage: The Failure of Twentieth Century Revolutions to Develop a Feminist Agenda*. New York: Monthly Review Press, 1992.
- Recinos, Adrián, ed. *Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché*. Guatemala: Editorial Piedra Santa, 2004.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. 1993. New York: Vintage Books, 1994.
- Tuhiwai Smith, Linda. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples. Second Edition*. New York: Zed Books, 2012.
- Way, J.T. *The Mayan in the Mall: Globalization, Development, and the Making of Modern Guatemala*. Durham: Duke University Press, 2012.

El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nació* de Guadalupe Nettel como espejo político de México

Carolyn Wolfenzon

ABSTRACT: Las novelas *El huésped* y *El cuerpo en que nació* de Guadalupe Nettel plantean una conexión entre la intimidad y la política. El juego de la doble personalidad de la protagonista en *El huésped* se yuxtapone al doble externo que es la ciudad de México. La novela parte de la noción de que existen dos Méxicos: por un lado, el visible y moderno; por otro, el subterráneo, que es a su vez la base y la constitución del primero. En *El cuerpo en que nació*, un texto de no ficción con un alto contenido autobiográfico, el fantasma está vinculado con la idea del trauma, o la postmemoria tal y como lo define Marianne Hirsch en *The Generation of Postmemory*. Es decir, con traumas heredados, hechos violentos e impactantes que marcan la vida de una persona, aunque ésta no sea testigo directo de los acontecimientos. Parto de la tesis que ambas novelas de Nettel exploran nuevas formaciones de la idea del fantasma en la literatura mexicana.

KEYWORDS: fantasma, política, intimidad, México, trauma, Nettel

La escasa crítica en torno a la joven escritora mexicana Guadalupe Nettel se ha enfocado en lecturas intimistas de sus textos, como si sus novelas fueran principalmente testimonios personales. Sin duda, este acercamiento está motivado por los inocultables rasgos autobiográficos de su obra. En efecto, en *El huésped* (2006) se narra la experiencia de una adolescente en su adaptación a la Ciudad de México mientras que en *El cuerpo en que nació* (2011) se narra la vida de una joven entre México y París. Se trata de ciudades donde vivió Nettel durante su infancia y parte de su juventud. En estas novelas, además, la protagonista sufre de diversos grados de ceguera, condición relacionada con una mancha congénita que la misma autora tiene en la córnea de su ojo izquierdo, en el que ha perdido casi toda la vista. De hecho, en *El cuerpo en que nació*, la presencia de un lunar en el ojo es el *leit motiv*:

Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho. No habría tenido ninguna relevancia de haber sido porque la mácula en cuestión estaba en pleno centro del iris, es decir, justo en la pupila por la que debe entrar la luz en el cerebro (11).

El tema de la visión ya había aparecido en *El huésped*, donde Ana, la protagonista, se siente habitada por un fantasma a quien llama La Cosa. Su temor es que su *huésped* o fantasma la deje ciega. Dice Ana: "Si alguna vez ganaba la batalla, apoderándose de mi persona, mi destino sería la ceguera" (*El huésped* 51). Las incontestables evidencias a las referencias autobiográficas motivan que los críticos de Nettel se hayan concentrado en tales aspectos. Sin embargo, son como lunares en el ojo del lector que pueden desviar la atención de otros aspectos de su obra. Una de esas dimensiones

es, precisamente, la que ocupan los fantasmas (en los diferentes significados teóricos que implica este concepto) y las conexiones que, a través de ellos, la autora establece con su intimidad y la política. El fantasma, figura recurrente en la literatura mexicana, es así reformulado en la obra de Guadalupe Nettel.

Revisemos dos ejemplos canónicos de esta tradición. El primero es *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, que alude al fracaso de la primera utopía mexicana del siglo XX: la Revolución Mexicana. Los fantasmas de Comala en *Pedro Páramo* se revuelcan en sus tumbas —son tradición, pasado irresuelto— y en ese movimiento echan sombras sobre la fallida modernización que produjo el páramo, el Edén convertido en desierto. El segundo hito es *Aura* de Carlos Fuentes, donde se vuelve a cuestionar el choque entre modernidad y tradición a través de la metáfora de la casa de Carlota/Aura, símbolo del inconcluso antiguo régimen. La casa está en el centro de Ciudad de México, donde Felipe Montero, el historiador, debe realizar un viaje de autodescubrimiento, al cabo del cual habrá de reencontrarse con el General Llorente, es decir, consigo mismo. La casa del centro está en el presente pero también en el pasado del Emperador francés Maximiliano I. Solo un umbral divide el ayer del hoy, en una vieja casa que se yergue entre edificios y tiendas modernas. La novela sugiere que es necesario ingresar en ese recinto para confrontar a los fantasmas del pasado y prevenir que la historia se repita.

Si, por un lado, Rulfo y Fuentes recurren a la presencia del fantasma para mostrar cuán anclados están los mexicanos en el pasado y cuán reacios están a asumirlo, Guadalupe Nettel y otros escritores mexicanos contemporáneos, por otro lado, utilizan la figura fantasmal para vincular la intimidad personal con la ciudad de México.¹ De esta manera, la figura del espectro cobra diversos significados en la obra de Nettel. En *El huésped*, su primera novela,

el fantasma entra en diálogo con la idea del doble interior: cada uno tiene un otro que, muchas veces, entabla una guerra interna o combate con su propio 'yo', lo que produce múltiples escisiones de personalidad. En el caso de Nettel, en *El huésped*, el juego de la doble personalidad de la protagonista se yuxtapone al doble externo que es la ciudad de México.² La novela parte de la noción de que existen dos Méxicos: por un lado, el visible y moderno; por otro, el subterráneo, que es a su vez la base y la constitución del primero. En *El cuerpo en que nació*, un texto de no ficción con un alto contenido autobiográfico, el fantasma está vinculado con la idea del trauma, o la postmemoria tal y como lo define Marianne Hirsch en *The Generation of Postmemory*. Es decir, con traumas heredados, hechos violentos e impactantes que marcan la vida de una persona, aunque ésta no sea testigo directo de los acontecimientos. Según la teoría de Hirsch, los hechos traumáticos se transmiten de una a otra generación y de esa manera regresan de manera constante e involuntaria.³

Los fantasmas que aparecen de manera personal en las dos protagonistas de sus obras se encuentran vinculados a la historia violenta de México y reaparecen independientemente de la locación. Así, la protagonista de *El cuerpo en que nació* vive su niñez en México, pero su adolescencia transcurre en Francia. A pesar de esta distancia geográfica y cultural, la voz narrativa no rompe ni puede romper con la política, la sociedad y el pasado de su país de origen.

Yo soy otro en *El huésped*

Los personajes de Nettel están definidos por la doble actividad de la lectura y la escritura. Por eso es importante prestar atención a los libros que leen: Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann, Stevenson, Guy de Maupassant, son los favoritos de la protagonista sin nombre de *El cuerpo en que nació*, cuyos gustos coinciden con los de otros protagonistas en la obra de Nettel. Estos autores comparten el hecho de ser decimonónicos y de haber escrito novelas góticas y fantásticas donde se presentan los motivos propios del género: la casa embrujada, la brujería, el vampirismo, y, sobre todo, el tema del doble. Si bien no todos los motivos están presentes en *El huésped*, el tema del doble sí aparece en todas estas novelas. En *El cuerpo en que nació*, la protagonista lee: *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *El retrato de Dorian Gray*, *Los elixires del diablo* y *El Horla*. En estas novelas, el bien y el mal están representados siempre en dos personajes distintos a pesar de que muchas veces compartan el mismo cuerpo, como en el emblemático caso de la obra de Stevenson. Mientras el científico es apuesto, alto, educado y bondadoso, el otro ser que lo habita es bajo, malvado y cruel; en *Los elixires del diablo* de Hoffmann, al sacerdote Medardo le aflora otra personalidad cuando bebe el elixir de Satanás en el convento, y desde ese momento ejecuta hechos macabros cambiando hasta su gestualidad en el momento de estar poseído. En *El Horla* de Guy de Maupassant, ese espectro que el narrador ve en el lago Sena, y que es ajeno a él (pero

que vive con él), va persiguiéndolo primero de manera juguetona, hasta querer poseerlo, destruirlo y matarlo incendiando su casa con él dentro.

En la primera línea de *El huésped* Ana dice: "siempre me gustaron las historias de desdoblamiento" (13) y los lectores de la obra de Nettel pueden conectar todas esas novelas europeas con el argumento de *El huésped*. Estas anuncian lo que pasará pero, a diferencia de las obras que leen sus personajes, en Nettel la figura del doble no es la de cuerpos distintos que cobran características diferentes de acuerdo con las acciones que realizan. Tampoco son exactamente un mismo cuerpo que posee dos personalidades debido a un factor externo—el elixir de Satanás en *Los elixires del diablo* o la pócima médica en el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*—. En Nettel, el doble es la figura de un solo cuerpo indivisible cuyos cambios son espontáneos y donde el paso de Ana a la Cosa (su otro yo) no está relacionado con factores ajenos que lo determinan, ni con ciertas gestualidades que pueden advertirle al lector quién de los dos "yo" está comenzando a aparecer.

Ana siente que un fantasma habita su cuerpo, una especie de siamés que es su alter ego de quien siente que tarde o temprano tendrá que separarse. A ese fantasma lo llama La Cosa. Muchas veces La Cosa comete acciones que Ana nunca se atrevería a hacer. Ello obliga a la mujer a realizar pequeñas negociaciones con el fantasma. Por ejemplo, Ana piensa que, si se acuesta temprano, posiblemente La Cosa no la fastidie ese día, o si come chícharos, vegetal que odia, posiblemente La Cosa le permita tener más amigos en el colegio. Pero a veces La Cosa no acepta negociaciones o, peor aún, se vuelve incontrolable, al punto que la protagonista es incapaz de recordar si cometió ciertos actos porque, para ella, en realidad las hizo La Cosa. El día en que Diego, su único hermano, muere, Ana piensa que es por culpa de su incapacidad de controlar al huésped que la habita. Antes de que Diego muera, ella ve que él tiene una marca en el brazo y decide que La Cosa le ha enviado un mensaje a descifrar. Ella está segura de que el mensaje está en Braille y deduce que la siguiente víctima de La Cosa será su otro yo que lleva adentro y la empezará a atacar por sus ojos. A partir de ese momento su vida cambia completamente. Segura de que La Cosa la dejará ciega, ella siente que tiene que conocer mejor las tácticas de su enemigo o rival, es decir, de su huésped. Decide aprender la lectura Braille y empieza a trabajar en un instituto para ciegos, un empleo muy mal pagado, pero que le da cierta independencia de su familia, que, al igual que ella, se está desmembrando, con un hermano muerto, un padre que los abandona y una madre depresiva que se halla ausente. Esta situación angustiante le permite conocer otro mundo que es el otro México.

Inés Ferrero Cárdenas nota que esta escisión en Ana enfrenta a la zona mental con su imagen o significante físico, es decir, a La Cosa con Ana. Ferrero Cárdenas observa cómo la confrontación entre la psique dominada por La Cosa en Ana, y su cuerpo, es resaltada por la tercera persona del singular: "dentro de esta lucha en la que Ana trata de dominar a la Cosa y relegarla a un segundo

plano en su existencia, La Cosa es la representante de todo aquello que no se puede comunicar desde el 'yo' y que Ana tiene que comunicar a través de la tercera persona del singular, a través de la no-persona" (Ferrero Cárdenas 56). De hecho, esta escisión está relacionada justamente porque Ana se siente habitada por un ente que no puede controlar, ajeno a su 'yo'. La novela entonces es una constante lucha en su interior: entre Ana y un yo espectral incontrolable con quien tiene grandes batallas y malentendidos. Dice Ana: "Siempre me gustaron las historias de desdoblamiento, esas en donde a una persona le surge un *alien* del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas" (*El huésped* 13) y luego agrega: "a partir de ese año y, creo que con cierta razón, comencé a tener miedo de mí misma. Miedo de La Cosa que sentía crecer en mí como una larva en su crisálida; miedo de los cambios que se producían en mi cuerpo, miedo de los actos que podía cometer sin darme cuenta" (*El huésped* 21).

En *El huésped*, esta unión de contrarios en el cuerpo de Ana está relacionada con una clara alusión política mexicana que trasciende lo fantástico y el horror en sí misma. El desdoblamiento en Ana (Ana y La Cosa o huésped) representa a los dos Méxicos a los que se refiere Octavio Paz en *Postdata*. Esta idea del doble dentro del personaje se representa en la novela en su recorrido por la ciudad. En el plano urbano Ana empieza a circular el México visible donde abundan las calles modernas, los edificios multifamiliares y las casonas porfirianas que siguen en pie. Conforme avanza la novela y el recorrido de la protagonista literalmente desciende, va apareciendo el otro México, aquel donde los ciegos están como enjaulados y viven como si fueran sonámbulos en un instituto de ciegos, para continuar descendiendo hasta llegar a lo más bajo de la sociedad que es el metro, símbolo de ese México alternativo. La dualidad de personalidades es especular a la idea de los dos Méxicos que ha desarrollado extensamente Octavio Paz en *Posdata* escrito como continuación de *El laberinto de la soledad* y como un análisis que pretende analizar histórica y políticamente la masacre de Tlatelolco en 1968. Nettel sigue de una manera íntima y personal, a través de su ficción, la propuesta teórica de Paz, quien sostiene que "la porción desarrollada de México impone su modelo a la otra mitad, sin advertir que ese modelo no corresponde a nuestra verdadera realidad histórica, psíquica y cultural sino que es una mera copia (y copia degradada) del arquetipo norteamericano" (Paz 108). Luego añade que el espíritu del *otro* México, aquel del maíz y las chancletas no se ha ido: se ha ocultado, pero esa otredad no está relacionada con nociones de riqueza o pobreza, desarrollo o atraso. Es un complejo de actitudes y estructuras inconscientes que perviven en el mundo contemporáneo. Dice Paz: "El *otro* México, el sumergido y reprimido, reaparece en el México moderno: cuando hablamos a solas hablamos con él; cuando hablamos con él, hablamos con nosotros mismos" (Paz 109). El México moderno, aquel que se preparaba para las Olimpiadas de 1968, a ocho días de lucirse ante el mundo como capital moderna e industrial, se vio enfrentado con ese *otro* México que siempre estuvo allí (subterráneo

como el metro en Nettel). Así emerge de modo fantasmal el México campesino e indígena. Ese otro México fue reprimido y masacrado en 1968 precisamente cuando el México oficial intentaba ingresar a la anhelada modernidad global que garantizaban las Olimpiadas.

En *El huésped* de Nettel hay un diálogo directo con Paz sin que haya un intento de dar explicaciones a un determinado acontecimiento nacional, como fue la masacre estudiantil de 1968. El fantasma está relacionado con ese otro México que está siempre allí en el subterráneo de la gran ciudad y no tan oculto ni relegado como parece. Ese México está visto e interiorizado desde la individualidad de Ana: una adolescente burguesa de raza blanca y clase media. Para Nettel todos los mexicanos llevan ese otro México dentro. En otras palabras, la idea del otro México en Nettel trasciende lo campesino y se individualiza en cada ciudadano. En este caso en particular aparece en la joven amante de la literatura gótica europea y norteamericana, que decide quedarse a vivir en las profundidades del metro y, por qué no, hacer la revolución con los marginados de la ciudad.

Tras la muerte de su hermano, Ana entra a trabajar en el instituto de ciegos y *penetra* en ese otro mundo. La atmósfera hace recordar el *Informe sobre Ciegos* de Ernesto Sábato que está situado dentro de *Sobre héroes y tumbas*. En ese célebre pasaje de Sábato, el protagonista camina por las calles siguiendo un descenso. Primero toma escaleras que lo conducen a territorios subterráneos, luego túneles y pasadizos secretos que lo van conduciendo a lo más bajo de la ciudad, como son las alcantarillas, los acueductos y los desagües, donde se encuentra un gran ojo fantástico y peces prehistóricos que representan un tiempo prehistórico y pre-racional. En *El huésped* de Nettel la entrada al instituto de ciegos es también una puerta a otra realidad. No es solo un mundo para ciegos con una rutina muy rígida y diferente a la del mundo de los videntes, sino que contiene espacios muy marcados de vida comunal, como son los comedores populares, las camas en hilera y los horarios establecidos e inflexibles, que hacen recordar a los de un manicomio u hospital empobrecido. Los ciegos están sedados y son como cosas (lo que recuerda a La Cosa, el fantasma de Ana). Son además seres sin sentido y sin voluntad. El único día que Ana deja su labor de lectora y se queda de guardia en el Instituto se da cuenta de que los ciegos viven en una especie de limbo como resultado de la medicación sedativa:

Amara Luisa: Anafranil 50 mg
Fierros Gabriela: Valium 10 mg
Manríquez Silvina: Lexotan 6mg
Núñez Blanca: Tafil 0.5 mg
Romero Elsa: Altruline 10 mg
Zambrano Iganacio: Lexotan 6 mg (*El huésped* 96).

El instituto es, en suma, un mundo diferente al mundo exterior y en el que Ana nunca se sintió cómoda. De acuerdo con Ferrero Cárdenas, los ciegos son equivalentes a la representación metafórica de La

Cosa, porque ellos circulan en la oscuridad, están contenidos en un espacio cerrado lleno de reglas que no los deja ser libremente y, además, como acabo de hacer notar, están cosificados por el consumo de antidepresivos y ansiolíticos.

[La Cosa] habita en la 'oscuridad' de Ana, como los ciegos habitan el espacio oscuro del hospital: ambos en calidad de huéspedes, ambos buscando la autonomía sobre sí mismos y ambos privados del órgano de la vista, los ojos. Al igual que el hospital representa una forma de coerción para los ciegos, el cuerpo de Ana representa una coerción para La Cosa. Asociando a los ciegos con su parásito, Ana intuye que si consigue entenderlos a ellos, conseguirá entender al Huésped, y por lo tanto estará más cerca de la posibilidad de entenderse así misma (Ferrero Cárdenas 59).

El instituto simboliza para Ana un espacio intermedio entre el mundo de arriba (la ciudad) y el verdadero descenso al que quiere llegar (y de hecho llega): el mundo de abajo, o lo subterráneo de la ciudad. El instituto implica un orden alternativo distinto al de la ciudad de México, pero no radicalmente, como sí ocurre cuando penetra en el tercer espacio urbano que es el metro. Allí termina la búsqueda o viaje interior de Ana y es donde La Cosa logra su autonomía.

Es en ese otro mundo, el de los invidentes, donde Ana conoce al Cacho, un hombre mayor sin piernas, sucio, de mal aspecto y que "huele a cloaca" (*El huésped* 141). El Cacho también tiene una doble vida: de día es profesor del instituto junto con Ana y de noche vive en el metro de la ciudad de México. Es un Virgilio dantiano que la acompañará en su descenso al Infierno. Así, conduce a la otra ciudad de México, aquella que está sumida debajo de la moderna y llena de edificios portentosos o casonas porfirianas. El Cacho, Madero y Marisol se reúnen diariamente debajo de la ciudad, en el otro México, que es el mundo de las estaciones del Metro, donde tienen sus propias guaridas: viven de la limosna y desde allí crean un orden distinto al de arriba (la ciudad moderna de México), un orden que, como el huésped de la protagonista, lucha con su propio yo (las reglas de la ciudad) planeando una revolución. Carina González nota que esta resistencia política conformada por el Cacho y sus seguidores está constituida por lo abyecto de la sociedad (González 30). Sin embargo, este grupo de supuestos indeseables no tiene como objetivo solamente crear una comunidad alternativa que los acepte. Su finalidad es instaurar un nuevo orden y hacer una revolución al mundo de arriba, es decir, al México moderno.

Nettel ha dicho en entrevistas que el subcomandante Marcos la inspiró para construir (de manera personal y ficcional) a la figura del Cacho. En una entrevista realizada en El Primer Festival de la Palabra (Lima 2014), me informó que en los años de escritura de *El huésped* ella se sentía tan dividida como México. La escritora, quien proviene de una familia acomodada del Distrito Federal, no apoyaba las ideas de un México neoliberal. Por el contrario, sentía

una fascinación por el pensamiento anti-capitalista del líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el Subcomandante Marcos y lo que él significaba:

Era 1 de enero de 1994 y México estaba *ad portas* de firmar El Tratado de Libre Comercio (TLC), que agrupa a Estados Unidos, Canadá y México sellando así su ingreso a una economía global y neoliberal, cuando estalla el levantamiento en Chiapas. Los zapatistas no reivindican el poder para ellos mismos. Los indígenas de Chiapas exigían reformas económicas, sociales, políticas y culturales que no pusieran en peligro sus intereses por encima de programas de modernización excluyentes. Esta guerra que no duró más que unos días (del 1 al 12 de enero de 1994) desafió frontalmente al Partido Revolucionario Institucional (PRI) por la ola de secuestros a empresarios, los ajustes de cuentas, los escándalos ocurridos en el sur del país, y la violencia en general, en el momento mismo de la firma del Tratado. Pero, sobre todo, lo ocurrido en Chiapas en 1994, puso en evidencia la máscara del PRI cuya política neoliberal se hacía evidente, cuando su discurso histórico tras la consolidación del partido había sido precisamente lo contraria al neoliberalismo (Entrevista Nettel y Wolfenzon, 3 de junio del 2014).⁴

Para Nettel, el zapatismo no supone un repliegue comunitario ni un nacionalismo cerrado. Por el contrario, significa la articulación de experiencias de comunidades heterogéneas divididas y abiertas. Promueve la democracia nacional y el proyecto de una sociedad de sujetos individuales y colectivos que se reconozcan y puedan respetarse en su diversidad, la lucha por un mundo donde quepan muchos. Nettel no solo apoyaba el levantamiento del guerrillero Marcos, sino que realizó un viaje iniciático de búsqueda personal a la ciudad de Chiapas, con la intención de descubrir ese *otro* México campesino por el que siente una peculiar fascinación. Valerie Hecht explica de esta manera el interés de la autora por el movimiento zapatista:

The novel, she clarifies in interviews, is part of a particular moment, when Mexico was longing for a change in political administration and when she perceived anger among her compatriots. Ana, more and more nearsighted, paranoid, and isolated from her once familiar surroundings as the novel advances, end up in the interstices of Mexico City, living in the corners of subway stations (the literal underground) among beggars and others who, because of some physical or mental defect do not fit anywhere else and who are organized into a sort of parallel society. Subcomandante Marcos in fact, inspires their leader: El Cacho, a manipulatively inspiring caretaker of the extremely downtrodden while also being

sarcastic and exceedingly vulgar. He corresponds, Nettel indicates, to her idea of the stereotypic revolutionary leader. This marginalized group lives and attempts to find ways to appreciate and understand their rare appeal and beauty and Nettel explores their universe, guided by the hunch that perhaps in what we refuse to allow ourselves to see in our surroundings and in ourselves, is precisely what we need to endure life (Hecht 52).

El tercer momento de la novela ocurre en el México subterráneo. Estos personajes marginales habitan el metro y transforman uno de los locales de limpieza en su propia casa. Allí comen y duermen y desde el metro planean cómo insertar excremento en las urnas de la siguiente elección gubernamental para boicotear las elecciones. Para ello roban un camión municipal y tarjetas electorales de votación que serán untadas con heces y sin previo uso de guantes con el fin de borrar todo protocolo de higiene y también como símbolo de mayor rebeldía y disconformidad. El propósito es llevar tarjetas electorales viciadas a las ánforas.

De esta manera, el mundo urbano de abajo—descrito como si fuera el parásito de México— es el mundo alternativo desde el cual se quiere paradójicamente limpiar la modernidad casi perfecta del mundo de arriba. Pero en realidad uno es el espejo del otro, es su doble, o su huésped, es su base y su constitución. Carina González explica cómo lo que ocurre en el metro es una especie de monstruo colectivo que quiere ir en contra de las instituciones sociales del México de arriba:

La dialéctica del espectro, el dualismo del sujeto frente a un fantasma que se diluye, da paso al monstruo de la multitud. Frankenstein torturado por la soledad infinita de su especie representa el mundo gótico que revela los excesos y la razón, aquél protegido de sus propios demonios por los límites de la exclusión, la irracionalidad, la anormalidad, el pecado, o Mal. Por el contrario, los monstruos del gótico biogenético se multiplican; son monstruos de la multitud que asedian el poder desde el *bíos* porque hacen entrar la vida desnuda a la polis, invadiendo lo público con esta animalidad recuperada, excediendo la ley y cercando al Estado. Asimismo, admitiendo las modalidades del asco y la abyección, el monstruo fetal de Ana y La Cosa se desmiembran para integrarse a la comunidad, al monstruo político que habita en el subterráneo (González 32).

Nettel describe a los personajes del metro como monstruosos pero, a diferencia de lo que sostiene González, son portadores de una belleza e integridad distintas y eso está presente en toda la obra de esta autora: encontrar en lo marginal y en los desplazados algo valioso y excepcional. Nora Guzmán, al analizar su libro de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas*, se pregunta dónde busca la

estética Nettel y se contesta: “en lo único, en lo irreplicable, la autora tiene un parámetro distinto de belleza, a través de situaciones peculiares reconstruye lo que incomoda, lo que avergüenza, lo que destruye” (Guzmán XXXV). Este deseo de aceptar lo monstruoso o La Cosa, explica que Ana decida tener su primera relación sexual con el Cacho, a pesar de su olor nauseabundo y de su muñón.

Ana va aceptando ese orden subterráneo hasta el punto en que es ella quien roba el camión municipal para mostrar su protesta contra las elecciones y es, paradójicamente, en el mundo urbano y limpio de arriba, donde no se ven ni los ciegos, ni mendigos ni hay hombres con partes del cuerpo cercenadas, donde ocurre el secuestro y la matanza de Marisol (la novia andrógina del Cacho), cuando intentaba concluir su plan de inculcar tarjetas viciadas. Ana compara entonces a su fantasma con un parásito. Durante su inmersión en este mundo de abajo, La Cosa va cobrando importancia, va independizándose de alguna manera de Ana (pero este proceso sólo es notado por ella misma). La Cosa va escindiéndose física y visualmente de la joven hasta que, al verse en el espejo, nota esta transformación: “cada día se nota más, pensé. En el espejo, mi cara se veía casi esquelética: dos pómulos salientes, irreconciliables, ocupaban el lugar de los cachetes que nunca volvería a tener. No era mi rostro ya, sino el del huésped” (*El huésped* 124).

Cuando la protagonista empieza a aprender la escritura Braille (que va impregnándose en las hojas de la novela) se da cuenta de que el mensaje que tenía su hermano en el brazo antes de morir era su nombre pero al revés: “Lo leí en voz alta y comprendí que se traba de mi nombre, pero de manera invertida como un espejo” (*El huésped* 111). “Ana” es un nombre palíndromo, que se lee igual al derecho y al revés: son uno y lo mismo. Entonces, su decisión final, de quedarse a vivir en el metro, donde se da cuenta, que el mundo de abajo es igual de abyecto e idéntico al de arriba no es casual. Es en el metro cuando La Cosa se le aparece y el personaje siente que, por fin, ya no están divididas. Al acabar la novela, es el *otro* México el que gana y Ana se convierte en el nuevo huésped de La Cosa. Sin embargo, a pesar de que terminan al revés, La Cosa en dominio de Ana, y el subterráneo como su nuevo hábitat, viven como dos hermanas siamesas.

La ciudad como espectro en *El cuerpo en que nació*

Valeria Luiselli definió *El cuerpo en que nació* como “una novela transparentemente autobiográfica. O tal vez, más precisamente, un largo ensayo autobiográfico.⁵ La historia está escrita a modo de monólogo y la voz narrativa habla desde el espacio íntimo de una sesión de psicoanálisis” (<http://www.nexos.com>). Agregó que “a pesar de la estructura de diván, la doctora Szlavski se mantiene en un silencio absoluto e imperturbable, lo que le sirve a la escritora a hacer pausas sardónicas, inteligentes, autocríticas o críticas — siempre cómicas a su manera cruel—, que de otro modo desentonarían con el flujo natural de la narración” (<http://www.nexos.com>).

Sin embargo, el libro es más que una larga conversación con una psiquiatra. *El cuerpo en que nació* son muchas historias al mismo tiempo. A simple vista, es una novela de autodescubrimiento y búsqueda de la aceptación personal y del propio cuerpo, contada a una especialista, pero es más: es la historia de una joven mexicana que analiza sus fantasmas y los de la Historia de México, y cómo ambos la han afectado. Ella es una adolescente diferente y marginal. Esta narradora sin nombre siente que no pertenece a ninguna categoría ni clase social porque el lunar deforme que tiene en su ojo la distingue del resto y por eso se considera una *outsider* o cucaracha (la alusión a *La metamorfosis* de Kafka es explícita en el libro y “Cucaracha” es el apodo con que se refiere a ella su madre). Esta marginalidad se manifiesta en circunstancias diversas: el mundo familiar, el colegio y el trabajo. Ella se ve a sí misma como un ser que está desencajado en el mundo. A la espera de un trasplante de córnea que finalmente no se puede realizar, la protagonista termina aceptando el cuerpo en que nació. Sin embargo, reflexiona al final y dice: “el cuerpo en que nacimos no es el mismo en que dejamos el mundo. No me refiero sólo a la infinidad de veces que mutan nuestras células, sino a sus rasgos distintivos, esos tatuajes y cicatrices que con nuestra personalidad le vamos añadiendo” (*El cuerpo en que nació* 196). El cuerpo se va llenando de marcas producto de acontecimientos que definen la vida y ocasionando estas huellas que, en el caso de Nettel, están relacionadas, con los problemas de visión en su ojo izquierdo y con los fantasmas claves de la historia de México de manera íntima y muchas veces fusionada.

La novela contiene, entonces, otros niveles de lectura. No es solo el autodescubrimiento lo que está en juego, sino que es, sobre todo, una novela de desplazamientos, viajes entre América Latina y Europa: de Villa Olímpica en Tlatelolco a una comunidad hippie y comunal de nombre “Los horcones” en Hermosillo, en el estado norteño de Sonora cuyas reglas incluyen el no tener propiedad privada, ni en los objetos ni en los hijos —“pues los hijos eran también de la comunidad”, 47)—, a la Francia, no de París, pero sí la de Aix, al sur, donde está una gran comunidad exiliada magrebí; después de regreso al D.F. y al Reclusorio Preventivo Norte (la cárcel RENO) en las afueras del D.F. donde se encuentra preso el padre de la protagonista y a quien ella visita con cierta frecuencia ya cuando regresa a vivir a México antes de terminar la secundaria.

En este aspecto, me parece pertinente la comparación entre la obra de Nettel con la de Roberto Bolaño: como en el autor chileno, los personajes de Nettel son lectores o escritores; están en constante desplazamiento y son marginales. Como en Bolaño, han problematizado la idea de centro y periferia, tan rígida por la que apostaban los escritores del Boom. Vuelvo, sin embargo, al punto de unión entre ellos: ambos aluden a un mundo globalizado donde las fronteras convencionales se han borrado o han sido completamente transformadas.⁶ Los personajes de ambos autores construyen sus propios mapas y se desplazan en ellos, pero suelen volver a su origen (Chile o México), respectivamente, de manera física, emocional, o ambas. Ahora quiero incidir en lo que los diferencia: en Nettel, la

marginalidad no solo está dada por el espacio en el que circulan sus personajes, sino también por algún defecto que los marca, lo que los vuelve aún más marginales.

La narradora cuenta cómo le parchaban el ojo sano para que el de poca visión adquiriese más uso a la fuerza. Ella explica que esta rutina tormentosa de colocación de un parche en el ojo sano hacía que viera el mundo de una manera borrosa y poco nítida, casi espectral, hasta que fueran las cinco de la tarde de cada día y sus padres le retiraran el parche. En esta novela, a diferencia de *El huésped*, México es visto precisamente como un espectro siempre presente en la vida de la protagonista aunque ella desde el año 1984 viva en Francia y aunque sean los desplazamientos los que marquen su vida. El lector tiene la sensación de que son los acontecimientos en México, la política mexicana y su condición de mexicana en Europa, los pilares que definen el devenir de esta chica *outsider* que ve lo que otros no ven y que además lo ve de manera muy personal y sensible. Dice la narradora: “aunque llevábamos más de un año en Francia, México seguía siendo omnipresente en nuestras vidas. A diferencia de muchas familias emigradas, nosotros seguimos hablando español en casa (...) de cuando en cuando, nuestro país llevaba a cabo grandes desplantes de protagonismo en la escena internacional” (*El cuerpo en que nació* 121). El México de clase media en el que habita la protagonista antes de su partida a Francia es la comuna habitacional de veinticinco edificios que conforman la Villa Olímpica en Tlatelolco, cuyo piso limita con la avenida Insurgentes y al oeste por un club deportivo donde se hizo las Olimpiadas de Tlatelolco en 1968. Esa violencia que estalla en 1968 se respira de manera personal en su vida, aunque ella ni siquiera haya nacido en 1968. Dice la narradora:

Como dije antes, un rasgo peculiar de nuestra unidad es que había servido para recibir a los atletas durante el 68. Esa fecha y esas Olimpiadas constituyen, como todo el mundo sabe, el anuncio de la ola de represión que caracterizó al continente en la década de los setenta. Y sin embargo, —por paradójico que suene— esos edificios estaban repletos de sudamericanos de izquierda que habían llegado a México para no ser asesinados en sus países fascistas” (*El cuerpo en que nació* 34).

Para Blanco y Peeren, el fantasma siempre está ligado a un lugar, desde la típica casa embrujada de la novela gótica, hasta la idea del pueblo fantasma. En su teoría sobre la espectralidad, señalan: “places are simultaneously living and spectral, containing the experience of the actual moment as well as the many times that have already transpired and become silent —though not necessarily imperceptible—to the present (Blanco y Peeren 395). Es en la unidad de Tlatelolco donde la niña protagonista se entera de que han abusado sexualmente de Yanina, su vecina menor de edad. Es allí también donde Ximena, su única amiga e interlocutora, se suicida prendiéndose fuego después de cubrirse con gasolina,

hecho violento que la protagonista observa pasivamente desde su habitación. Ello nos lleva nuevamente a la violencia de la masacre de Tlatelolco como un momento traumático en la protagonista a pesar de que ella aún no había nacido. Marianne Hirsch en *The Generation of Postmemory* analizó una multiplicidad de casos en los que las sociedades comparten pasados colectivos y generacionales profundamente traumáticos, como el Holocausto y la esclavitud en África. Hirsch concluyó que esa memoria traumática se transmite de generación en generación. En su estudio, se pregunta cómo una segunda generación, aquella que no vivió en cuerpo propio el maltrato físico de los victimarios—se refiere a los números tatuados en el brazo con que fueron marcados los judíos en los campos de concentración o las cicatrices producto de los látigos que recibieron los esclavos africanos en las haciendas— puede sentir, vivir y transmitir ese sufrimiento. Hirsch probó que la segunda generación tiene el síndrome de la memoria heredada, concepto que define como postmemoria:

Descendants of victim survivors as well as of perpetrators and of bystanders who witnessed massive traumatic events connect so deeply to the previous generation's remembrances of the past that they identify that connection as a form of *memory*, and that, in certain extremes circumstances, memory *can* be transferred to those who were not actually there to live an event. At the same time, these members of what Eva Hoffman calls a 'postgeneration' also acknowledge that their received memory is distinct from the recall of contemporary witnesses and participants. (Hirsch 3)⁷

La postmemoria describe la relación de esos hechos traumáticos con la segunda generación de sobrevivientes. El concepto hace referencia al trauma colectivo y cultural de aquellos que vivieron estos hechos traumáticos, pero cuyas consecuencias son sentidas en el presente por la segunda generación, es decir, por sus herederos: "these experiences were transmitted to them so deeply and effectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation" (Hirsch 5). La postmemoria no es una identidad, según Hirsch, sino una estructura generacional de transmisión que está de por sí mediada y configurada por historias íntimas y personales de las víctimas, donde interviene la recolección oral de los sobrevivientes, documentos fotográficos, y un archivo común de imágenes individuales y familiares. Todo eso repercute en el oyente y en cómo éste configura lo que fue ese momento histórico adaptándolo a su propia memoria y volviendo suyos estos traumas.

En ésta, la segunda novela de Guadalupe Nettel, lo spectral está relacionado con dos definiciones: lo atemporal y la presencia de un conflicto no resuelto. Ambos están interconectados: el pasado regresa debido a ciertos traumas irresueltos que han sido heredados

por los mexicanos. La metáfora del fantasma y su vínculo con el trauma es central en esta novela porque la protagonista sin nombre es una de las herederas del trauma mexicano, o para decirlo en los términos de Hirsch, forma parte de la segunda generación con la cual ha recibido la herencia de esa memoria generacional traumática que fue la masacre de Tlatelolco. En Nettel la mexicanidad se define mediante ciertos hechos históricos que se repiten cíclicamente y que repercuten de manera individual en la protagonista. Se trata de un trauma que proviene de la historia del país con la que la protagonista se identifica antes que con su biografía.

El trauma implica que hay una experiencia no resuelta que regresa una y otra vez a la vida de la persona. Doris Laub definió a los sobrevivientes del trauma como personas que han vivido un hecho que no se ha cerrado completamente y afirmó que: "trauma survivors live not with memories of the past, but with an event that could not and did not proceed through to its completion, has no ending, attained no closure, and therefore, as far as its survivors are concerned, continues into the present and is current in every respect" (Laub 69).⁸ Siguiendo este modelo, el espectro de Tlatelolco revive su violencia en la experiencia de la protagonista, quien no estuvo presente en la masacre, al ver incendiarse a su amiga Ximena:

Una de las tardes en que estaba especialmente triste y necesitaba con urgencia encontrarme con ella, me asomé a la ventana antes de la hora, para ver si de casualidad la percibía, tras las cortinas de su habitación. Entonces noté que había fuego en su departamento, se escucharon las sirenas y con ellas vimos aparecer el camión de bomberos. También llegó una ambulancia que sacó a Ximena en una camilla. Supimos después, por los vecinos de su edificio, que ella misma se había bañado en disolvente de óleos y se prendió fuego en su habitación (*El cuerpo en que nació* 73).

Recién llegada a Francia en 1984, México vuelve a aparecer en su vida de manera personal. El terremoto de 1985 le permite conocer el verdadero paradero de su padre: él no estaba en San Diego de vacaciones, como le había mentado su mamá para explicar su ausencia de la vida familiar, sino en el Reclusorio Norte acusado de peculado. La narradora escribe: "El noticiero de la una mostraba imágenes de la capital mexicana convertida en un montón de escombros. Edificios enteros se habían venido abajo" (*El cuerpo en que nació* 122). Este hecho histórico repercute en su cuerpo: "así fue como el terremoto se llevó también mis últimos vestigios de ingenuidad e inocencia" (*El cuerpo en que nació* 123) porque es a través del terremoto de México donde la idea del padre perfecto que ella había mantenido en su memoria por años, queda hecha añicos, como los edificios de la capital.

La obra nos lleva en un zigzag perpetuo de México a Francia, pero en muchos momentos, cuando los personajes están en Europa,

se percibe la sensación de que hay algo de ellos que se encuentra anclado en México. Su madre logra obtener un cuarto como becaria de la universidad en el barrio Les Hipocampes en Aix, lugar conocido por su altísima peligrosidad. Ella es una mexicana en un barrio habitado por franceses y magrebíes. Por eso, otro episodio importante en su vida es el Mundial de fútbol de 1986 ya que, a raíz de su nacionalidad, los estudiantes la acosan. En el comedor del colegio marginal y público de Aix, la llaman "Piqué", nombre de la mascota del Mundial y reflexiona: "aunque nosotros viviéramos en un lugar distinto, todo parecía girar alrededor de ese país en el que ocurrían los estragos" (*El cuerpo en que nació* 125).

La protagonista es enviada a México para que termine la secundaria y es allí donde se entera que su padre está compartiendo celda con dos capos del narcotráfico: "en esas fechas habían atrapado a dos de los mayores capos de la droga en México durante los años ochenta, conocidos como Ernesto Fonseca, Don Neto, y Rafael Caro Quintero, con toda una corte de colaboradores" (*El cuerpo en que nació* 133). El narcotráfico se convierte en ese momento, en un nuevo fantasma de terror para la protagonista, quien ya no duerme tranquila, pensando que su padre está cerca de sicarios y organizadores de carteles de droga. Por eso, decide visitarlo con mayor frecuencia a pesar de la distancia.

El regreso de la protagonista a México en plena adolescencia no hace sino confirmar su posición de marginal y su condición de mexicana. Al saber francés y estar una parte del año en Francia, su madre la coloca en un colegio francés en México, donde se da cuenta nuevamente de su falta de pertenencia ya que su francés no es el de París, es del de Aix, y su acento es el Magrebí, debido a lo cual sufre burlas y acoso: "las clases sociales no le piden nada a las castas de la India. Si la casualidad quiere que uno nazca en una familia de clase alta, es probable que conviva pocas veces con las masas populares" (*El cuerpo en que nació* 172).

Además de los fantasmas que aparecen en esta novela reforzando los momentos claves de la historia reciente mexicana —la violencia en Tlatelolco, el terremoto de 1985, el narcotráfico y los carteles de las drogas que se disparan en todo el territorio de manera violentísima, la corrupción política, las relaciones entre raza y clase— que son como fantasmas atemporales; también, como en *El huésped*, aparece nuevamente la idea de los dos Méxicos, pero esta vez ya no es el México campesino y anticapitalista contra el México neoliberal, simbolizando en la primera novela de Nettel en el mundo de arriba (la ciudad) y el mundo de abajo (el metro), sino que la división de los Méxicos se encuentra dentro de la familia burguesa de la protagonista. En la generación de sus padres, se practica el amor libre. En efecto, ellos deciden voluntariamente abrir su matrimonio y traer cada uno sus amantes, sin tener reparos en tener relaciones sexuales con sus respectivas parejas incluso en la sala de la casa y delante de sus hijos. La mujer le da más importancia a la profesión que a la maternidad y por ello decide hacer un doctorado en Francia y dejar a sus hijos en México por un par de años. Su padre, de mentalidad completamente liberal

y comercial, está más interesado en el negocio y las ventas pero también comparte esta liberación *hippie* que marcó la década de los setentas en México.

Sin embargo, después del divorcio de sus padres, nos encontramos con que ese México progresista, liberal y *hippie* que representan cada uno de sus progenitores, cada quien a su estilo, convive con el tiempo decimonónico representado por su abuela materna, con quien la narradora y su hermano Lucas, viven gran parte de su vida adulta cuando la madre los abandona y se va a Francia y el padre va a prisión. Dice la narradora:

Si los dos hemisferios de mis padres jamás nos causaron a mi hermano o a mí, problemas de navegación, el universo decimonónico al que nos transportó la abuela representaba el territorio menos hospitalario que había conocido hasta ese momento. En ese universo se imponían algunas leyes totalmente arbitrarias, al menos a mi entender, y que tardé meses en asimilar. Varias de ellas, por ejemplo, se basaban en una supuesta inferioridad de las mujeres respecto de los varones. Según su visión de las cosas, la obligación principal de una niña — antes incluso que asistir a la escuela— era ayudar en la limpieza del hogar. Las mujeres debían, además, vestir y comportarse 'adecuadamente', a diferencia de los hombres, que podían hacer lo que les diera la gana (*El cuerpo en que nació* 56-57).

Este México característico de los setentas y representado por el amor abierto de sus padres, convive con el México tradicional y conservador de la abuela. El divorcio y la huida de la madre a Francia, junto con el encarcelamiento de su padre, no solo desmiembran a la familia de la protagonista (característica que aparece en todas las novelas de la autora) sino que logran que ella retroceda simbólicamente en el tiempo y se quede viviendo en ese *otro* México, uno que se superpone al siglo XXI, pero es el siglo XIX: el de la abuela. El México de la abuela está definido por una clara diferenciación de géneros: las mujeres no pueden jugar fútbol, son amas de casa, no pueden salir solas, no es importante que les vaya mal en el colegio, no es importante siquiera que vayan al colegio. Esta interesante yuxtaposición de tiempos y mentalidades con las que la protagonista convive por largos momentos alternándolos (lo conservador y lo neoliberal, la represión sexual con la sexualidad abierta, la mujer ama de casa con la mujer trabajadora), muestran ese fantasma conservador mexicano que el país no ha logrado superar y que se ve de manera íntima e individual desde la perspectiva de una adolescente.

La ciudad de México es representada tanto en *El huésped* como en *El cuerpo en que nació* como un lugar extremadamente violento y problemático en el que conviven distintos grupos sociales y diferentes tiempos históricos que se yuxtaponen pero que jamás se integran. En *El huésped* esto aparece claramente en la división que

existe entre el mundo de arriba y el mundo de abajo: el mundo de la modernidad superficial o periférica, para utilizar el concepto de Beatriz Sarlo, con el mundo subterráneo del metro. En este espacio, están los seres marginales que, como fantasmas, viven debajo de la tierra, pero están allí, transformando la ciudad y creando nuevas formas de socialización que sólo Ana, la protagonista, es capaz de ver. El resto de los mexicanos, sugiere *El huésped*, se mantiene ajeno e indiferente a todo lo que pase en ese otro México. En *El cuerpo en que nació* la autora construye una ciudad que ha heredado un trauma histórico de violencia, autoritarismo y rechazo hacia lo indígena (pese al discurso integrador que repitió el PRI incansablemente). No importa, cuán lejos se vaya de México la protagonista sin nombre de la novela porque hasta en el rincón menos esperado, siente las contradicciones de su ciudad: los conflictos de clase, las diferencias sociales, su violenta historia, y las desigualdades de

género que todavía conviven con esa modernidad emblemática que los mexicanos creen haber alcanzado en las postrimerías del fin de siglo. Guadalupe Nettel nos sugiere en ambas novelas que todos estos conflictos sociales de México repercuten en su propio cuerpo. Las cicatrices a las que hace continua referencia la autora en *El cuerpo en que nació*, son, por un lado, cicatrices metafóricas de todos los cambios sociales que México pudo tener y no completó, pero quedaron como huellas indelebles en su cuerpo. Son las utopías perdidas que se remontan a la fallida Revolución Mexicana y que continuaron con todas las promesas incumplidas que debieron crear un clima de igualdad y bienestar. Ello repercute en su historia íntima, creando cicatrices en su propio cuerpo, marcándola, fragmentando su carne, como si fueran las avenidas y los rieles del metro de su ciudad.

NOTAS

¹Otras obras mexicanas recientes donde aparecen fantasmas son *Los ingrátidos* (2011) de Valeria Luiselli, donde el poeta de Contemporáneos, Gilberto Owen, se le aparece a la protagonista en el metro de Nueva York. O, en *Cóbraselo caro* (2012), de Elmer Mendoza, que es una reescritura de *Pedro Páramo* y donde el fantasma de *Pedro Páramo* está presente desde el título de la novela. No hay que olvidar que esa frase, "cóbraselo caro", es la que le dice la madre de Juan Preciado cuando le invoca a buscar al padre y al olvido en que lo tuvo. En *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (2012), ambiciosa y barroca novela de Daniel Sada, también aparece el pueblo fantasma de Remadrín, pero sus muertos no son metafóricas almas en pena, sino cadáveres descuartizados producto del narcotráfico que van en la tolva de un camión que avanza en círculos. Por último, el personaje femenino que recorre dos culturas y va de México a los Estados Unidos como traductora e intermediaria en *Señales que precederán el fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera, puede ser vista como una reactualización del fantasma de la Malinche.

²Este recurso del doble aparece en diversos cuentos de Julio Cortázar para aludir a lo mexicano. Tanto en "Axólotl" como "La noche boca arriba" se conecta el pasado con el presente a través del narrador. Como una cinta de Moebius el narrador que observa a los ajolotes en el acuario se convierte en uno, siempre notando que "que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados aztecas y el cartel en lo alto del acuario" (Cortázar 113) y en "La noche boca arriba" el moteca es perseguido por los aztecas para ser sacrificado. El moteca y el motociclista en el presente gozan de múltiples similitudes. Julio Cortázar como Guadalupe Nettel conectan el presente de la escritura con el pasado mexicano para mostrar las conexiones en ambos tiempos históricos.

³En *Después del invierno* (2014), el fantasma parece concretarse mucho más. La protagonista mexicana Cecilia Rangel, estudiante de literatura en La Sorbone en París, va obsesivamente al gran cementerio de París el Père-Lachaise y allí encuentra un diálogo con los muertos que le permite eliminar esa sensación de vacío que siente a lo largo de la novela y que a la larga le permite reencontrarse con su identidad mexicana.

⁴Parte de esta conversación se convirtió en una entrevista y fue publicada en la revista *Buensalvaje-Perú*. <https://buensalvaje.com/2014/07/17/guadalupe-nettel-me-gusta-ser-vista-como-una-escritora-inclasificable/>

⁵Beth Jörgensen sostuvo que desde 1968 el género de la no ficción se ha incrementado considerablemente en México. Este género, argumentó Jörgensen, permite criticar el status quo de manera incisiva pero más democrática. *El cuerpo en que nació* encaja perfectamente en esa categoría de textos de no ficción que han proliferado en las letras mexicanas. Dice Jorgensen: "Since 1968, the chronicle has played a crucial role in the Mexican public discourse by responding to situations of political urgency, social crisis, and human and natural disaster, as in the well-known body of work that treats the 1968 student movement, the 1985 Mexico City earthquakes, and the 1994 rebellion in Chiapas. In carrying out a reputation as a contestatory discourse, a committed literature, a counter-version to official history and rhetoric, and a voice of the poor, the marginalized, the oppressed, and the discriminated in Mexico" (Jörgensen 142). Esta obra de Nettel no está sola. Entabla un diálogo a su manera, con *Los ingrátidos* y *Los niños perdidos* (2016) de Valeria Luiselli y también con *Canción de tumba* (2012) y *La casa del dolor ajeno* (2016) de Julián Herbert, por sólo citar algunos ejemplos del género de no ficción, de gran acogida en México.

⁶Héctor Hoyos en su libro *Beyond Bolaño* estudió el tema de la globalización en la literatura latinoamericana y marca como pauta simbólica la caída del Muro de Berlín. La obra de Nettel iría en esta dirección.

⁷Los casos que estudia Hirsch son excepcionales y prueban su teoría. No me voy a extender en todo su estudio pero resalto el caso de Karpf y Kellner. En el primero, la hija de una sobreviviente de Auschwitz, escucha la historia de lo que pasó en ese campo de concentración. Traumatisada por la violencia, desarrolla un eczema en la piel justo en el mismo lugar donde su madre llevaba el número tatuado que se les hacía a los judíos ni bien pisaban uno de sus lugares de la muerte. En el siguiente caso, Hirsch estudia la obra artística de Tatana Kellner titulada *Fifty Years of Silence* donde, inevitablemente para contar su propia biografía, la artista cubre la carátula de su libro con la imagen de un yeso que lleva impregnado, como en el caso de Karpf, el número de sus padres en los campos de concentración. En un

lado de la obra, escrita en rumano, están las vivencias de sus dos padres sobrevivientes al Holocausto en checo, y por el reverso su propia biografía en inglés. Lo que muestra la conexión de padres e hijos: "And in the process of failed translation, the second-generation daughter can hold the memory with which she has been entrusted, because she can respect and perpetuate her parents act of 'historical withholding'" (Hirsch 92-93).

⁸No hay duda de que Marianne Hirsch entabla un diálogo con Dominik La Capra en *History and Memory after Auschwitz* quien sostiene que hay ciertos traumas que trascienden a la experiencia vivida. Estos se transmiten de generación en generación y se convierten en marcas de identidad de un grupo social determinado.

OBRAS CITADAS

- Blanco, María del Pilar; Peeren, Esther. *The Spectralities Reader: Ghosts and Hauntings in Contemporary Cultural Theory*. Ed. María del Pilar Blanco and Esther Peeren. London: Bloomsbury, 2013.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed experienced: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Cortázar, Julio. *Cuentos*. Madrid: Ediciones Orbis, 1985.
- De Maupassant, Guy. *El horla y otros cuentos*. Segunda Edición. Trad. Isabel Veloso. Madrid: Cátedra, 2008.
- Ferrero Cárdenas, Inés. "Geografía en el cuerpo. El otro yo en *El huésped*, de Guadalupe Nettel". *Revista de literatura mexicana contemporánea* 15.41 (2009): 55-62.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. México: Ediciones Era, 1962.
- González, Carina. "Degeneración e identidad: Guadalupe Nettel y la novela de crecimiento como Bildung político". *Revista de literatura mexicana contemporánea*. 18.53 (2012): 21-32.
- Guzmán, Nora. "Deshojando los *Pétalos* y otras historias incómodas de Guadalupe Nettel". *Revista de literatura mexicana contemporánea*. 14.42 (2009): xxx-xxxv.
- Hecht, Valerie. "Guadalupe Nettel". *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*. Ed. Will H Corral, Juan E. De Castro, Nicholas Birns. London: Bloomsbury, 2013 pp: 50-54.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia: Columbia University Press, 2012.
- Hoffman, E.T.A. *Los elixires del diablo*. Trad. Emilio González García. Madrid: Akal Clásicos de Bolsillo, 2008.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Jørgensen, Beth. *Documents in Crisis. Nonfiction Literatures in Twentieth Century Mexico*. NY: SUNY, 2011.
- Luiselli, Valeria. "El cuerpo escrito de Guadalupe Nettel". Nexos en Línea. January 12, 2011. (<http://www.nexos.com>)
- LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- Laub, Dori. "Bearing Witness". *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge: New York, 1992.
- Marrero-Fente, Raúl. *Writting on Literature and Law in Colonial Latin America*. Lahnam-Boulder-New York-Toronto-Playmouth-UK: UP of America, 2010.
- Nettel, Guadalupe. *El cuerpo en que nació*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- . *El huésped*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- . *Pétalos y otras historias*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . *Después del invierno*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- . *Octavio Paz: las palabras en libertad*. Trad. Eduardo Berti. México: El Colegio de México, 2014.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Sábato, Ernesto. *Informe sobre ciegos*. Buenos Aires: Booket, 2006.
- Stevenson, Robert. *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Trad. Carmen Criado. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Wolfenzon, Carolyn. "Entrevista a Guadalupe Nettel". "Guadalupe Nettel y las nuevas miradas de México." *Buensalvaje* 12 (July-August): 34-35. <https://buensalvaje.com/2014/07/17/guadalupe-nettel-me-gusta-ser-vista-como-una-escritora-inclasificable/>

Borges y la escritura de la historia. Tres tesis en torno a "Tema del traidor y del héroe"¹

Diego Alonso

ABSTRACT: Fundado sobre principios de la hermenéutica crítica (Ricoeur), este análisis del cuento de Jorge L. Borges, "Tema del traidor y del héroe" (1944), se concentra en la relación de la ficción con el pasado y sus implicaciones para la historia. La contribución de la ficción se hace visible en uno de los pasos de la operación historiográfica, a saber, la narración o puesta en relato de la investigación. Contrariamente a una lectura escéptica de la obra de Borges se subraya aquí la contribución de la trama narrativa en la articulación de los regímenes de temporalidad y la redefinición de modos de causalidad que resultan operativos en el saber histórico. A la vez, si bien de manera marginal, se destaca la relevancia que adquieren la memoria y el olvido dentro de esta discusión.

KEYWORDS: Jorge L. Borges, "Tema del traidor y del héroe", ficción, historia, regímenes de temporalidad, anacronismo

Hacia 1951 creé haber fabricado un cuento fantástico
y habré historiado un hecho real; también el inocente
Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento
de un hombre y vaticinaba el de Dios.
—J. L. Borges, "La otra muerte"

A Julio Premat

Mi interés por la lectura del tiempo y, en particular, por la relación con el pasado que postula la obra de Borges, sitúan mi análisis a la vera de un camino transitado principalmente por historiadores. Dos cuestiones importantes se destacan en este sentido: primero, la vinculación e irreductibilidad de la memoria respecto al saber historiográfico y, segundo, el modo en que la ficción cobra autoridad ante la historia en sus representaciones del pasado. En este trabajo me ocuparé sólo tangencialmente de la memoria, para concentrarme en el vínculo que liga la ficción a la historia.² Se sabe la dualidad inherente a este término, la "historia", que, al referirse no sólo al objeto de estudio (*res gestae*) sino también a la operación escrituraria efectuada (*historia rerum gestarum*), presenta un punto de encuentro en el dominio de la narración o relato de los hechos. Dicho de otro modo y profundizando en las consecuencias de esto, parto de la premisa que la literatura en general —y, en este caso, la ficción de Borges en su especificidad— enriquece nuestra comprensión de la realidad, haciendo reconocibles además estructuras narrativas y modelos argumentativos instrumentales en la historiografía. Fuera de esta coincidencia, la diferencia entre la historia y la ficción ya ha sido establecida; la historia tendría una vocación "científica", esto es, una exigencia de sistematización que reposa sobre el carácter real y verídico de sus representaciones. La "operación historiográfica", como supo llamarla Michel de Certeau (2002), se distingue, pues, de la ficción que mantiene una

relación mimética, fiduciaria, con la realidad.³ No obstante esta diferenciación, es en la coincidencia formal/discursiva (la estructura narrativa) de ambos campos donde se ha advertido acerca del peligro de mitificación y se debate sobre la posible distorsión de los textos y el grado aceptable de subjetividad. En este sentido, Hayden White y su teoría sobre el imaginario histórico marcan una inflexión teórica importante al cuestionar los fundamentos epistemológicos de la disciplina, subsumiéndolos en consideraciones de orden estético.⁴ A partir de *Metahistory* (1973) y, en puridad un poco antes, con el importante estudio de Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie* (1971), comienza a crecer el frondoso debate sobre la cuestión.⁵

En la biografía de Joyce escrita por Richard Ellman se registra una escena que puede ser requisada como punto de partida de esta discusión. Estamos en París, años 30, y el autor de *Ulises* le dirige al joven Beckett una pregunta repentina sobre Hume y la escritura de la historia: "How could the idealist Hume write a history?" (661). A lo cual, Beckett responde en forma lacónica, "A history of representations" (661). Ellman aporta muy pocos elementos esclarecedores, salvo una mención al escepticismo de Joyce y su hábito de la lectura de Mauthner. Como escribí en un trabajo anterior, "entiendo que el intercambio alude a la dificultad de registrar la abigarrada pluralidad de los hechos y encontrar un dibujo histórico preciso desde una filosofía que sostiene el carácter irreal o, incluso, alucinatorio del mundo" (Alonso 2007, 19). En cuanto a la respuesta de Beckett, sigo pensando que "contiene una alusión a Schopenhauer que descreía de tales dibujos u ordenamientos universales y asimilaba la historia a una empresa ficcional" (19).

Retengo esta escena debido a la atención especial que presta Borges al idealismo y su supuesta inclinación hacia un principio de irrealidad que limita el interés por el pasado a una dimensión estrictamente narrativa.⁶ La atracción ejercida por Berkeley y

Schopenhauer, a quienes cita y comenta a lo largo de su obra, así como su entendimiento del mundo que proponen estos filósofos —"un mundo de impresiones evanescentes ... ; un laberinto infatigable, un caos, un sueño" (1: 761)—, pareciera, en efecto, corresponder a la mirada ahistórica que se le atribuye. En cuanto a la definición que propone de la historia universal como "la diversa entonación de algunas metáforas" (1: 638); sin descontar, en otro plano, su asimilación de todos los sistemas filosóficos a la literatura fantástica; habrían corroborado el juicio largo tiempo hegemónico de la crítica sobre el escepticismo del escritor.

Sin embargo, las tesis que se desarrollarán aquí toman otra dirección, poniendo en relieve la contribución de Borges a una crítica histórica que no sólo indica una diferencia substancial con el idealismo, sino que apunta también contra los presupuestos del historicismo. Por lo pronto, en relación a Hume, observa la "casi perfecta disgregación" (1: 761) a que conlleva su filosofía y cuestiona su comprensión del tiempo como "sucesión de momentos indivisibles" (1: 761). A lo cual contraponen lo que llama el "artificio espléndido" (1: 351) de la eternidad, que abarca los hechos en su simultaneidad y detiene el tiempo en su poder devastador. Para luego afirmar que "sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido..." (1: 364).

En la mayoría de sus articulaciones, Borges destaca el elemento temporal que, siendo consubstancial a la historia, nos devuelve a través de la trama narrativa a la porosa relación de ésta con la ficción.⁷ Atento a los procesos históricos y la narratividad de los mismos, su acercamiento al pasado propicia un modelo de índole hermenéutica que integra la subjetividad comprometida en dicho proceso. En cuanto a su *ars narrativa*, se verá que lejos de implicar una negación de la realidad y la verdad histórica, debe ser relacionada con una de las fases del trabajo historiográfico, a saber, la puesta en relato de los acontecimientos o transformación de la historia en intriga. Esta dimensión narrativa supone una comprensión profunda de los regímenes de temporalidad y sistemas de causalidad comprometidos.

Como ha sido indicado, a la par de la dimensión "histórica" de la ficción, se destaca dentro del proyecto de Borges el lugar reservado a la memoria y consecuente uso narrativo de la imagen. Para él, como para Aristóteles, la memoria es del pasado, es decir, encierra un índice temporal que la vincula a la historia, con la cual mantiene una relación cuya complejidad no autoriza a confundir ni asimilar.⁸ Refiriéndose a su conexión con Palermo de Buenos Aires (el barrio de la infancia, motivo de *Evaristo Carriego*), Borges muestra que la forma del relato es la forma del recuerdo y que ésta, como explica en su ensayo posterior, "se inclina hacia lo intemporal" subsumiendo todos los actos y hechos que importan "en una imagen" (1:364). El pasado se presenta así, como quería Nietzsche, ajeno al frío imperativo de conocimiento y se vuelve urdimbre de una "historia viva" (1:107 n. 2). Ejercicio deliberado de anamnesis, el trastocamiento temporal que resulta de la invocación del pasado

favorece una representación de la realidad contraria al exceso factual de la novela y a la cronología de la historia positivista. El énfasis en lo formal que acompaña esta búsqueda, lejos de implicar una renuncia escéptica, da lugar a una rica práctica interpretativa cuyas consecuencias se deben considerar. Se observará, igualmente, la trascendencia que adquiere el olvido, la abstracción de los particularismos y detalles, dentro de ese proceso. Esa es la lección de "Funes el memorioso" (1944), a quien, no por casualidad, alguien define como "un Zarathustra cimarrón y vernáculo" (1: 485).⁹

A continuación se exponen las tres tesis que pautan este argumento; se recordará que éstas giran mayormente en torno al cuento "Tema del traidor y del héroe".

1. En la literatura de Borges, la ficción del pasado no es contraria a la verdad. La explicación de carácter analítico que corresponde a los imperativos epistemológicos de la historia es substituida, en ella, por una comprensión fundada en la percepción especulativa de las formas en que se expresan los hechos históricos.

Propuesto como contraejemplo de la historia monumental y sus fechas celebratorias, Borges comenta en "El pudor de la historia" (1952) un episodio secreto y, de algún modo, menor; este episodio proviene de la *Heimskringla* (circa 1225), la saga de los reyes noruegos, cuyo autor fue el islandés Snorri Sturluson. Interesa saber que Sturluson echa mano de su saber literario en la escritura de la historia. Al margen de la destitución de jerarquías indicado en el título del ensayo (la historia es pudorosa ya que los acontecimientos verdaderamente importantes son, en apariencia, de carácter menor y suelen permanecer mucho tiempo secretos), ha de retenerse, sobre todo, el valor atribuido a la invención de hechos verosímiles que, según afirma Borges en un texto posterior, sería una de las marcas de este historiador asimilado, curiosamente, a Tucídides.¹⁰ "Al volver las páginas de la *Heimskringla* pensamos que si los personajes historiados no dijeron realmente esas cosas hubieran debido decir las con esas mismas y apretadas palabras" (Borges y Kodama 13-14). Se elogia "la destreza verbal" de Sturluson; un modo *clásico* de narrar la historia que excluye el énfasis, incurre en la invención parcial y, eventualmente, se libra al juego psicológico que solicita la inteligencia del lector. En el episodio evocado de la *Heimskringla*, Borges descubre "una fecha profética" (1: 756); la fecha que anuncia el fin de los nacionalismos, revelándole su propia relación con la patria. Contrario a una visión universalista, teleológica, de la historia, el sentido del relato surge de la coincidencia de distintas temporalidades. Borges ocupa el lugar de Sturluson (deviene Sturluson) y se apropia de la realidad del pasado al "aprender y registrar" la historia ajena.¹¹ El pasado (nórdico) cobra significación en relación al presente (argentino), siendo el auge del nacionalismo, con el que se halla enfrentado Borges, aquello que confiere interés a esta historia. Tampoco, es banal de que haya pesado sobre Sturluson la acusación de traición a su patria. Esta configuración de datos

provee el contexto y las circunstancias de la escritura de "Tema del traidor y del héroe", otro relato sobre la nación.

En éste, como en algún otro cuento de Borges (véase, por ejemplo, "La otra muerte"), se desarma la oposición que supondría imaginar un argumento y narrar la historia de hechos efectivamente acaecidos. "Tema del traidor y del héroe" no es, pues, una excepción en este sentido. Al inicio, un narrador muy cercano al autor dice haber "imaginado" un argumento histórico, una trama especular de muchos niveles, en la que otro narrador (el historiador Ryan) inquiera y se esfuerza en disipar el misterio que rodea un episodio decisivo de la independencia de Irlanda. La historia le es sugerida al primero de estos narradores por la lectura de los policiales de Chesterton y la filosofía de Leibniz. En este punto, sólo importa la obra de Chesterton que, además de mezclar las aguas de la fantasía y la realidad, se sirve del método abductivo (razonamiento por probable inferencia) que, propio del policial clásico, se ofrece a la investigación histórica.²² Es la intuición o posibilidad de ver lo que ha desaparecido (*enargeia* o *evidentia*) que confiere autoridad al historiador, dándole las pautas de aquello que se busca restituir y guiándolo asimismo en la apreciación de los indicios.²³

El cuento hace explícito eso que lo motiva (la búsqueda de la verdad del pasado) y la función conferida a la ficción en ese proceso: "Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy 3 de enero de 1944, la vislumbre así" (1: 496). La operación historiográfica busca dilucidar las circunstancias del asesinato del héroe nacionalista Fergus Kilpatrick, enfrentándose a arduas, enigmáticas, configuraciones. Tales circunstancias "[s]on de carácter cíclico; [y] parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades" (1: 496). Turbado por esas simetrías, Ryan se aboca a la prosecución de un saber cuyo éxito, como se verá ulteriormente, reposa sobre una sensibilidad especial: la habilidad de descubrir en la literatura "una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten" (1: 497).

Fruto de la invención humana, la historia (des)cubierta por Ryan muestra trastocado y vuelto de importancia equívoca el orden de la representación. Si bien los pasos seguidos para llegar al centro de esa conspiración laberíntica son "uno de los hiatos del argumento" (1: 497), lo cual sugiere que la mecánica de los hechos es de importancia relativa comparado con la forma que los contiene, se sabe finalmente que la historia de Kilpatrick ha sido fraguada por Nolan, uno de sus compañeros, quien traduce, copia y hace representar las obras del "enemigo inglés William Shakespeare" (1: 498). El paralelo con el inventivo Sturluson, artífice según Borges de la profética superación del nacionalismo, no puede ser mayor. Así como a la historia le sucede repetirse y copiar a la historia, también suele, aunque parezca "inconcebible", copiar a la literatura (1: 497). Consecuencia de esto, puede afirmarse trayendo a colación una idea de Pierre Menard, se invita a pensar la historia no "como una indagación de la realidad, sino como su origen. La verdad histórica ... no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió" (1: 449).

No obstante la relatividad sugerida por afirmaciones como la anterior, dos cuestiones confirman la verdad de la traición de Kilpatrick y dan sentido a esta historia. En primer lugar, de importancia fundamental, la coincidencia de temporalidades distintas y, luego, aunque parece ocupar un lugar secundario en el relato, el margen de autonomía y creatividad mostrado por los distintos actores, pues se recordará que a la par de las declaraciones consabidas y propias de un héroe, "Kilpatrick, arrebatado por ese minucioso destino que lo redimía y que lo perdía, más de una vez enriqueció con actos y palabras improvisadas el texto de su juez" (1: 498). Ulteriormente, se comprenderán mejor las consecuencias de esto en relación a la investigación emprendida por Ryan; por ahora, sólo interesa retener el entramado temporal que caracteriza la propuesta de Borges: la articulación de regímenes temporales distintos que constituyen el marco interpretativo del historiador. De este modo, la historia "inventada" involucra el presente de la escritura, en este caso connotado por el ascenso vertiginoso de Perón, rompiendo el aislamiento al que condenaría un tratamiento positivista de la historia.

Retomando la categorización de Aristóteles, quien en el noveno capítulo de la *Poética* juzga la poesía superior a la historia debido a su capacidad de abstracción o dimensión filosófica y, muy especialmente, a su enfoque en la verosimilitud de la trama, Borges sienta las bases de su acercamiento al pasado. En *Evaristo Carriego*, para dar un ejemplo, establece una jerarquía en la que lo imaginativo se halla por encima de lo documental; sin excluir un conocimiento de lo que fue a partir del elemento estético.²⁴ Tal restitución depende del hallazgo de formas e imágenes (*eikones*) que suscitan el ejercicio intelectual; dicho de otro modo, aquello que coloca la percepción estética ("¿cómo hubiera sido hermoso que fuera?") por encima de la historia (*lo que efectivamente fue*)²⁵.

El camino hacia el conocimiento del pasado es recorrido a lo largo de la obra de Borges y, de modo singular, en "Tema del traidor y del héroe". Determinado a despejar el enigma, Ryan da con la trama de la historia, un avatar de la historia moderna de Irlanda, en la lectura de Shakespeare. Ésta le permite reconocer la figura del *héroe traidor* que se repite a través del tiempo y reflexionar sobre sus implicaciones. Podría argüirse que es posible hacer dos lecturas igualmente válidas; por un lado, la figura en cuestión destaca la construcción deliberada del discurso nacionalista y su recurso a una tradición más vasta que aquella dictada por la exigencia del color local y la movilización de las pasiones;²⁶ por el otro, nos dice que la forma y la clave de la historia, su verdad, han de ser buscadas en la estructura narrativa de la ficción.

La comprensión del pasado pasa por la verdad inminente, pero inarticulada de las formas en que se manifiestan los hechos históricos. Pues, como se concluye en "La muralla y los libros" (1950), luego de reflexionar sobre el significado de las empresas sin duda memorables de Shih Huang Ti, "todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un 'contenido' conjetural" (1: 634). Contrariamente al principio de verificación documental de la

historia, la ficción opera con otro criterio de verdad. Las formas que moviliza conducen a "una revelación que no se produce" (1: 635); o en términos aristotélicos, la verdad del pasado es un relato de lo que podría haber ocurrido y no ha sido elucidado aún. De la experiencia que deriva de la narración del pasado, se anticipa la forma del mundo futuro.¹⁷ Eso es lo que dice también, de manera contundente, el fin de "La otra muerte", un cuento que piensa nuestra relación con la historia y la inestabilidad de los hechos que la componen, afirmando de manera paradójica el valor de la ficción (véase el epígrafe de este ensayo).

2. En su relación al pasado, las formas e imágenes recabadas por Borges presentifican algo ausente. Ese anacronismo anula la distancia histórica, abriendo un horizonte de expectativas que vuelve vana la distinción entre lo mismo y lo otro.

La escritura de la historia no puede confundirse quiméricamente con la realidad del pasado y debe ser evaluada en relación a un presente que incide en sus distintas fases de producción (acopio de documentos, interpretación y representación narrativa). Michel de Certeau ha argumentado persuasivamente que historia y escritura (la historiografía) son términos que resisten la asimilación (11). Esto plantea un problema para la historia ya que, aunque coloca su lente sobre el pasado y es éste su objeto de estudio, lo transforma debido a reglas de funcionamiento propias en otredad. "La distancia y sucesión temporal, que son escollos contra los que choca la escritura", me han llevado en otro trabajo "a prestar atención especial a la imagen, no sólo como figuración de la memoria, sino también como espacio conceptual que permite una reflexión sobre aquellas cuestiones que le importan a la historia o, mejor dicho, que constituyen la historia misma: el pensamiento sobre el tiempo y la alteridad (la relación entre lo *mismo* y lo *otro*)" (Alonso 2014, 83-84). Esta articulación adquiere plena relevancia en "Tema del traidor y del héroe".

Se trata de ilustrar, entonces, cómo la otredad pierde en los relatos de Borges su condición de tal y se confunde con lo mismo, lo cual resulta de la confluencia de tiempos que propician. En vez de tratar el pasado como otredad, éstos sustentan la continuidad temporal, o sea, la supervivencia de lo que fue en la simultaneidad de las imágenes. La diferencia, que habita el pasado de la investigación histórica y encuentra en él su sepultura, sería de este modo superada. Contrariamente a las limitaciones historiográficas señaladas por de Certeau, Borges anula las distancias y confunde las genealogías. Léanse así estos versos en que el autor evoca a sus antepasados militares: «Soy, pero soy también el otro, el muerto, / El otro de mi sangre y de mi nombre; / Soy un vago señor y soy el hombre / Que detuvo las lanzas del desierto» («Junín», *El otro, el mismo* 1964). Lo mismo expresa Ryan, bisnieto de Kilpatrick, al descubrir "que él también forma parte de la trama de Nolan" (1: 498), volviendo relativa la distancia que lo separa de su ancestro. Desde luego, está en juego la verdad histórica. Aunque Ryan

persigue la resolución del enigma y parece creer en la virtud epistemológica de su profesión, calla el descubrimiento sobre la traición del héroe para que el relato de la nación sea perfecto. "En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los menos dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan" (1: 498).¹⁸ Las aguas del tiempo se mezclan y el historiador, situado en 1944 y contemporáneo de Borges, se encuentra al origen de la historia. No es imposible ver en esto una crítica al modelo nacionalista que comienza a desplegarse en la Argentina de aquellos años; tampoco, como piensa Balderston, sería descabellado leer una alusión mordaz a Carlyle y su historia de los grandes hombres (2010, 110-111). El fin del cuento reitera que la historia se escribe siempre en el presente y que es en él donde se halla el lugar justo para los muertos pretéritos—otra forma de memorialización en la que el pasado se ve enriquecido de subjetividad y pierde su condición de otredad.¹⁹

La escritura tiene lugar en un presente detenido; un punto fijo que deconstruye la distancia del origen y con ella la causalidad histórica o linealidad ascendente que confina a los muertos en el pasado. No es cuestión de rescatar el ayer en un sentido arqueológico —la verdad "tal cual fue"—, sino de dar con la configuración o "secreta forma del tiempo" que sea capaz de ofrecer un entendimiento renovado de éste.²⁰ Si bien la historia irlandesa de Kilpatrick es presentada como un "tema" que se repite a través del tiempo y de la geografía, el protagonismo de Ryan y la proyección de su investigación sobre el presente, desbaratan la unicidad de aquel hecho histórico y la fijeza de su origen. Es claro que para Borges no es conducente buscar la firmeza de un origen; por lo contrario, su narrativa del pasado muestra una pululación de relatos signados por la copia y la heterogeneidad.

3. En una historia monumental, como a la que Kilpatrick está destinado, la distancia con el pasado es un tiempo muerto que ignora las complejas relaciones de causalidad (Nietzsche); frente a este modelo, Borges sostiene un acercamiento estético que despliega otra forma de inteligibilidad.

¿Por qué nos conmovió tal o cual otra historia? Ésta es una pregunta que el lector de Borges es exhortado a hacerse de manera recurrente. La experiencia del pasado involucra al lector como involucra a Ryan "la pública y secreta representación" (1: 498) que culmina con el asesinato de Kilpatrick. Junto a la preferencia por un modo "mediato", "generalizador" y "abstracto" de escritura ("La postulación de la realidad" 1931), se destaca la inteligencia de las formas.²¹ La preferencia por el conocimiento intuitivo prevalece sobre el acopio de datos y el conocimiento lógico. De manera análoga al juicio de Nietzsche sobre la historia, el interés por el pasado debe trascender lo "instructivo" y dirigir su mirada hacia el campo del arte.

Más allá de la experiencia de la pérdida de sentido inherente

a la fruición estética, que es de carácter indefinido e inefable, se le acredita a ésta un valor instrumental indisputable, la promesa siempre renovada de una comprensión, "la inminencia de una revelación que no se produce" (1: 635). La reiteración de formas a través del tiempo, el "dibujo de líneas que se repiten" (1: 497), no autoriza a suponer una cristalización del sentido. Que el horizonte del sujeto hermenéutico esté determinado por su pertenencia a una tradición, no implica una negatividad del prejuicio ni una exclusión del acierto exegético.²² El pasado no es un coto de caza reservado a especies cuyo valor habría sido determinado de antemano; por lo contrario, se abre en él un espacio abierto a conjeturas siempre cuidadosas de su pertinencia histórica. No sabemos y poca importancia tiene cuál era la consciencia que poseían los actores históricos de sus actos. Tanto Kilpatrick como los innumerables partícipes del acto representado de acuerdo al modelo barroco de los *Festpiele* siguen ciegamente el libreto de Nolan, lo cual no excluye la posibilidad de mínimas, pero decisivas intervenciones que recuerdan su agencia histórica. Lo mismo cabe decir de Ryan y, asimismo, del narrador que ha imaginado esta historia. Ya que aquel que percibe las formas del pasado proyectadas sobre su propio tiempo puede conjeturar con acierto sobre el significado y valor histórico de las mismas.

¿Cuál sería, entonces, el sentido de la historia de Kilpatrick vista desde la perspectiva de Ryan? Si se prefiere, para repetir la pregunta de Nietzsche, ¿qué utilidad y qué perjuicio encierra esta historia para la vida? Es indudable que al acatar el modelo de un relato monumentalista, glorificador, Ryan debe esconder la falla que resquebrajaría y haría caer la estatua del héroe (que lo demistificaría). Pero no me refiero al ocultamiento mismo de su condición de traidor, la cual sin duda no correspondería a la veneración y ejemplarización perseguidas, sino sobre todo a la falta de especificidad (*connexus*) histórica que lo haría verdaderamente reconocible.²³ Por el informe del narrador, se sabe que la trama fraguada por Nolan es un plagio, una réplica, del *Julio César* de Shakespeare. La igualación de destinos dispares nada nos dice sobre la dinámica de los hechos históricos que son presentados como "efectos en sí" (Nietzsche 56), haciendo abstracción de la causalidad que los haría inteligibles. En este sentido, el lector es llevado a preguntarse dónde reside la traición y quién es el verdadero traidor de la historia.

Si bien la contemporaneidad de Ryan y su condición de descendiente del héroe, deberían permitirle articular distintos regímenes de temporalidad (lo que Dosse, tras los pasos de Koselleck, llama "anacronismo productivo"), opta en cambio por la pasividad celebratoria. Escamotea así aquello que define la escritura del pasado en la ficción de Borges: la articulación en el acto narrativo de distintos regímenes de temporalidad y distintas relaciones de causalidad.

De manera análoga a las tesis de Benjamin sobre la historia, las formas intuitivas fundan una compleja relación con el pasado.²⁴ No es éste el propósito historicista de descubrir la verdad de aquél,

sino más bien de hallar una configuración que adquiere sentido de cara al presente y en la que se cifra la historia en devenir (Benjamin 255). El núcleo conceptual de la propuesta de Borges apunta, como se ha dicho, a una negación del tiempo sucesivo y su superación, lo cual, al igual que en Benjamin, explica la importancia acordada al detenimiento emblematizado por la imagen. "El pasado sólo puede ser aprehendido por un presente estático que contempla la historia en su fluir contradictorio y es, a su vez, iluminado por esa revisitación" (Alonso 2007, 26). Se postula así

... a present which is not a transition, but in which time stands still and has come to a stop ... Thinking involves not only the flow of thoughts, but their arrest as well. Where thinking suddenly stops in a configuration pregnant with tensions, it gives that configuration a shock, by which it crystalizes into a monad. (Benjamin 262-3).

El pasado resulta contemporáneo del presente ("simultáneo") y, como en la figura del *aleph*, todos los actos ocupan el mismo espacio, "sin superposición y sin transparencia" (1: 625).

Como se mencionó al inicio de este análisis, una de las fuentes que alimenta la imaginación del narrador de "Tema del traidor y del héroe", aquello que le permite concebir (y comprender) la trama de la historia, es la teoría de Leibniz sobre la armonía preestablecida. En ella, sabemos, se afirma la autonomía de cada una de las mónadas que conforman la creación divina del universo, sin que esto niegue las interacciones producidas al interior de cada una de las series. A cada cambio corresponden nuevos cambios y así sucesivamente. Por ello, en un cuento como "La otra muerte" que sopesa distintas formas de acercarse al pasado, Borges trae a colación la *Suma teológica* con el propósito de refutar aquellas interpretaciones que congelan la memoria así como el desempeño histórico del protagonista. La historia, contrariamente a lo que supone el razonamiento de Santo Tomás de Aquino, sería una "intrincada y vasta concatenación de causas y efectos, que es tan vasta y tan íntima que acaso no cabría anular *un solo* hecho remoto, por insignificante que fuera, sin invalidar el presente. Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas" (1: 575). En otras palabras, se espera de la historia algo vivo y proteico, sujeto a rememoraciones y silencios. Por ello, no parece desacertado suponer, como parece sugerir Borges en la coda agregada al relato sobre Kilpatrick, que Ryan —tan cercano después de todo al autor— es el verdadero traidor de esta historia.

Conclusión

En consideración de las inconsistencias desprendidas de una visión teleológica de la historia, Borges formula tempranamente la necesidad de fundar una "historia viva"; expresión de acontecimientos en una simultaneidad atemporal clarificadora. Con ese propósito, subraya la importancia de una narración por

imágenes.²⁵ Hace saber, sin embargo, que la neutralización de las divisiones temporales es un efecto narrativo, puramente semántico. Recusa una forma absoluta de escepticismo. Y así lo dice en la conclusión de "Nueva refutación del tiempo", ensayo que advierte desde su título excesivo, y sobre todo contradictorio, acerca de las limitaciones metafísicas:

Negar la sucesión del tiempo, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino ... no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho ... El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (1: 770-771)

Es a través del acto narrativo, en la búsqueda de formas que posean el secreto del tiempo, que Borges hace comunicable la experiencia del pasado y vislumbra una prognosis, adelantándose a la dinámica histórica expuesta por Koselleck. En el plano local, argentino, él descubre su héroe. Sarmiento es el "testigo de la patria" (1: 899) ya que puede verla en una simultaneidad preclara, profundamente histórica. A la vez testigo y creador, Sarmiento comprueba el derrotero histórico y profetiza el tiempo que vendrá.²⁶ En ello reside su eficacia: narra el presente inmediato como si fuera parte del pasado y, de esta manera, logra acercarse al sentido profundo de las cosas.²⁷ "Negador del pobre pasado y del ensangrentado presente, Sarmiento es el paradójico apóstol del porvenir" (4: 123).

A la justa relación con el pasado corresponde una justa relación con el presente. Como es ilustrado en su breve relato sobre la eternidad ("Sentirse en muerte" 1928),²⁸ se trata de hacer confluir el pasado y el presente para liberar al ser humano de su atavismo con aquél. Haciendo eco de un razonamiento nietzscheano, Borges constata que la fugacidad del tiempo nos condena a un ejercicio perpetuo de la memoria que afantasma nuestra existencia.²⁹ Sólo la posibilidad del olvido, que en grado extremo es la condición del animal, le permite una apropiación más justa del tiempo que fue. Esta es, por supuesto, la enseñanza de Funes, quien define su memoria como "un vaciadero de basuras" (1: 488).³⁰ También la historia de Pedro Damián apunta en ese sentido cuando, en el

umbral de la muerte, el personaje se libera de la ansiedad del pasado (del acto de cobardía que lo acompañó más de la mitad de su vida) y vuelve a él en condición de sombra para corregir—"olvidar"—aquel acto infamante.

Aunque, quizá, el cuento de Borges que aporte mayor claridad al respecto es "El sur". Para ir concluyendo, destacaré aquel momento en que Dahlmann, al dejar el sanatorio y a punto de emprender el viaje fantástico que lo lleva al pasado de la patria y al encuentro con su destino, se detiene en un café atraído por el recuerdo de un gato "que se dejaba acariciar por la gente como una divinidad desdeñosa" (1: 525). Lo que sigue se relaciona con lo dicho hasta aquí: "Entró. Ahí estaba el gato dormido ... y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante" (1: 525-526). La misma experiencia vuelve a repetirse al final del viaje cuando Dahlmann descubre en el viejo gaucho, que está como "fuera del tiempo, en una eternidad" (1: 527), una cifra de su destino. En esta escena, Dahlmann, lo mismo que Pedro Damián, Isidoro Acevedo, el mago de "Las ruinas circulares" y tantos otros personajes de Borges, regresa al pasado bajo una apariencia fantasmal, como entre las sombras de un sueño. Se entiende que eso sea así ya que sólo la muerte libera al hombre del peso del tiempo; la muerte y el sentimiento de eternidad u olvido que lo acercan imposiblemente al animal. Pero no por ello la historia es ignorada por Borges al brillar con toda su fuerza en el muro color punzó del violento almacén.³¹ En relectura de la tradición liberal decimonónica y su enemigo rosista, "El sur" vuelve relativa la oposición entre la civilización y la barbarie, tal como lo hiciera anteriormente Benjamin en las ya citadas *Tesis sobre la historia*.³² La negación del tiempo encierra, según Borges, la clave de la posesión del pasado. El umbral que Dahlmann cruza, convertido en personaje trágico que asume su destino, es el punto donde coinciden lo histórico y lo ahistórico, dos dimensiones igualmente necesarias para la vida. Allí, de acuerdo al artificio de la eternidad, el pasado y el presente serían no sólo iguales, sino lo mismo. "El tiempo si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo" (Borges 1: 765). Es esta coincidencia la que vindica Borges en su contribución a la historia.

NOTAS

1 Le agradezco a Stéphanie Decante por sus lúcidos comentarios a una versión preliminar de este trabajo.

2 Sobre el concepto y la función de la memoria en la narrativa de Borges, así como su expresión en imágenes, véase mi estudio sobre *Evaristo Carriego* (1930) (Alonso 2013).

3 Para una glosa iluminadora de este autor, véase Chartier 1996.

4 Según Hayden White, los distintos modos de la historiografía responden a "formalizaciones de intuiciones poéticas que analíticamente los preceden y que sancionan las teorías particulares utilizadas para dar a los relatos históricos el aspecto de una 'explicación'" (11).

5 Argumentos contrarios al escepticismo histórico se encuentran con distintos matices en de Certeau (1975), Ricoeur ([1983] 1985) y (2000), Ginzburg (1999) y (2006), y Chartier ([1998] 2009).

⁶ Para un compendio y discusión de la crítica que subraya el escepticismo de Borges, véase Balderston 1993, 1-17. En relación a la lectura escéptica, contra la que argumenta igualmente este estudio, vendría a cuento considerar la coincidencia observada por varios críticos entre Borges y Mauthner a partir de la evolución y variabilidad del lenguaje; véase Echevarría Ferrari, Baez, Dapía, Le Rider. Queda el desarrollo de esta pertinente cuestión para un próximo trabajo.

⁷ Mi análisis retoma los conceptos de narración y trama desarrollados en Ricoeur 1983, 1984.

⁸ Véase de Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. En esta obra monumental, se complementa el estudio de la relación entre narración histórica y ficción integrándose la memoria y el olvido, categorías que no habían sido desarrolladas previamente en *Temps et récit*.

⁹ La necesidad de practicar "una educación del olvido" es reiterada, y aún con más claras implicaciones miméticas, en "La postulación de la realidad" (1: 218). Es significativo que Borges reconozca su modelo "clásico" de escritura en la obra histórica de Gibbon (1: 217-218).

¹⁰ Véase el "Prólogo" a la traducción de *Gylfaginnig, La alucinación de Gylfi* (1984) que hacen Borges y María Kodama. La cercanía de Sturluson y Tucídides es fundamentada en el recurso de ambos a una tradición literaria; una idea que merece ser pensada dado el compromiso explícito del ateniense de producir una historia verdadera fundada en la *autopsia* (Hartog).

¹¹ En otras palabras, Borges insta a proceder de igual manera que Sturluson, pues "[c]on razón escribió Saxo Gramático en su *Gesta Danorum*: 'A los hombres de Thule (Islandia) les deleita aprender y registrar la historia de todos los pueblos y no tienen por menos glorioso publicar las excelencias ajenas que las propias'" (1: 134).

¹² El contraste con el historicismo no puede ser mayor. Como explica François Dosse refiriéndose a Fustel de Coulanges, para dicho modelo historiográfico "[t]outes les implications subjectives de l'historien sont à bannir car la méthode suivie ne peut être que strictement inductive et l'historien doit donc laisser ses hypothèses au vestiaire pour se mettre au seul service du texte, en s'effaçant complètement" (4).

¹³ Véase Hartog 15-18.

¹⁴ El "Prologo" agregado a esta obra en la edición de 1955 es indicativo del valor acordado a la ficción y al acto conjetural que ésta permite en relación al pasado. Se dice esto bajo la forma de preguntas que luego se precisan: "¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?"

A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo" (1: 101).

¹⁵ Para comprender la importancia atribuida a la imagen, véase en particular el primer capítulo del libro, "Palermo de Buenos Aires" (105-112).

¹⁶ Me refiero aquí a lo expuesto en "El escritor argentino y la tradición" (1953). Sobre la datación de este ensayo, véase Balderston 2013.

¹⁷ Véase Koselleck 9-25, 93-104.

¹⁸ Es en el último párrafo del cuento donde se notifica el descubrimiento de Ryan y su decisión de guardar silencio sobre éste, optando por el culto a la gloria del héroe. Es significativo que este pasaje haya sido agregado con posterioridad a la primera publicación del cuento en la revista *Sur* (número 112, febrero de 1944). El párrafo, escrito de puño y letra por Borges, fue encontrado hace poco por los investigadores Germán Álvarez

y Laura Rosato dentro de un ejemplar de dicha revista en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional argentina. En otras palabras, Borges repite el argumento narrado, incorporándose él también en la trama de la historia. Nótese no sólo el juego especular y psicológico que favorece este agregado, sino también la convicción de la existencia de una "verdad" histórica.

¹⁹ Al considerar la operatividad de los regímenes de temporalidad en el saber histórico, François Dosse se ve impelido a hablar de un anacronismo "legítimo" y "controlado". Su razonamiento es diáfano y corresponde a nuestro análisis: "Le mouvement s'est emparé du temps présent jusqu'à modifier le rapport moderne au passé. La lecture historique de l'événement n'est plus réductible à l'événement étudié, mais envisagée dans sa trace, située dans une chaîne événementielle. Tout discours sur un événement véhicule, connote une série d'événements antérieurs, ce qui donne toute son importance à la trame discursive qui les relie dans une mise en intrigue. Cette histoire qui part des préoccupations présentes n'engage pas seulement l'ouverture d'une période nouvelle, le très proche s'ouvrant au regard de l'historien. Elle est aussi une histoire différente qui se cherche dans la rupture avec le temps unique et linéaire, et pluralisant les modes de rationalité" (7).

²⁰ En su comentario de la genealogía de Nietzsche, Foucault considera un historicismo de este tipo y explica las razones de su rechazo: "Buscar tal origen es tratar de encontrar 'lo que ya existía', el 'eso mismo' de una imagen exactamente adecuada a sí misma.... Ahora bien, si el genealogista se toma la molestia de escuchar la historia más bien que de añadir fe a la metafísica, ¿qué descubre? Que detrás de las cosas hay 'otra cosa bien distinta': no su secreto esencial y sin fecha, sino el secreto de que no tienen esencia, o de que su esencia fue construida pieza a pieza a partir de figuras extrañas a ella" (17-18).

²¹ El aleph sería la forma modelo, la forma de las formas, cuya comprensión supera la historia universal ("El aleph" 1945).

²² Sobre la recuperación del "prejuicio" en el marco de la hermenéutica, véase Gadamer 331-377.

²³ Véase Nietzsche 56-57.

²⁴ Véase Alonso 2007, 24-27.

²⁵ En aras de narrar el pasado remoto de Palermo (*Evaristo Carriego*), Borges enuncia la verdad del método: "Recuperar esa casi inmóvil prehistoria sería tejer insensatamente una crónica de infinitesimales procesos: las etapas de la distraída marcha secular de Buenos Aires sobre Palermo, entonces unos vagos terrenos anegadizos a espaldas de la patria. Lo más directo, según el proceder cinematográfico, sería proponer una continuidad de figuras que cesan ..." (1: 105).

²⁶ En el que considero su mejor libro de poesía, *El otro, el mismo* (1964), Borges le consagra a Sarmiento los siguientes versos: "En su larga visión como en un mágico / Cristal que a un tiempo encierra las tres caras / Del tiempo que es después, antes, ahora, / Sarmiento el soñador sigue soñándonos" (Borges 1: 899).

²⁷ "La forma de los hechos contemporáneos suele ser indistinta; es menester que pase mucho tiempo antes que percibamos su configuración general, su básica y secreta unidad. Sarmiento ejecuta la proeza de ver históricamente su actualidad, de simplificar e intuir el presente como si ya fuera el pasado" (Borges 4: 121).

²⁸ Este relato, presentado por Borges como su "teoría personal de la eternidad" (1: 365), fue publicado varias veces, con muy pocas variantes: con su título original, *en el idioma de los argentinos* (1928) y, luego,

refundido en "Historia de la eternidad (*Historia de la eternidad* 1936) y en "Nueva refutación del tiempo" (Otras inquisiciones 1952).

²⁹Véase el inicio de la *Segunda Intempestiva* donde Nietzsche simula un diálogo entre el hombre y los animales de un rebaño (40 y ss.).

³⁰En el "abarrotado mundo" de Funes, observa el narrador, no cabía la posibilidad del olvido, le estaba vedada la necesidad de "generalizar" y "abstraer" (1: 490). Dos cualidades que para Aristóteles, como se ha visto, colocan la poesía por encima de la historia. En cuanto al paralelo entre este

cuento y el razonamiento nietzscheano, éste es indicado por Germán Cano en su muy buena edición de la *Segunda intempestiva* (42).

³¹Se recordará que punzó es el color de la divisa que distinguía a los partidarios de Rosas. Un dato, sin duda, a considerar en la lectura de este cuento. El pasaje en cuestión dice así: "El almacén, alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento" (1: 527).

³²"There is no document of civilization that is not at the same time a document of barbarism" (Benjamin 256).

OBRAS CITADAS

- Alonso, Diego. "Imperecederas imágenes: Borges el idealista y la escritura de la patria". *Variaciones Borges* 24 (2007): 19-34.
- . "Sobre la memoria y la historicidad de las imágenes en *Evaristo Carriego*". *Variaciones Borges* 37 (2014): 81-101.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Balderston, Daniel. *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham y Londres: Duke University Press, 1993.
- . "Digamos Irlanda, digamos 1824': para repensar la historia en Borges". *Translación e historia*. Ed. Alfonso de Toro. Ildesheim: Georg Olms Verlag AG, 2010: 35-45.
- . "Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de 'El escritor argentino y la tradición'", *Cuadernos LIRICO* [En línea], 9/2013. URL: <http://lirico.revues.org/1111>.
- Baez, Fernando. "Mauthner en Borges". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2001. URL: http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/borg_mau.html.
- Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History". *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. Nueva York: Schocken, 1969.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Tomo 4. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.
- . *Obras completas*. Tomo I. Barcelona: RBA, Instituto Cervantes, 2005.
- Borges, Jorge Luis y María Kodama. "Prólogo". *La alucinación de Gylfi de Snorri Sturluson*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Cano, Germán. "Nietzsche y la poderosa fuerza del presente. Una introducción a 'Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida'". Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II intempestiva]*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2003, 11-32.
- Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. París: Gallimard, 2002.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1996.
- . *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*. París: Éditions Albin Michel, [1998] 2009.
- Dapía, Silvia. "La presencia de Fritz Mauthner en el ensayismo de Borges". *Revista de crítica Latinoamericana* 21 (1995): 189-206.
- Dosse, François. "De l'usage raisonné de l'anachronisme". *Espaces Temps* 87/88 (2005), "Les voies traversières de Nicole Loraux": 156-171.
- Echevarría Ferrari, Arturo. "Borges y Fritz Mauthner: una filosofía del lenguaje". *AIH. Actas* (1980): 399-406. URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_1_039.pdf.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 1992.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- Ginzburg, Carlo. *History, Rhetoric, and Proof*. Hanover, NH: University Press of New England, 1999.
- . *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*. Milano: Feltrinelli, 2006.
- Hartog, François. *Evidencia de la historia: lo que ven los historiadores*. Trad. Norma Durán. México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Trad. Keith Tribe. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2004.
- Le Rider, Jacques. "Mauthner, lecture favorite de Jorge Luis Borges". *Oeuvres ouvertes*, 17 de julio de 2012. URL: <https://oeuvresouvertes.net/spip.php?article1770>.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II intempestiva]*. Ed. y Trad. Germán Cano. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2003.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1973.

“Un fuego sin luz”: La paradoja y el error en “La busca de Averroes”

Claire M. Climer

ABSTRACT: El cuento “La busca de Averroes” (1947) de Jorge Luis Borges explora dos búsquedas entrelazadas: mientras que Averroes en vano busca el sentido de dos palabras inescrutables—*tragedia* y *comedia*—de Aristóteles, el narrador del cuento busca a Averroes mismo, con la esperanza de recrearlo de forma detallada y verosímil para el lector. Si bien el fin de Averroes, como sostiene el narrador, “no está vedado a los otros, pero sí a él”, por la sencilla razón que el filósofo cordobés está “encerrado en el ámbito del Islam”, según lectores previos el cuento se convierte en una alegoría sobre la imposibilidad de la traducción. Las consecuencias de tal interpretación del cuento son desconcertantes, no sólo por poner en duda cualquier negociación de fronteras culturales o lingüísticas, sino también por ser poco congruentes con el papel primordial que la traducción desempeña en la obra borgesiana. El presente ensayo propone una interpretación alternativa, arguyendo que la traducción errónea de Averroes resulta no ser sino un *red herring* que distrae al lector del tema más esencial: la paradoja.

KEYWORDS: Borges, Averroes, Aristóteles, traducción, teoría, paradoja.

...no había más que un poco de frío,
un sueño no soñado por alguien...
—JLB
“Everything and nothing,” *El hacedor*¹

En la investigación que sigue quiero narrar el proceso de una derrota.² Más bien, me gustaría arrojar luz sobre toda una serie de derrotas, comenzando con la traducción frustrada que Borges sitúa en el centro de su cuento “La busca de Averroes” (1947) y siguiendo con los esfuerzos críticos previos, malhadados en igual medida, que intentan explicar por qué fracasa el proyecto del pensador cordobés. Por temor de ser víctima del orgullo desmedido, sin embargo, tomaré como punto de partida el relato de mi propia derrota, una tentativa de leer la obra de Borges del mismo modo como Borges la leería: recurriendo al mundo de la biblioteca y en particular a los polvorientos tomos que reciben una atención oblicua en el cuento. Después de ilustrar las limitaciones, si no la insostenibilidad absoluta, de tal método bibliográfico, exploraré las estrategias alternativas para resolver la adivinanza planteada por “La busca de Averroes”, desde las lecturas filosóficas del cuento hasta las explicaciones lingüísticas de su doble derrota. Es decir, el estudio presente seguirá el cuento en dos direcciones simultáneas: el fracaso por parte del narrador por reencarnar a Averroes en forma ficcional y el fracaso por parte de Averroes en su *Comentario* por traducir correctamente la *Poética* de Aristóteles. Considerando “La busca de Averroes” como una obra literaria que reflexiona sobre la creación y recepción de obras literarias, propondré un nuevo método para la interpretación del cuento, según el cual su tema central resulta ser no la imposibilidad sino la paradoja de la traducción.

En el centro de “La busca de Averroes”, como el título mismo revela, yace una búsqueda. Las preguntas permanecen, sin embargo, ¿Qué se busca y quién es el buscador? En su traducción del cuento al inglés, Andrew Hurley opta por la solución más obvia a estas preguntas, re-bautizando el cuento bajo el título “Averroës’ Search”. Y, de hecho, este título señala el principal hilo narrativo del cuento: el esfuerzo de Averroes de descifrar dos palabras “arcanas” que pululan en el texto de la *Poética: tragedia y comedia*. Sin embargo, por lícita que sea, la traducción titular de Hurley es al mismo tiempo incompleta, pues Averroes resulta no ser el único buscador dentro del cuento. Por el contrario, el epílogo del cuento nos revela que la búsqueda es doble: mientras que Averroes en vano hojear volúmenes en busca del sentido de esas dos palabras inescrutables, el narrador busca a Averroes, con la esperanza de recrearlo de forma detallada y verosímil para el lector (37).³ No obstante, tanto la búsqueda por parte del narrador como la de Averroes mismo parecen fútiles. Tras angustiarse por el sentido de las dos palabras nebulosas, Averroes tiene una epifanía y “[c]on firme y cuidadosa caligrafía” añade al manuscrito de su *Comentario* lo siguiente: *Aristú* (Aristóteles) *denomina tragedia a los panegíricos y comedia a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario* (44; cursiva de Borges). Por su parte, el narrador sufre la súbita aniquilación de su protagonista, quien “desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz” (45). Desmoralizado por esta desaparición, el narrador lamenta:

Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes,
queriendo imaginar lo que es un drama sin haber

sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. (45)

Sin confundir este "Borges" que aparece dentro del cuento, en la forma del "yo" que confiesa la derrota de su texto, con el Borges de carne y hueso, conviene preguntar, ¿quién era ese Averroes que el narrador de "La busca de Averroes" no logra recrear? Como es de esperarse con Borges, el epílogo contiene unas breves alusiones a las fuentes que el bibliofílico inventor de "La busca de Averroes" había consultado. Y, como también es de esperarse con Borges, la invocación de estas supuestas fuentes suscita más preguntas de las que contesta. En primer lugar, el lector veterano habrá aprendido a no confiar en las referencias bibliográficas de Borges al pie de la letra, pues la invención descarada es esencial a su *modus operandi* literario. Este afán por la invención en sí no distingue a Borges, desde luego, de cualquier otro escritor de ficción. Lo que sí lo diferencia es su modo subrepticio, aun engañoso, de inventar, según el cual los epígrafes, las notas al pie de página o ciertos elementos paratextuales de la fuente principal parecen otorgar al cuento (o ensayo) una autoridad que una lectura más minuciosa, o la investigación adicional, suele socavar. En su ensayo "The Literature of Exhaustion", John Barth nos ofrece un ejemplo magistral: "one of [Borges'] frequenter literary allusions is to the 602nd night of *The 1001 Nights*, when, owing to a copyist's error, Scheherazade begins to tell the King the story of the 1001 nights, from the beginning" (33). Al consultar el clásico tomo árabe, sin embargo, Barth descubre que ese fascinante episodio no es sino otro ardid borgesiano, fraguado en parte como pretexto para explorar dos conceptos interrelacionados, ambos de perenne importancia para la obra de Borges: la regresión infinita y el *mise en abyme*. Por lúdicas que sean, estas tretas no son frívolas. Al contrario, siguen fielmente el método que Borges anuncia en el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941):

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. (12)

Si la autorreferencial sexcentésima segunda noche no existe, el mejor procedimiento es inventarla por medio de una seductora alusión. Cuando, por otro lado, estos "vastos libros" —*Las 1001 noches*, o los comentarios de Averroes— ya existen, Borges no se limita a citarlos servilmente, sino que extrae de ellos la materia prima para sus propios proyectos, modificando u omitiendo los detalles como corresponde.

En el caso de "La busca de Averroes", el entretrejimiento de la realidad y la literatura es aún más complejo. La mera vaguedad de las referencias, las cuales están limitadas a los apellidos, exige especulación, pero aun así los autores son fáciles de identificar:

Ernest Renan, el famoso filólogo decimonónico francés; Edward Lane, orientalista, traductor y lexicógrafo inglés; y Miguel Asín Palacios, el arabista español. El lector voraz que tiene una amplia biblioteca a su disposición tal vez será tentado a consultar las obras pertinentes de ese triunvirato en busca de alguna pista que arroje luz sobre el fracaso de Averroes. Si, como nos informa el narrador, el cuento se trata del "caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él" (45), el lector se enfrenta a la pregunta fundamental, ¿por qué está el sentido de las palabras *tragedia* y *comedia* fuera del alcance específico de Averroes? La solución a este enigma no parece estar escondida en las páginas de *Averroès et l'Averroïsme* (1852) de Renan, pues la preocupación central de esa obra es la influencia que el averroísmo ejerció sobre el ámbito cristiano desde fines del siglo XIII.⁴ En el caso de Lane, la obra que parece más prometedora para nuestros propósitos, *Arabian Society in the Middle Ages*, ni siquiera contiene el nombre de Averroes, aunque es posible que le ofreciera a Borges materia para la representación del entorno cultural e intelectual de Córdoba en el siglo XII. Por último, en un capítulo que ocupa poco más de una página, *Huellas del Islam* de Miguel Asín Palacios no se enfoca en el papel de Averroes como el Comentador a Aristóteles, sino que proporciona un resumen de las "ideas cardinales" del averroísmo. Ciertamente no deben descartarse por completo las fuentes anunciadas en el texto del cuento, pues puede ser que un estudio más profundo de éstas suministre nexos inesperados a la ficción de Borges. Sin embargo, con respecto a la cuestión central de "La busca de Averroes" —el enigma de la doble derrota y su procedencia— las obras de Renan, Lane y Asín Palacios parecen ser callejones sin salida.

De manera similar, las alusiones a Averroes que surgen en otras partes de la obra borgesiana ofrecen, con respecto a nuestro presente caso detectivesco, poca iluminación. Surge el nombre de Averroes dos veces en *Nueve ensayos dantescos* (1982). La primera aparece en "El noble castillo del canto cuarto", con referencia al pasaje onírico del *Inferno* en el cual Dante sueña que se encuentra en una selva copiosa, donde sortea un camino vigilado por una loba que "hace que muchos vivan tristes" (97-8). Cuando llegan al primer círculo, Virgilio le explica que están "en el Infierno de aquellos que murieron antes de proclamada la Fe", cuyos habitantes ilustres incluyen "personajes clásicos y bíblicos y a tal cual musulmán (<<Averòis, che'l gran comento feo>>)" (99). La segunda referencia de *Nueve ensayos dantescos*, esta vez sólo tangencial, aparece en "El último viaje de Ulises", en el cual Borges acentúa el atrevimiento teológico de Dante, quien había "osado equiparar a Beatriz Portinari con la Virgen y con Jesús" (116-7). Además, el poeta florentino "había juzgado y condenado las almas de papas simoníacos y había salvado la del averroísta Siger, que enseñó el tiempo circular", uno de los predilectos temas de Borges (116-7). En "La pesadilla", la segunda conferencia recopilada en *Siete noches* (1980), Borges vuelve al funesto castillo del *Inferno*, otra vez enumerando las silenciosas sombras de los que "no pudieron ser salvados por

Cristo": Séneca, Platón, Aristóteles, Saladino y Averroes (50). Por último, en los *Textos cautivos* (1986) el nombre de Averroes surge sólo en el contexto de la extraordinaria erudición del humanista italiano Giovanni Pico della Mirandola, cuya biblioteca incluía al filósofo cordobés en su colección de más de mil ciento noventa y un tomos (68). En fin, aparte de "La busca de Averroes", las demás apariciones por el Comentador en la obra de Borges son, aunque evocativas, fugaces. Sin duda, el hecho de que Borges represente, una y otra vez, a Averroes al lado de figuras tan monumentales como Homero y Aristóteles sirve para reafirmar la alta estima que le tenía, pero al fin y al cabo no ofrece datos nuevos para nuestra investigación.

La búsqueda de Averroes por parte del narrador genera, pues, otra búsqueda: la del lector, quien busca la base bibliográfica con la cual Borges ha conjurado al Averroes de su cuento. Es decir, la tarea de examinar por qué Averroes fracasa en su traducción—por qué su fin está vedado a él, pero no a otros—dirige a la lectora a preguntarse quién es el Averroes de Borges y cómo es su cosmovisión. Si el significado de las dos voces de la *Poética* elude al Comentador porque él está, como nos comenta el narrador, "encerrado en el ámbito del Islam" (45), el misterio persiste sobre cómo era tal ámbito y qué precisamente, aparte de los conceptos de comedia y tragedia, excluía ese ámbito. El *Comentario* de Averroes sobre la *Poética*, y en particular la traducción de Charles E. Butterworth, sirve para ampliar nuestro conocimiento en cuanto a la mente y al mundo del filósofo andalusí. Sin embargo, antes de adelantarnos, conviene matizar nuestra terminología, pues en realidad Averroes no produjo un solo comentario de la *Poética*, sino tres. Como Oliver Leaman explica, el proceso exegético de Averroes consistió en un comentario corto, un comentario medio y otro comentario largo sobre cada obra aristotélica. Por lo general, los comentarios medios (*talkhīṣ*) "come closest to the text itself"; al contrario, tanto los comentarios cortos (*jawāmi'*) como los largos (*tafsīr*) suelen incluir digresiones que relacionan el texto original con asuntos contemporáneos (Leaman 9). En el caso de nuestro cuento, Umberto Eco demuestra que es el comentario medio sobre la *Poética* el que Borges tiene en mente al inventar su protagonista (77).

En su introducción minuciosa al *Comentario Medio* (1175), Butterworth ofrece varias observaciones sobre la verdadera exégesis del Comentador, las cuales introducen a la adivinanza de "La busca de Averroes" múltiples giros inesperados. En primer lugar, Butterworth observa que el tratado griego no carece de sus propios enigmas: "Though Aristotle promises to speak about comic poetry in the *Poetics*, the section of the treatise devoted to this subject has apparently been lost" (6). Esta ausencia conspicua debiera haber causado al Comentador un descorazonador episodio de aporía, el cual, por desgracia, no se registra en su comentario. Al contrario, según Butterworth, "Noting the absence of this discussion in the old Arabic translation of Aristotle's text, Averroes concludes that the translation must be incomplete and passes over the subject in silence" (6-7). A estas alturas, sería irreprochable si

el lector formulara una nueva hipótesis: la traducción errónea hecha por Averroes se debe a la laguna de la *Poética*. Después de todo, ¿cómo puede el Comentador entender e interpretar lo que el Filósofo ni siquiera discute en la versión relevante de su obra? Sin embargo, al adentrarse en el primer capítulo del *Comentario Medio*, el lector descubre que esa hipótesis está subvertida por los hechos. Refiriéndose a la afirmación de que "every poem and poetic statement is either satire or eulogy", Butterworth explica en una nota al pie de página:

Or, in keeping with Aristotle's text, "comic or tragic." The Arabic terms used here by Averroes—*hijā'* and *madīh*—are the very ones used in the old Arabic translation of Aristotle's *Poetics* by Abū Bishr Mattā Ibn Yūnus al-Qunnā'ī to render Aristotle's *kōmōidia* and *tragōidia*. (59-60, n. 4)

En fin, la traducción errónea sobre la cual el cuento de Borges trata fue cometida no por el epónimo Averroes, sino por su antecesor.⁵

Con esta revelación, el lector descubre que ha caído en una trampa de sencillez exasperante: la inserción en la ficción de una figura "histórica" que, en algún momento, cesa de coincidir con los hechos históricos. En otras palabras, aunque son homónimos, el Averroes borgesiano y el Averroes histórico no sólo son distintos—esto es cierto en el caso de cualquier entidad ficcional y su homólogo concreto—sino que se desvían en el mismo acto de traducción que "La busca de Averroes" adopta como su tema. Por supuesto, la equivocación de los dos Averroes es comprensible; de hecho, la ilusión novelesca de la narrativa depende de esta confusión y son innumerables los pormenores textuales que la respaldan. Consideremos, por ejemplo, el epígrafe del Renan, reproducido por Borges con una exactitud, incluso el año de la edición y el número de página, que seduce al lector desde el principio, arrojando sobre el texto una aureola de erudición:

S'imaginant que la tragédie n'est autre chose que l'art de louer...

ERNEST RENAN: *Averroès*, 48 (1861).⁶

La primera oración conspira con el epígrafe para intensificar esta aureola, comenzando el cuento con un esbozo casi enciclopédico de su protagonista y el entorno intelectual de éste:

Abulgualid Muhámmad Ibn-Ahmad Ibn-Muhámmad Ibn-Rushd (un siglo tardaría ese largo nombre en llegar a Averroes, pasando por Benraist y por Avenryz, y aún por Aben-Rassad y Filius Rosadis) redactaba el undécimo capítulo de la obra *Tahafut-ul-Tahafut* (Destrucción de la Destrucción), en el que se mantiene, contra el asceta persa Ghazali, autor del *Tahafut-ul-falasifa* (Destrucción de Filósofos), que la divinidad sólo conoce las leyes

generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo. (36)

De hecho, esta inundación de detalles complementa con finura el realismo que se desarrolla a lo largo del cuento, desde los jardines del fértil paisaje de Córdoba hasta la abundancia de palabras de origen árabe: *almuédano*, *alminar*, *cáfila*, *anaquel*,⁷ *alacenas* y *alcázar*, entre otras. Sin embargo, como la arqueología textual de Butterworth revela, incluso el epígrafe del cuento debe leerse a contrapelo, pues éste perpetúa la falsa atribución del error a Averroes. Independiente de que Borges supiese que el Averroes histórico era en realidad un mero transmisor de la traducción equivocada, y no su autor original, el efecto del epígrafe sigue siendo el mismo como el de tantos cuentos de Borges: explotar la presumida autoridad del paratexto como elemento libre a la invención y a la licencia artística.

Dado que Borges se dedica no a la historiografía sino a la ficción, su detallismo consigue una verosimilitud exquisita, aun cuando algunas minucias no son en el fondo verídicas. Por su parte, Umberto Eco especula que la mayor fuente para "La busca de Averroes" no fue ninguna de las obras que Borges menciona, sino la *Historia de las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez y Pelayo, donde éste describe la enrevesada secuencia de traducciones (y traducciones de traducciones) por las cuales la *Retórica* y la *Poética* se propagaban, de forma distorsionada, durante la Edad Media. La erudición de Borges consiste, pues, tanto en ocultar sus fuentes como en alardearlas, un método que Eco describe así:

ésta era la capacidad casi adivinatoria de Borges, que tal vez encontraba una sugerencia, un indicio en una entrada de enciclopedia, y de allí sacaba una serie de reflexiones que nos hacen creer que había leído y entendido a fondo textos que en realidad no había leído nunca. (76)

No es decir, desde luego, que la base bibliográfica de los cuentos de Borges sea fingida, sino que los cuentos mismos se construyen sobre esa base por modos más oblicuos, y menos mecánicos, que los que una lectura ociosa de ellos suele sugerir.

Nos encontramos, pues, en un embrollo reminiscente de aquel que inquieta las páginas de "La muerte y la brújula" (1942), en el cual la "temeraria perspicacia" de Erik Lönnrot le motiva a buscar "una explicación puramente rabínica" por el asesinato de un rabino (499, 500). Asimismo, en nuestro propio caso, las ganas de disipar un enigma de índole libresca nos han impulsado a buscar, en vano, una solución libresca. En el ejemplo del desgraciado Lönnrot, el fervor por desvelar una explicación que cumpla sus ideas preconcebidas lo adentra, paso a paso, en un laberinto cada vez más profundo que terminará en su propia perdición.

Con la crítica literaria, por suerte, lo que está en juego no es, en la mayoría de casos, un asunto de vida o muerte. Lo que las investigaciones que he delineado en los párrafos anteriores nos insinúan es que, mientras la consulta de las referencias borgesianas

puede resultar fructífera en otras ocasiones, es dudoso que ese procedimiento produzca la pista decisiva para desenredar el misterio de "La busca de Averroes". Es decir, aunque que las excursiones bibliográficas no son frívolas en absoluto, la mención irresistible por parte de Borges de sus supuestas fuentes constituye una pista engañosa, muy parecida a los consabidos *red herrings* que embaucan a los *sleuths* de Arthur Conan Doyle y Edgar Allan Poe. En cuanto a la "derrota" que sufre Averroes en las caprichosas manos de la traducción, la clave a nuestra adivinanza —¿por qué fracasa Averroes?— está escondida no en fuentes exógenas, sino en el texto mismo del cuento. Recordemos, entonces, el sagaz epígrafe atribuido⁸ a Séneca que sirve para prefigurar el desenlace de "The Purloined Letter" ("La carta robada"): *Nil sapientiae odiosius acumine nimio*. En otras palabras, para la sabiduría nada es tan odioso como el ingenio excesivo. De hecho, la astucia a veces oscurece tanto que ilumina. Como Lönnrot descubre de la peor manera, la realidad no tiene la menor obligación de gratificar nuestras fantasías literarias y, a menudo, su objeto no está ingeniosamente encubierto, sino a la vista.

Ahora bien, como la "La carta robada" ilustra de manera tan memorable, la visibilidad de una solución no significa que su búsqueda sea superflua: lo visible no coincide siempre con lo obvio. Por consiguiente, aunque hemos eliminado un procedimiento para la indagación de la pregunta central de "La busca de Averroes", nos queda la imprescindible tarea de desarrollar una alternativa. Un método posible consiste en reconstruir la filosofía de Averroes —no del Averroes histórico, cuyo pensamiento ocupa muchos tomos sobre una ancha gama de temas, sino del Averroes del cuento de Borges. Tal método tiene sus virtudes, y a primera vista incluso puede parecer ineluctable, pues a lo largo del relato, la filosofía nunca está lejos de las contemplaciones de Averroes. Al principio del cuento, por ejemplo, Averroes escribe "con lenta seguridad" el undécimo capítulo de su *Tahafut-ul-Tahafut*, urdiendo una serie de silogismos para refutar al "asceta persa Ghazali", autor del *Tahafut-ul-falasifa* (Destrucción de Filósofos).⁹ Más adelante, Averroes asiste a una cena en la casa del alcoranista Farach, donde los invitados debaten asuntos metafísicos, incluso la supuesta existencia de una rosa cuyos pétalos están inscritos con un testimonio de fe (*la shahada*): *No hay otro dios que el Dios. Muhámmad es el Apóstol de Dios*. Averroes expresa su escepticismo en términos que lo sitúan plenamente dentro de la tradición filosófica y, es más, que prefiguran "un todavía problemático Hume": "Me cuesta menos admitir un error en el docto Ibn Qutaiba, o en los copistas, que admitir que la tierra da rosas con la profesión de la fe" (39).¹⁰ La conversación incluso abarca la teoría literaria, la misma preocupación de la *Poética*. En particular se debate "la conveniencia de renovar las antiguas metáforas", una proposición a la cual Averroes se opone con un argumento tan culto como perspicaz (586). Examinaremos los detalles de ese argumento más adelante; por ahora conviene notar que el Averroes de Borges no sólo corresponde a una figura histórica de excepcional destreza filosófica, sino que demuestra tal destreza dentro del cuento mismo.

Si el significado de las palabras *tragedia* y *comedia* está vedado a Averroes por su postura filosófica, no queda claro, sin embargo, exactamente cuál es esa postura, o a cuáles posiciones filosóficas se suscribe Averroes. Ésta es la pregunta que persigue Silvia G. Dapía, quien señala como testimonio de la cosmovisión de Averroes una de las doctrinas que el filósofo cordobés defiende en su *Tahafut-ul-Tahafut*: "la divinidad sólo conoce las leyes generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo" (Borges 36; Dapía 157). Al privilegiar lo universal sobre lo particular, esta doctrina parece encajar con el dualismo platónico y, en particular, con la división ontológica entre los entes sensibles del ámbito concreto y las esencias eternas e inmutables que subyacen bajo ese ámbito. Por su propia parte, Rebecca Kosick ve en la disposición platónica de la divinidad de Averroes un momento de "winking dramatic irony", pues (como pronto veremos) Averroes se encuentra en la aparente imposibilidad de reconocer lo particular—un ejemplo concreto del teatro mismo—sin poseer el requisito concepto del teatro (65). Es problemático, sin embargo, atribuir ese dogma a Averroes mismo, pues éste se limita a atribuirlo a Alá, sin presumir que los seres humanos posean las mismas facilidades del conocimiento como la divinidad. Ahora bien, la mentalidad platónica del Comentador se manifiesta de nuevo, según Dapía, en la forma de una metáfora coránica: "Averroes, que había comentado la República, pudo haber dicho que la madre del Libro es algo así como su modelo platónico" (40).

Dadas estas dos instancias de pensamiento platónico, Dapía llega a una conclusión tajante: "Averroes has let himself become so 'addicted' to the Platonic conceptual scheme that the latter has turned into an impenetrable prison" (158). Uno está tentado a replicar a esta diagnosis hiperbólica con la tan mentada máxima de la *Ética* a Nicómaco: una sola golondrina no hace verano, como tampoco dos observaciones de índole platónica hacen un marco herméticamente sellado que excluye todo pensamiento aristotélico. Asimismo, es lícito señalar que la caracterización por Dapía de las inclinaciones filosóficas de Averroes no concuerda con lo que nos informaría cualquier entrada enciclopédica sobre el filósofo islámico: como no sólo un comentador a Aristóteles, sino *el* Comentador, los textos exegéticos de Averroes sirvieron de fundamento para el renacimiento del aristotelismo durante los siglos XII y XIII. Es decir, aun si Averroes malinterpretó ciertos elementos de la *Poética*, es improbable que tal malinterpretación se debiera a su platonismo resuelto y total, el cual amenazaría con socavar su comentario en niveles mucho más fundamentales que el de los géneros literarios.

No obstante, si nos limitamos, por las razones ya enunciadas, al texto de "La busca de Averroes", sin presuponer ninguna correspondencia entre el Averroes histórico y el Averroes borgesiano sino cualquiera que se manifieste en el mismo cuento, descubrimos que el marco teórico del protagonista está caracterizado por más ambivalencia que dogmatismo. Al final del primer párrafo, por ejemplo, Averroes reflexiona sobre el panorama ibérico en

términos que evocan la posición aristotélica de que los universales existen dentro de sus instancias concretas: el río Guadalquivir, Averroes medita, "se dilataba hacia el confín la tierra de España, en la que hay pocas cosas, pero donde cada una parece estar de un modo sustantivo y eterno" (582). Averroes, en otras palabras, no sólo concibe la inmensidad ibérica en términos explícitamente materiales, sino que también asocia la materialidad con lo eterno, una conexión que un platonista intransigente no permitiría. Más adelante, se le ocurre al Comentador una imagen, descrita con una brevedad sublime, que lo perturba en su fuero interno: "El temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia, tocó por un instante a Averroes. Miró el simétrico jardín; se supo envejecido, inútil, irreal" (585). Esta efímera sensación es casi una pesadilla de dimensiones platónicas, en la cual la idea de la "mera materia", alejada y desprovista de las esencias universales, le incita a Averroes a contemplar su propia insignificancia cósmica. Cuando el espectro del platonismo sí se presenta en el texto, entonces, provoca en Averroes un desasosiego notable.

Es más, al considerar las pistas ignoradas por Averroes, las cuales sirven para ilustrar el concepto de teatro que subyace en las extrañas palabras *tragedia* y *comedia*, descubrimos que la confusión por parte del Comentador exhibe síntomas nominalistas. Me refiero a la exquisita ironía de que, sin sospecharlo, Averroes encuentra en su propio entorno dos ejemplos de representaciones teatrales, aún mientras lo desconcierta el discurso aristotélico sobre ese mismo tema. Primero, Averroes observa por su ventana el juego de "unos chicos semidesnudos": uno asume el papel de almuédano, salmodiando *No hay otro dios que el Dios*. Un segundo chico, puesto de pie e inmóvil, sirve de torre de mezquita y sostiene al primero. El tercero, "abyecto en el polvo y arrodillado", representa la congregación de los fieles (38). En fin, Averroes atestigua un ejemplo patente del mismo tipo de representación que Aristóteles discute, pero se le escapa la conexión entre los dos. Averroes tampoco piensa en el tratado aristotélico cuando, durante la cena, Abulcásim describe un espectáculo teatral que éste presencié durante sus viajes en Sin Kalán. Resulta, pues, que la observación por parte de Averroes de que "suele estar muy cerca lo que buscamos" (37) posee una pertinencia inesperada a su propio aprieto; mientras que la propincuidad del significado de las dos palabras misteriosas es obvio al lector, permanece invisible para Averroes. En su fracaso por percibir el vínculo entre categorías intangibles y los particulares concretos que aquéllos contienen, Averroes se asemeja al protagonista epónimo de "Funes el memorioso" (1942), cuya memoria impecable e incesante atención al detalle no le permiten ni generalizar ni comprender el mundo en términos abstractos (135). Ahora bien, sería erróneo concluir que "La busca de Averroes" funciona como un comentario subrepticio sobre el nominalismo, dado que en otros momentos del cuento —e.g. el debate sobre las metáforas, como pronto veremos—Averroes se revela perfectamente capaz de relacionar lo general con lo individual. Más bien, Averroes parece vacilar entre

paradigmas conceptuales, en algunos momentos favoreciendo el platonismo y en otros momentos gravitando hacia el aristotelismo, de tal manera que sus predilecciones filosóficas, cualesquiera que sean, ni le permiten ni le inhiben averiguar el significado de *tragedia* y *comedia*.

Si no son las posiciones filosóficas de Averroes las responsables por el error irrisorio de su traducción, otros lectores les han echado la culpa a las diferencias culturales, tanto temporales como geográficas, que separan al Comentador del Filósofo. La dificultad de superar estas diferencias puede considerarse un problema de traducción en sí, pues la búsqueda de equivalentes entre culturas distintas refleja, y en muchas ocasiones coincide con, la búsqueda de sinónimos entre idiomas distintos. De hecho, es precisamente cuando el lenguaje falla en conciliar la discrepancia o entre culturas o entre hablantes individuales que las traducciones asimismo fracasan por su ininteligibilidad. Por ello, la derrota de Averroes parece contener en su centro un comentario sobre las limitaciones de la lengua humana, una suposición que ha motivado a previos lectores a concluir que la incapacidad del Comentador en descifrar los dos términos aristotélicos se extendería, en principio, a cualquier persona encerrada en el ámbito islámico cordobés durante el siglo XII. Representando este punto de vista, Gene Bell-Villada identifica como el tema central del cuento la cuestión de

the degree to which any serious attempt to understand materials foreign to one's experience...will inevitably run up against the socially formed perceptions of the observer (an idea well known to anthropologists). Indeed, the narrative suggests, through Averroës as well as Borges, that such an enterprise is ultimately hopeless. (173)

Jon Stewart expresa un pesimismo semejante cuando afirma en su comentario sobre "La busca de Averroes" que "The short story presents us with a thesis about the intimate connection between culture and language and the ultimate futility of translation and crosscultural knowledge and comprehension" (321). Este énfasis en el omnipresente peligro de la mala interpretación nos hace recordar el mundo postlapsario que Borges describe en "La Biblioteca de Babel" (1941), en el cual el narrador observa, "Es verdad que los hombres más antiguos, los primeros bibliotecarios, usaban un lenguaje asaz diferente del que hablamos ahora; es verdad que unas millas a la derecha la lengua es dialectal y que noventa pisos más arriba, es incomprensible" (467). De esta manera, la distancia entre idiomas se expresa en la biblioteca de Babel en términos literales, con las diferencias lingüísticas acumulándose hasta que los idiomas distintos, y sus culturas correspondientes, llegan a ser mutuamente indescifrables.

Sin duda, las delicadas contingencias del lenguaje son un tema recurrente para Borges a lo largo de su obra. Ahora bien, la presencia perenne de este tema en Borges no equivale a una clara

articulación borgesiana de su propia filosofía del lenguaje, ni debería asumirse, *a priori*, que Borges se suscribe sin vacilación a una sola filosofía invariable. Es más, aquellos lectores que vislumbran en "La busca de Averroes" una alegoría sobre la imposibilidad de la traducción sostienen tal interpretación sólo a riesgo de contradecir la preeminencia de la traducción en la obra borgesiana—como un tema perenne en sus ficciones, como un predilecto dispositivo hermenéutico en sus ensayos críticos y como el modo de producción que de hecho lanzó su carrera literaria a los nueve años, cuando publicó su versión de "The Happy Prince" por Oscar Wilde (Kristal 37). En "Las versiones homéricas" (1932), por ejemplo, Borges alaba la traducción por su capacidad de iluminar las variadas interpretaciones que admite la obra original, la cual asemeja "un hecho móvil" (239) cuya descripción fluctúa dependiendo de la perspectiva. En otras palabras, la ambigüedad interpretativa ya está presente en el texto original; la traducción no la introduce a la obra, sino que tiene la virtud de iluminarla. Más adelante en el mismo ensayo, Borges identifica el problema principal de la traducción como "la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje", pero sin embargo ofrece una conclusión optimista: "A esa dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes" (240). Al escudriñar el abanico de distintas recreaciones de la *Iliada*, entonces, Borges no niega que la traducción sea un proyecto susceptible al error, pero tampoco lamenta toda divergencia como un síntoma de error.

Si la influencia de la obra borgesiana en la teoría de los siglos XX y XXI es indiscutible, lo que no queda tan claro es la postura teórica del propio Borges. Sin duda, las huellas de su incansable imaginación están por todas partes tanto en su ficción y sus versos como en sus ensayos y reseñas, abarcando una amplia gama de hipótesis epistemológicas, especulaciones metafísicas y provocaciones éticas, además de sus copiosos comentarios sobre la autoría, el estilo, la retórica, la tradición y la originalidad—algunas de las preocupaciones centrales de la teoría literaria. Es más, son incontables los teóricos que rinden homenaje a Borges como a un antecesor profético. En su breve ensayo, "Borges and theory", Michael Wood ofrece sólo un pequeño muestreo: Foucault, Lacan, Althusser, Barthes, Derrida, Lyotard, Kristeva, Genette, Calvino y Eco. Hasta cierto punto, las genealogías de la índole que ofrece Wood son lícitas e iluminadoras. Es decir, Wood rastrea varias huellas de influencia con discreción, señalando las resonancias y afinidades entre, por ejemplo, el *glissage* de Lacan y la inexorable dualidad de los signos en el ensayo epónimo del argentino *Borges* y *yo*, sin convertir a Borges en ningún tipo de psicoanalista francés.

Donde las genealogías menos cautas inciden en desaciertos es al pintar a Borges como un proponente declarado de ideas con las cuales sólo experimenta. En otras palabras, la creación literaria es para Borges primordial: él aprovecha las sutilezas y sorprendentes consecuencias lógicas del idealismo del obispo Berkeley, por ejemplo, o del eterno retorno de Nietzsche, para fraguar mundos

ficticios que son familiares y al mismo tiempo extraños—en una palabra, *unheimlich*. Es decir, Borges no teoriza tanto como evoca la teorización, pues su meta es, según Ronald Christ, "to write stories that epitomize and suggest rather than stories that detail and exhaust" (7). Ahora bien, el tratamiento alusivo (y a veces contradictorio) que reciben ciertos conceptos filosóficos en la obra de Borges, los cuales suelen reducirse a una cita u otra referencia sugestiva, nos recuerda que el oficio principal de Borges no es el de un teórico, sino el de un poeta, fabulista y lector por excelencia.

Dadas las advertencias ya enunciadas, ¿se nos permite postular una teoría de la traducción, o esbozar los rudimentos de ésta, basada en las escrituras de Borges? Yo contestaría que sí y que no. Por un lado, Borges mismo suele evitar declaraciones categóricas al respecto, afirmando en el prefacio a su *Œuvre poétique*: 1925-1965, "Pour moi, je suis nominaliste; je me défie des affirmations abstraites et je préfère m'en tenir aux cas particuliers" (8).²¹ A veces, pues, Borges parece propugnar no una teoría *per se*, sino una teoría sobre los límites de la teoría. Es más, al considerar "la hermosa discusión Newman-Arnold (1861-62)" Borges concede el valor de ambos modos de traducción: el modo libre y perifrástico "puede suministrar los agrados de la uniformidad y la gravedad", mientras que el modo literal se reivindica por medio de los "continuos y pequeños asombros" ("Las versiones homéricas" 241).²² Si bien toda obra literaria es engendrada por una distinta constelación de contingencias causativas, como sugiere el *Quijote* de Pierre Menard, su traducción asimismo merece distintividad equivalente—es decir, cualidades que responden a las facetas *sui generis* del texto pero también a las peculiaridades del momento histórico en el cual se traduce. Las excentricidades de las lenguas mismas introducen un reto adicional, pues a veces lo que puede expresarse con completa agilidad en una lengua no encuentra fácil adaptación en otra. En "El oficio de traducir" (1975), Borges nos ofrece un ejemplo del inglés de Shakespeare, *From this world-weary flesh*, lo cual sólo puede trasladarse al español (una lengua caracterizada por una escasez palabras compuestas) por medio de la circunlocución (322). Conviene aclarar aquí que el nominalismo de Borges no es reducible al relativismo: el espectro de posibles traducciones de cualquier obra original no es infinita. Sin embargo, Borges rechaza de manera enfática "el concepto de *texto definitivo*", el cual "no corresponde sino a la religión o al cansancio" ("Las versiones homéricas" 239).

Por otro lado, se podría argüir que incluso el nominalismo es una teoría, aun si Borges nunca la elabora a fondo, optando por la alusión en lugar de la argumentación sistemática y total. Para nuestros propósitos presentes, el rasgo más destacado de la proto-teoría borgesiana es su posicionamiento en cuanto al error. Lejos de escandalizarse en "Las versiones homéricas" por los varios detalles en que los seis traductores de la *Ilíada* no sólo se diferencian sino que se contradicen, Borges entiende tal heterogeneidad como la consecuencia natural de diversas estrategias de leer a Homero. Por ello, mientras que Pope reencarna la épica en un estilo oratorio, Chapman opta por la expresión lírica y Butler elige transmitir el

pasaje por medio de "una serie de noticias tranquilas" (243). Sin elogiar las seis versiones en igual medida, o equiparar sus excesos, Borges acepta con una mentalidad abierta el hecho de que un solo texto, al traducirse, pueda generar discrepancias legítimas. Esta tolerancia a la diferencia se deriva, creo, de su creencia en que la obligación del traductor es, al fin y al cabo, la misma del escritor: aportar algo nuevo y estéticamente logrado a la tradición. Mofándose de los sonetos artificiosos ("monumentos minúsculos") con los cuales tantos poetas intentan lograr su propia inmortalidad, en "La supersticiosa ética del lector" (1930) Borges subraya la precariedad de la llamada "perfección", una palabra que en este contexto no equivale a la inviolabilidad artística de una obra, sino a la delicadez estilística que "con facilidad mayor se desgasta" (203-4). "Inversamente," nos dice, "la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba" (204). Por temor a ser malinterpretado, Borges aclara, "Ni quiero fomentar negligencias ni creo en una mística virtud de la frase torpe y del epíteto chabacano" (204). En otras palabras, los auténticos errores de traducción—no los que sirven como "portals of discovery", en la formulación de Joyce, sino los que cierran la puerta a tal descubrimiento—sí existen (156). Al mismo tiempo, su mera existencia no anula la posibilidad de una traducción exitosa. Al fin y al cabo, el peligro más grave para el traductor, y más perjudicial que cualquier descuido a la métrica o a la dicción, es la ingenua creencia que "cada palabra de un idioma puede ser reemplazada por otra de otro idioma" ("El oficio de traducir" 325). Por ello, la traducción a veces está obligada a desviarse de las minucias del original precisamente en nombre de la fidelidad a algo más nebuloso y esencial: su espíritu.

Volviendo al texto de "La busca de Averroes", descubrimos múltiples comentarios sobre el lenguaje que, lejos de lamentar sus limitaciones, subrayan su riqueza y su aptitud para trascender las fronteras temporales y culturales. De hecho, durante la cena en la casa del alcoranista Farach, Averroes despliega con elocuencia y precisión un argumento que subraya la fecundidad expresiva del lenguaje. Un análisis más esmerado del argumento de Averroes ya lo han ofrecido previos lectores del cuento, en particular Dapía y E. Joseph Sharkey; para nuestros propósitos, será suficiente un sucinto resumen, el cual abrirá el camino a mi propia solución a la adivinanza con la cual comenzamos. En primer lugar, Averroes sostiene que las generalizaciones cometidas por el lenguaje no son su infortunio, sino una bendición, pues éstas posibilitan el intercambio de significado entre individuos, cuyas experiencias nunca son idénticas en su totalidad. A este respecto, las reflexiones de Averroes contrastan con las de Abulcásim, quien lamenta los equivalentes falsos en los cuales el lenguaje insiste: "la luna de Bengala no es igual a la luna del Yemen, pero se deja describir con las mismas voces" (40). Pero cualquier sistema semiótico que se preocupe, *ad infinitum*, por la particularidad de sus referentes corre el riesgo, como el mismo Funes, de sacrificar el significado en

nombre de la exactitud. Averroes parece compartir esta intuición, comentando,

Para alabar a Ibn-Sháraf de Berja, se ha repetido que sólo él pudo imaginar que las estrellas en el alba caen lentamente, como las hojas caen de los árboles; ello, si fuera cierto, evidenciaría que la imagen es baladí. La imagen que un solo hombre puede formar es la que toca a ninguno. (43)

En otras palabras, la generalización del lenguaje nos ofrece un refugio del solipsismo e inhibe que la distancia entre nuestros idiolectos se agrande hasta llegar a ser infranqueable. Como Sharkey observa, el argumento ofrecido por Averroes incluso anticipa las *Investigaciones filosóficas* (1953) de Ludwig Wittgenstein, y en particular comparte con el filósofo austríaco la afirmación de que "Language is not thwarted by the problem of other minds; it is the solution for it" (Sharkey 59). Asimismo, Averroes defiende la antigua metáfora, atribuida al gran poeta Zuhair,¹³ que compara al destino con un camello ciego: todos han sentido en algún momento, afirma el Comentador, que "el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano" (586). A diferencia de los demás invitados, quienes descartan esta metáfora por gastada y banal, Averroes insiste en que el transcurso del tiempo ha otorgado nuevos sentidos a la figura, afirmando que "el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos" (43).¹⁴ Si consideramos la traducción en el amplio sentido de la palabra—es decir, cualquier negociación semiótica sobre las fronteras lingüísticas, culturales y/o temporales— el elogio que hace Averroes del lenguaje equivale a un elogio de la traducción misma, la cual preserva para un filósofo islámico del siglo XII la belleza de un poema del siglo VI. Ni siquiera el hecho de que, con el paso del tiempo, nuevos hilos de significado vayan introduciéndose a una sola metáfora perturba al Comentador. Al contrario, Averroes cita el ejemplo del "apóstrofe que Abdurrahmán dirigió en los jardines de Ruzafa a una palma africana" (44), elogiando ese poema por haberle ofrecido consuelo en circunstancias muy distintas de las del autor: su propio exilio en Marrakesh. "Singular beneficio de la poesía:", concluye Averroes, "palabras redactadas por un rey que anhelaba el Oriente me sirvieron a mí, desterrado en África, para mi nostalgia de España" (44). En resumen, lejos de exponer las deficiencias del lenguaje, a la postre "La busca de Averroes" subraya la sutileza y el vigor expresivo de las palabras, las cuales no nos apartan del pasado, sino que nos reúnen con él.

Si, como he propuesto, "La busca de Averroes" arroja luz sobre la versatilidad del lenguaje y las virtudes de la traducción, sería incongruente explicar la derrota de Averroes como resultado de la imposibilidad del mismo proyecto que el cuento alaba. Es decir, la futilidad de la traducción no desmitifica el error cometido por Averroes, pues la traducción misma, por las razones que formula Averroes, no es fútil. Por consiguiente, al perseguir una solución

lingüística para una adivinanza que se presenta en la forma del lenguaje, hemos caído en una trampa semejante a la de Lönnrot: el olvidarnos de que la realidad no tiene la menor obligación de ser simétrica. El fracaso de una traducción, después de todo, puede explicarse sin insistir en que todas las traducciones son fracasos; por ello, intento demostrar que el error de Averroes en realidad no surge de ninguna imposibilidad, sino de una fuerza más sutil y más borgesiana: la paradoja. En particular, la adivinanza que ha sido la *raison d'être* de nuestra investigación—¿por qué comete el doctor Averroes un error tan elemental?— encuentra su solución en el examen de una clase específica de paradoja: el *regressus ad infinitum*. La pertinencia de esta estructura en "La busca de Averroes" no se revela hasta la penúltima oración del cuento, la cual encapsula las circunstancias que han conspirado para generar la derrota del narrador:

Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (45)

Esta descripción de una serie de condiciones, necesarias pero nunca satisfechas, es aplicable en igual medida a la derrota que sufre Averroes. De hecho, con sólo algunas leves modificaciones, la misma oración se refiere al estado atormentado del Comentador, mientras éste busca en balde el significado de las dos palabras aristotélicas:

Sentí, al comentar la *Poética*, que mi traducción era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa traducción, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa traducción, y así hasta lo infinito.

Para ambos hombres, el esfuerzo por reconstruir y habitar la mente del otro—en el caso del narrador, la mente de Averroes; en el de Averroes, la mente de Aristóteles— se enreda en dificultades. Examinemos más a fondo la paradójica situación de Averroes. Al perseguir la acertada interpretación de las palabras *tragedia* y *comedia*, Averroes no puede sino empezar desde lo que ya sabe y entiende. Pero lo que ya sabe y entiende Averroes excluye precisamente el objeto de su búsqueda: la acertada interpretación de las palabras *tragedia* y *comedia*. El narrador, mientras tanto, está impedido del mismo modo: al recrear al filósofo del siglo XII, tiene a su disposición sólo su mente y experiencia modernas, complementadas por los libros de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Es decir, en la recreación de Averroes, todos los instrumentos salvo los no-averroísticos están vedados al narrador.

Apuros de esta índole son ubicuos en la obra de Borges, provocando a Emir Rodríguez Monegal a observar que el espacio

infinito, un tema predilecto del cuentista argentino, "is a prison with no exit, that there is no straight line, that it is impossible to move from one place to another, because, before setting out one is already setting out again, and one comes back before leaving" (28).²⁵ En el caso de "La busca de Averroes", esta ausencia de un punto arquimediano, desde el cual el conocimiento puede perseguirse con objetividad pura y total, termina en una regresión infinita que es evocadora de las paradojas epistémicas que Platón explora en su *Teeteto*. Uno de los diálogos tardíos de Platón, el *Teeteto* emplea el elenco socrático para examinar los rivales modelos del conocimiento²⁶ y, por extensión, el desafío de distinguir entre las creencias verdaderas y las creencias falsas. Con la esperanza de explicar cómo se distingue entre las dos, Sócrates le propone a su interlocutor, el epónimo Teeteto, una metáfora que equipara la búsqueda del conocimiento con la caza de aves:

Es posible, en efecto, no tener el conocimiento apropiado, sino otro en su lugar, cuando alguien que quiere cazar uno de los conocimientos que andan revoloteando, se equivoca y coge un conocimiento en lugar del que busca, como cuando se confunde el once con el doce, por haber cogido el conocimiento del once en lugar del conocimiento del doce, de la misma manera que si se cogiera una torcaz en lugar de una paloma. (199^b)

¿Pero cómo se sabe que lo que se ha cogido es una paloma *bona fide* y no una mera torcaz? O, para reformular la adivinanza en términos epistémicos, ¿cómo se sabe que lo que se posee es el conocimiento verdadero y no la ignorancia? Después de todo, como Sócrates señala, el que coge la ignorancia tendrá una creencia falsa; sin embargo, tras haberla cazado éste no creerá tener la ignorancia, sino que se considerará tener el conocimiento (200^a), pues un cazador por definición coge lo que cree ser el objeto de su caza. Este razonamiento, el cual parece inocuo a primera vista, produce una conclusión desconcertante: para adquirir el conocimiento, es necesario ya poseerlo. Si no, se acaba en la situación embarazosa de un palomero que se jacta de poseer una paloma, cuando en realidad tiene sólo un ave torpe e indeseada. La precondition del saber es, entonces, el saber, y así nos encontramos, en las palabras de Sócrates, "obligados a dar el mismo rodeo miles de veces, sin avanzar en nada" (200^c).

Volviendo al cuento de Borges, descubrimos que Averroes se encuentra en un aprieto análogo: sin haber sospechado lo que es un teatro, desea entender los conceptos de drama y comedia. Cuando su traducción por fin se le ocurre, Averroes no tiene la menor razón para descartarla, pues concuerda con lo (poco) que ya comprende del asunto. En otras palabras, Averroes está atrapado dentro de la misma circularidad que explora Platón en el *Teeteto*: para obtener el conocimiento que busca, tiene que distinguir entre el conocimiento verdadero y la ignorancia. Otra vez, la adquisición del conocimiento exige que uno ya lo posea. Por tanto, Averroes acaba confundiendo

una exacerbación del enigma de las palabras *tragedia* y *comedia* con su solución.

A pesar de compartir con el *regressus ad infinitum* del conocimiento la misma estructura básica, la derrota de Averroes no está confinada a su dimensión epistémica, sino que también surge a partir de cuestiones metafísicas —en especial, el concepto de la identidad. Este aspecto de "La busca de Averroes" puede explorarse con referencia a otra regresión infinita, a la cual Borges dedica todo un ensayo, "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga" en su *Discusión* (1932). Aludiendo al alcance asombroso de esta paradoja, Borges describe a su inventor con humor típico: "Zenón de Elea, discípulo de Parménides, negador de que pudiera suceder algo en el universo" (117). Resumiendo la imaginaria carrera entre el guerrero aqueo y una criatura notoria por su lentitud, Borges escribe:

Aquiles, símbolo de rapidez, tiene que alcanzar la tortuga, símbolo de morosidad. Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da diez metros de ventaja. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro....Así la paradoja inmortal. (244)

Este consabido sofisma surge una y otra vez en la obra borgesiana, atestiguando el deleite y, al mismo tiempo, el horror sentidos por Borges con respecto a lo infinito. La metáfora del palomero del *Teeteto* comparte con la paradoja de Zenón²⁷ la misma dificultad, pero mientras que la estructura de la primera es circular, la segunda se caracteriza por el acercamiento asintótico y lineal a un punto imaginario. Es más, la carrera de Aquiles y la tortuga puede analizarse según la cuestión de la identidad: así como Aquiles es alabado por su celeridad, la palabra "tortuga" es casi un sinónimo de la lentitud. Dicho de otra manera, estas propiedades son esenciales a la identidad de los corredores: Aquiles no sólo se distingue por su celeridad, sino que no sería Aquiles sin tal celeridad, la cual forma parte de su *quidditas*.

De modo semejante, en "La busca de Averroes" la definición de la identidad individual, tanto para el Comentador como para el Filósofo, deriva de su conocimiento. Con respecto a Aristóteles, el narrador observa, "Este griego, manantial de toda filosofía, había sido otorgado a los hombres para enseñarles todo lo que se puede saber" (37). Averroes, por su parte, está definido desde el principio del cuento por dos proyectos intelectuales: su *Tahafut-ul-Tahafut* y sus comentarios a Aristóteles.²⁸ Por consiguiente, la traducción fracasada por parte de Averroes tiene implicaciones importantes para su identidad. En la medida en la cual el comentario de Averroes tiene éxito, su esfuerzo por entender a Aristóteles exige una transformación de su propia identidad; en especial, tiene que convertirse del Averroes a quien le desconciertan las palabras *tragedia* y *comedia* en el Averroes que las entiende perfectamente. Surge, pues, el problema metafísico de la persistencia—en pocas

palabras, el problema de explicar cómo un ente mantiene la misma identidad mientras cambia con el transcurso del tiempo. En el contexto del cuento de Borges, este problema nos provoca a preguntar, ¿cómo puede el Averroes ignorante del drama transformarse en el Averroes sabio, cuando tiene sólo la ignorancia como punto de partida? Otra vez, como observa Rodríguez Monegal, resulta imposible moverse desde un sitio a otro, pues el cambio en sí parece prohibido.

Si volvemos a examinar la penúltima oración de "La busca de Averroes", descubrimos que la solución a nuestra adivinanza, similar a la famosa carta robada de Poe, no ha estado oculta sino que ha estado todo el tiempo a plena vista. Para redactar su narración, el narrador nos confiesa que tuvo que ser aquel hombre que fue mientras la redactaba; asimismo, para escribir su comentario, Averroes tuvo que ser aquel hombre que fue mientras lo escribía. El deseo de traducir a Aristóteles se convierte, pues, en una situación casi inextricable: Averroes tiene que seguir siendo Averroes y, al mismo tiempo, convertirse en un hombre que entiende el misterioso concepto del drama—es decir, tiene que convertirse en una especie de no-Averroes. En igual medida, para cumplir su deseada prestidigitación literaria, el narrador tiene que superar todo lo que lo separa de Averroes, sin poder empezar desde ninguna identidad sino la propia. Tiene que convertirse en el otro, aunque es

inexorablemente sí mismo. En fin, no es casual que el contradictorio proceso de la narración sobre Averroes se suspenda por "un fuego sin luz" (45), pues este oximoron encapsula el simultáneo ser-y-no-ser del cual la creación literaria depende.

Por suerte, el apuro de Averroes no es un caso perdido por completo, pues la paradoja no equivale a la imposibilidad. Después de todo, las aporías del *Teeteto* no sirven para demostrar que nadie nunca ha sabido nada; ni concluirá la persona sensata que la tortuga es mejor corredor que Aquiles, a base de la paradoja de Zenón. Al contrario, estas adivinanzas sólo nos ilustran la resbaladiza naturaleza del conocimiento, y el infinito, en sí. Es decir, aun cuando poseemos el conocimiento, fallamos en explicar precisamente cómo lo poseemos; aun así, tenemos la consolación de encontrarnos en buena compañía, incluso la de Sócrates mismo. Asimismo, la traducción errónea de Averroes no es síntoma de la imposibilidad de su proyecto, ni revela que Averroes es un charlatán. Después de todo, trabajando sobre la traducción de una traducción para interpretar la obra de un hombre de quien lo separan catorce siglos, Averroes sin embargo produce "la obra monumental que lo justificaría ante las gentes" (37). Al fin y al cabo, pues, "La busca de Averroes" resulta cumplir con el modelo de la comedia: tras sufrir múltiples percances, es el héroe quien ríe mejor.

NOTAS

¹ Por sus comentarios perspicaces a versiones preliminares de este estudio, les debo mi gratitud a Karina Baptista, Gustavo Pellón y Aníbal González-Pérez. A ello se suma el conocimiento de Jeffrey Hause quien, al ayudarme a identificar el referente probable de la alusión a Hume, profundizó mi apreciación por el contenido filosófico del cuento. Asimismo, Gustavo Pellón me señaló la atribución apócrifa del epígrafe de "The Purloined Letter" a Seneca, un dato que sólo otorga una nueva capa de ironía al cuento de Borges.

² La oración con la cual introduzco mi tema proviene de la pluma de Borges ("La busca de Averroes" 45), con sólo unas leves modificaciones por mi parte.

³ Destacando el significado doble del título original del cuento, Sergio Waisman formula una traducción que pone de relieve tal ambigüedad: "The Search of for Averroes" (142).

⁴ Conviene notar que la obra de Renan ha recibido varias críticas por la insularidad cultural y las deficiencias lingüísticas del autor. En su introducción al *Tahafut al-tahafut (Refutación de la refutación)*, por ejemplo, Simon Van Den Bergh comenta, "Renan, who wrote a big book about [Averroès], *Averroès et l'Averroïsme*, had never seen a line of Arabic by him" (xii). Por otro lado, Oliver Leaman considera la obra de Renan un monumento inigualado: "What is the significance of Averroism within the Christian world? The outstanding work which deals with this question is still Ernest Renan's *Averroès et l'Averroïsme* of 1852" (168).

⁵ Umberto Eco rastrea en más detalle la complicada serie de traducciones de la *Poética*, además de examinar la problemática traducción del *Comentario Medio* al latín por Hernán Alemán en 1256. Eco explica el

linaje filológico, una comedia de equivocaciones en sí, en pocas palabras: "Averroes no conocía el griego y a duras penas conocía el siríaco, y había leído a Aristóteles en una traducción árabe del siglo X, que provenía a su vez de una versión siríaca. Imaginemos entonces lo que el lector latino podía entender de Aristóteles, de la traducción que Hernán Alemán había hecho de un texto árabe el cual, a su vez, trataba de entender una traducción siríaca de un texto griego desconocido" (78).

⁶ A la hora de componer su *Averroès et l'Averroïsme*, Renan aparentemente ignoraba el verdadero origen de la traducción errónea: "Quoi qu'il en soit, les bévues d'Ibn-Roschd, en fait de littérature grecque, sont vraiment de nature à faire sourire. S'imaginant, par exemple, que la tragédie n'est autre chose que l'art de louer, et la comédie l'art de blâmer, il prétend trouver des tragédies et des comédies dans les panégyriques et les satires des Arabes, et même dans le Coran!" (48). A pesar de que su empleo por Borges es engañoso, el epígrafe mismo resulta ser auténtico.

⁷ La etimología exacta de *anaquel* permanece conjetural, según el *Diccionario de la Real Academia Española* (23.a edición): Quizá del ár. hisp. manáqil, pl. de *manqálah*, y este del ár. clás. *minqalah* 'banco', 'soporte'.

⁸ O, mejor dicho, apócrifamente atribuido: como ha demostrado Paolo Butti de Lima, el epígrafe de "The Purloined Letter" no aparece en ninguna parte de la obra de Séneca, sino que pertenece al tratado de Petrarca *De remediis utriusque fortunae*. Es probable que Poe, a su vez, tomara la cita de la novela *Ten Thousand a-Year* por Samuel Warren, la cual Poe había reseñado en *Graham's Magazine* en 1841, tildándola de "shamefully ill-written" y "full too of the grossest misusages of language" (Butti de Lima 111).

⁹ Oliver Leaman describe el objetivo del *Tahafut-ul-Tahafut* así: "Averroes objects to the ways in which philosophy has been tarred with the Avicennan brush, and we shall see in this part how he tries to construct an account of philosophy which is independent of Avicenna. He does not just argue that Avicenna presents views which are alien to Aristotle, and so must be invalid, as is so often assumed. Averroes rather seeks to establish a logical connection between the very different views of Avicenna and Ghazali and then attempts to demolish them both together" (14).

¹⁰ La referencia a Hume parece corresponder a la décima sección de *An Enquiry Concerning Human Understanding*, "Of Miracles", en la cual el filósofo sostiene que la evidencia que acredita un evento milagroso nunca sobrepasa la evidencia que desacredita el mismo evento. En las palabras de Hume, "Our evidence, then, for the truth of the *Christian* religion is less than the evidence for the truth of our senses" (90). En especial, el rechazo por parte de Averroes de la infalibilidad del "docto Ibn Qutaiba" coincide con el escepticismo de Hume ante la autoridad: "I should not believe such a story were it told me [sic] by Cato, was a proverbial saying in Rome, even during the lifetime of that philosophical patriot. The incredibility of a fact, it was allowed, might invalidate so great an authority" (94).

¹¹ Citado en Kristal, página 7.

¹² En otros ensayos, esta ambivalencia resulta ser algo asimétrica, un hecho evidenciado por la última oración de "Las dos maneras de traducir" (1926), en la cual Borges menosprecia como "ridícula y cachacienta" la traducción literal de los dos versos iniciales de *Martín Fierro* (258). Décadas

después, Borges se expresa de una manera inusualmente directa e inequívoca: "¿Qué recomendaciones se le pueden hacer a los traductores de prosa? Desde luego que no deben ser literales" ("El oficio de traducir" [1975], 322).

¹³ El *Borges Finder's Guide* identifica a esta figura como Zuhair ibn Abi Sulma Rabi a ul-Muzani, el poeta árabe pre-islámico que vivió durante el siglo VI.

¹⁴ Citando el debate sobre la metáfora que se desdobra en el cuento "El otro" (1975), Dapia enfatiza la pertinencia de este asunto para la biografía de Borges. Como es bien conocido, Borges abogó por la creación de nuevas metáforas como poeta joven durante su periodo ultraísta. Más tarde en su vida, Borges renunció esta posición, desestimando sus experimentos ultraístas como indiscreciones juveniles y, como Averroes mismo, insistiendo en que "un famoso poeta es menos inventor que descubridor" (43).

¹⁵ Rodríguez Monegal atribuye esta caracterización de lo infinito borgesiano a Maurice Blanchot *Le livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959).

¹⁶ En particular, el modelo de correspondencia versus el modelo de coherencia.

¹⁷ En realidad Zenón era inventor prolífico de paradojas: la paradoja de la dicotomía, la paradoja de la flecha caminante, etc. Empleo la denominación "la paradoja de Zenón" sólo en nombre de la sencillez.

¹⁸ Aparte de la *Poética*, el narrador también menciona la *Retórica* (37).

OBRAS CITADAS

- "Anaquel." 1ª def. *Diccionario de la lengua española*, ed. del tricentenario, Real Academia Española, 2016, dle.rae.es. Accedido 30 septiembre 2017.
- Aristóteles. *La ética a Nicómaco*. Traducido por D. Francisco Gallach Palés. Madrid: L. Rubio, 1931.
- Asín Palacios, Miguel. *Huellas del Islam*. Espasa-Calpe, 1941.
- Balderston, Daniel. *Borges Finder's Guide*. U. Pittsburgh, 2010, www.borges.pitt.edu/finders-guide. Accedido 2 enero 2017.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *The Atlantic*, vol. 220, no. 2, 1967, pp. 29-34.
- Bell-Villada, Gene H. *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*. University Texas Press, 1999.
- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Gallimard, 1971.
- Borges, Jorge Luis. "Averroës' Search." 1947. *Collected Fictions*, traducido por Andrew Hurley, Penguin Books, 1998, pp. 235-241.
- Borges, Jorge Luis. "El oficio de traducir." 1975. *Jorge Luis Borges en Sur: 1931-1980*. Emecé, 1999, pp. 321-325.
- Borges, Jorge Luis. "El otro." 1975. *El libro de arena*. Emecé, 1975, pp. 9-21.
- Borges, Jorge Luis. "Everything and nothing." *El hacedor*. Vintage Español, 2013, pp. 55-58.
- Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso." 1942. *Obras completas*. Emecé, 1974, pp. 485-490.
- Borges, Jorge Luis. Prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan*. 1941. *Ficciones*. 1944. Alianza Editorial, 2004, pp. 11-12.
- Borges, Jorge Luis. "La Biblioteca de Babel." 1941. *Obras completas*. Emecé, 1974, pp. 465-471.
- Borges, Jorge Luis. "La busca de Averroes." *Sur*, vol. 152, 1947, pp. 36-45.
- Borges, Jorge Luis. "La muerte y la brújula." 1942. *Obras completas*. Emecé, 1974, pp. 499-507.
- Borges, Jorge Luis. "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga." 1932. *Obras completas*. Emecé, 1974, pp. 244-248.
- Borges, Jorge Luis. "Las dos maneras de traducir." 1926. *Textos recobrados 1919-1929*. Emecé, 1997, pp. 256-258.
- Borges, Jorge Luis. "La supersticiosa ética del lector." 1930. *Obras completas*. Emecé, 1974, pp. 202-205.
- Borges, Jorge Luis. "Las versiones homéricas." 1932. *Obras completas*. Emecé, 1974, pp. 239-243.
- Borges, Jorge Luis. "La pesadilla." *Siete noches*. Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 35-54.
- Borges, Jorge Luis. *Nueve ensayos dantescos*. Espasa-Calpe, 1982.
- Borges, Jorge Luis. "Préface à l'édition française." *Œuvre poétique: 1925-1965*, traducido por Nestor Ibarra, Gallimard, 1970, pp. 7-8.
- Borges, Jorge Luis. "The Library of Pico della Mirandola, de Pearl Kibbe." *Textos cautivos*, editado por Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets Editores, 1986, p. 68.
- Butterworth, Charles E. *Averroës' Middle Commentary on Aristotle's Poetics*. Princeton University Press, 1986.
- Butti de Lima, Paolo. "La sentenza rubata: Il Seneca di Poe." *Quaderni di storia*, vol. 65, 2007, pp. 83-128.
- Christ, Ronald. *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*. 2ª ed., Lumen Books, 1995.

- Dapía, Silvia G. "The Myth of the Framework in Borges's 'Averroes' Search.'" *Variaciones Borges*, ed. 7, 1999, pp. 147-165. *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed., Real Academia Española, 2014.
- Eco, Umberto. "Aristóteles entre Averroes y Borges," traducido por Ivan Almeida *Variaciones Borges*, ed. 17, 2004, pp. 65-85.
- Joyce, James. *Ulysses*. 1922. Editado por Hans Walter Gabler, Vintage Books, 1986.
- Hume, David. *An Enquiry Concerning Human Understanding*. 1748. Barnes & Noble Books, 2004.
- Kosick, Rebecca. "Translation in the Time of Repetition: Borges's 'La busca de Averroes.'" *Variaciones Borges*, ed. 41, 2016, pp. 61-78.
- Kristal, Efraín. *Invisible Work: Borges and Translation*. Vanderbilt University Press, 2002.
- Lane, Edward W. *Arabian Society in the Middle Ages*. Chatto and Windus, Piccadilly, 1883.
- Leaman, Oliver. *Averroes and his Philosophy*. Oxford University Press, 1988.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. 1940. 4ª ed., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974.
- Platón. *Teeteto*. Traducido por Serafín Vegas González. Biblioteca Nueva, 2003.
- Poe, Edgar Allan. "The Purloined Letter." *Collected Works of Edgar Allan Poe*, editado por Thomas Ollive Mabbott, Belknap Press, 1978, pp. 972-997.
- Renan, Ernest. *Averroès et l'averroïsme*. 2ª ed., Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1861.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Borges and La Nouvelle Critique," traducido por Roberto González Echevarría. *diacritics*, verano, 1972, pp. 27-34.
- Sharkey, E. Joseph. "The Comedy of Language in Borges' 'La busca de Averroes.'" *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 60, no. 1, 2006, pp. 53-69.
- Stewart, Jon. "Borges on Language and Translation." *Philosophy and Literature*, vol. 19, no. 2, 1995, pp. 320-329.
- Van Den Bergh, Simon. Introducción. *Tahafut al Tahafut*, por Averroes, vol. 1, Oxford University Press, 1954.
- Waisman, Sergio. *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*. Bucknell University Press, 2005.
- Wood, Michael. "Borges and Theory." *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*, editado por Edwin Williamson, Cambridge University Press, 2013, pp. 29-42.

Intervenciones contaminantes y profilaxis cinematográfica en la vecindad de Pepe El Toro: la trilogía de Ismael Rodríguez (1948-1953)

Silvia Rocha Dallos

ABSTRACT: Uno de los retos del director mexicano Ismael Rodríguez es yuxtaponer una estética escenográfica que dé cuenta de las tribulaciones resultantes de la vida en el medio urbano, junto a un discurso de benevolencia, capaz de subrayar los problemas que, en materia de salud pública, simbolizaban los sectores marginados. Largometrajes como *Nosotros los pobres* (1948), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe El Toro* (1953), ofrecen una entrada al tema de la higiene en sus sentidos médico, pedagógico y arquitectónico de principios del siglo XX en la Ciudad de México. Por un lado, marcan la separación de sujetos y grupos ajenos a la estética oficial en el diseño urbano, enfatizando la representación de locaciones como la vecindad, el hospital o la cárcel; y por otro, demuestran un vínculo entre el discurso de la higiene de los edificios y la de los cuerpos, insistiendo en escenas que indican un proceso de profilaxis (cinematográfica), en el cual se previene al espectador sobre los riesgos que algunos sujetos pueden acarrear a la sociedad. En la trilogía estudiada, se destacan personajes que representan a mujeres alcohólicas, ladrones, enfermos de tuberculosis, prostitutas, así como campesinos que emigraron a los Estados Unidos, por motivo del programa Bracero (1942-1964). Las estrategias visuales empleadas por Rodríguez —los encuadres a la tisis, el acto de lavar y reconstruir la vecindad, la dislocación discursiva del Bracero, y los close-up a rostros desaliñados— trazan una radiografía melodramática y problemática del nacionalismo mexicano..

KEYWORDS: profilaxis cinematográfica, pedagogía nacionalista, higiene, cine mexicano, melodrama.

Mientras el Topillos y la Tostada se quejan de una horrible comezón y vemos a Celia en un plano travelling, dirigiéndose a los lavaderos de la vecindad, Chachita, uno de los personajes centrales de *Nosotros los pobres* (1948) canta: "Qué bonito es el jabón / Qué bonita vecindad / Qué bonito es mi papá / Ni hablar mujer." Con desplazamientos coreográficos de comedia musical norteamericana, los actores de la primera parte de la trilogía melodramática del director Ismael Rodríguez, surgen en el ámbito de una cámara que parece no darse abasto para capturarlos (Ayala Blanco 97). Uno a uno, al principio y al final de una panorámica de suburbio y de un pintoresquismo delirante, los sujetos de esta "nación alternativa," como Carlos Monsiváis los define, nos sorprenden con un desfile de tipos sociales ("Función" 277). Ellos, se empeñan en representar a un México que ha migrado del rancho a la capital, naturalizando los estereotipos de identidad y referenciando los sistemas simbólicos asociados a los sectores populares (Obscura 40). Aunque la trilogía de Rodríguez —*Nosotros los pobres* (1948), *Ustedes los ricos* (1948), y *Pepe El Toro* (1953)— se desarrolla en dos atmósferas de melodrama y de pobreza, la cámara parece fundir la división entre el cine y las transformaciones cotidianas a través de la "celebración del primer aprendizaje urbano: el acto de vivir en la pequeña sociedad llamada vecindad" (Monsiváis, *Pedro Infante*). Esta última, se convierte en una zona (casi) sagrada, en el lugar elegido para explotar el lenguaje, los modismos y la cultura popular mexicana. Es el espacio para (re)

generar, (re)formar e incluso, (re)habilitar el cuerpo nacional. La vecindad —la única sociedad al alcance de los pobres—, se concreta por la intersección de dos géneros en esta trilogía: "el melodrama donde el barrio es la fatalidad, y la comedia, donde el barrio es el principio y fin" (Monsiváis, "Función" 277).

En la historia de la vecindad de Pepe El Toro —donde la ropa persiste en el tendedero, en la que "hay que reponer a los que se cancelan," y donde las metáforas de la contaminación y la limpieza físico-social son una constante—, no sólo se exhibe la pedagogía nacionalista más exitosa de la Época de Oro del cine mexicano;¹ también se presentan las tensiones sociales, producto del contacto entre ricos y pobres, inmigrantes y campesinos, insistiéndose en el contagio de enfermedades o condiciones de la época, y en cómo las medidas aplicadas a cuerpos individuales, tenían el propósito de mejorar la "raza" y la genética nacional. La vecindad en la que se desarrollan los films de Rodríguez se convierte, a esta razón, en un modelo a escala, encargado de reproducir la ideología nacionalista que, desde los años veinte y treinta, incorporaba una preocupación constante por la enfermedad como parte de un legado histórico y racial particular. Como argumenta Claudio Lomnitz, las campañas de salud pública e higiene de las primeras décadas del siglo XX en México deben entenderse dentro del panorama de la construcción y rediseño nacional, debido a las continuidades entre el positivismo y el evolucionismo de la era porfiriana, y a la expansión discursiva

e institucional de un movimiento eugenésico que hizo parte de la reestructuración del sistema de los años posrevolucionarios. Hasta los años 1940, la eugenesia en México giraba en torno a la creencia en la herencia de características adquiridas, impregnando los proyectos culturales de la construcción de Estado en los campos de la educación, la salud pública y la arquitectura. Era claro, que los eugenistas mexicanos —como los médicos que establecieron la Sociedad Sanitaria y Moral de Profilaxis de las enfermedades venéreas en 1908— temían a las consecuencias, a largo plazo, de los llamados “venenos raciales,” tales como la sífilis, la tuberculosis o el alcoholismo, teniendo que proceder a la organización de campañas alrededor de las cuestiones de sexualidad y reproducción (Stern 60-61).²

Por lo anterior, este artículo defiende que la trilogía de Rodríguez reúne una serie de largometrajes que enfrentan los espacios y los personajes a un estilo de vida “in-between”: entre la expresión real —el lenguaje cotidiano— y la nostalgia o la reminiscencia del discurso sobre el pueblo natal. La estética de Rodríguez, la cual incorporó a la pantalla sujetos populares a través de ídolos como Pedro Infante (Pepe El Toro), Eva María Muñoz (Chachita)³ y Blanca Estela Pavón (Celia “la Romántica”),⁴ idealizó a los barrios más pobres de la Ciudad de México y asignó a la vecindad su función más subversiva, la de cuestionar lo popular mexicano a partir de puntos de vista reaccionarios. Mujeres alcohólicas, prostitutas, seres tuberculosos, presos, familias desintegradas, hijos ilegítimos, braceros u hombres viciosos, entran en lucha con un nacionalismo profiláctico, cuya agenda política pretendía resolver los problemas del país a través de una estética e ingeniería, centradas en la salud pública del México posrevolucionario. En particular, el dilema de una transición incierta entre el presente y el futuro, en la que los conceptos de higiene y eugenesia funcionaban como directrices de la organización nacional. Este texto argumenta que las tensiones entre los “ciudadanos potenciales,” llevados a la pantalla grande y la élite política y real, sostuvieron una de las premisas de la Edad de Oro del cine mexicano:

a remarkable extent to the entire apparatus of movie production and distribution was saturated with a rhetoric and the representations of nationalism. Supporting the cinema's ideological didacticism, the illustrated press teamed up with advertisers and film stars to promote goods that would enhance the image of Mexico as a nation among nations. (Dever 55)

El presente estudio toma como objetivo el análisis a los mecanismos contaminantes y patológicos que activó la representación de lo marginal en la trilogía dirigida por Rodríguez. Los tres largometrajes hacen del melodrama y del cine el “vehículo de una modernización desigual, racista hacia afuera y hacia adentro” (Monsiváis, “Función” 269), configurando una forma cultural que permitió a las audiencias mexicanas la negociación de la desigualdad

social a través de narrativas que atan la emoción y el amor a la redención social, mientras se interpela, directa o indirectamente, al nuevo sujeto urbano con advertencias pro-contagio y campañas de limpieza o exclusión social. Directores como Rodríguez aseveran que la producción de los tres films buscó que los pobres consideraran “su condición como honorable y se contentaran con ella a pesar de los problemas que sufrieron. Era muy difícil hacerse rico, y ellos ni siquiera lo intentaron” (Reyes Nevares 48). A nivel formal, el recurrir a la gestualidad trágico-cómica y a una lúdica verbo-profiláctica, facilitó en estos films la vinculación del cine con el universo cultural del espectador perteneciente a los sectores populares, y cuyo proceso de inmigración involucró el contacto y contagio con lo urbano. Recordemos, por ejemplo, el juego de frases entre los personajes del Topillos y el Planilla cuando una mujer se dispone a arrojar un balde con agua sucia sobre uno de ellos: “ahí te va... pos que venga, ahí te va... pos que venga.” En otras palabras, el cineasta apela a las clases populares al retratarlas como los mejores y más auténticos ciudadanos, con el fin de promover la armonía social y la modernización” (Doremus 47). En ambos medios, el film y la cotidianidad, las construcciones de identidad nacional se convierten en formas de control social, destinadas a asegurar el status quo y a allanar el camino para la modernización.

La estrategia de interpelación ideológica puesta en escena por Rodríguez demanda, de esta forma, la distinción de una profilaxis cinematográfica, es decir, la atención a una técnica cuyo fin era “representar lo invisible de una manera en la que los cuerpos—o más específicamente su raza o sexo— simbolizaban el estigma visible de la enfermedad y su transmisión.” Tales técnicas resaltan, además, “voces en off y animaciones para trazar caminos de contagio entre individuos” (Ostherr 48). Así, mediante estos recursos cinematográficos, se buscaba advertir al espectador de melodramas mexicanos sobre los efectos del contexto urbano, evocando dos ejes de una ingeniería socio-racial entre 1920 y 1950: primero, el cambio de las mentalidades por medio de la reeducación social de los individuos; y segundo, el saneamiento y perfeccionamiento de los cuerpos gracias a técnicas de higiene (Urías 15-18). Conforme al paradigma dominante de la regeneración social y racial de los individuos, y también, debido a la incursión del discurso eugenésico y la influencia de concepciones médicas, los cuadros cinematográficos de Rodríguez revelan procesos de contaminación y de patologías de la miseria, para demostrar que el defecto de sus personajes no era el resultado de taras biológicamente heredadas, sino el producto de una vida precaria y peligrosa, con condiciones generales de insalubridad. Los tres films nos proponen el análisis de sujetos y objetos que marcan intervenciones contaminantes en la geografía urbana y marginal de la Ciudad de México, y nos sitúan ante metáforas físico-sociales y simbólicas de la suciedad y la limpieza.

El enfoque crítico planteado por la “profilaxis cinematográfica” parte del estudio hecho a películas producidas por agencias como el Servicio de Salud Pública de los Estados Unidos y la Organización Mundial de la Salud desde los años veinte hasta la década de 1950,

cuando, junto al entretenimiento popular, empiezan a surgir películas que también trataban temas de enfermedad y contagio. Un examen minucioso del contexto histórico de las películas de salud pública en los Estados Unidos en el período de entre-guerras, demuestra a este caso, los mecanismos reguladores que el Código de Producción de Hollywood o Código Haas de 1934, estableció en relación a lo que se podía ver o no, en pantalla y en las producciones. Creado por la asociación de productores cinematográficos americanos, dicho código describía lo que era considerado moralmente aceptable en la pantalla, llegando a eliminar escenas en las que se reprodujeran crímenes, se vulgarizara al actor y al espectador, se consumiera alcohol, se criticaran credos, se hablara abiertamente de sexualidad o se incluyeran vestuarios insinuantes o bailes eróticos. Debido a este compendio, el cine, según afirma Kirsten Ostherr, condujo a la producción y exhibición separadas de productos de entretenimiento y de películas educativas. Esta interpenetración de la salud, la ciencia y la cultura de masas es entonces un tema constante de la época, en parte y como resultado del difícil problema de representar cosas invisibles en un medio visual. Ya a puertas de la Segunda Guerra Mundial, los mecanismos de contagio o las causas virales de la enfermedad comienzan a introducirse en los productos cinematográficos, tratando de informar a los espectadores sobre las amenazas biológicas y reales del enemigo y, a raíz del aumento de los viajes mundiales. Películas como *Hemolytic Streptococcus* (1945)—sobre el entrenamiento médico de la marina estadounidense acerca de las bacterias causantes de neumonía, infecciones en tejidos blandos o meningitis— y *The Eternal Fight* (1948)—del Consejo de Cine de las Naciones Unidas—, muestran las diversas estrategias visuales empleadas para intentar la representación realista de los procesos y objetos invisibles o sub-visibles de la enfermedad (Ostherr 66-76). Ostherr sostiene, asimismo, que la dialéctica ansiosa de visibilidad e invisibilidad en la salud mundial estructuró la forma en que las películas de ciencia ficción de posguerra exponían las invasiones extraterrestres: determinar si un cuerpo es sano o enfermo creaba el mismo problema de identificación visual, que determinar si un cuerpo era humano o extranjero (79-120).

Nosotros los pobres, *Ustedes los ricos* y *Pepe El Toro*, aunque no son films en torno a la enfermedad o a la descripción patológica de eventos, sí subrayan intervenciones contagiosas, las cuales, además de corresponderse con procesos profilácticos, se traducen en problemas y sujetos sociales del México post-revolucionario: el control de la tuberculosis, el aumento de la prostitución, el abuso del alcohol y el tabaco, el acentuación de la criminalidad, la orfandad, la resistencia del sujeto migrante al sistema educativo, el desorden público, el acelerado crecimiento urbano, y los efectos del Programa Bracero entre Estados Unidos y México. El drama de la vecindad de Pepe el Toro propone, de inicio, una familia fallida entre una madre exprostituta y tuberculosa y un padre ausente. Se trata de un prototipo de romance patológico incapaz de consolidar un nacionalismo o de romper el abismo entre las clases sociales. Alrededor del personaje central de los tres films se irán entretejiendo

historias diversas, pero todas enfocadas en la situación de ser pobre, lo cual parece ser un delito imperdonable por parte de la sociedad. El protagonismo de Pepe el Toro, a pesar de configurar a la clase trabajadora, da cuenta de la difícil integración del sujeto migrante a la sociedad moderna y urbanizada. La imposibilidad de constituir un modelo de familia virtuosa, se suma por ejemplo, a sus intentos fallidos por organizar una cooperativa de carpinteros, sus enfrentamientos a cualquier institución de justicia, la oposición a la familia adinerada de su sobrina, los múltiples asesinatos que comete y, finalmente, su apropiación del ring de boxeo como “metáfora inversa de la lucha por la vida” (Monsiváis, “Función” 278).

En los films de Rodríguez la atmósfera “melodrama” se vale de la relación intrafamiliar y de las figuras materna y paterna como técnicas para problematizar la metáfora de la contaminación (física y social). Chachita no conoce a su madre *ni en retrato*, y pregunta a Pepe “¿por qué se mueren las mamases buenas?”. La abuela parálitica, con sus prepotentes ojos, es signo de la impotencia dentro de un contexto de suburbio y el resultado de una familia en pedazos por la acción de una enferma de tuberculosis. En *Nosotros los pobres*, la escena de las dos madres muriendo al tiempo, en el mismo hospital y tan sólo en una sala diferente, remite a que ellas representan lo mismo: la ejecución de un proceso profiláctico que tenía como objetivo eliminar y suprimir los elementos infecciosos y contradictorios de la naciente cultura urbana. La separación espacial entre una abuela muda y parálitica —quien depende de inyecciones diarias— y una mujer tuberculosa —cuyo único recurso de salvación es la caridad cristiana—, se acorta para reclamar la atención higiénica del espectador y desplegar una pedagogía sanitaria, basada en la acción de agentes patológicos y bacterianos. Semejante proceso se atiende, igualmente, en *Ustedes los ricos*, pero operando por línea masculina, y a través de una escena en la que el fuego se apodera de gran parte de la vecindad y arrasa con la vida del “borracho, pero adinerado” padre de Chachita, a la par de su hermanastro. El espectador se enfrenta a un plano general de la vecindad en llamas y cenizas, a planos medios que traducen los gritos de Pepe en medio del fuego, y a una secuencia de primeros planos que intensifican y llevan al límite la muerte trágica de El Torito y el llanto de Celia, quien abraza el cuerpo incinerado de su hijo.

Eliminando las intervenciones de dos generaciones anómalas de sujetos femeninos y masculinos, el modelo de la higiene y la limpieza operará en la tercera generación, en la futura madre de la nación, es decir, en Chachita, porque “ella es la administradora del hogar, la que lava y la que plancha.” Este personaje femenino, aunque marcado social y públicamente por el pasado patológico de su madre, huérfana y afiliada matrimonialmente a un sujeto “atarantado” —torpe e inepto para cumplir sus deberes sociales—, es quien encarna el modelo de madre, esposa e hija mexicano. Las escenas en las cuales Chachita limpia a su hermanastro en el patio central de la vecindad mientras le canta “es el Torito muy feliz, cuando lo tengo que bañar, pero caray a la hora de hacer

pis, que lo aguante su papá," promueven indirectamente en el espectador de melodramas, hábitos de higiene pública y privada. En otros encuadres de la trilogía, Chachita tendrá la tarea de asear pisos, casas y ropa; del mismo modo, educará a los miembros de la vecindad respecto a cómo realizar la limpieza doméstica, e incluso se rehusará a dar su novio — "el Atarantado"— su mayor prueba de amor: un beso en la boca, una costumbre que era vista por los médicos de la época como un peligro patológico potencial (Agostoni 13). Sobre este punto, debe resaltarse que las campañas de higiene y salud pública de la época consideraban esencial el aprendizaje de la figura materna sobre los principios de higiene. El personaje de Chachita era pues el perfecto correlato del discurso gubernamental, reproduciendo el modelo de lo que Jean Franco designa "la santa familia del estado postrevolucionario," es decir, la necesidad de mujeres que accedieran voluntariamente a su propia subordinación, y no a un padre biológico (147). Sin negar que el tema central del cine de los años cuarenta haya sido la familia, críticos como Joanne Hershfield sugieren que dicho acento estuvo, en última instancia, basado en la "cuestión de la mujer" (147). En México, esta cuestión estaba envuelta en la construcción de una posición revisada del sujeto femenino en una nueva familia mítica, una construcción que probó ser problemática tanto para una hegemonía postrevolucionaria como para una narrativa cinematográfica.

Pero lo significativo de esta etapa del cine mexicano no fue sólo el haber representado la atmósfera "melodrama" o haber introducido campañas de salud pública. El acto más importante de la Época de Oro fue la integración de los sectores populares en la pantalla cinematográfica. Bien afirma Andrea Noble que el vínculo entre la nación y la mirada (del espectador), permitió lo que Shohat y Stam llaman la fundación de una "etnografía del espectador," o la definición de este último como "como un constructo ideológico e histórico, conjurado en la existencia de un compromiso con el texto de la película" (72). Así, el éxito de *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos*, y *Pepe El Toro* obedece a varios factores: primero, al aumento en la producción de melodramas —según Julia Tuñón, en 1944, el 72% de la producción fílmica mexicana era de melodramas y sólo el 28% de comedias (109)—; segundo, las dos colaboraciones previas entre Rodríguez y Pedro Infante —*Los tres García* (1946) y *Vuelven los García* (1946)— habían convertido al actor y cantante en un ídolo popular, especialmente entre el público que abarrotaba las salas de "segunda corrida"; tercero, el estreno de la película en el teatro "Colonial," una sala ubicada cerca del populoso barrio de la Merced en la Ciudad de México; cuarto, la consolidación de *Producciones Rodríguez Hermanos S.A.*, cuya producción registró 49 películas entre 1940 y 1963 —un margen cercano a las compañías más importantes de la época, *Filmadora Chapultepec* y *Producciones Sotomayor* (Heuer 16-26)—; quinto, la comercialización y distribución del largometraje en los Estados Unidos fue realizada por *Clasa-Mohme Files*. Esta compañía comenzó a operar en 1942 y estableció oficinas en California, Texas, Colorado, Illinois y Nueva

York. Según Agrasánchez Film Archive, este distribuidor de películas en español tuvo éxito en el desarrollo de un mercado mexicano en los Estados Unidos, ya que sus estándares de consumo registraron el impacto económico del cine en los trabajadores inmigrantes ("Mexican movies"). Tal registro, se percibe incluso, en el personaje de Antonio Feliciano de la Rosa, "El Bracero," un protagonista que se integró a *Ustedes los ricos*, con el fin de resaltar los beneficios y contradicciones del Programa Bracero entre México y Estados Unidos; en último lugar, no podemos olvidar otras condiciones de producción y distribución de la trilogía: *Nosotros los pobres* fue llevada en formato de telenovela con el mismo título y bajo la producción de Rodríguez para *Telesistema Mexicano* (Televisa) hacia 1973; por su parte, *Pepe El Toro* fue producida por *Los Estudios Churubusco Azteca S.A.*, un estudio inaugurado en 1945, después de un acuerdo firmado en 1943 entre RKO (Radio-Keith-Orpheum), una compañía cinematográfica estadounidense y Emilio Azcárraga Vidaurreta (de Televisa) ("Historia Estudios Churubusco").⁵

Como se observa, el cine de los años cuarenta y cincuenta interpeló la cultura de masas, proponiendo, por un lado, "un espectador competitivo y económica e históricamente situado" (Noble 72) y, generando, por otro, una contigüidad psíquica y cultural entre la industria, el espectador y los contenidos. En los tres films analizados, es claro que Rodríguez buscaba compensar las injusticias sociales mediante la promoción de un sentido de identidad, así como establecer modelos de conducta para las clases bajas. Dicha representación, forjada por la pedagogía nacionalista, se difundió en los medios obreros y sirvió como modelo para las clases trabajadoras, cuya transformación operó a través del encuadramiento político/corporativo, la educación, el mestizaje y una política de salud pública. Tales encuadramientos fueron los encargados de generar una continuidad entre las nociones de pedagogía, higiene, eugenesia y cultura popular, discutidas desde el Porfiriato con la intervención de artistas como Juan O'Gorman en el diseño de las escuelas mexicanas, y materializadas durante la administración de Lázaro Cárdenas con la creación de la Secretaría de la Asistencia Pública en 1937. Críticos como Susan Antebi señalan que las diferentes campañas de higienización e ingeniería socio-racial son también producto del impacto de las ideas de Jean-Baptiste Lamarck en la dinámica espacial mexicana:

the Lamarckian concept that individuals could change during the course of their own lifetimes, and even change their 'germ plasm' as an adaptive response to their environment would prove fundamental to the politics and policies of hygiene and eugenics in Mexico, because it meant that changes to the health of the current population would actually alter, and potentially improve, the national race of the future. (540)

En consecuencia, si el "plasma mexicano" era alterado por la presencia de enfermedades o problemas sociales como la sífilis

y el alcoholismo, se deducía que la prevención y la erradicación de tales elementos, a través de campañas de salud pública y educación, o incluso a través de nuevos enfoques de la arquitectura y el cine, activarían un programa de profilaxis nacional. Sin embargo, la falta de aseo público y privado entre los habitantes de la capital no era el único factor que contribuía a boicotear los esfuerzos en pro de la salud pública. Existían otros elementos, entre ellos, la resistencia a acudir a los establecimientos de vacunación, así como la transmisión de enfermedades bacterianas tales como la tuberculosis. Por otra parte, el desconocimiento o negligencia de los cuidados que los padres —y sobre todo los que la madre—debían tener con sus hijos, contribuían a que la población capitalina fuera cada vez más débil y propensa a contraer numerosas enfermedades (Agostini 14). Por lo anterior, los médicos reconocieron que necesitaban contar con el apoyo de diversos sectores sociales, siendo el sector cinematográfico, uno de los desarrolladores de la cultura popular y de masas.

Pero volvamos a la trilogía de Rodríguez. A diferencia de Chachita —un sujeto que “supera” el proceso profiláctico y cuya única secuela es una cicatriz en su rostro—, la configuración escénica de la tisis es singular. Yolanda —“la tísica” de *Nosotros los pobres*— interpela en diez escenas al espectador, siendo rechazada en varias de estas intervenciones por su hermano, su madre, un antiguo amante y su hija. Su identidad es equiparada a una enfermedad bacteriana que azotó a México: la tuberculosis. Siguiendo a Kathryn O'Rourke, en las primeras décadas del siglo XX médicos e higienistas empezaron a tratar agresivamente esta enfermedad mediante la vinculación de la salud individual y el bienestar económico nacional:

Nothing like tuberculosis primarily affected the proletarian class, so since 1906 Mexican physicians called for a social prophylaxis for tuberculosis, and claimed that the cure lay in trying to improve the social condition of the worker and of the campesino. The anti-tuberculosis campaigns linked the disease with broad-based social reform and the conversion of the ignorant ill into self-protective, even “prophylactic” individuals. (14, mi énfasis)

La tuberculosis fue una realidad patológica durante la primera mitad del siglo XX en México, por lo que los encuadres y diálogos en los que interviene el personaje de Yolanda son puntos claves a analizar. La segunda intervención de Yolanda sitúa al espectador en un espacio casi escondido de la vecindad y en un primer plano en el que la mujer no para de toser y debe mantener un pañuelo en la boca. La actitud de Pepe el Toro ante el “agente contaminante” es de rechazo, en tanto ella insiste en que todos los individuos de la vecindad se resisten a su presencia. La tercera intervención presenta a Yolanda como sujeto infeccioso, quien además se halla en un alto estado de embriaguez, por lo que un agente de policía desea llevarla a la delegación. En otras escenas se verá a Yolanda en la oficina

de Antonio Morales, su ex-amante, recordándole públicamente: “Aquello fue una noche de copas... y si vuelves por aquí doy aviso al hospital de tuberculosis.” O caminando por las calles del D.F hasta que toma un camión llamado “Humo en el mofle,” subrayándose que este personaje simboliza un elemento “tóxico,” un sujeto pobre y enfermo que está infectando la ciudad moderna. En las diferentes apariciones de Yolanda debe recalcarse que la esfera contaminada no es sólo la pública, sino también la privada y la comercial. Las escenas en las cuales aparece “la Tísica” “intentan especificar el proceso por el cual los gérmenes invisibles se mueven de persona a persona, vinculando inconscientemente el proceso a escenarios particulares que sólo ocurren en la cultura de consumo, moderna y urbanizada” (Ostherr 6). La repetición en este largometraje de las intervenciones contagiosas de la protagonista femenina en locaciones como la vecindad, las calles del D.F, la casa de Pepe el Toro y el Hospital, es sintomática al programa profiláctico e, incluso problemática, cuando en esta última institución se advierte el enterramiento del sujeto contaminante en una fosa común.

Para la mujer mexicana de las décadas del cuarenta y cincuenta, la adhesión a las normas convencionales de la feminidad doméstica se concibe como un acto axiomático; de ahí que las consecuencias de apartarse de la regla demuestren las secuelas patológicas de dicho acto en los personajes de la trilogía de Rodríguez. Si en el cine mudo

la mujer es el rostro sacralizable y la exasperación dócil y docilizable, en el cine sonoro la mujer, arquetipo y estereotipo, es la depositaria de la veneración abstracta y el desprecio, intimidada y es intimidable, y se sitúa en sus nichos: el sufrimiento, la coquetería, la revancha, el placer, la frivolidad, la inconsciencia. (Monsiváis, “Función” 273)

Por esta razón, personajes como “La que se levanta tarde,” desaparecen inexplicablemente de la trama de *Nosotros los pobres*, recordándole al espectador los efectos profilácticos de la prostitución, de una vida sexual desordenada o de una enfermedad venérea. A pesar de que Chachita lava las sábanas de la prostituta de la vecindad, las escenas entre Pepe y Celia con este personaje nos desdibujan indirectamente su destino social. Líneas como “po’s te levantaste temprano hoy... es que trabajas reteharto,” “a Torito no le gusta que me junte contigo,” “te afrontas de ser mi amiga,” o “entra tu primero para que no nos ligen juntas,” refuerzan la pedagogía excluyente y de limpieza social de este film. Un vestuario ajustado, una postura corporal desafiante, y una vida nocturna complementan, igualmente, la construcción de este sujeto/personaje “contagioso.” La representación cinematográfica del cuerpo de “La que se levanta tarde” remite a dos aspectos más: primero, a una mercantilización de la forma humana, tanto en la pantalla como en el público que compra un boleto para ir al cine; y segundo, a un proceso de transformación de la identidad individual

en un objeto de consumo, el cual va de la mano con un proceso contaminante. Otros personajes de *Ustedes los ricos* como Andrea “la ambiciosa,” una mujer “comprada” por doña Charito y esposa infiel de Manuel de la Colina (padre verdadero de Chachita), se insertan en la pantalla como el germen femenino que intenta acabar con la familia pobre y ejemplar. Andrea, al igual que “La que se levanta tarde,” luce ante el espectador como un sujeto en movimiento, un agente que aunque perteneciente a la élite mexicana, cruza los límites espaciales asignados a las clases marginales. Como sujeto insatisfecho, las escenas de Andrea explican al espectador las ventajas del determinismo social y los efectos de una vida nocturna entre hombres y tragos. La capacidad adquisitiva de este personaje no alcanzará para comprar los afectos de un hombre ejemplar, ni mucho menos para legitimar la herencia de su difunto esposo en la última entrega de Rodríguez. Como vemos, la esfera pública del cine, y las esferas pública y privada de la vecindad, se convierten en sitios de entretenimiento y de contaminación.

La Guayaba y la Tostada deambulan por la vecindad pidiendo “moción de orden” cuando el alcohol se les acaba o sus esposos las obligan a cumplir con los deberes de su género. Sus “intoxicadas identidades” ponen de relieve el poder del alcohol en la cultura popular mexicana a través de la caracterización tóxico-infecciosa de ciertos prototipos populares con personajes en estado de ebriedad o adicción perpetua. Sus apariciones no sólo señalan los trances de habitar en el mismo espacio con sujetos alcohólicos o adictos a las drogas, sino también indican los efectos físicos, morales y sociales de vivir con “bebedores pesados y borrachos que no desconocen los riesgos que plantean: gastan dinero que no tienen, abusan de sus cuerpos aunque no son fuertes y, ponen en peligro las relaciones sociales” (Mitchell 1). Personajes como la Guayaba y la Tostada interpelan e impactan al espectador porque su estado de embriaguez asume una postura y un discurso popular y cómico-folclórico, y además, porque son personajes en estado de inconsciencia. Ellas son sacadas de la cantina, echadas de la casa de Chachita, mechoneadas por sus esposos y vagan por la vecindad sin rumbo fijo. Sus trajes están roídos, sus cabellos desaliñados, y su imposibilidad para procrear o consumir sus matrimonios, son el resultado de una vida dedicada al alcohol. Su condición social les ha entregado “lo que se merecen”: dos maridos ladrones, quienes van sólo una vez a la cárcel y luego inician un proceso rehabilitador a partir de su integración a la cooperativa de carpinteros de Pepe el Toro.

Como en el caso de otros sujetos marginales de *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, el proceso profiláctico de la Tostada y la Guayaba está subordinado a múltiples tácticas de rehabilitación y a momentos de recaída. A pesar de que Celia les enseña a tejer y les comparte su sabiduría materna, la condición embriagante domina sus actos y discursos, remitiendo al espectador a las causas del estado actual, es decir, a *flashbacks* que sitúan sus familias fragmentadas y dejan ver a la madre de la Tostada, interna en un manicomio y entonando violentos cantos de cuna, los cuales

se reproducen ahora en la mente de su hija: “duerme el Torillo, duérmete ya, porque viene el diablo y te llevará, ya te me duermes o te saco las tripas, te pico los ojos para ser canicas, te esmocho una pata pa’ dejarte manco, te doy un cuerazo en el mero cerebro.” Un año después de la muerte de “La Tísica,” la pequeña vecindad de *Nosotros los pobres* se trasladará al cementerio y los personajes mencionados son los que aparecen, paradójicamente y en primer plano, limpios y re-habilitados, indicando que la estancia “urbana” les ha dado una segunda oportunidad “po’s en cualquier momento uno estira la pata.” Sin embargo, llama la atención que el Topillos y el Planilla, la Guayaba y la Tostada desaparezcan de escena en la tercera parte de la trilogía y en el justo momento en que la familia de Pepe el Toro se convierte en “millonaria por un día.” Otros momentos en los que por ejemplo la cabeza del Topillo surge de un retrete, o estos personajes se acercan al “Marigüano” —padraastro de Celia—, revelan al espectador un proceso de limpieza social al interior de la vecindad.

En la trama de *Ustedes los ricos* y *Pepe El Toro*, al tiempo que unos sujetos marginales llegan a habitar la vecindad debido a circunstancias externas, otros traen sus propias represalias y conflictos. El personaje de Antonio Feliciano de la Rosa configura, en el primer caso, la problemática de la “psicosis del repatriado” (Ríos Molina 363), resaltando el estado depresivo del migrante que había participado desde 1917 en el Programa Bracero. Promovido por los procesos de migración forzada que causó la Revolución Mexicana, este programa cooperativo de trabajo comenzó con el traslado por parte del gobierno americano de un millar de campesinos mexicanos para cultivar y cosechar en ingenios azucareros ubicados en California. La mayoría eran campesinos que salieron de México en busca de la estabilidad que la Revolución no les trajo. Llegaron a un país que requería mano de obra y allí, al igual que los mismos norteamericanos, encontraron en la agroindustria su espacio laboral. Pero a diferencia de los trabajadores estadounidenses, los mexicanos estaban en desventaja lingüística y, además laboral, por su calidad de indocumentados. Como indica Andrés Ríos Molina, “vivían en vagones de tren acondicionados como viviendas y con una vida cotidiana muy al margen de la sociedad americana. El día a día tenía lugar en malas condiciones de vida, segregación, insalubridad, subalimentación y un alto consumo de bebidas alcohólicas” (366). A nivel internacional, después de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno estadounidense cambió los parámetros de contratación de mano de obra: ya no contrataría directamente, sino lo harían los empleadores. Por otro lado, ya no se daría salario mínimo ni las garantías en cuanto al regreso de los trabajadores, al pago de su transporte, o al pago compensatorio en caso de desempleo (Chacón 523). Est también en el periodo posterior a la guerra que se registraron los primeros enfrentamientos abiertos entre ambos gobiernos. Bien se puede decir que a partir de 1947 los más beneficiados fueron los empleadores, ya que para ellos, los acuerdos de la guerra sólo protegían a los trabajadores en detrimento propio (García 29). Así, inmersos en tales condiciones, los trabajadores iniciaron luchas

locales e internacionales significativas que desafiaron a los Estados Unidos y a México, con el fin de regresar deducciones hechas a sus pagos, las cuales fueron legalmente garantizadas para ser devueltas una vez a su regreso a México al concluir sus contratos. Muchos nunca recibieron sus ahorros, poniendo en evidencia las condiciones anómalas del programa.

La voz de Antonio Feliciano en dos de los largometrajes de Rodríguez es, por consiguiente, la perfecta radiografía de lo que podríamos denominar "la depresión del bracero":

yo fui de bracero en los Estados Unidos of América, y allí con el sudor de mi esfuerzo y en mi situación inherente de humilde, tuve muchos sacrificios y sinsabores pa' comprar este vehículo [llamado "Y cuando despertaron"], y creo que ahora usted, señor policía, está arrancándome mi derecho, recuerde que el pan bueno hace amigos, pero también es mañoso. (*Ustedes*)

Luego de ser expulsado de los Estados Unidos, de ser víctima de las políticas de limpieza extranjeras, Antonio retorna a la vecindad y esta locación se convierte en su único espacio de enunciación y denuncia pública. Aquí, inicia su re-apropiación problemática de lo mexicano: recordando una y otra vez las deplorables condiciones laborales norteamericanas, el estado catártico y depresivo del Bracero opera a través de diálogos incoherentes y alusiones a grandes negocios que tenía en el país del norte. Su moderno y americanizado vestuario se irá transformando de "hawaiian shirts" y "californian hats" a overoles y viseras de obrero mexicano. A la hora de establecer comunicación con los otros de la vecindad, el *spanglish* de Antonio aumenta la distancia entre pobres y repatriados, pues sus respuestas resultan incomprensibles y parecen totalmente desorientadas en tiempo y espacio. En personajes como el Bracero predomina el afán de aventura y de los proyectos desorbitados, por eso lo vemos planeando la transformación de la carpintería de Pepe en una compañía de maderas y queriendo ser boxeador. Si personajes como Antonio fueron patologizados bajo estados de depresión por los médicos norteamericanos y mexicanos de la época —en varias escenas lo vemos llorando mientras cuenta su historia a los miembros de la vecindad y autoridades del D.F.—, este loco repatriado critica la forma cómo unas condiciones laborales marcadas por la insalubridad, el hacinamiento y el trabajo sin garantías, alteran una cotidianeidad ya transfigurada por la abismal distancia cultural con la sociedad norteamericana.

En el segundo caso, el personaje de Ledo "el Terrible" surge como un sujeto que vincula los discursos de la criminalidad y el determinismo biológico con los de higiene y salud pública. Ledo "el Terrible" interpela al espectador porque es una corporalidad que se reforma y moldea a través de los golpes y la violencia. Ledo es un asaltante que escapó de la cárcel, y cuyo rostro luce completamente desfigurado luego de que Pepe el Toro clava una daga en uno de sus ojos. La historia de este personaje conecta *Nosotros los pobres*

y *Ustedes los ricos*, porque pone en escena una estética de la venganza que busca acabar con la vecindad y, en especial, con la figura de Pepe. Las técnicas cinematográficas empleadas por Rodríguez captan la atención a través de los encuadres al ojo destrozado, al rostro desfigurado o al sujeto monstruoso y peligroso. La imagen del criminal conduce al consumidor de cine a un estado patológico que se despliega mediante la metáfora de la visión/ceguera en un hombre tuerto. La cámara se dirige al ojo que Ledo usa para ver y visualiza a su peor enemigo, mientras el personaje entra en un estado convulsivo debido a la fiebre que padece y al pus que sale de su ojo. El uso de la corporalidad como registro de lo que viene en la película, sirve para adelantar la trama dramática y trágicamente. La "visión" de Ledo conecta también al espectador con el primer largometraje de la trilogía de Rodríguez, haciendo énfasis en las escenas violentas de la cárcel y en el momento justo en que Pepe el Toro hiere su ojo izquierdo. Esta técnica de *flashback* corporal, usa igualmente la superposición de imágenes que fluyen entre tiempos y espacios, las cuales se acompañan de música trágica, intensificando la tensión entre los personajes. La conexión entre los discursos de la criminalidad y del determinismo social se difunden cinematográficamente a partir de la caída mortal de Ledo y su hermano desde uno de los edificios del centro de Ciudad de México, en una panorámica urbana que saca a los personajes de la vecindad y se mezcla con la voz en off de Pepe diciendo: "ay mi amigo, que culpa tenía él." El simbolismo de esta escena indica pues el significado que sobre la vida moderna y urbana tienen los sujetos marginales de la trilogía de Rodríguez: la ciudad aún se resiste a contenerlos.

Hasta aquí, se ha demostrado que en *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe El Toro*, el acto de llevar a cabo la vida doméstica en una vecindad pone de manifiesto que las personas recurren a varias estrategias profilácticas. Primero, delimitan su interior creando "rinconcitos" especializados y estableciendo sub-ámbitos con diferentes funciones: carpintería, cocina, taller de costura, o dormitorio. Empero, esta forma de optimizar y diferenciar los espacios cotidianos, genera problemas en la vecindad de Pepe el Toro: cuando llega la televisión o la radio, cuando se celebran las mañanitas de los vecinos, o se hacen renovaciones a las puertas y paredes, el espectador alcanza a percibir el resultado del hacinamiento entre sujetos y objetos, de ahí que sea casi imposible mantener ordenada y limpia la casa. Estas condiciones se traducen, asimismo, en la falta de privacidad y en constantes conflictos entre los miembros de la familia. Y segundo, "ante las reducidas dimensiones de las viviendas y la carencia de servicios a su interior, las familias utilizan el patio de la vecindad como un espacio de expansión de lo doméstico" (Esquivel, "El uso cotidiano"). Peinarse, asearse, lavar ropa, tenderla, ir al baño, darse una ducha, entre otras, son actividades que se llevan a cabo en el patio, ante la mirada indiferente de los vecinos. Así las cosas, cualquiera de los personajes y sujetos contaminantes aquí descritos, tiene la posibilidad de transitar por los diversos hogares, pues las viviendas están siempre abiertas y sólo una ligera cortina marca la barrera

entre el espacio más íntimo de la vivienda y el ámbito colectivo que es el patio. La particular disposición de los servicios y las viviendas de la vecindad de Pepe el Toro facilita entonces el contacto y el

contagio entre vecinos, siendo este punto un medio de conflicto en la lucha por ascender socialmente y en el dilema de apropiarse de la estética pedagógica del sujeto nacional.

NOTAS

¹ La época de Oro del cine mexicano es un periodo en la historia del cine, comprendido entre 1936 y 1959, y cuando la industria filmica mexicana alcanzó altos grados de calidad en la producción y éxito económico de sus películas, además de haber obtenido un gran reconocimiento a nivel internacional. La industria filmica mexicana se convirtió en el centro de las películas comerciales de Latinoamérica y habla hispana. Por esta razón, los críticos más importantes de este campo, han destacado la relación entre la producción cinematográfica de este periodo y las representaciones del proyecto nacional. Esto porque, como sostienen Carlos Monsiváis y Andrea Noble, el público de ese momento plagiaba del cine y llevaba situaciones, personajes y emociones a su vida cotidiana. La mexicanidad se aprendió gracias a las dobles y triples funciones cinematográficas (Monsiváis, *Los rituales del caos*; Noble, *Mexican National Cinema*).

² Según Alexandra Stern, la creación de campañas de higiene en el México del post-Porfiriato obedece a una temprana veneración de lo mestizo, llevada a un nuevo nivel por Andrés Molina Enríquez en 1909, cuando publicó su obra *Los grandes problemas nacionales*, y en la cual esboza lo que el autor denominó la "mestizofilia," una doctrina para la construcción de la nación y del nacionalismo. Siguiendo a Stern, "Molina logró su reinterpretación del mestizaje al invertir y ordenar las teorías basadas en las jerarquías evolucionarias coloniales. La mestizofilia constituía una forma peligrosa de la genuflexión; predicada en el triunfo de una raza o color, y se afincaba precariamente en doctrinas diseñadas para legitimar el imperialismo de la raza blanca" (60).

³ Eva Muñoz Ruiz nació en Veracruz, México, el 26 de noviembre de 1936. Parte de su éxito en la filmografía mexicana obedece a la trilogía de Ismael Rodríguez y a su continua participación con Pedro Infante en diferentes películas mexicanas de la Época de Oro del Cine mexicano, inmortalizando el personaje y seudónimo de "Chachita" en variados

contextos. Dentro de su filmografía se citan las siguientes películas: *Así era Pancho Villa (Cuentos de Pancho Villa)* (1957), *Pepe el Toro* (1952), *Ustedes los ricos* (1948), *Nosotros los pobres* (1947), *Chachita la de Triana* (1947), *¡Qué verde era mi padre!* (1945), *La pequeña madrecita* (1943), *Morenita clara* (1943), *¡Qué lindo es Michoacán!* (1942), *¡Ay Jalisco... no te rajes!* (1941), y *El secreto del sacerdote* (1940). Sobre esta actriz, puede consultarse la revista *Somos*, editada por Televisa S.A, y publicada en Julio de 2002, Año 13, Núm. 221.

⁴ María Blanca Estela Pavón Vasconcelos nació en Veracruz, México, el 21 de febrero de 1926.

Fue una cantante, actriz de cine y de doblaje mexicano, cuya trayectoria le significó un lugar en la cinematografía mexicana, al convertirse en protagonista de varias películas durante la Época de Oro del Cine Mexicano. El vertiginoso ascenso de la actriz, le mereció ser considerada por Ismael Rodríguez, para desempeñar su primer papel al lado del legendario ídolo mexicano Pedro Infante. Actuaron juntos, por vez primera, en el *filme Cuando lloran los valientes* (1945), por el cual obtuvo el premio *Ariel de Plata* por mejor actuación femenina. Sin lugar a dudas, el filme que la consagró en el público mexicano, dentro de su corta carrera cinematográfica, fue la cinta *Nosotros los pobres*, al lado de Pedro Infante y Evita Muñoz (1948), de Rodríguez, y texto central para este artículo. "La Chorreada" fue el sobrenombre con el que el público mexicano la conocería hasta el final de su carrera, cuando un tráfico accidente aéreo la apartó de la gran pantalla. Una amplia biografía sobre esta actriz se encuentra en el libro de Herberto Sinagawa Montoya, *Ferrusquilla dice: échame a mí la culpa* (195-99).

⁵ Desde 1958 esta institución ha sido controlada por el gobierno de México y fue considerada uno de los cuatro grandes estudios durante la Época de Oro del cine mexicano, junto con Estudios América, Estudios San Ángel y Estudios Tepeyac.

OBRAS CITADAS

- Agostoni, Claudia. "Discurso médico, cultura higiénica y la mujer en la ciudad de México al cambio de siglo (XIX-XX)." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 18.1 (2002): 1-22.
- Agrasánchez Film Archive. "Mexican movies in the United States. A resource for the study of the exhibition of Mexican films in the United States." Web. 12 Oct. 2015. www.mexfilmarchive.com/documents/the_clasa-mohme_papers.html
- Antebi, Susan. "A Rhetoric of Hygiene: Juan O'Gorman's Functionalism and the Futures of the Mexican Cityscape." *Journal of Latin American Cultural Studies* 21.4 (2012): 535-556.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano en la Época de Oro y después*. México: Grijalbo, 1993.
- Campkin Ben y Rosie Cox. *New geographies of cleanliness and contamination*. New York: I.B.TAURIS, 2007.
- Chacón, Susana. "Política migratoria: proceso negociador 1947-1954." *Foro Internacional* 49.3 (2009): 518-558.
- Dever, Susan. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas. From Post-revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica*. Albany: State University of New York Press, 2003.
- Doremus, Amme T. "Authenticity, the Pelado and the Mexican National Identity: Essay versus Film during the 1930s and the 1940s." *Confluencia* 16.1 (2000): 35-48.
- Esquivel, María Teresa. "El uso cotidiano de los espacios habitacionales: de la vecindad a la vivienda de interés social en la ciudad de México." *Scripta Nova* 7.146 (2003). Web. 8 Dic. 2015. [www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(029\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(029).htm)

- Estudios Churubusco*, México. Web. 8 Dic. 2015. www.estudioschurubusco.com/historia.php
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.
- García y Griego, Manuel. *Mexico and US Relations, Conflict and Convergence*. Los Angeles: U of California, 1983.
- Hernández Rodríguez, Rafael. "Melodrama and social comedy in the Cinema of the Golden Age." *Mexico's Cinema. A century of film and filmmakers*. Joanne Hershfield y David R. Maciel, eds. Delaware: SR Books, 1999. 101-22.
- . *Splendors of Latin Cinema*. Santa Bárbara: PRAEGER, 2010.
- Hershfield, Joanne. "La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro." *El cine mexicano a través de la crítica*. Gustavo García y Daniel R. Maciel, eds. México D.F.: Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2001. 127-52.
- Heuer, Federico. *La industria Cinematográfica Mexicana*. México: Policromía, 1964.
- Lomnitz, Claudio. "Por mi raza hablará el nacionalismo revolucionario (arqueología de la unidad nacional)". *Nexos*, 2 de enero, 2010, <http://www.nexos.com.mx/?p=13506>
- Mitchell, Tim. *Intoxicated Identities: Alcohol's Power in Mexican History and Culture*. New York: Routledge, 2004.
- Monsiváis, Carlos. "Función corrida: el cine mexicano y la cultura popular urbana." *Los estudios culturales en México*. José Manuel Valenzuela Arce, ed. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003. 261-95.
- . *Pedro Infante, las leyes del querer*. México, D.F.: Aguilar, 2008.
- Noble, Andrea. *Mexican National Cinema*. New York: Routledge, 2005.
- Nosotros los pobres*. Dic. Ismael Rodríguez. Perfs. Pedro Infante, Evita Muñoz, Blanca Estela Pavón. Producciones Rodríguez Hermanos S.A y Estudios Tepeyac. 1948.
- Oscura Gutiérrez, Siboney. "La pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano." *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. Friedhem Schmidt-Welle y Christian Wehr, eds. Madrid: Iberoamericana, 2015. 41-56.
- O'Rourke, Kathryn E. "Guardians of Their Own Health: Tuberculosis, Rationalism, and Reform in Modern Mexico." *Journal of the Society of Architectural Historians* 71.1 (2012): 60-77.
- Osther, Kirsten. *Cinematic prophylaxis: globalization and contagion in the discourse of world health*. Durham: Duke University Press, 2005.
- Pepe El Toro*. Dic. Ismael Rodríguez. Perfs. Pedro Infante, Evita Muñoz, Irma Dorantes. Producciones Rodríguez Hermanos S.A. y Estudios Churubusco Azteca S.A. 1953.
- Pérez Medina, Edmundo. *Estrellas inolvidables del cine mexicano. En Cine Confidencial*. México: Mina Editores, 1999.
- Reyes Nevaes, Beatriz. "Interview with Ismael Rodriguez." *The Mexican cinema: interviews with thirteen directors*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976. 45-52.
- Ríos Molina, Andrés. "La psicosis del repatriado. De los campos agrícolas en Estados Unidos al Manicomio La Castañeda en la ciudad de México, 1920-1944." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 27.2 (2011): 361-84.
- Sánchez Prado, Ignacio. "Regimes Of Affect: Love And Class In Mexican Neoliberal Cinema." *Journal of Popular Romance Studies* 4.1 (2014): 1-19.
- Sinagawa Montoya, Heriberto. *Ferrusquilla dice: échame a mí la culpa*. Siglo XXI, 2002. 195-99.
- Stern, Alexandra. "Mestizofilia, biotipología y eugenesia en el México posrevolucionario: hacia una historia de la ciencia y el estado, 1920-1960." *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 21.81 (2000): 59-91.
- Tuñón, Julia. "Arañando el escándalo. La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano: *Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el Toro vs. Los olvidados*." *Historias* 82 (2012): 103-20.
- Urías Horcasitas, Beatriz. *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*. México: Tusquets, 2007.
- Ustedes los ricos*. Dic. Ismael Rodríguez. Perfs. Pedro Infante, Evita Muñoz, Blanca Estela Pavón. Producciones Rodríguez Hermanos S.A. 1948.
- Varios. "Evita Muñoz 'Chachita', niña prodigio del cine mexicano." *Somos* 13.221 (Jul. 2002).

Kilómetro 11

Mempo Giardinelli

Translated by Cameron Hicks Baumgartner

ABSTRACT: Mempo Giardinelli is an author and journalist from the Chaco province of Argentina. He fled to Mexico in 1976, at the beginning of Argentina's Dirty War, his life endangered by writings the junta considered subversive. "Kilómetro 11," published in 1999, takes place a few years after Argentina's Dirty War has ended. It confronts the traumatic political persecution of that era while demonstrating the victims' enduring humanity through startlingly merciful confrontations with their former jailers.

KEYWORDS: Mempo Giardinelli, Argentina, dirty war, guerra sucia, dictatorship

Introduction

Mempo Giardinelli is an author and journalist from the Chaco province of Argentina. He fled to Mexico in 1976, at the beginning of Argentina's Dirty War, his life endangered by writings the junta considered subversive. He remained in exile for seven years. His work includes essays, a dozen novels, and several short-story collections, and he has received many notable awards, including the 1983 Mexican National Book Award for his novel *Sultry Moon* (*Luna caliente*). He now resides again in his native Resistencia, Argentina, where he directs the Mempo Giardinelli Foundation and writes for the newspaper *Página/12*.

Cameron Baumgartner is a literary translator and fiction writer from Charlottesville, Virginia, where she graduated from the University of Virginia with a BA in linguistics and cognitive science. Her original fiction has received the second-place prize in the 2017 Franklin Museum of Art Writer's Eye competition. She has been working with Mr. Giardinelli since January on a series of stories about the Dirty War to serve as cautionary tales for the current global political climate. Specifically, these stories demonstrate the dehumanizing violence of a political movement built upon scapegoating. "Kilómetro 11," published in 1999, is the first in the series to appear in English. It takes place a few years after Argentina's Dirty War has ended, and confronts the traumatic political persecution of that era while demonstrating the victims' enduring humanity through startlingly merciful confrontations with their former jailers.

For Miguel Angel Molfino

"I say it's Segovia," says Aquiles, blinking, fidgeting, while he elbows López El Negro.¹ "The one with the dark glasses. I'd swear on my life that's Corporal Segovia."

El Negro stares hard at the guy playing the bandoneon,² frowning, and it's as if a series of old movies are playing behind his eyes, impossible to forget.

Scene: A dance at a house in Barrio España. A group of friends have gotten together to celebrate Aquiles' birthday. They are all former prisoners who were in Unit 7³ together during the dictatorship. A few years have passed since then, and they've made it a tradition to get together with their families whenever there's a birthday. This time they've decided to do it in style, with beef on the grill for an Argentine *asado*, with a roast suckling pig for starters and all the wine and beer they could find in town. Moncho did well last week in bingo, so they've hired a live band for the party, too.

In the shade of a grape arbor, the quartet plucks chamamés and polkas, tangos and paso dobles. When Aquiles turns his attention to the bandoneon player with the black sunglasses, they're playing "Kilómetro 11."

"Yep, sure is," says López El Negro, and he gestures to Jacinto. Jacinto nods as if to say, I recognize him too.

Without speaking to each other, communicating only through glances, one by one they all recognize Corporal Segovia.

Dark-skinned and thick-lipped, with small eyes that blink constantly, he used to play "Kilómetro 11" while they were being tortured. His superiors in the military made him sing and play the bandoneon in order to drown out the prisoners' screams.

Some of the men tell their wives about the discovery, and they all get up to form a circle around the bandoneon player. By the end of the song, no one is dancing. And before the quartet can start on another, Luis asks him, the guy with the dark glasses, to play "Kilómetro 11" again.

The party has ended and the evening lurches, like the sunset is slowing down, or the evening hasn't yet decided if it wants to turn into night. There is a rhythmic density to the air, as if the hearts of everyone present marched in unison and only a single, enormous heart could be heard beating.

When the chamamé ends for the second time, no one claps. Everyone at the party, some with drink in hand, others with their hands in their pockets, or clasped around their women, stand in a circle around the quartet, and the courtyard looks like a Colosseum

in which the roles of beast and victim have been reversed.

When the last chord sounds, Moncho says:

"Again," addressing himself not to the four musicians, but to the bandoneon player alone. "Play it again."

"But we've played it twice already," he replies with a feigned smile, suddenly nervous, like someone who has just realized he's gone where he shouldn't.

"Yes, and you'll play it again."

The guy looks like he's about to say something, but it seems that Moncho's firm, commanding tone has made him realize who the men surrounding him are.

"One time for each of us, Segovia," seconds Martínez El Flaco.

The bandoneon, after a hoarse and faltering breath that seems a metaphor for the breathing of its player, timidly begins the same *chamamé*. After a few beats the guitar begins to play, and then the double bass and the concertina join in.

But Aquiles raises his hand and calls for silence.

"Just him," he says.

And after a silence as long as a heartbreak, the bandoneon plays *da capo* and the notes produce a "Kilómetro 11" that is sharp and shrill, but recognizable.

Everyone is watching the man, including his bandmates. And the man perspires: From his temples fall two fat drops that linger on his cheeks like slow, minute rivers in search of a source. His fingers press the keys, mechanically, unenthusiastically; perhaps without knowing what they're pressing. The bandoneon opens and closes on the man's right knee, wheezing and moaning like a punctured lung, and he wears a ribbon on his lapel in the blue and white of the Argentine flag.

When the song is over, the man removes his hands from the keys. He flexes his fingers, kneading the air, and can't decide what to do. He doesn't know what to do; not even what to say.

"Take off the sunglasses," orders Miguel. "Take them off and keep playing."

The man, slowly, with his right hand, takes off the black sunglasses and drops them to the ground beside his chair. His eyes are fixed on the top of the bellows. He does not look at his audience; he can't look at them. He's looking down, or avoiding the glare of the spotlight, the way you avoid looking up on a sunny day.

"'Kilómetro 11.' Again," Cholo's wife says.

The guy keeps looking down.

"Go on, play. Play, you son of a bitch," say Luis, Miguel, and some of the women.

Aquiles shakes his head, as if to say, No, don't insult him, we don't need that here.

And the man plays on: "Kilómetro 11."

A minute later, as the arpeggios of the chorus ring out, they hear the weeping of Tito's wife, who is holding onto him, and the two of them holding the son they had while Tito was inside. All three, weeping. Tito's nose is running. Aquiles goes over and hugs him.

Then it's Moncho's turn.

For each man, "Kilómetro 11" evokes a different set of memories, because emotion always erupts off beat.

And when the man on the bandoneon starts in on the eighth or ninth "Kilómetro 11," it's Miguel who weeps. Aguirre explains to his wife, whispering, that Miguel was the one who came up with the idea of going to buy a piece of candy every day from Leiva Longhi. Each one of them would go and buy a candy while looking him right in the eyes. And that was it. They paid for it, of course. The man didn't want to charge them. He'd say, No, just take it, but they paid for the candy. Always the one piece of candy. Nothing else, not even cigarettes. One piece of candy. Any flavor, but just one, and looking Leiva Longhi right in the eyes. A parade of former prisoners who, every afternoon, stood in front of the kiosk, for three years or so, from '83 to '87, every single man, not a one of them skipping a single day, and just so they could say to him: "One candy. Give me one candy," and so on every afternoon until Leiva Longhi died, of cancer.

And now, the bandoneon player looks like he's cramping up. In the last few renditions he has botched several notes. He is playing with his eyes closed, but he slips up in his exhaustion.

No one has moved. The circle around him is nearly perfect, with an equidistance instinctively measured. There's no escape. And his fellow musicians are petrified. They've each gone stiff, like children playing freeze tag. The atmosphere, weighed down with bitterness, that reigns over the evening has sculpted them from granite.

"We're not doing this for revenge," says Pérez El Sordo, while Segovia goes on to the tenth "Kilómetro 11." And El Sordo begins to recount in a loud voice, superimposed on the music, the day he went to the clinic to pay a visit to Camilo Evans, the urologist, three months after he got out of prison, in the summer of '84. Camilo was one of the prison doctors during the dictatorship. And once, when they had tortured El Sordo so much that he began peeing blood, Camilo told him, laughing, that it was nothing, and said to him, "This is happening to you because you jerk off too much." That's why, when he got out, the first thing El Sordo did was go to the clinic to see him, but under a different name. Camilo, at first, didn't recognize him. When El Sordo told him who he was he went pale and leaned back abruptly in his chair and started saying that he'd only been following orders, please forgive me, don't hurt me. El Sordo said no, I didn't come to hurt you, don't be scared; I just want you to look me in the eye while I tell you that you're a piece of shit and a coward.

"Same thing with this son of a bitch who won't even look at us," says Aquiles. "How many are we up to?"

"This one makes fourteen," replies El Negro. "Yeah?"

"Yeah, I've been counting," says Pitin. "And there's fourteen of us."

"Stop, Segovia," says Aquiles.

And the bandoneon goes silent. For a few seconds more they hear, floating in the air, the agonized breathing of the bellows.

The man drops his hands to his sides. They seem longer than before; they hang almost to the ground.

"Now look up. Look at us, and scram," orders Miguel.

But the man doesn't raise his head. He breathes deeply, almost panting, asthmatic like his bandoneon.

There is a long, very heavy silence, barely broken by the fussing of Margoza's baby, who has lost his pacifier. It's back in his mouth soon enough.

The man closes his instrument and does up the buttons that secure it. Then he grips it with both hands, like an offering, and rises slowly to his feet. At no time does his gaze leave the toes of his

shoes. But once he is standing, they all see that he's not just sweating, but his eyes are watering, too. He makes a pinched face just like a child, and it's as if, suddenly, being upright changes the course of his waters—because first he blubbers, and then he cries, but noiselessly.

And that's when Aquiles, elbowing López El Negro again, says:

"It almost doesn't seem true, but he's human after all, this son of a bitch. Look how he cries."

"Make him go away," says one of the women.

And the man, Corporal Segovia, goes away.

ENDNOTES

¹ Translator's note: The nickname *el negro* translates to "the black man." While this could be an offensive nickname in the U.S., it is acceptable in Argentina. Throughout the story, most of the men are referred to by nicknames.

² An instrument resembling the accordion which is essential to tango and other Argentine musical genres.

³ Translator's note: Unit 7 is a prison near Giardinelli's home city, Resistencia, in Chaco province. During Argentina's Dirty War, political prisoners were kidnapped to secret detention centers operated by the military, where they were tortured extensively before being sent to Unit 7 and other prisons.

“Mam” and “Guepy”: Two Valley Zapotec poems

Poetry and Spanish translation by Felipe H. Lopez

English translation and Introduction by Brook Danielle Lillehaugen

ABSTRACT: This work consists of two poems written in San Lucas Quiavini Zapotec, a Valley Zapotec language spoken in the state of Oaxaca, Mexico. The poems are presented with English and Spanish translations, notes about the poet and translator, explanation of the translation process, and culture information.

KEYWORDS: poetry, Zapotec, Oaxaca, indigenous language, translation, migration

The poetry presented here is written in San Lucas Quiavini Zapotec, a Valley Zapotec language spoken in the state of Oaxaca, Mexico.¹ The poetry is the work of Zapotec writer and scholar Felipe H. Lopez, who migrated to the United States from Oaxaca at sixteen years old and now lives a life on both sides of the border. The content of his poetry reflects the experiences of an indigenous migrant. Questions of identity, connection, distance, and loss wind through the poetry, which relates the lives of indigenous migrants trilingually, in Zapotec, English, and Spanish—the languages of the Zapotec migrant community. The Spanish translations presented here are done by Lopez himself and the English translations are done by me in close consultation with Lopez. I work directly from the Zapotec in creating my translations. As Lopez is trilingual himself, I consult with him on the translations, both in the process and regarding the final product.

Readers may be familiar with Isthmus Zapotec poetry, such as that of Natalia Toledo (e.g. Toledo & Sullivan 2015), Irma Pineda (e.g. Pineda 2013), Víctor Terán (e.g. Terán & Shook 2015) and Víctor Cata (e.g. Cata 2010). The Zapotec language family is large and diverse, and belongs to the larger Otomanguean family. Isthmus Zapotec languages, while related to Valley Zapotec languages, are not mutually intelligible. They are distinct, related languages—like French and Spanish. The modern written literary culture in the Valley of Oaxaca is not as active as it is within the Isthmus of Oaxaca, with a handful of exceptions, including, but not limited to, poetry from a student collective in San Lucas Quiavini (Chávez Peón et al. 2009), Chávez Santiago’s translation of Aesop’s Fables into Teotitlán del Valle Zapotec (Toledo 2015), and works by writer Gabriel Martínez, who won an award for his Valley Zapotec writing in Francisco Toledo’s *Premios CaSa de literatura en zapoteco* in 2016. Thus, the

poems presented here are an important contribution to the modern written literary movement in Valley Zapotec; they are, as far as we know, the first poems in a Valley Zapotec language published with translations in both Spanish and English.

The poet. At the age of 16, Lopez migrated to Los Angeles, California, speaking no English and little Spanish. By 2007 he had earned his Ph.D. in urban planning from UCLA. In 1992 he began collaborating with linguists on the documentation of his language and working on language valorization and preservation work. He is the co-author of a trilingual Zapotec-Spanish-English dictionary (Munro & Lopez et al. 1999). He has taught language classes on Valley Zapotec at the University of California, San Diego and at UCLA, using a textbook for which he is the co-author (Munro et al. 2006). His Zapotec short story *Liaza chaa* ‘I am going home’ was awarded the 2017 *Premios CaSa* prize for Zapotec literature. He is currently working on a book of Zapotec poetry.

The English translator. Lillehaugen is a linguist who specializes in Valley Zapotec. She has been learning from speakers of Zapotec languages since 1999. Her research profile includes technical grammatical description (e.g. Foreman & Lillehaugen 2017, Anderson & Lillehaugen 2016) as well as collaborative language documentation and revitalization projects (e.g. Lillehaugen 2016).

Cultural note regarding poem *Guepy*. *Guepy* means ‘bellybutton’ and can be used to refer to the umbilical cord (Lillehaugen et al. 2016) in San Lucas Quiavini Zapotec. After a child is born, the umbilical cord is wrapped in a cloth and buried in the yard of the home where the child was born.

Audio The audio recordings of the author reading the poems aloud in Zapotec are available for download at the following URLs:

https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/ubiquity-partner-network/larc/journal/lalr/Lopez_Lillehaugen_2017_Mam.aiff

https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/ubiquity-partner-network/larc/journal/lalr/Lopez_Lillehaugen_2017_Guepy.aiff

Mam - Grandmother - *Abuela*

Mam	Grandmother	Abuela
Gwaa ydo gualdia— gutyai, e? Ladizyi cha. Zicya. Xini gualde guecya? "Chinezac Dyož liu," naëb, blat laza.	I went to church to get blessed— had I died? I'm only going to the Other Side. I'll be back. Why did they bless my head? "God be with you," she said, and my heart was empty.	<i>Fui a la iglesia a ser bendecido— ¿habré muerto? Solo voy al otro lado. Regresaré. ¿Por qué me llevan a bendecir? "Dios esté contigo," me dijo, vacío quedó mi corazón.</i>

Guepy - Origin - *Origen*

Guepy	Origin	Origen
Cali bsanu xquepyu? Ricyi na lazhu. Ricy gyicyu. Xauzanu cabez liu! Lazhbuny queity rcaždyiri liu, rseinyzi rcažri.	Where did you leave your umbilical cord? That is where your pueblo is. That is where you will return. That is where your parents wait for you! Away from there, they don't want you, they only want your labor.	<i>¿Dónde dejaste tu ombligo? Allí es tu pueblo. Allí regresarás. ¡Allí te esperan tus padres! En tierras ajenas no te quieren, solo tu trabajo quieren.</i>

END NOTE

¹ Acknowledgements: We offer our thanks to the editor, Debra Castillo, for her guidance in preparing these poems for publication. Our thanks also to Emily Drummond her for research and editorial assistance.

WORKS CITED

- Anderson, Carolyn Jane & Brook Danielle Lillehaugen. 2016. Negation in Colonial Valley Zapotec. *Transactions of the Philological Society* 114(3): 391-413.
- Cata, Víctor. 2010. [untitled poetry]. *I Festival Regional de Poesía SUR-SURESTE*. Las Choapas, México. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=QsAUWZSuHes>.
- Chávez Peón, Mario E. & Reyes, Román López. 2009. Zidgyni zyala rnalaza liu: 'Vengo de la luz del amanecer, recordándote': Cuatro poemas y un cuento del zapoteco del valle. *Tlalocan* 16: 17-49.
- Foreman, John & Brook Danielle Lillehaugen. 2017. Positional Verbs in Colonial Valley Zapotec. *International Journal of American Linguistics* 83(2): 263-305.
- Lillehaugen, Brook Danielle. 2016. Why write in a language that (almost) no one can read? Twitter and the development of written literature. *Language Documentation and Conservation* 10: 356-392.
- Lillehaugen, Brook Danielle, Felipe H. Lopez, Pamela Munro, with Tess A. Harty, Sam Katz, Javier A. Pina, May Helena Plumb, Diamond C. J. Ray, and Cornelio Santos. 2016. *San Lucas Quiavini Zapotec Talking Dictionary*, version 1.0. Living Tongues Institute for Endangered Languages. <http://www.talkingdictionary.org/sanlucasquiavini>.
- Munro, Pamela, Brook Danielle Lillehaugen & Felipe H. Lopez. 2006. *Cali Chiu? A Course in Valley Zapotec Volumes 1-4*. Lulu publishing, www.lulu.com.
- Munro, Pamela & Felipe H. Lopez with Rodrigo Gracia & Olivia Mendez. 1999. *Di'csyonaary X:tèe'n Dii'zh Sah Sann Luu'c (San Lucas Quiavini Zapotec Dictionary / Diccionario Zapoteco de San Lucas Quiavini)*. Los Angeles: UCLA Chicano Studies Research Center.
- Pineda, Irma. 2013. *Guié'ni zinebe = La flor que se llevó*. México, D.F.: Pluralia.
- Terán, Víctor & David Shook (eds.) 2015. *Like a New Sun: New Indigenous Mexican Poetry*. Los Angeles, CA: Phoneme Media.
- Toledo, Francisco (ed.) 2015. *Esopo en zapoteco*. México: Calamus Editorial.
- Toledo, Natalia & Clare Sullivan. 2015. *The Black Flower and Other Zapotec Poems*. Los Angeles, CA: Phoneme Media.

Reviews

Latin America at Fin-de Siècle Universal Exhibitions: Modern Cultures of Visuality. By Alejandra Uslenghi. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 244 pages.

Replete with stunning black and white photographs, Alejandra Uslenghi's compelling study *Latin America at Fin-de Siècle Universal Exhibitions* creates a dialogue between late nineteenth-century Latin American world's fair exhibitions and contemporary writers whose works span the genres of *modernismo*, travel writing, and journalism. Within this framework, Uslenghi focuses on photography, early cinema, and print culture to investigate how technology and visual spectacle operated within the complex arena of nineteenth-century international commercial development and how these technologies intersected with writing, shaping the ways in which officially-sanctioned cultural representatives and writers together scripted Latin American nations into strategic positions of agency within the networks of U.S./European economic hegemony.

The Centennial International Exposition of 1876 (Philadelphia), the *Exposition Universelle* of 1889 (Paris), and the *Exposition Universelle of 1900* (Paris) provide the frames for each of the book's three main chapters. As sites of spectacle and phantasmagoria, and also as showcases for the new standards of categorization and arrangement, these exhibitions, Uslenghi skillfully argues, were at the same time catalysts for the merging of the historical, political, and progress-oriented expressions of nationhood and rehearsals of national self-envisioning that were yet to materialize beyond the fairs. The author blends sources derived from original archival research and late nineteenth-century written publications, citing an array of relevant scholars spanning various disciplinary lenses—among them, Walter Benjamin, Susan Buck-Morss, Jonathan Crary, Tom Gunning, W.T.J. Mitchell, and, specifically from the fields of Latin American literary and visual studies, Gerard Aching, Jens Andermann, Álvaro Fernández Bravo, Julio Ramos, Deborah Silverman, and Mauricio Tenorio-Trillo. Uslenghi emphasizes the performative aspect of the fairs and displays as political stages upon which the utopian projections of industry and technology sought to transform natural resources into potential products, citizens into consumers, and nations into networked and modernizing sites of agency. Rather than focus on the endeavors of one particular nation, Uslenghi significantly broadens previous studies by creating dialogues between host countries (France and the U.S.) and three Latin American nations (Argentina, Brazil and Mexico), all of which exemplify the struggles of modernization in complex and fascinating ways.

Chapter One, "Modern Vistas: Latin American Photography at the 1876 Philadelphia Centennial Exposition," builds on the image of U.S. President Ulysses S. Grant and Brazilian Emperor Pedro II together starting the motor of American engineer George H. Corliss' steam engine. Uslenghi frames this invention as an emblem

of modern industrial progress, power, and design that fueled both the Centennial's exhibits and the fair's driving ethos, which favored representations of power devoid of any signs of labor. Stylistically transferring the palpable vibrations of technology to the written word in Canto X of his famous epic poem *O Guesa Errante*, Brazilian poet Joaquim de Sousa Andrade challenged the siren song of the Centennial fair's parade of progress in a scathing critique of Wall Street and American capitalism, demonstrating not only the extent to which technology was transforming modern life in the general sense, but also how writing could appropriate the styles and rhythms of modern life without endorsing its ideology. Although it lacked individual national pavilions, the fair invited and incorporated exhibits from Brazil, Argentina and Mexico, which made earnest efforts to render themselves legible within the networks of international display by constructing exhibits that offered "natural" visual progressions from raw materials and native craftworks to manufactured products. In the discussion of the Argentine *gaucho* statues to the lauded Brazilian and Mexican samples of raw materials, Uslenghi's book offers detailed close readings of individual displays that illustrated both the strengths and the contradictions of Latin American modernization. Displayed in the unique Centennial Photographic Hall, the wonderful images of Brazilian photographer Marc Ferrez (1843-1923) and the Portuguese-born Christiano Junior (1832-1902) are embedded in discussions about the status of photography as a way of ordering land and people while perceived as an unmediated embodiment of truth. Uslenghi reveals how Ferrez's focus on wild, inhospitable, and resistant Brazilian landscapes contrasted sharply with Junior's symmetrical representations of railways and other signs of Argentine industrial modernization, while the work of Mexican photographers Antiocho Cruces and Luis Campa bridged the *cartes-de-visite* that showcased the Mexican Porfirian elite to the famous *costumbrista* "Tipos Populares," which brought images of humble Mexican people to the curious gazes of public consumers. Intersecting with all of these works on exhibit was an underlying ethos of categorization and order that informed how the spectator could understand the world of late nineteenth-century culture.

Chapter Two, "Remnants of a Dream World: Latin American Pavilions at the Paris 1889 Exposition," reaches beyond the parameters of national identity and traces the mutual implications of Latin American and French aesthetic choices with respect to developments in modern architecture, art, and engineering. Following a detailed examination of the Eiffel Tower and its formal and social implications, Uslenghi explores the celebratory chronicles of Aurelia González de Castillo and José Martí, who viewed the tower's novel structure in allegorical terms as a dynamic expression of possibility for Latin American nations. The absence of formal government sponsorship by other European nations (which sidestepped the implications of celebrating the French revolution) created an "unprecedented opportunity for the new republics of the Ameri-

cas to achieve a central visibility," and no fewer than twelve Latin American countries fully participated through the construction of individual national pavilions to house comprehensive exhibits (105). There is a parallel, Uslenghi argues, between the strategic French displays of republican values and the efforts of Latin American nations to recast their own stories within the technological vocabulary of modern nationhood. She then explores in detail the Latin American architectural responses to the tower's design challenge--specifically, the national pavilions built for Mexico, Argentina and Brazil--all constructed at strategic distances from the exotic displays that merged with colonial values and European white supremacy. Drawing on both scholarly works and contemporary newspaper coverage of the exhibition, Uslenghi offers detailed close readings of the respective pavilions' exteriors and interiors, emphasizing the shared incongruities that resulted from the forcibly merged vocabularies of rational technology, artistic decoration, and developing industry, all blended to "inscribe utopian meanings onto the building materials of the industrial age" (123). The consequences of this fair and its simultaneous "mobilization of both modern and archaic emblems" resonated far beyond the scope of the events themselves and into the present era, offering a template through which to read both the uneven processes of development that have characterized Latin America, and the "encrustation of anachronisms, archaisms and ornaments, that renders them so symbolically rich" (137).

The third and final chapter shifts from an emphasis on visual and architectural displays to their critical reception by Latin American writers of the period. In "Cosmopolitan Itineraries: Modernity's Spectacle at the Paris 1900 Universal Exposition," Uslenghi argues that the travel narratives of Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Amado Nervo, and Manuel Ugarte--all permeated by the influences of early cinema, urban life, and the new modalities of seeing--reveal the mutual implications of visual technology and writing despite these authors' claims to the contrary. In a way that directly mimics cinematic effect, *modernista* chronicles reproduced the ongoing changes within urban life through an "incessant flow of images," oscillating between the panoramic/complete and the fragmentary, contradictory, and partial views of the constantly changing visual spectacle (176). Within this framework, the texts that were produced and circulated privileged not traditional, orderly narrative, but rather the "exhibit value" of the visual attraction that was introduced at the grounds of the Universal Exhibition. Thus emerged the newly mobile, fragmented, and fluctuating mode of viewing the modern urban landscape (199).

The many strengths of Uslenghi's ambitious and illuminating study can be summarized in terms of its methodology, analysis, and scope, which will appeal to scholarly readers spanning the disciplines of visual and material cultures as well as literary studies: the study's transdisciplinary lens, the close readings of multiple visual displays and literary texts, and the carefully constructed links between specific visual and textual products and broader national and international contexts. At times, the breadth of material in each

chapter can potentially overwhelm the central points, and the discussion can dwell on already well-trodden discussions about the ethos of world's fairs (e.g., the politics of display, visual phantasmagoria, commodity fetishism, Benjamin). However, neither of these minor concerns diminishes the importance of the book's fresh and novel explorations of the intersections of writing, visual display, and national identity, nor the implications that can be drawn about networked material cultures in late nineteenth-century Latin America.

Shelley Garrigan
North Carolina State University

Trauma, Taboo and Truth Telling: Listening to Silences in Postdictatorship Argentina. By Nancy J. Gates-Madsen. Madison: University of Wisconsin Press, 2016. 235 pages.

In the film *Un muro de silencio* (1993), Argentine producer and director Lita Stantic dramatizes the horrors of the last Argentine dictatorship by focusing not only on the events but also on the silences that surround the events. These silences protect the impunity of the crimes committed in the past and conceal the private battles and aesthetic dilemmas surrounding representation. Stantic's wall of silence, as a metaphor, is inhabited by images, voices, languages, and meanings left in parentheses, by loud secrets and the eloquence of what remains unsaid. Although in the post-dictatorship era we generally understand silence as the absence of narratives that give meaning to a past that refuses to be understood logically or coherently, silence can also be heard, in cinematic language, as a series of sounds and noises that can only be heard against silence itself. The practice of paying attention to silence and its manifestations is what Nancy J. Gates-Madsen proposes in *Trauma, Taboo and Truth Telling: Listening to Silences in Postdictatorship Argentina*, by pointing to the sound of silence or to the voices that silence other voices, and by asking about the role played by a particular type or instance of silence in a specific historical moment. There are two moments of the Argentine post-dictatorship period on which the study focuses. The first is the moment marked by impunity, after the laws of the *Obediencia Debida* and *Punto Final* and the issuing of presidential pardons. The second is the moment marked by the return to the model of responsibility that had characterized the first years of the Kirchner government, with the formulation of official memory policies from 2003 to 2015 and with the emergence of new subjects of memory (e.g., the generation of the children of the disappeared).

One of the central concerns in Gates-Madsen's study has to do with readers' expectations about testimonial narratives and with how to rethink silence and, especially, the capacity of silence to say something even about what has not been said. Closely related to the struggles for memory and justice, the book also suggests that silence is located in an interstice that cannot be reduced to oblivion

and that, paradoxically, sometimes embodies the key to both understanding and constructing the meaning of the past. This interstice is also inhabited by trauma, by the impossibility of representation, and by the destruction of subjectivity. Yet, it is also inhabited by the possibility of the reconstruction of the subject (as a witness) who, in addition, in order to articulate verbally a narrative about past events not only says but also expresses another truth: a truth that, for Gates-Madsen, lies in silence—an eloquent silence. The Argentine case allows for the exploration of the contrast between two types of silence: the one associated with the years of impunity of the 1990s, and the other virtually heard during the decade of the Kirchner administration. While the first is related to forgetting and impunity, the more recent era reveals the silences that are a constitutive part of struggles for memory. Silence is doubly embodied, Gates-Madsen proposes, in traumatic (and inexpressible) experience and in the political meanings that account for the difficulties of articulating certain truths (7)—or, to put it another way, the possibility of constructing other paradigms of truth.

The book's introduction elaborates a cultural map in which to locate memory struggles, focusing on the notion of silence either in terms of what has been muted, or even censored, or in terms of what testimonial narratives can never succeed in expressing. The six chapters that comprise the body of the study are organized into two parts: the first deals with the years of impunity and the second considers the aesthetic works of memory that often accompany the official memory policies in the new millennium. In the first chapter Gates-Madsen analyzes Eduardo Pavlovsky's *Paso de dos* (1990) and explores the torturer-victim relationship. The concept of *overt silence* is used here to suggest a double reading of silence and to underscore that silence might simultaneously symbolize agency and power (the will of remaining silent) and at the same time imply a reticence to talk about torture, and in particular sexual violence. Many of the discussions that aimed to dismantle the second type of silence occurred after 2010. This chronology might suggest that the 1990s were characterized (as exemplified in Pavlovsky's play) by an understanding of gender that conceals gender (and sexual issues) and by an interrogation of the past that exposes not only violence but also how violence was understood in the 1980s and 1990s.

In the second chapter, Gates-Madsen addresses the testimonial voice in Eric Stener Carlson's *I Remember Julia: Voices of the Disappeared* (1996) and, in particular, the "delegation" of the testimonial voice and the attempt to represent enforced disappearance through the testimonies of relatives and *compañeros* of the victims of State terrorism. The chapter explores the attempt to "remove from anonymity" one of the *desaparecidos* and, at the same time, studies the silences in the representation of Carlson to the extent that they are framed by narratives that fail to restore the missing voice. The testimonial record thus contrasts with both the image of human remains (Carlson worked as a volunteer for the Argentine Forensic Anthropology Team) and the image of silhouettes in the Plaza de Mayo in its attempt to identify, name, or reconstruct

the story of the disappeared. Yet testimonial accounts seem to fail in recovering those stories and turn out to be intertwined with the silence surrounding the missing bodies and voices.

Chapter 3 considers further enforced disappearance, focusing on Juan José Saer's novel *La pesquisa* (1994), which is contrasted with *I Remember Julia*. Here Gates-Madsen reflects on the impact of the intermittent references to disappearance that interrupt the narration and shows how Saer underscores an aesthetics in which what becomes apparent is precisely the silence of an untold story. This chapter emphasizes the importance of silence in relation to the image of the silhouette and the emptiness of the silhouette as a metaphor for enforced disappearance. Gates-Madsen turns next to what she calls the "memory boom": Chapter 4 explores memory by focusing on the generation of children who were *appropriated* (illegally adopted) during the military dictatorship. The chapter discusses Elsa Osorio's novel *A veinte años*, Luz (1998) and the telenovela *Montecristo* (2006) and proposes a process (in relation to the silencing of identity) that evolves from Osorio to the TV series. Here, the discovery of concealed identities and covert violence (justified by alibi-narratives) cannot be reduced to the success of re-encounters or identity recovery. Instead, they account for the long-lasting effects that State terrorism had on the generation of the children of the disappeared. Gates-Madsen suggests that *A veinte años*, *Luz* and *Montecristo* represent clear cases of the recovery of identity. Many of the tensions, paradoxes, losses, and silences surrounding the appropriation of infants and children under the military dictatorship are outlined in these disparate cultural productions through both the stories they present and the moment of their appearance (i.e., at the end of the decade of impunity, in the case of Osorio's novel, and during decade when official memory policies had some success, in the case of the *telenovela*).

Through the analysis of Luisa Valenzuela's novel *La travesía* (2001) in Chapter 5, Gates-Madsen discusses silence and its eloquence in relation to trauma. While the centrality of the ambiguity of silence is apparent here, this chapter serves to think about the aesthetics of ellipses and of the unspoken as being more eloquent than language or narrative. Taking as the starting point the association H.I.J.O.S. and their struggle against silence and oblivion, the chapter reflects on the uses of silence not associated with amnesia. The reading of Valenzuela's text focuses on the emotional knowledge and the "somatic language" that can suggest that some silences do not imply forgetfulness or a failure of representation, but, on the contrary, play an important role in understanding traumatic events. The contrast between the representative and expressive instances of silence in the novel's protagonist serves to underscore the silences that conceal what the protagonist wants to suppress about the past and to highlight corporeal and nonverbal expressions of trauma. Rather than focusing on a dichotomy between discourse and silence, or between memory and forgetfulness, Gates-Madsen proposes that *La travesía* suggests that there is an "indefinite zone of somatic knowledge" and that there are silences

that, rather than muting, often incarnate (paradoxically) the very memory of the past.

Chapter 6, the book's final chapter, takes up Jonathan Perel's 2010 documentary *El predio*, which focuses on the ESMA, the former School of Mechanics of the Navy, which became a clandestine torture center during the dictatorship and was later redesigned as a site of memory. The chapter explores a series of tensions between the voices associated with official human rights policy and the silences locked within the memory site. Close-ups and fixed camera technique represent the former ESMA as a fragmented space that refuses an organizing logic or order. The author's analysis emphasizes visual and acoustic elements of the film (especially the absence of a voice-over and, thus, of interpretive clues for confronting the moving image) to highlight a new perspective that includes silence (and its ambiguities) as a mark of the impossibility of narrating the memory site. In contrast to some official narratives about memory sites, memory policies, and memory markets, the author points out, the film's importance lies in disassembling a singular interpretation of a horror, which continues to be inhabited by silences that cannot be undone.

In spite of a recurrent emphasis on complexity versus simplification, which sometimes derails the main argument, throughout the book Gates-Madsen presents the different layers of silence that inhabit the Argentine post-dictatorship (and post-dictatorships in general) and the different edges of silence as expressing disputes over meaning and tensions among the subjects of memory, social groups, and generations. Marked by the trauma of State-sponsored violence, these subjects of memory give an account of elements of meaning, of what was said and what remained unsaid. The author emphasizes that the difference between the cultural production from the years of impunity and from the years of truth and justice cannot be reduced to the difference between oblivion and memory, or between silence and narration, but is marked by a series of ellipses that occupies a central place within the labor of memory itself.

There are two aspects of *Trauma, Taboo, and Truth-Telling* that are worthy of special attention. First, the book's emphasis on the generation of the sons and daughters of the disappeared is an important contribution to the field. Even though there are many texts about memory that include examples of this new generation, Gates-Madsen's contributions lie in her focus on gestures such as the *escraches* (public shaming demonstrations) or the H.I.J.@.S organization in relation to truth and justice, and on cultural productions that re-position the first person "testimonial" in new subjects of memory. Nowadays, any discussion about the cultural aspects of Argentina's post-dictatorship era cannot ignore the transformations that the new generations have inserted into the labors of memory, the construction of images and narratives about the past. In this regard, the book's contribution lies also in thinking specifically about these new perspectives and focusing on expressions of silence. Secondly, Gates-Madsen makes an important contribution by situating the discussion about memory, truth, and silence di-

rectly within the national framework--rather than placing it in the ambiguous space of global studies, where comparative demands juxtapose different post-dictatorships and post-conflict societies, which depoliticize (precisely through the concept trauma) and disarticulate historical events and cultural productions that cannot be understood outside of their own political and domestic contexts. The title itself--*Trauma, Taboo and Truth-Telling: Listening to Silences in Postdictatorship Argentina*--demarcates the confines of the traumatic, by locating the ambivalence of the inexpressible in areas adjoining cultural demands and expectations (or even taboos) and, therefore, by re-situating trauma in a political scenario and competition for the hegemony of different truths and different memories. Within such disputes, silences play a role that, as Gates-Madsen very ably demonstrates, is worth rethinking.

Ana Forcinito
University of Minnesota

Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015). By Elzbieta Sklodowska. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2016. 494 pages.

It is by now conventional critical wisdom that the economic catastrophe wrought in everyday Cuban life of the 1990s by the Soviet withdrawal of support and the sudden disappearance of subsidized oil witnessed a parallel unraveling of ideological and cultural authority that generated new possibilities and forms of cultural and artistic expression. In the rapidly growing body of literary-cultural studies scholarship on Cuba's turn-of-the-millennium "Special Period," Elzbieta Sklodowska's contribution stands out for the bold reach and generic multiplicity of the primary materials it embraces, the depth of its close-readings of primary works and of related historical and sociological studies, and the magnitude and rigor of its critical documentation and dialogue with existing scholarship produced on and off the island. Other studies--including José Quiroga's *Cuban Palimpsests* (2005), Esther Whitfield's *Cuban Currency: The Dollar and "Special Period" Fiction* (2008), Ariana Hernández Reguant's collection *Cuba in the Special Period* (2009), Odette Casamayor-Cisneros's *Utopía, distopía, e ingravidez* (2012), and Guillermina De Ferrari's *Community and Culture in Post-Soviet Cuba* (2014)--have already alluded to the paradoxical dynamic between paucity and creativity that marks Cuban literature, film, music, or visual art following the fall of the Berlin Wall. Sklodowska would be the first to acknowledge the contributions of other scholars' work to her study, which places itself in productive dialogue with their research. But she singularizes her take on the concept "invention," as an articulatory mechanism among the "plétores de discursos, prácticas y artefactos ... analizados" (21). "Invention," she argues, reveals itself both as a rhetorical manipulation reinforcing power structures and as a resistant "tactic" of everyday life (in Michel de Certeau's

sense of the phrase), by those without power, moves that include “toda clase de bricolajes, apaños, remiendos e improvisaciones” (21). Key to her usage of “invention” to characterize the period’s cultural production is Sklodowska’s affirmation of its self-referential, defamiliarizing substance and its propensity for satire, irony, and paradox that challenges facile interpretations. Sklodowska stands out among other literary-cultural *cubanólogos* in the convincing and meticulously supported argument that the metaphoric twists and turns of invention or re-invention, including exposing the limits of the concept itself, play out in conventional literary genres as well as in performances, testimonials, literary and cultural criticism, and material culture that recycles or repurposes ordinary things.

Focused on the metaphors of the Special Period, Chapter 1 unpacks debates about the legitimacy of the label as a meaningful cultural designation of the phrase that was originally coined by the state in 1990 as the “Special Period in Times of Peace” in order to characterize as exceptional and temporary an interval of extreme austerity of unknown duration. The chapter does far more than illuminate Sklodowska’s advocacy of the term’s viability as an epochal construct or to provide, through historical, economic, and sociological sources, a synthesis of the material deprivations experienced by Cuban citizens or the official and citizen measures that arose in response to those deprivations. Most compelling is Sklodowska’s analysis of the complex, sometimes contradictory ways of talking about and representing the open-ended crisis in both official and unofficial discourse; the resulting fissures in the Revolution’s ideological assumptions, futuristic promise, and presumed social safety net; the impact on perceptions of time and space from vacillations between a sense of imminent cataclysm and of transition toward something un-named; and the reappearance of racial or regional inequalities in the experience of deprivation. Through analyses of primary sources as diverse as official oratory or pamphlets, poems, short stories, popular songs, and photographic and literary testimonies, Sklodowska distills the multilayered structures of feeling of the epoch, ranging from the despair and frustration of lost illusions to manifestations of struggle, resistance, and critique.

Focused primarily on literature and literary-cultural criticism, Chapter 2 traces inventive responses to the material challenges to writing and publishing in the Special Period, which, Sklodowska argues, harvested durable positive consequences from deplorable conditions. These include: the adjustments in the book industry; the decentralization of some cultural institutions; the challenge posed by publishing abroad and its implicit market ethic; the search for alternative cultural spaces; the *destape* or stripping of longstanding thematic taboos such as sexuality, gender, and race; the proliferation of destabilizing street language and its incorporation into literary work; the innovations in literary historiography embodied in new anthologies and generational paradigms; and the search for new standards of literary scholarship and criticism. Sklodowska’s discussion of the pursuit of new scholarly and critical standards is grounded in a rigorous bibliographical review of the central debates

in Cuban literary scholarship, which, together with the discussion in Chapter 1, is an excellent resource for readers engaged in literary-cultural scholarship on contemporary Cuba.

Together with Chapter 6, Chapters 3 and 4 offer the book’s most striking analytical contributions. In the third and fourth chapters, Sklodowska addresses the experience and inventive representation of hunger as a central semantic axis of Special Period public discourse and artistic expression. Chapter 3 juxtaposes an overview of state austerity strategies, such as serial reconfigurations of the rationing system and its *libreta*, with an analysis of the culinary imaginary crafted through official pronouncements, scarcity-inspired ingredient substitutions in state sponsored cooking pamphlets, cookbooks, or TV shows (e.g., Nitza Villapol’s long-running show), and the invocation of culturalist national culinary traditions as compensations for the scarcity of food. Chapter 4 counterpoints these official rhetorical maneuvers to conjure up sustenance out of hunger through close readings of fiction, essays, plays, an artistic installation, and a video short that unmask the incongruities in state culinary discourse through hyperbolic reiteration, satire, irony, self-reflexivity, and intertextuality with earlier renditions of culinary thematics in Cuban literature.

Chapter 5 focuses on the intersections of the discourse of scarcity with that of gender in a period that witnessed the paradoxical reemergence of traditional gender roles in public discourse along with an upsurge in literary writing by women. Within the context of the extreme precariousness that designated Cuban women as the domestic overseers-in-chief of family and community material and spiritual survival, and based on analyses of poetry, fiction, and performance pieces primarily by women, Sklodowska traces a complex and diverse thematic network. She highlights the tensions among survival, ethics, and the revolutionary legacy, embodied, for example, in the ambivalent representation of the *jinetera* (prostitute or hustler); the creative process as a resistant hedge against material decline forged from dearth itself; the possibilities of humanity or creativity in conditions of abjection; and the search through innovative verbal and performative strategies for an artistic language capable of representing such experience.

Chapter 6 concludes the book with a fascinating inquiry into what Sklodowska designates as the material archive or legacy of the Special Period--that is, the recycled or repurposed objects of everyday life conjured up in the face of want and their representations in public discourse and artistic genres. Throughout the book, and especially here in Chapter 6, she works against an international and local propensity to folklorize or exoticize Cuba in the service of multiple ideologies. Instead, drawing on theorists of material culture from multiple disciplines, Sklodowska contextualizes these objects and their artistic representations to tease out their implications for debates about modernity, anti-modernity, or alternative modernity related to the Cuban Revolution; their potential lessons for twenty-first-century economic and environmental sustainability; and their unmasking, for example, in a video short of Havana

dumpster-divers, of inequalities and poverty rarely acknowledged by the Cuban state.

The book's 75-page bibliography and extensive endnotes embody a rigor of documentation and archival research increasingly rare in contemporary scholarship. Sklodowska also distills concepts from a stunning array of cultural theory at the service of intricate, persuasive arguments harvested from her own impressive intellectual repertoire, deep knowledge of Cuba, and engagement with a treasure of primary material. Essential reading for scholars of contemporary Cuban literary, artistic, and material culture at every level and of likely interest to other Latin Americanists as well, *Invento, luego resisto* constitutes an archive of Special Period cultural expression and multi-disciplinary scholarship that, in a future edition (or perhaps an English translation), could benefit from an index, whose absence here, one assumes, was determined by the publishers, rather than by the author.

Vicky Unruh
University of Kansas, Emerita

Literature and "Interregnum": Globalization, War, and the Crisis of Sovereignty in Latin America. By Patrick Dove. Albany: SUNY Press, 2016. 330 pages.

How are we to understand the complex times of "global war" and rampant neoliberalism in which we are living and the place of literature within them? This is the broad and difficult question that Patrick Dove's *Literature and "Interregnum": Globalization, War, and the Crisis of Sovereignty in Latin America* tackles with critical and theoretical acumen. Following Antonio Gramsci's general logic that the old order of modernity (linked to the state, the nation, and the national popular) is dying but has not yet given rise to new, easily identifiable iterations of sovereign power, Dove argues that we are currently living in a time of "interregnum": "an in-between time that constitutes neither a simple continuation of modernity nor a full break with its ordering principles" (265). While the familiar constructs of political modernity such as "state," "nation," and "people" continue to matter in the world today and have not by any means disappeared completely, the subjugation of everyone and everything to the logics of global capital have brought the very idea of sovereignty into crisis and, at the same time, have given rise to new forms of violence. If Lenin and Gramsci saw interregnum as a kind of articulation point within history that could potentially culminate in revolutionary change, Dove is not so optimistic on this matter. Instead, he thinks of interregnum as a protracted, uncertain period in which, in the shadow of the specter of familiar sovereign expressions of power (e.g., wars among nations, civil conflicts, bloody dictatorships), new forms of power and violence interwoven with the state but also disconnected from it (e.g., narcotrafficking, human trafficking, etc.) are now challenging long-held "distinctions be-

tween inside and outside, law and criminality, order and crisis, war and politics" (265).

In this study, Dove—who has previously reflected on the 1970s and 1980s dictatorships and their aftermath (e.g., forms of trauma, struggles for justice, construction of historical memory) and on the aftermath of the Cold War in Latin America—ventures beyond the debates in memory studies to consider and raise questions about the place of literature and critical thought in what might be called "post-transitional" Latin America. Perhaps his boldest hypothesis is that the current moment of interregnum "announces the exhaustion of the modern idea of 'literature,' or the aesthetic ideology of literature that prevailed from the Romantics through the rise of *testimonio* literature in Latin America during the 1980s and '90s" (2). Dove bases this claim not so much on the idea that literature has abandoned familiar generic forms, devices, or modes, but rather on the idea that literature has lost its clout as an autonomous sphere of reflection through which it was once possible (in the conceptualization of thinkers such as Echeverría or Rodó) to intervene critically in politics, religion, or the economy without running the risk of those spheres contaminating literature—it is, of course, debatable whether this was ever the case. Thinking with—and sometimes even against—critics such as Josefina Ludmer, Fredric Jameson, Beatriz Sarlo, and others, Dove understands literature to be but one more sphere that has become enmeshed within and subject to the forces of the market. Given this bleak state of affairs, he considers the strategies Latin American writers have deployed to preserve spaces for critical thought. Dove focuses on recent works by several well-known authors from Chile and Argentina—Marcelo Cohen, César Aira, Diamela Eltit, Sergio Chejfec, and Roberto Bolaño—and strives to understand the diverse poetics and concerns to which the current time of interregnum and loss of literary autonomy has given birth.

With increasing intensity, the book's five chapters call attention to the ways in which Southern Cone literature announces, inhabits, and challenges interregnum. Chapter 1 offers an analysis of Argentine author Marcelo Cohen's novel *El oído absoluto* (1989) as a text that, like a harbinger, announces the dawn of interregnum even before Carlos Menem would subject Argentina to painful neoliberal austerity measures in the 1990s. Cohen pens a postmodern literary world, the fictive city of Lorelei, in which utopian horizons have disappeared, contestatory politics is impossible, bodies are controlled biopolitically, and consumerism reigns. Politics is reduced to sound-bites and cheap neopopulism, and literature can no longer lay claim to any redemptive quality that might save a doomed world from destruction. Dove proposes that in Cohen's case literature parodies and reveals the devastation, fully aware that "it cannot provide answers or resolutions" (69), and that it treads on tenuous ground.

Chapter 2 looks at César Aira's novel *La villa* (2001), which is set in a *villa miseria*, an Argentine shantytown nestled in the heart of Buenos Aires. In this work, when a crime is committed, the truth about that crime matters less than the way in which the media ex-

plot the crime for its sensationalistic newsworthiness. The hypermediatized world that *La villa* depicts presents a post-truth reality in which all sense seems to be lost. Yet, Dove argues that Aira's writing—which has been criticized by some commentators as catering to the market—actually opens a space for disrupting the current regime of sense. As Dove sees it, on the one hand, Aira's work does not propose an easy way out of the current state of affairs, but, on the other, it does not foreclose the possibility of alternative temporalities or modes of being. In his excellent close reading of a passage from Aira's novel, Dove shows that, although all hope might appear to be lost in the time of interregnum, “for the time being” (*mientras tanto*) we are alive (115-18). Amidst bleakness, this temporal figuration—*mientras tanto*—becomes one possible site in Aira from which to “think, act in the world, and relate to one another” (119).

Chapters 3 and 4 look at two novels that deal with the shift from industrial capitalism (characterized by factories and organized unions) to a post-Fordist service economy characterized by the precariousness of labor: Chilean writer Diamela Eltit's *Mano de obra* (2002) and Argentine writer Sergio Chejfec's *Boca de lobo* (2000). At stake in these analyses is the ahistoricity of the present: the neoliberal moment as a time felt and experienced as one in which the intense ideological conflicts and organized resistance of the past no longer make sense. While Chejfec's novel hinges on the metaphor of the factory as *ruin*, Eltit's novel explores the biopolitical effects of the *supermercado* (an apt metaphor) on the bodies of workers who would sooner turn against one another rather than act in solidarity to defend their rights. The discontinuity between earlier historical moments (the effervescent and politically contentious 1960s and 1970s or even the 1920s in which labor movements began to form) and the current time of neoliberal interregnum is illustrated, in particular, in Eltit's novel through the use of “chapter headings . . . taken from the titles of working-class political and cultural journals from the early twentieth century, and [that] allude back to key sites and moments of conflict between labor and capital” (160). Dove reads Eltit's floating citations of the past, which stand in stark contrast to the workers' devastated lives in the present, as a call to *awaken* to the past. What remains ambiguous, however, is exactly what Eltit hopes readers will awaken to. Is her call to awaken a nostalgic desire to revive a past in which workers fought constructively for their rights? Or is her hope that readers simply awaken to see and understand the void that is the present?

Chapter 5, on Bolaño's *2666* (2004), serves to culminate and refocus the concerns that Dove develops throughout the book. He is attracted not only to how Bolaño's fictionalization of Ciudad Juárez stages the symptomatic effects of globalization, capital, and their intertwinement with global war, but also to the ways in which Bolaño's novel ironically treats the death of the avant-garde and of art's ability, in general, to provide “a compensatory ‘outside’ for modernity and its history of destruction” (259). Bolaño's novel, we might say, functions as a fictive mirror of Dove's critical act, or vice versa: “The novel registers how two of the foundational discourses

of modernity—the academic and literary institutional determination of literature, and the political logic of sovereignty—have fallen into crisis today” (234).

A critique of the vanguard tradition, which for Dove loses sense in the time of interregnum, runs through the book like something of a subplot, particularly in Chapters 3 and 5. Dove returns several times to the well-known polemic, from the early 2000s, between French-Chilean cultural critic Nelly Richard and Chilean philosopher Willy Thayer regarding how to read Chile's “Escena de Avanzada,” the anti-Pinochet, neo-avant garde art scene of the 1980s. If Richard suggested that, for the Avanzada, the *fragment* could serve both as a site of disruption of the dictatorial, neoliberal order and as a site from which to think “a new way of being in common that would renounce the absolutist claims found in both the Latin American Left of the 1960s and the authoritarian traditionalist responses of the Right” (129), Willy Thayer, writing from a post-9/11 vantage point, took a more skeptical approach to (neo)avant-garde expressions. Given that all critical spaces and artistic practices are now subsumed within the logic of capital, Thayer argued that “we can no longer expect critique to generate the sufficient conditions for social transformation or revolution” (89). In Thayer (as in Bolaño), Dove finds a kindred voice that urges him to approach literature's role in the time of interregnum with caution. He is unwilling to place faith in cataclysmic events or grandiose gestures that might offer a way out; yet, at the same time, he does not lose faith entirely in literature. In the end, he thinks that literature's work with language that “cannot be reduced to instrumental or communicative rationales” might, in the best of cases, usefully question the semiotics of violence and sovereign power even when it cannot manage to see beyond them (270, 269).

Dove's book should take a prominent place within a series of recent reflections by Latin American and Latin Americanist scholars, who, each in her or his own way, seek to think a history of the present. While Jean Franco speaks of “cruel modernity,” other scholars such as the Mexican intellectual Rosana Reguillo and the Argentine feminist anthropologist Rita Segato have respectively coined terms such as “paralegality” and “second reality” to explain contexts in which modern political forms break down and sovereign power metastasizes in shadowy and insidious ways across the entirety of social life (e.g., as narcoviolence, etc.) (263). Dove's work dialogues closely with Reguillo and Segato, but also calls to mind studies—for example, Pilar Calveiro's *Violencias de Estado: la guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global* (2012)—that move beyond the dictatorships of the 1970s and '80s and the problem of “memory” to explore new forms of violence that have become dispersed, are exercised from the shadows, and are no longer solely linked to the state. Dove's interdisciplinary and philosophically-dense work will appeal to specialists interested in globalization, neoliberalism, violence, literature, and the state of critical thought in Latin America. *Literature and “Interregnum”*: *Globalization, War, and the Crisis of Sovereignty in Latin America* is

a pioneering, even polemical, work that marks an inflection point in Latin American literary and cultural studies and, for that reason, should be essential reading for all Latin Americanists.

Michael J. Lazzara
University of California, Davis

The Limits of Identity: Poetics and Politics in Latin America. By Charles Hatfield. Austin: University of Texas Press, 2015. 158 pages.

Charles Hatfield's *The Limits of Identity* is a bold and concise book that seeks to build a critique of what he considers to be the "repudiation not of a bad universal but of anti-universalism writ large" present in the intellectual tradition of Latin Americanism, from José Martí to John Beverley. Although one could imagine quite a lengthy version of this argument, Hatfield opts for a shorter (the text runs just over 100 pages) and laser-focused discussion developed over four brief chapters, each with a specific conceptual focus. Hatfield's theoretical sources are drawn from critics of identity in the field of American Studies (most notably the work of Walter Benn Michaels), and he is, of course, also in dialogue with young Latin Americanist scholars (e.g., Abraham Acosta, Emilio Sauri) who have addressed different ways that the impasse of identity (or illiteracy as studied by Acosta) has informed the understanding of Latin American modernity.

In Chapter 1, "Culture," Hatfield traces the nineteenth-century roots of anti-universalism, with a focus on Martí's *Nuestra América* and in polemical dialogue with Balibar's argument about universalism as a basis of racism. In particular, Hatfield argues that "anti-universalist cultural polemics cannot function without race" (27), against the grain of Martí's own critique of racialization. Chapter 2, "Beliefs," argues, in a discussion of Rodó and, to a lesser extent, Rodolfo Kusch, that *Arielismo* ultimately locates his claim that the essence of Latin America lies in its ideals concerning notions of race, heritage, and the body. This idea, Hatfield contends, opens the door to anti-universalist arguments about the originality of Latin American thinking that are present in thinkers such as Leopoldo Zea and Rodolfo Kusch.

Chapter 3, "Meaning," makes a temporal and thematic leap. Here, the author presents a critique of the idea of the specificity of Latin American literature, tracing a line of argument from Jorge Luis Borges, to Octavio Paz, to Roberto Fernández Retamar, to Antonio Cornejo Polar. Hatfield seems to be targeting a circular logic through which a specific literature leads to the creation of a specific criticism, which, in turn, theorizes specificity. Chapter 4, "Memory," works with a wide array of writers (from Eduardo Galeano and Guillermo Bonfil Batalla to José Rabasa and Carmen Boullosa) to put into question the idea that Latin America is something to be remembered as such and the heightening of notions of identity that they bring. The book concludes with a short coda in which the author

debates John Beverley's *Latin Americanism after 9/11*, criticizing its "renewed commitment to identitarianism" (109).

The Limits of Identity has both the strengths and the shortcomings of a concise polemical book. There is indeed something salutary in putting into critical question the focus on identity and on specificity that has informed traditions of Latin Americanism across the board. Insofar as Latin Americanism--both in its philosophical dimension and in its institutional and scholarly practices--has been tied to practices of the political Left, anti-universalism and identity are categories that conflict directly with notions of solidarity and consciousness understood to be necessary for overcoming political and economic disparities (Michaels has written extensively about this topic). At its strongest, Hatfield's study provides provocative readings of core texts (e.g., Martí's *Nuestra América*, Rodó's *Ariel*, and Borges's "Pierre Menard, autor del Quijote")—critical analyses that will interest scholarly readers engaged with those works. And, while he would have strengthened the study by making additional references to more scholars, with this project Hatfield situates himself among some of the most exciting Latin Americanists in the U.S. (e.g., Joshua Lund, who develops timely critiques of notions of race, identity, and subalternity, as well as Acosta).

Yet, the book's brevity naturally brings with it a number of constraints. Moreover, some readers might find the selection of texts for discussion somewhat arbitrary or idiosyncratic by leaving aside other works that could have also problematized the book's argument. For instance, if the author had chosen to insert substantive discussion of Alfonso Reyes (to fill in the temporal gap between Rodó and Borges), the study could have noted that the balance between Latin America's specificity and the celebration of universalism in his writing presents more complexity than is suggested by the categorical notion of anti-universalism advanced in *The Limits of Identity*. Indeed, though Reyes wrote extensively about the idea of Latin America, as well as about universalism (i.e., the universalism of Goethean poetics and Greco-Latin culture), he is cited only in passing as a descendant of Rodó, even though in some of his late works (e.g., "Notas sobre la inteligencia americana") he proposes that Latin American specificity is in fact built on the possibility that Latin America can be more universal than Europe because it can place Western tradition in dialogue with its own traditions. Moreover, since Reyes's universalism was one of the targets of Fernández Retamar's literary theory and also influenced Borges's ideas about literature (cf. Chapter 3), more attention to his work could strengthen further the very genealogy established by the study. A more extensive exploration of the book's topic might also include other thinkers who have challenged identity as a structure of power (e.g., Roger Bartra), or those who have addressed the question of Latin American Marxism, whose trajectory, arguably, is closely related to the very subject of study. In addition, while Beverley's work (addressed in the book's coda) is of undeniable importance, one might consider as well other critics who do not advocate a return to identitarianism when discussing the idea of Latin America (e.g.,

Jorge Volpi, Josefina Ludmer). Nonetheless, while the restrictions imposed by the reduced scope of the case studies limit what the book is able to achieve, the project's intelligence and ambition are evident and notable.

The Limits of Identity is the type of book that successfully challenges the conceptual underpinnings of Latin Americanist ideology, and, as such, it is timely and astute. It lays a solid foundation for other readers and scholars to take the challenge further by considering

a wider corpus of materials that could expand its polemical potential. This is an important book and worthwhile reading for scholars in the Latin American field; it is a project that also calls attention to a scholar whose work one should read carefully in the future.

Ignacio M. Sánchez Prado
Washington University in St. Louis