



Latin American Literary Review

VOLUME 47 / NUMBER 94 2020

ARTICLES

- Ómar Vargas "Remedios in the Sky with Diamonds: Gabriel García Márquez and the Beatles in Their Own Write." 2
- Olga Rodríguez-Ulloa. "Debris and Poetry: A Critique of Violence and Race in the Peruvian Eighties." 9
- Angela Rodríguez Mooney. "Aproximações à transexualidade na literatura contemporânea brasileira: o caso de *Deixei ele lá e vim* (2006), de Elvira Vigna." 19
- Judith Sierra-Rivera. "En el ojo del huracán: sobre las tretas de la dignidad puertorriqueña en los documentales *Candlelight* y *After Maria*." 28
- Irina Popescu. "Melodrama and the Production of Empathy in Manuel Puig's *El beso de la mujer araña*." 37
- Estefanía Flores Ortiz. "'Sueños de movilidad': Desplazamientos espirituales y autoridad femenina en *Secretos entre el alma y Dios* (1758-1765), de Catalina de Jesús Herrera." 48
- Diego Alonso. "Mímesis onettiana. A propósito de las fotografías de 'El infierno tan temido'." 57
- Fernando Valcheff García. "Confronting Discursive Hegemony: The Problematization of Argentine Cultural Identity in *Los suicidas del fin del mundo* (2005), by Leila Guerriero, and *Viajera crónica* (2011), by Hebe Uhart." 65
- Anita Rivera Guerra. "'Mirarse mirar, mirarse mirando': Exílio, nostalgia e estranhamento em Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi." 72

TRANSLATION

- Astrid Cabral. Ten Poems from *Spotlight on the Word*. Translated by Alexis Levitin. 82
- Adriane Garcia. "¿Dónde está el cordero? Cinco poemas." Translated by Manuel Barrós. 85

CREATIVE

- Nora Strejilevich. "Un viaje singular: al filo de la pandemia" 90
- Jesús Alberto Amaya. "Fausto, escritor del *Pierre Menard*" 96
- Victor André Pinheiro Cantuário. "Raça" 101

“Remedios in the Sky with Diamonds: Gabriel García Márquez and the Beatles in Their Own Write.”

Ómar Vargas
University of Miami

ABSTRACT: This paper highlights the parallels and intersections in the unreal and magical realist worlds created by Gabriel García Márquez and the Beatles by grounding their works in the literary, visual, and musical artifacts of the 1960s cultural revolution. By examining Beatles songs and films and with close reading of several chapters from *Cien años de soledad* and from several short stories and opinion columns written by García Márquez, this essay unravels an exciting implicit collaboration between Colombia’s most famous writer and one of the world’s most celebrated musical bands.

KEY WORDS: insomnia, tobacco, solitude, yellow, ship, unreal, magical

Esta tarde, pensando todo esto frente a una ventana lúgubre donde cae la nieve, con más de cincuenta años encima y todavía sin saber muy bien quién soy, ni qué carajos hago aquí, tengo la impresión de que el mundo fue igual desde mi nacimiento hasta que los Beatles empezaron a cantar. Todo cambió entonces.

Gabriel García Márquez. “Sí: la nostalgia sigue siendo igual que antes,” 1980

Insomnia, Tobacco and Accordions

There are no known reports to date of any of the four Beatles ever reading any text by Gabriel García Márquez, let alone ever commenting on or consciously referencing in their music any part of his work. Therefore, the syndicated opinion column that García Márquez published one week after John Lennon’s death on December 16, 1980, might represent the only concrete occasion in which the two sensations—the Beatles and García Márquez—meet on the page. However, if we are to believe what he writes in this column—that he played only two LP’s while writing *Cien años de soledad*: a selection of Claude Debussy’s preludes and the first album by the Beatles—, a more profound, if implicit, influence of the foursome’s music on the famous Colombian writer is conceivable.

In an attempt to find some reassurance amid the commotion caused by the tragic death of Lennon, García Márquez explains that everything that surrounded the spontaneous and moving expressions of love and respect for the murdered Beatle, a man who had done nothing else but sing for love, turned out to be both a worldwide victory for poetry and the apotheosis of the underdogs. By paying attention to the variety of ways by which people all over the world showed their respect, admiration and love for Lennon, García

Márquez contends that Beatlemania was still alive and that a more definitive incarnation of it was actually booming in real time. The hysterical and noisy displays of adulation for the band in the early years of its success, he implies, was giving way to a common nostalgia shared by different generations. This might actually be the reason behind his column’s ambiguous title.

Few scholars have pondered the ways in which the Beatles and García Márquez seem intertwined, even if both were producing landmark works during the same world cultural revolution and addressing common themes in their texts. The Colombian writer and the English pop sensation-turned-cultural movement embodied the spirit of the time. This essay brings to light some of the parallels and intersections in the works of García Márquez and the Beatles and proves how this shared reflection addresses the unreal and magical-realist worlds created by the cultural revolution of the 1960s. By examining Beatles songs and films and with close reading of several chapters from *Cien años de soledad* and from several short stories and opinion columns by García Márquez, this essay unravels the groundbreaking interrogation of reality that characterizes the sensorial and adventurous aesthetic of the music and visuals of the English band and the famous Colombian’s narratives.

“I’m so Tired,” a 1968 song by the Beatles, and Chapter 3 of *Cien años de soledad*, the 1967 landmark novel by García Márquez provide for a cogent starting point to show their common elements, namely on the topic of insomnia and references to the explorer and colonialist, Sir Walter Raleigh. The novel was written before the song came out as part of the *White Album*, the ninth studio album by the band, a double set that is considered one of the Beatles most famous and critically acclaimed records. There are no concrete links between these two works.

“I’m so Tired” deals with the topic of insomnia and with its associated mental disorders. It is said that the song is about Lennon

longing for Yoko Ono, with whom he just had started a relationship. While meditating in Rishikesh, India, with the other Beatles and celebrities, he began to think of her, which led to insomnia. In order to cope with the impossibility of sleeping, and with the fear of going insane—at one point he states that "my mind is on the blink"—, Lennon first considers getting up to fix himself a drink and later on concedes that, although he is tired, he will have another cigarette. As an apparent digression, probably to reinforce his chaotic mental state, Lennon's stream of consciousness leads him to curse Sir Walter Raleigh ("he was such a stupid git"), who was, among other dubious things, memorialized the person responsible for popularizing tobacco smoking in England.

The theme of insomnia in a Beatles song is remarkable for several reasons. First, because it represents the consolidation of a shift to more profound, intimate and painful experiences as the main source of inspiration for Lennon's songwriting. It is important to note that the *White Album* also includes "Julia", a song he wrote to his mother, whom he saw killed in a car accident when he was seventeen years old. Furthermore, Lennon is addressing emotional and dreamlike realities in the song, as he had done in the 1966 song "I'm Only Sleeping." Also, given that insomnia might be caused by other medical and mental health ailments, because it is very likely that it disguises underlying conditions. Thus, even if the first explanation for Lennon's short-term sleep disorder is most likely related to being separated from Yoko Ono, his plea for "a little peace of mind" encapsulates other tensions, most likely derived from past traumatic experiences in his life, such as growing up in public or being a Beatle. Finally, the invocation of Sir Walter Raleigh, albeit unintentionally, opens the door to address not only the historical exchanges of material and cultural goods between Europe and the New World, but also their relationships.

Chapter 3 of *Cien años de soledad* also deals with insomnia. Just like in Lennon's case, this condition is used by García Márquez to represent underlying problems and associated mental disorders, most notably forgetfulness and dementia, in an unrealistic and magical realist setting. However, instead of the individual and temporary crisis of "I'm so Tired," García Márquez portrays the condition as an epidemic: most of the inhabitants of Macondo have been infected by an insomnia plague, which has been brought by Rebeca, an orphan who mysteriously arrives in town, and spread through the consumption of candy animals. The main consequence of this situation is that people begin to suffer memory loss, most of it manifested through the loss of the name and notion of things.¹ But Melquíades, the Gypsy, returns to town and brings the antidote to insomnia. One of the victims of the plague is Francisco el Hombre, a very old troubadour—he is said to be 200 years old—who had disappeared during the worst days of the plague. But upon the collective recovery of sleeping and memory, Francisco el Hombre reappears in Macondo to sing his stories and to deliver the news, as he always used to do, accompanied by an archaic accordion that Sir Walter Raleigh himself had given him in Guyana.

The overlap of themes and characters in "I'm so Tired" and in Chapter 3 of *Cien años de soledad* is not a mere coincidence but rather a reflection of the complex and at times uneven interactions between Europe and Latin America. Raleigh is said to have read books relating the conquest of Spaniards in America, which most likely inspired him to pursue gold and fortune in the New World ("Walter Raleigh" 3). He took part in several expeditions that attempted to locate Eldorado, the mythical city of gold, in the highlands of Guyana, a region on the northern coast of South America that was the supposed location of the city at the end of the sixteenth century and at the beginning of the seventeenth. In fact, Eldorado appeared in different places in numerous maps of the time, perhaps because it was more a product of fantasy and delirium than of reality. Raleigh's quest for gold was a failure, but he managed to bring other goods to England, like tobacco, before King James ordered him to be beheaded for disobeying orders to avoid conflict with the Spanish. García Márquez celebrates in this chapter the cultural exchanges and contributions of Europe to the region. The archaic accordion Raleigh gave to Francisco el Hombre became the signature instrument of Colombian vallenato, a folklore musical genre for which Francisco el Hombre is a legendary figure.²

Thus, the reference to Francisco el Hombre, as it connects legendary stories to music, seems appropriate to characterize the improbable encounters between the Beatles and García Márquez as well as their common representation of fantastic and magical realist worlds. In fact, the Colombian depiction of chance meetings between inhabitants of poor and forgotten Latin American towns with foreign visitors helps to illustrate both these types of encounters and alternate worlds. Consider for example the short story "El ahogado más hermoso del mundo," also from 1968 (G. García Márquez 47-56). The children, men and, above all, the women of a sad and forgotten village unceremoniously give a good-looking foreign dead man the name Esteban and adopt him as their most favorite local "inhabitant." His arrival to the seaside and his funeral, quite fortuitously, give sense, identity and color to the houses and to the isolated life of the village.

Or, consider the courtyard of the house of Pelayo and Elisenda after a heavy storm in "Un señor muy viejo con unas alas enormes," another short story by García Márquez originally written in 1955 and first published in English in 1972 (G. García Márquez 9-20). Amidst the mud and the many thousands of crabs, emerges a very old man with enormous wings. Instead of fear or discomfort, the couple show aplomb, quickly taking advantage of the situation and fixing their house into a kind of public museum from where they can display this "fallen angel." They charge money to visitors and, with the profits, rebuild their house. But when father Gonzaga proves the old man cannot be an angel (because he does not speak nor understand Latin, the language of angels), and when another attraction hits the town (a girl, who happened to be transformed into a spider for not obeying her mother) and the competition trashes the family business, the winged old man becomes, simply, an an-

noyance and another member of the family. After some time, stiff feathers began to grow on the old man's wings. He eventually, after several noisy and clumsy attempts, managed to fly away. The presence of this old man and the irruption of Esteban's corpse, as well as the corresponding reactions by the local people, might be seen as metaphors of encounters between Europeans and Latin Americans, respectively, and of the complex relationships and dialogues that take place between them as alternate generators and receptors of cultural products.

Just like García Márquez's winged old man and spider girl, the Beatles also invoke images of performances by extraordinary creatures, most commonly associated with circuses and other itinerant spectacles, adding in this way another layer to an already volatile reality and making it more magical and unbounded. That is the case of the 1967 Beatles song "Being for the Benefit of Mr. Kite," where the band's ethereal and out of time musical proposition is akin to García Márquez's narrative. Originally inspired by an old poster for a Victorian 1843 circus performance, that Lennon had bought in an antique shop, the lyrics of the song are almost verbatim of the flyer's content. The characters and attractions mentioned in the song and in the poster include a Pablo Fanques Fair, horses, garters, hogshead of real fire and Henry the horse. The recording portrays a musical time traveling experience that takes the listener back to the Victorian days by reenacting an atmosphere of the old festivities of the time. This is mainly achieved by the inclusion of a modern version of a calliope, the keyboard instrument used in traveling fairs. What George Martin, the producer of the record, used instead of the calliope in the section of the song where Henry the horse dances the waltz, was a randomly created musical patchwork that invokes a striking timeless, surrealistic and comic atmosphere. In this way, fictional, magical and intertwined layers of reality are reproduced in purely musical fashion. It was like Henry the horse, the winged old man and the spider girl were all dancing the same waltz.

The Crux of Solitude

The Chronicles of the Indies that made such a staggering impression on Sir Walter Raleigh certainly resemble solitary ventures into fantasy in spite of being for the most part accurate accounts of reality. That was the subject of two opinion syndicated columns García Márquez published on June 9 and July 1, 1981—"Fantasía y creación artística" (Notas de prensa 161-4) and "Algo más sobre literatura y realidad" (Notas de prensa 169-72)—, that evolved into "La soledad de América Latina," the text he read on the occasion of his acceptance of the Nobel Prize in Stockholm on December 1982 (*Yo no vengo a decir un discurso* 21-9). García Márquez contends there that those chronicles contain the seeds of the celebrated novels he and other Latin America authors wrote, especially during the second half of the twentieth century, for they are but humble attempts to capture reality and not exotic creations of imagination. What to most Europeans and North American critics and readers were skill-

ful and aesthetically pleasant distortions of reality by Latin American writers, actually were, just like the Chronicles of Indies, limited and not always successful attempts to capture an exuberant reality that obeys logical and poetic rules not compatible with Western yardsticks. He goes on to explain that since Latin American writers and artist have to ask but little of imagination, their main problem is a lack of conventional means to render their lives believable. He resents that the interpretation of Latin American reality as well as of the social, political and economic solutions to their problems have to go through external and foreign patterns that serves only to make their people ever more unknown, ever less free and ever more solitary. And this is, according to him, the crux of the solitude of Latin America.

Solitude is precisely the main subject of the writing of García Márquez and of some of the Beatles songs, like 1966 "Eleanor Rigby" and of the acclaimed 1967 album *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*. However, just like with insomnia and as it is clear from the considerations he makes in his speech, García Márquez treats solitude not only in its metaphysical or individual dimensions: he also depicts the collective features of solitude and traces its causes to indifference, discord, misunderstandings and oblivion. In a 1971 interview he explained that, to him, solitude is the opposite of solidarity and that this belief constitutes the essence of *Cien años de soledad*:

Se han escrito toneladas y toneladas de papeles, se han dicho cosas tontas, cosas importantes, cosas trascendentales, pero nadie ha tocado el punto que a mí más me interesaba al escribir el libro, que es la idea de que la soledad es lo contrario de la solidaridad y que yo creo que es la esencia del libro.

Eso explica la frustración de los Buendía, uno por uno; la frustración de su medio, la frustración de Macondo. (...) La frustración de los Buendía proviene de su soledad, o sea de su falta de solidaridad: la frustración de Macondo viene de ahí, y la frustración de todo, de todo, de todo, de todo. (González Bermejo 55)

Cien años de soledad was released in Buenos Aires, Argentina, on June 5, 1967. Only one week before, *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, the eighth Beatles album, was released in England and the U.S. The novel and the album have been considered unanimously amongst the most influential cultural works of their time. The reason for this assessment has to do not only with the comparable impact these works have had on society and culture, but also with the similar aesthetic and thematic assumptions they display. Coming from unexpected marginal places in the 1960s—working-class youth and Latin America, respectively—the band and the writer managed to set new rules for the cultural industry and became trailblazers of artistic and technical innovation in recording

and writing. Besides, in spite of their celebrated surreal and fantastic elements, both works were grounded on real life and personal experiences: childhood memories, newspaper and everyday local stories, pictures and posters, and even political turmoil.³

Cien años de soledad helped to consolidate the craftsmanship of Latin American novelists and their worldwide recognition by combining sophisticated narrative strategies, first used by European and North American literary modernists, with oral narrative techniques. The result of this approach is commonly known as magical realism. Critic John King explains that magical realism is the "juxtaposition of the avant-garde and the non-modern, Western thought and popular beliefs, Borges and García Márquez's grandmother" (King 74). The novel fictionalized numerous aspects of García Márquez's childhood and youth and of Colombian history. In fact, as the celebrated critic Raymond Williams contends, the novel is one of the most historical books of the Latin American Boom and abounds in social and political implications (Williams 96). Macondo, as a fictional place, is an alter ego of real places such as Aracataca, Colombia and Latin America as a whole. By the same token, most of the characters in the novel are based on real life people. For example, colonel Aureliano Buendía "is modeled after a late-nineteenth-century figure, General Rafael Uribe Uribe, who was a leader of the liberals who suffered numerous defeats in Colombia" (Williams 96). But colonel Buendía is also an alter ego of García Márquez himself, since both the character and the writer were known for their prediction powers, their thirst for social justice, and for being ashamed secret poets.

The Beatles, meanwhile, recorded and released a concept album that is built around the performance of a fictional band, an alter ego of themselves, that consists of solitary souls, a lonely hearts club band. The decision to create such a performance grew from their desire to symbolically separate themselves from the Beatles. Even the legendary cover of the album suggests an intense aloneness. The famous artwork is a collage consisting of two versions of the Beatles—wax sculptures of the bandmembers as in the early sixties, and the incarnation of them as an Edwardian military band—surrounded by life-sized cardboard cut-outs of their own idols and of significant personalities of culture and counterculture. That diverse crowd paradoxically reinforces the feeling of loneliness.

The album changed popular music by exploiting the most sophisticated technical resources offered by recording studios of the time (in fact, those recording tools became part of their composition process) and by exploring a wide range of music genres, including vaudeville, electronic, avant-garde, and classical Western and Indian music. In the 2017 television film *Sgt. Pepper's Musical Revolution* (Hanley) composer and musicologist Howard Goodall states that the Beatles, George Martin (the producer of the album), and their team of engineers turned the studio into an audio laboratory, a creative launch pad, and constructed the album sound by sound, layer by layer, track by track, instrument by instrument.

It was in "Eleanor Rigby," a song recorded and released in 1966, a year before *Sgt. Pepper's* was launched, that the Beatles dealt

more prominently with the topics of solitude and dementia. Paul McCartney contemplates the lonely people and rhetorically asks about their origin and allegiance before focusing on two of them, Eleanor Rigby and Father McKenzie, who seem to be at the declining phase of their failed existences. Eleanor Rigby is almost an invisible character who has removed herself from any interaction with others. She shows up at church after weddings have taken place to pick up the rice. She waits at her window, wearing a face that she keeps in a jar by the door, and lives in a dream. Father McKenzie has lost all of his parishioners, writes sermons that no one will hear and darns his socks in the night. Most likely, Eleanor Rigby and Father McKenzie might be experiencing some form of dementia, disassociation from their own existence, or despair brought on by age, economic disaffection and personal loss. Father McKenzie could be coming to terms with the fact that he is trained to do something, being a priest, that is losing its social status in secularizing communities.⁴ When Eleanor Rigby dies, Father McKenzie is in charge of the funeral, but nobody goes and she is buried along with her name. García Márquez expresses in his column on Lennon his admiration for the obstinate baroque cello bass and the poetic genius of this song, especially in the scene where Eleanor Rigby wears a face that she keeps in a jar just like if it were a pair of shoes or a scarf, an image that evokes an unreal and magical realist world, similar to the ones he created.

It is possible to establish some correspondences between the personalities, circumstances and stories of Eleanor Rigby and Father McKenzie and the final years in the lives of Rebeca Buendía and Fathers Nicanor Reyna and Antonio Isabel in *Cien años de soledad*. Rebeca Buendía is an orphan who, after being adopted, became the fourth child of the second generation of the Buendía family. She was the one who infected Macondo with insomnia. When she was young, she ferociously disputed Pietro Crespi's love with her sister Amaranta. Rebeca and Crespi were finally engaged but when the wedding was about to take place, José Arcadio, her eldest brother, returned home after having spent some years with the gypsies. They instantly fell in love and decided to live together. However, José Arcadio was later mysteriously shot to death inside their house and Rebeca, the main suspect, chose to live out her life in seclusion. By the time she was about to marry Crespi, Father Nicanor Reyna was brought into Macondo just for that wedding. Instead, he officiates the one between Rebeca and José Arcadio.

Just like what happens to Father McKenzie, many other catholic priests in García Márquez's stories are very disturbed by the absence of religious faith, despite their best efforts. Father Nicanor began to collect money to build not a church but a cathedral in Macondo. When his attempts to collect money failed, he decided to demonstrate the powers of God to persuade his parishioners to help. In the middle of one of his sermons he even performed a levitation trick: he drank a cup of hot chocolate and rose twelve centimeters off the ground. In spite of this and other tricks he played he was not able to build the cathedral. As years and wars went by, he

died of liver fever and was eventually replaced by Father Antonio Isabel. Given that practically nobody listened to his sermons, and with no levitation tricks in his repertoire, Father Antonio Isabel contended that he had personally met the devil three times. But besides their apathy for religion, people in Macondo ignored Father Antonio Isabel for another important reason: he was old, almost one hundred years old, and he was senile.

Themes of decay, decline, and obsolescence characterize not only its inhabitants but also the town of Macondo, which was itself slipping into oblivion. At one point (Chapter 17), the extreme heat of the Caribbean disoriented birds, causing them to destroy wire fences and crash into walls and windows in the town, before falling dead to the ground. Instead of rice, Rebeca picks up dead birds from the floor. Father Antonio Isabel, in one of his last public appearances, attributed the bird invasion to the presence of a Wandering Jew in Macondo. That was the last straw for him, and he was sent to a mental asylum. Shortly after, Rebeca was found dead and was buried, like Eleanor Rigby, along with her name. Again, just like Macondo, her life and her house were in a downward spiral, heading slowly but surely to a complete solitude.⁵

Remedios, la bella, in *Cien años de soledad* parallels two characters in *Sgt. Pepper's*: the runaway teenager in "She's Leaving Home" and, of course, Lucy, in "Lucy in the Sky with Diamonds." Remedios, la bella, is the most beautiful woman ever seen in Macondo. However, she is not aware of the fatal effect she has on men. She has some kind of death powers and men have already died of love for her. She stands apart from the outside world, especially when modern technology arrives to town, and basically wanders through a desert of loneliness. Until one day, while folding sheets outside, she is covered all over by an intense paleness and rises up to heaven, disappearing forever in a place where not even the highest-flying birds of memory could reach her (Chapter 12). Some people, especially newcomers, upon hearing her story, contend that everything must be a lie, that in reality she must have run away with a man, and that her family is simply trying to protect her honor in front of the town and Church. In fact, according to García Márquez, the story is drawn from a real incident: that of a woman in Aracataca. The woman had a granddaughter who ran away with a traveling salesman. Everyone knew it, but the woman couldn't accept that the girl had run off and described the event, apparently without guile, by saying simply that she was in the garden with the girl and witnessed her rise up, body and soul. The woman explained that she saw her being carried away by the wind, higher and higher, until her granddaughter was lost in the blue sky.

The Beatles' "She's Leaving Home" is also drawn from a real incident, as reported in a British newspaper: the story of a seventeen-year-old girl, Melanie Coe, who left home with a man—the "man from the motor trade" in the song.⁶ In his documentary, Goodall stresses the polyphony and the counterpoint as the main musical and narrative ingredients of "She's Leaving Home." The different viewpoints presented—the neutral observer, the runaway protagon-

ist and the distressed parents— assembled simultaneously, play along with the modal melody style chosen by Paul McCartney. All of these provide ghostly and magical realist elements to the song. Goodall holds that McCartney relied on the tradition of modal melody he was familiar with as a child to write this song. He points out the eighteenth-century Anglo Celtic folk song "The Lover's Farewell" as a lyrical and musical model for "She is Leaving Home."⁷ The fictional and real-life female characters associated with all of these runaways girls are looking to escape from confinements of loneliness and incomprehension. But only Remedios, la bella, seems to attain the highest and most implacable burden, or reward, of solitude.

The way people contemplate Remedios, la bella, whether on earth or as she rises up to the sky, is akin to the way the narrator in "Lucy in the Sky with Diamonds" contemplates Lucy. Lennon's singing depicts a narrator who, while on a solid surface (a boat on a river, a train in a station), is surrounded by psychedelic imagery: tangerine trees, marmalade skies, cellophane flowers of yellow and green, a fountain where rocking horse people eat marshmallow pies, newspaper taxis and plasticine porters with looking glass ties. As the song progresses, the narrator begins to see and feel an otherworldly presence emanating from the sky: Lucy, a girl with the sun in her eyes, a girl with kaleidoscope eyes. Goodall contends that this song evokes musically and lyrically a child's eye view of the world and therefore transmits a dreamlike atmosphere that is both disorienting and ethereal. Most of this atmosphere is achieved by means of the musical structure of the song. The clever use of modulation (the change from one tonality to another) alters the mood of the song and creates an impression of instability and unpredictability. This is equivalent to the wavering effect García Márquez achieves with the baffling story of Remedios, la bella, who is but one of several examples of bridges between real and magical jurisdictions in the novel. Remedios, after leaving home, seems to be alone and far above, most likely in the sky with diamonds. It might be that lonely beings are either pouring down from isolated and distant clouds or rising up to the sky. Or both.

Yellow Ships of the Imagination

The Beatles also share the notion of a yellow ship with García Márquez. On September 20, 1954, when he was only a celebrated 26-year-old journalist and aspiring novelist (his first novel, *La hojarasca*, was published a year later), a young García Márquez gave an interview to a Colombian radio station. In the interview, recorded as an episode of a show called "¿Cuál es su hobby?," García Márquez explained that his hobby was superstition (Camacho Ramírez, "García Márquez: Hobby es la superstición"). But, he clarified, not in the sense of avoiding walking under a ladder or fearing a black cat or a Friday the 13th, but rather in the sense of playing along with presages. He declared that he had hitherto played along with nightmares, plaid shirts and with the most beautiful of all presages: the yellow train. That yellow train, like any other useless object—he

explained—, had to be built mentally from all of the possible scraps one can find, on the condition that the making of the train begins with a forgotten can of yellow paint. The existence of the yellow train precedes that of the towns it will later pass through. Those towns are actually built following the path of the train. This guarantees that any passenger can easily get out right in front of his or her own house.

The yellow train is essentially a ship of the imagination sailing through a sea of lost stories. A more worldly incarnation of the yellow train would become the symbol of both modernity and infamy in *Cien años de soledad*. When the banana industry takes off in Macondo, the train pushes the progress as it is used to transport people, banana and other products to and from shipping ports. Tensions between the Banana workers and the management of the American United Fruit Company culminate in a series of strikes that were dissolved when the workers were massacred by the Colombian army. It is believed that, as part of the government's cover up, the bodies were transported by the yellow train to the coast and dumped in the sea at night. This was the beginning of the end for Macondo. Right after the massacre, the yellow train started to run with empty and waned wagons until it eventually stopped running for good.

There is a clear connection between that yellow train and another yellow ship of the imagination, the one that once sailed to the land of submarines. The Beatles' yellow submarine. "Yellow Submarine" was first a song, released as a double A-side single, coupled with "Eleanor Rigby," on August 1966. Although intended as a song for children, the lyrics initially seem to be a short account of a trip to a wonderful land of submarines by a man "who sailed to sea." Thus, the narration has essentially the same elements of any Chronicle of Indies. That man could easily be, for example, Sir Walter Raleigh. Or Antonio Pigafetta, the Florentine navigator who went with Magellan on the first voyage around the world. García Márquez explains in "La soledad de América Latina" that Pigafetta witnessed the most extraordinary things, like hogs with navels on their launches, or clawless birds whose hens laid eggs on the back of their mates. And that he wrote a chronicle upon his passage through the southern lands of America where he included these types of accounts.

The itineraries of both the yellow train and the yellow submarine lead to the fictional places of Macondo and Pepperland, respectively. Pepperland is a fantastic paradise by the sea whose inhabitants love music. The 1968 *Yellow Submarine* animation film (Dunning, *Yellow Submarine*), created around the music of the Beatles, depicts this fantasy place under siege by the Blue Meanies, a nasty group of music-hating creatures. The Lord Mayor of Pepperland dispatches sailor Old Fred to Liverpool to recruit the help of the Beatles. Riding a yellow submarine, they manage to get to Pepperland, defeat the Blue Meanies, and restore order and harmony there. According to the plot, before getting to Pepperland, the yellow submarine traveled through seven different seas: Sea of green, Sea of monsters, Sea of holes, Sea of Science, Sea of Nothing, Foothills of the Headlands and Sea of time.

The journey of the characters Tobías and Mr. Herbert to the bottom of the sea in "El mar del tiempo perdido," another short story by García Márquez, originally written in 1961, is very similar, in principle, to the expedition of the Beatles to the land of submarines in the film. Besides both being rides through time—the Sea of Lost Time in the case of García Márquez—Tobías and Mr. Hebert also go through several seas. First, the Sea of Shipwrecks, then the Sea of Common Catastrophes, and lastly the Sea of the Dead: "Había tantos, que Tobías no creyó haber visto tanta gente en el mundo. Flotaban inmóviles, bocarriba, a diferentes niveles, y todos tenían la expresión de seres olvidados" (G. García Márquez 43). On their returning trip to the village, they can see a woman who, according to Mr. Herbert, is the most beautiful he has ever seen. She is floating sideways, eyes wide open, followed by a current of flowers. It is as if Lucy in the sky were reflected in the bottom of the sea. Or perhaps she is Julia, the ocean child with seashell eyes and hair of floating sky shimmering and glimmering in the sun.

A groundbreaking interrogation of reality characterizes the sensorial and adventurous aesthetic experiences of the music and visuals of the Beatles, as well as the magical narrative of García Márquez's stories. Both cultural sensations present a distorted, brighter and more colorful version of the real. The seas invoked by the Beatles and by García Márquez are precisely corridors, entities for which there is an intrinsic connectedness, a continuum, of time and space. This multidimensional feature, a literary version of Albert Einstein's theory of relativity, is perhaps one of the common signa-ture aspects of the creations of the Beatles and García Márquez.

One main consequence of what have been discussed here is that, through their dialogues, intersections and implicit collaborations with García Márquez, a new approach to Beatles Studies emerges. This approach reorients the group towards a clear engagement and dialogue with Latin America, rather than a mere one-sided influence on the region. Moreover, this shared culture of borrowing and interplay testifies to a more nuanced engagement between Europe and Latin America, one that is not purely informed by colonial dynamics, but rather, through a shared experimental culture during the 1960s.

Images, sounds, textures and stories, along with the polyphony and counterpoint of narrative planes, itinerant spectacles creatures and troubadours with accordions and looking-glass ties, collide to alter reality and consciousness and to present the magical in an ordinary way. Childhood stories and memories from distant lands bend the space-time and disturb the fabric of fiction-reality. The footsteps of lonely people walking down the streets of New York in 1980 or of Mexico City in 2014 resonate in the neighborhoods of Pepperland and Macondo. Because these towns, like Eldorado, constantly shift their places and forms to disconcert cartographers, for they can not only be located in real world maps, but also in the hearts and minds of far too many people. Now we all know how many years of solitude it takes to be a member of the Sgt. Pepper's lonely hearts club band.

NOTES

¹ A paper published in 2009 by BRAIN, A Journal of Neurology, "The Quicksand of Forgetfulness": Semantic Dementia in *One Hundred Years of Solitude*, contends that the pattern of memory loss described in the novel is comparable to that exhibited by patients with semantic dementia (SD): "The cognitive impairments experienced by Macondo's inhabitants are remarkably similar to those observed in semantic dementia (SD). Semantic dementia is a clinical syndrome characterized by a breakdown of conceptual knowledge (semantic memory) in the context of relatively preserved day-to-day (episodic) memory." (Rascovsky, Growdon and Pardo)

² This is not different than what happened to the River Plate tango music. In this case another device of European origin, the bandonion, became the main instrument.

³ Three of the events that affected everybody at the time were the Cuban Revolution, the May 1968 students protests and the Vietnam war. These historical episodes not only tuned in with the rise of the Boom and of the Beatlemania, but also with the disaffected youth culture in Latin America and in the rest of the world. According to critic John King, the Cuban Revolution "...was held by most at the time in Latin America to be an exemplary nationalist and anti-imperialist movement that seemed to demand an intellectual and practical commitment and offered the utopian promise of uniting the artistic and political vanguards" (King 59). In his column on

Lennon, García Márquez writes about the sixties as "los años fragorosos de la guerra de Vietnam y la rebelión universitaria" (*Notas de prensa* 65).

⁴ The topic of dementia was revisited by Paul McCartney in 1989, when he collaborated with fellow musician and composer Elvis Costello in the writing and recording of the song "Veronica." Veronica is an old woman who is experiencing severe memory loss. She used to have a carefree mind of her own and a delicate look in her eye, but now she's not even sure if her name is Veronica.

⁵ The story of Rebeca, Father Antonio Isabel and the disoriented birds appears to be much more developed in "Un día después del sábado," a short story García Márquez wrote around 1954 that was included in his 1962 collection *Los funerales de la mamá grande*.

⁶ "A-Level Girl Dumps Car and Vanishes," was the headline in the February 27th, 1967, issue of London's *Daily Mail*.

⁷ In his 2013 book *The Story of the Music. From Babylon to the Beatles*, Goodall holds that *The Beatles* plundered music hall, centuries-old Anglo Celtic folk and the sounds of the 1960s electronic avant-garde, intuitively reaffirmed the supremacy of the Western system of key-families, and ventured eastwards into Indian music and instruments prefiguring the later boom in world music (Goodall 307-16).

WORKS CITED

- Beatles. *Revolver*. EMI Records, 1966. CD.
- Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. EMI Records, 1967. CD.
- Beatles. *The Beatles*. EMI Records, 1968. CD.
- Camacho Ramírez, Arturo. «García Márquez: Hobby es la superstición.» *El Tiempo* 4 de Diciembre de 2004.
- Camacho Ramírez, Arturo. *¿Cuál es su hobby?: entrevistas radiales*. Bogotá: Aguilar, 2004.
- García Márquez, Eligio. *Tras las claves de Melquíades*. Barcelona: Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., 2003.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1984.
- _____. *Cien años de soledad. Edición ilustrada con grabados de Pedro Villalba Ospina*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008.
- García Márquez, Gabriel. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. México: Editorial Hermes, 1972.
- García Márquez, Gabriel. *Los funerales de la Mamá Grande*. Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1971.
- García Márquez, Gabriel. *Notas de prensa*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial S. A. S., 2015.
- García Márquez, Gabriel. *Yo no vengo a decir un discurso*. Barcelona: Mondadori, 2010.
- Goodall, Howard. *The Story of Music. From Babylon to the Beatles. How Music Has Shaped Civilization*. New York: Pegasus Books LLC, 2013.
- Kandell, Jonathan. «Gabriel García Márquez, Conjurador de Magia Literaria, Murió a los 87.» *New York Times* 17 de April de 2014: A20. 9 de June de 2018.
- King, John. «The Boom of the Latin American novel.» Kristal, Efraín. *The Latin American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 59-80.
- Ledbetter, Les. «John Lennon Shot to Death; Suspect is Seized at the Dakota.» *New York Times* 9 de December de 1980: B7. Newspaper. 9 de June de 2018.
- Letts, Marianne Tatom. "Sky of Blue, Sea of Green: A Semiotic Reading of the Film *Yellow Submarine*." *Popular Music* (Vol 27, no. 1, 2008): 1-14.
- Rascovsky, Katya, et al. «"The Quicksand of Forgetfulness": Semantic Dementia in *One Hundred Years of Solitude*.» *BRAIN. A Journal of Neurology* (2009): 2609-2616.
- Sgt. Pepper's Musical Revolution with Howard Goodall*. Dir. Francis Hanley. Perf. The Beatles. 2017. TV.
- "Walter Raleigh." *The American Literary Magazine (1847-1849)* July 1847: 3.
- Williams, Raymond Leslie. *The Modern Latin-American Novel*. London: Twayne Publishers, 1998.
- Yellow Submarine*. Dir. George Dunning. Perf. The Beatles. 1968.

Debris and Poetry: A Critique of Violence and Race in the Peruvian Eighties

Olga Rodríguez-Ulloa
Lafayette College

ABSTRACT: By turning the figure of the colonial chronicler Felipe Guamán Poma de Ayala into an indigenous migrant during the tumultuous nineteen eighties in the poem "His Body Was an Island of Debris" (1987), Domingo de Ramos critiqued the transhistorical nature of colonialism as it manifests through the displacement and killing of thousands of indigenous peoples. I interpret de Ramos' work as an opportunity to center ideas about race, an analytic overlooked in the literary criticism of the time. His portrayal of migration mobilizes a poetic critique of the main discourses of Peruvian literary studies that conveniently left racial hierarchies unchallenged, even while being invested in the new political potential of migrants. This specular relationship that de Ramos creates between himself and Guamán Poma allows him to ponder about his own positionality in the literary field of the eighties, which was uncritically participating in the migrant trend almost exclusively through de Ramos' personae.

KEYWORDS: migration, coloniality, race, Domingo de Ramos, Felipe Guamán Poma de Ayala

Domingo de Ramos' poetic discourse equates the nation to ruins while his literary practice maintains a profound confidence in the communicating and aesthetic power of poetic language. Conversational poetry and a strong use of colloquialisms support his representation of the tumultuous migrant in the Lima of the eighties.¹ A prolific career with numerous publications, a sustained participation in recitals, and his visibility in cultural and literary media outlets have allowed him to maintain a fruitful literary practice. Loud and strong, the piercing quality of his voice sets the tone for a critique of the systemic violence of colonialism in contemporary Peru.² From the very onset of his career De Ramos explored the transhistorical, racialized violence of modern Peru, placing race at the center of his poetic discourse through his treatment of migrants and shanty towns (*pueblos jóvenes*). I interpret this aspect of his project via his use of the indigenous chronicler Guamán Poma de Ayala (~1535-1616) in the poem "His Body Was an Island of Debris" ["Su cuerpo era una isla de escombros"].³ This text's engagement with colonial history resonates with the political violence of the war-torn eighties, set into motion by the Shining Path and aggravated by the counterinsurgency policies of the Peruvian state during the democratic governments of Fernando Belaúnde Terry (1980-1985), Alan García (1985-1990), and Alberto Fujimori (1990-2000). Even though migration of rural Peruvians to the city of Lima preceded the war, starting as early as the 1940s, it massified due to the conditions of violence and dispossession made worse by the armed conflict. Amidst this social climate, academic discourses about the nation coalesced around the figure of the migrant, propagating an image of economic and/or political promise that served political agendas on the right and left alike.⁴ "His Body," as I will refer to the poem in the following pages, opens up a decolonial critique of the racial

politics that guided everyday social interactions in the street and in the cultural world, including the literary field and academia at large where de Ramos was being assimilated as the migrant poet or the "voice of the proletariat."⁵

Social scientific analyses fantasized about an urban landscape where Indians finally conquered the city of kings (*la ciudad de los reyes*).⁶ Nonetheless, for many of these intellectuals this meant the assimilation of indigenous people as *cholo* (Quijano, 1964;1980), later subsumed by the idea of *chicha culture*, which in the 2000s became a staple to sell and analyze art and architecture. By definition, and especially in Peru, these are fields dominated by white elites.⁷ The cultural and academic celebration of the migrant's social manifestations was proportionate to the maintenance of racial and social hierarchies that secured intellectuals' place as culturally superior, as we will see in the following pages. Aníbal Quijano's seminal study *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú* was first written in the 60's and then modified for its eventual publication in 1980. It explored the racialized notion of *cholo*, the majority of urbanized brown-skinned indigenous people and their culture. This first social analysis lacks the systemic critique of whiteness and Eurocentrism developed in his later studies (Quijano, 1995, 1999, 2005). The racial analysis that Quijano developed with his concept of coloniality of power was not fully embraced by the literary critics that cited his work apropos of migration. Moreover, race was a difficult subject, especially when it came to situating oneself in class and racial terms, an uncommon practice for Peruvian literary scholars. As I will develop further in this article, my scholarship is invested in a political intervention into the figure of the literary scholar, in particular within the Peruvian literary world.

De Ramos' poetry and presence re-centers racial tensions in

con una carga
 through the center of Lima, heading for the Tower¹⁰
 he doubts he will hit his mark
 and he takes a minibus to the
 sea he just met
 and that makes him dizzy and he vomits
 all the beer while dancing *chicha*²¹ with his girl
 in a *cortamontes*²² where they hung
 the heads of those who died in 1986 approximately
 when the empire was felled by the viceroy Luriganchó
 And that day he held it
 between his hands
 The sea a salty serpent
 that flew between the clouds
 That crowned his head
 monolithic
 And pitched in fury and made a mural to the
 Sun God and the world was reborn
 among the remains that were leaving the embers
 The Sun asked for him discovered his whereabouts
 he found out that they caught him in the vicinity of
 the palace]
 he tied his chains to the columns
 he illuminated the dark vaults
 where a kraken was strangling its prey and devoured him
 but Huamán Poma was tortured hollowed out into the sea
 deposited in a pit and finally
 his body is an island of debris

with a load
 por el centro de Lima intentándolo en la Torre
 pero duda de acertar su objetivo
 y toma un microbús para irse al
 mar que acaba de conocer
 y que le da mareos y vomita
 toda la cerveza mientras bailaba chicha con su chica
 en un cortamontes de donde pendían
 las cabezas de los que murieron en 1986 aproximadamente
 cuando cayó el imperio por el virrey Luriganchó
 Y ese día lo tuvo
 entre las manos
 La mar una serpiente salada
 que volaba entre las nubes
 Que coronaba su cabeza
 monolítica
 Y montó en cólera e hizo un mural al
 Dios Sol y el mundo volvió a nacer
 entre los despojos que salían en las brasas
 El Sol preguntó averiguó su paradero
 se enteró que lo apresaron por las cercanías del palacio
 ató sus cadenas en las columnas
 iluminó sus bóvedas
 oscuras donde un pulpo estrangulaba una presa y lo devoró
 pero Huamán Poma fue torturado vaciado al mar
 depositado en una fosa y finalmente
 su cuerpo es una isla en escombros

"He flies" references the Quechua meaning of *huaman/guamán/wa-man*, the falcon.²³ The epic tone of the poem derives from the hypermobility of the figure of the anonymous migrant: street seller, brick-layer, subversive, party-goer, and political prisoner. This multi-episodic tale is not built on the reputation and heroism of its protagonist; rather it takes on the precariousness of indigenous lifestyles and bodies. After being the target of the violence commanded by the Viceroy Luriganchó, Guamán Poma's body ends up cut into pieces and dispersed in a clear reference to the infamous prison's massacres of June 1986. A coordinated riot in San Pedro prison (Luriganchó) and San Juan Bautista (El Frontón) culminated in the killing of hundreds of political prisoners. This was the Peruvian government's extrajudicial military response to Shining Path actions inside and outside penitentiary complexes, a massacre that, to this day, has an unconfirmed number of deaths due to the chaos in prison management and the fact that once killed, the state discarded prisoners' bodies in the sea (CVR 2003: 737-768).

De Ramos wrote the poem shortly after this political event, coincidentally at a time when colonial historical and literary scholarship were shifting their attention from previous criticism about Guamán Poma's chronicle, going beyond positivist historical ap-

proaches that discarded it as non-linear and imprecise. Guamán Poma's lengthy and meticulous letter addressed to Phillip III, King of Spain, *The First New Chronicle and Good Government and Justice* [*El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno i Justicia*] (1515, 1516), discovered in the Library of Denmark in Copenhagen in 1908 was starting to be recognized in the eighties as a powerful document detailing the complexities of everyday colonial violence. For the first time there was a widespread interest in the importance of his drawings by historians and literary scholars such as John Murra, Rolena Adorno (1980), and Franklin Pease (1980), who offered critical editions in two very reputed and popular presses in the region: Editorial Ayacucho based in Caracas and Siglo XXI Editores based in Mexico City. They coincided in reading Guamán Poma's historical licenses as conscious rhetorical choices, strategies that served him to denounce the illegitimacy of the Conquest and the unjust origin of Spanish rule.

As a young poet, de Ramos recognized Guamán Poma's renewed importance for high culture and starts his stanza emphasizing the bodily dimension of this writer's work: "his entrails recently dissected for our museum / in our history books." He identifies with Guamán Poma, as an indigenous writer who denounced social

prejudices and wrote in the language of the colonizer to the point of transforming the formal structure and language of the chronicle as a genre (Pratt 1992: 1-12). The poem explores a transhistorical experience marked by race, body, written words and images. The following lines fuse objects and notions linked to the past ("ancient garb," "caste," and "chronicle") with those circulating in Peru's urban modernity ("Coca Cola," "news," and "leftist newspaper"), tracing both the changes and permanencies of the colonial system, and concluding that its legacies are ever more present in the violence of modern economic and social relations between Eurocentric/capitalist power structures and indigenous peoples. Without explicitly writing the word *cholo* in this poem, de Ramos composes moments and events that nonetheless center race in the figure of the migrant Guamán Poma, evoking racially charged stereotypes about migrants, and the pervasive violence indigenous peoples and *cholos* experienced during the war. I argue that de Ramos plays with these stereotypes. He uses the reader's and listener's certainty about migrants and thwarts them, transcending a mere reproduction by giving us something other than the predictable, totally readable, migrant.

De Ramos' use of Guamán Poma focuses on his portrayal of the brutality of Spanish colonization in everyday life. The poet concentrates on Guamán Poma's drawings as part of the media flow of news about the war ("...and his drawings and the chronicle/ can be read in the news"). The repetition of these colonial drawings that depict daily scenes in which Spanish authorities violently dominated indigenous people constitute one of Guamán Poma's more powerful achievements. The poem tells us that this systematic registration of colonial punishments and mistreatments find an important sequel during the internal war of the eighties. Many critics have noticed the chronicler's amplified lens on the colonized body, its pains, lacerations, torture, and dismemberment. For Silvia Rivera Cusicanqui the drawings create a visual theory of the colonial world, another way to express indigenous experiences within a social reality where the meaning of words was devalued. For the Bolivian theorist and activist, this visuality was a way to appeal to non-alphabetic forms of communication in order to relate to non-alphabetic cultures such as the Andean. Recently, she has read silences, small details, and redundancies in the chronicle in order to reveal an indigenous episteme, whose political message is to uncover the paradoxes of colonial modernity as a project rooted in violence.¹⁴ Guamán Poma's category of the "world upside down" (*el mundo al revés*) is key to grasp the intrinsic contradictions of colonialism, carried out at the expense of indigenous bodies and land.

De Ramos utilizes Guamán Poma to condemn Peru's recent episode of political violence as a derivative of the colonial formation, reaffirming his political critique by representing a dispossessed, imprisoned migrant who is marked as subversive, one of the untraceable bodies of the war. Simultaneously, de Ramos draws a parallel between Guamán Poma and himself. He recognizes in the chronicler the struggle of being the indigenous writer who is rejected, mis-

understood, and forgotten, while also deeply committed to representing the violence inflicted upon him, thus using his literature to express a political critique. Literary genre is a substantial indicator of differentiation between the two. To invert Rivera Cusicanqui's argument, at a time when the proliferation of war images reinforced the racialized physical and symbolic violence of the internal war, de Ramos' investment in the poetic word pointed to the decolonial aspect of his enterprise. It is in itself a critique of the field when he attempts a literary career using a canonical high-culture language, that is predominantly urban, white, and middle class, just as he writes in a Spanish language that does not belong to a *cholo* like him (Mazzotti 144).

The racialization that the term "migrant" performs also tends to obscure the actual racial politics at stake between new comers and *old limeños*. De Ramos' choice of words is *las razas sociales y económicas*, which I translate as "social and economic races," and it links aspects of Peruvian society seen as incompatible at the time. Not only was race obliterated from the Shining Path's straightforwardly Marxist analysis, it was also absent in social scientific approaches that more often used "ethnic culture," a terminology inherited from US anthropologists (de la Cadena 2000: 28). In this first book, de Ramos calls attention to ideas that were unpopular in academia and in the literary world, where poets and writers preferred to talk about migrants, rather than about *indios*, *cholos* or race.

Racial and caste categorization was one of Guamán Poma's fields of expertise. His drawings exhaustively portrayed social relations in the colonial world as motivated by and explained through racial difference.¹⁵ For example, he insidiously wrote about "*mesticillos*" as a damaging breed resulting from undesirable race mixing. The necessary policing of Indian women's sexual behavior and/or the condemnation of sexual violence towards them by Spaniards became central corrective measures for the betterment of colonial society that, in his view, would benefit from a clear differentiation between Indians and Spaniards.¹⁶ This fantasy of control is absent in de Ramos' Guamán Poma, who is less of a judge and more of a protagonist. Unlike the chronicler who declared his indigenous roots and nobility (4-15), the Huamán Poma of de Ramos, is already a mixed-race migrant, uninterested in lineages. This Guamán Poma has a girl (*hembrita*); gets drunk and parties. The colloquial *hembrita*, referring to a girl, points to the sexist animalization of the mestiza or *chola* women. De Ramos' critique of the neocolonial and discriminatory behaviors of Peruvian society, in many instances, includes intersections with gender domination and its discursive practices.

In the first part of the poem, de Ramos plays with the racial and social stereotypes assigned to *cholos* in the city: slippery guy, drunken, *terruco*, *chichero*.¹⁷ I argue that this depiction serves as a hook to a reader that is already used to consuming migrants in this way. Nonetheless, de Ramos makes his migrant Guamán Poma into an atypical subversive, defying the common sense that represents Shining Path members solely as crazy and fanatic combatants. His version of a subversive is closer to a poet and a bohemian than a

bloodthirsty soldier, once again attributing unexpected meanings to the figure of the migrant, whose sensibility was not supposed to encompass literature or contemplation: "he doubts he will hit his mark / through the center of Lima, heading for the Tower / and he takes a minibus to the / sea he just met."

The final destiny of this migrant is political violence. Even though racism and racialized violence have been constitutive and ever present in Peruvian politics, during the internal war the state's objective of exterminating rural Peruvians was overwhelmingly clear. The official narratives of the Peruvian state and the media aligned with economic elites, and tried to explain violence exclusively as a phenomenon perpetrated by the subversives. My intention here is not to dismiss their violence and cruelty. Rather, I want to insist that the war was not a rare or isolated event and instead an occurrence very much in tune with the politics of colonial and republican Peru, its crossing with US counter-insurgency doctrine, the "war on drugs," and global capitalism and neoliberalism (Poole and Rénique 1992; Rénique 2010).

Ruinous migrant/disoriented cholo

The poem presents Guamán Poma as a prototypical migrant that moves through occupations and particular merchandise ("sells newspapers / and potatoes / he works in a construction site like / Machu Pichhu"). Street commerce was one of the most obvious ways in which migrants survived in a city where a lack of infrastructure greeted them, leaving them with the burden of creating neighborhoods, water and sewage systems, schools, hospitals, etc. De Ramos' captures this by making Guamán Poma a street-vendor and bricklayer (*albañil*). The indigenous roots of the migrant become visible through a set of objects and actions, opening up a poetic space for thinking about race. Coming from the Central Andes in Ayacucho, not coincidentally the place where the war started, Guamán Poma has not experienced the sea. He worships indigenous gods: "And pitched in fury and made a mural to the / Sun God and the world was reborn / among the remains that were leaving the embers." He is close to the land through the celebration of harvest abundance and ritualized in the *cortamontes*, a dance around a decorated tree. Migrants celebrated this and other traditions in Lima, maintaining and reinvigorating their changing lives in the city. In this way, de Ramos points out migrants' rural connection through culture but also through race.

With the mural, de Ramos presents a common occurrence in the everyday visibility of the war, meant to show the power of the insurgencies in public spaces. Murals often represented the leaders and the armed struggle. Because they required time and skill, they were usually located in prisons and universities. "Pintas" were short graffiti-style messages and symbols, like the hammer and sickle, which proliferated due to their simplicity. They were meant to show the insurgencies' involvement in specific attacks or written to instill fear among the population and/or local authorities. In the poem, de

Ramos connects the mural to indigenous religiosity, bringing back themes from Guamán Poma's chronicle, even though the accuracy of such a scene could be questioned. In his text, Guamán Poma insistently proclaims his own Catholicism and condemns all forms of indigenous religiosity as idolatry. Nonetheless, he exhaustively documents life before the Spaniards, affirming the value of the socio-political and cultural organization of the Inca empire, including the richness of its religion. De Ramos's license points to the complexity of the subversive protagonist of the poem, who decides to contemplate the sea, make a mural to his god, and get lost in the city. This results in forgetting about the importance of the orders given to him, becoming a defective soldier, and thus subverting the logic of the war.

Many aspects of de Ramos' first book paint a topography where colonialism, and to the same extent, neoliberal imperialism have encrusted people into landscapes that consume them to the point of rendering them crumbly, disposable, and ruinous. This is even true when they are experimenting with extreme mobility and what might seem like fluidity, as in the case of migrants. In that sense, the urbanist promise of Lima holds the same destructive forces as the combat zones in the rural Andes that would become the primary scenario of the internal war: "The man that lies here between us // with his earthy face and his ribs of clay // he mated with death // here, with his destroyed heart // fallen in the morning // with his lungs crushed by the wind // he doesn't speak / he doesn't yell // huddled / cold // sweeping along a river adrift" ("The Fall of a Teenager").¹⁸ This fragment documents the death of a student protestor in one of the worker strikes of 1977 and echoes César Vallejo's "Masa."

De Ramos poeticizes violence as a continuum through his depiction of bodies that have been carved up by imperial powers for centuries. He does not treat the racialized violence of the internal war as an exception. On the contrary, he centers himself in this narrative, thinking about his own inscription as *cholo*: "Since then the whole clique treated me with indifference / they hated me / because I was a *cholo* and an old man and worthy of nothing" ("During a Cool May Afternoon").¹⁹ With *clique* he refers to neighborhood friends, his peers. I interpret this as a portrayal of the symbolic violence that the word *cholo* conveys, as the harshest racial slur commonly used even between people of the same class, origin, and race.

Cholo is implicit in the depiction of Guamán Poma as migrant, as de Ramos' line above defines *cholo* with being racially and socially inferior. Quijano once listed a series of past meanings that highlight it as an insult in colonial and republican times, when it can allude to black slaves, animals, and domestic servants (Quijano 1980: 56-57). For him, the process of *cholificación*, when indigenous peasants and/or their children become *cholo*, derives from migration and became a visibly unstoppable phenomenon at the beginning of the sixties. According to this view, when arriving to the city of Lima, indigenous subjects, as the dominated group in Peru, are in need of adapting to the new urban environment, sometimes to

the point of total rejection of their indigenous side, in what Quijano synthesizes as a "schizophrenic acculturation" (39) that in its "cultural dependency" embraces language, products, behaviors, and values originated in US and European modernity: "in a process in which the foundations of one's own culture are abandoned without any possibility of internalizing the other culture. As if someone forgot his language and never managed to sufficiently learn any other" (ibid: 38).²⁰ Linguistic proficiency and literacy are underlying concepts in Quijano's depiction. Cholo appears as an identity lacking, pre-linguistic and therefore non-human, reactivating the colonial meanings of the word.

Quijano also explains that massive urban migration is the global outcome of post-industrial economies. In the Peruvian case, three simultaneous social processes superpose and overlap: modernization, acculturation and *cholificación*, resulting in an increasing abandonment of indigenous cultures (ibid: 70). The racial connotations are that modernization belongs to *criollo* (white) subjects, while cholo and indigenous populations are resigned to acculturation and *cholificación*, with the obvious moral and cultural judgements attached to these pairings. Once again indigenous and brown-skinned people are trapped in the socio-cultural and economic logics of being lesser.

Quijano himself later deepens his understanding of these social dynamics with his theorization of the coloniality of power. Modernity belongs to criollos insofar as they historically own the means of production and, therefore, are capable of navigating the modern world and its language. My critique rests on the fact that other analyses of immigration and their usage in literary scholarship conform with reproducing the stereotyped migrant, overlooking the systemic critique the migrant both embodies and articulates, a critique that also does not leave comfortable and unquestioned the positionality of the dominant intellectuals who fancy themselves as analysts of the cholo migrant in the first place.

To that extent, stereotyping the migrant responded also to making him disciplinarily intelligible within academic fields completely dominated by Eurocentric modes of knowledge production. Matos Mar's influential book, *Desborde popular (Popular Overflow)*, is a very interesting example of the social and academic demand to consume migration only in specific ways. His image of overflow has served to describe the eighties as also a time of stimuli overload: sonic, visual, experiential. While the book fantasizes with the image of a well-contained and functioning city prior to migration, it also sees in migration the promise of political change: "This Andean presence in the urban world is part of the new face not only of the Limeño metropolis but rather of the whole country. The inorganic ways in which it expands, the spontaneity, creativity, and arrangement of the serrano [*lo serrano*] impose themselves as dominant signs of a massive attempt of the popular sectors to conquest a social space, more agreeable to the authentic values that even today could not leave a mark in the Peruvian identity" (Matos Mar 1984:86).²¹ Nonetheless, Matos Mar has passages where he re-

mains skeptical about migrants, pointing out that their *informality* is also a lack of commitment to any kind of values and a refusal to follow the state's law and order. In my reading of this analysis, it is precisely its contradictory nature that reveals the racial tensions within Peruvian academia as projected onto the figure of the migrant, also the particular slot into which de Ramos is placed by the literary field.

Many of these academic studies and accounts of migration reproduced a sense of otherness. They operate by creating a fantasy in which the *old limeños*, a sector of the population which certainly includes most intellectuals, manage not to experience instability in a country of great economic and social disparities, thus casting all marginal and informal subjects outside their elusive and exclusive sense of social reality. The problematic racial and social fantasy that such ideas promote is that the socio-economic injustices and its neocolonial violence only affect the oppressed, when they have also necessarily shaped and alienated the elites in multiple and different ways.

Marginality completes this migration vocabulary in Quijano's elaboration as part of the global consequences of economic dependency and lack of internal markets. For Matos Mar, informality is the strategic response of the migrant marginal sectors. They settle on land they do not own, sell in the streets without city permits, etc. In his view, informality is the main characteristic of the migration phenomenon and the main threat to formal sectors (1984: 61, 64, 89, 94, 106). Matos Mar also defines Shining Path as an informal party because it was a clandestine group and sabotaged other socialist parties:

Shining Path is a concrete and obvious example of political informality. It distances itself ideologically and strategically from legally operated revolutionary parties that it openly repudiates. It questions the established order as a whole and the very semantic codes used in the ideologically formal debate. Its guerrilla action is explicitly loaded with typical messages of informality. (88)

Informality becomes a dangerous connector between the Shining Path and the migrants, a possible equation present in the material arrangement of the war. Migrants were suspected of being subversives because they are poor and brown. The parallel is simple, provocative and, nevertheless, brings harsh consequences. Migrants are informal and Shining Path members are too; therefore, there must be some kind of overlap between these groups. Matos Mar picks up on what would soon become a kind of common sense in the war, which is that Lima's shanty towns were a primary site of violence for the armed groups and the Peruvian armed forces and obviously so, since they were already a primary site of economic violence.²²

De Ramos ironizes this connection by portraying a migrant/subversive Guamán Poma that does not conform to the stereotype of the subversive as single-minded Marxist robot. This subversive

fails in his mission and goes to a party instead, "dancing chicha with his girl." Drunk with beer, he vomits, giving in ultimately to the image of the drunken cholo. The highly racialized use of chicha music was more apparent in the eighties when this poem appeared; it had not yet been appropriated by Peru's white elite sectors that now dance to it at weddings and corporate parties. Chicha was a highly discriminated form of music that hardly had a space in national television for example. However, it did not need mainstream channels. A mixture of tropical rhythms, electric guitars, and Andean musical influences such as huayno, and valichas, chicha music had its own booming industry with producers, labels, performers, radios and venues with commercial success in Lima and in the provinces (Romero 2002, Turino 2008). It takes its name from an Andean corn beer, widely considered a peasant drink. In his famous novel *Deep Rivers* (1992), the indigenista writer José María Arguedas, elaborated on the social relations surrounding chicherías, as spaces highly discriminated against by provincial elites that characterized them as sites of indigenous sexual depravity. These ideas were certainly echoed in the racism towards chicha music in Lima.

De Ramos' awareness of these social dynamics, inside and outside the cultural field and academia, allows him to play with these various, often contradictory assumptions about migrants: the unstable migrant cholo who moves between geographies and occupations, who is a drunk, dances chicha, and gets involved in the Shining Path's insurrection. He did this all while complicating these dimensions by placing this marked-yet-invisible figure clearly within "lettered culture." His is no longer just an informal, marginal subject. The very nature of the poetic language allows de Ramos to create a unique migrant, a writer, a poet, a different kind of subversive. He personalizes migration, while connecting it to colonial times and zooming into the violence of the war.

In my translation of his poem, I opt for *Kraken* instead of octopus, which would be the more literal choice for *pulpo* in the original. *Kraken* highlights the epic tone of the poem, while insisting on the mythological/religious dimensions of its last section. This Scandinavian beast makes clear that it is a foreign creature, the one inflicting pain to this Guamán. The conflict then becomes allegorical. The Incan Sun remains powerless and Guamán Poma's dispersed body parts reiterate the idea of a social machinery that targets indigenous and migrant bodies, effectively turning them into debris. Growing up during the war, the very word *escombros* (debris) was ubiquitous when recounting the material costs of the war, more often than not in close proximity with the war's racialized victims. This implicit dyad, debris and indigenous people, tells us about the material conditions of a land and de Ramos' composed critique of the destructive nature of colonial modernity and its corrosive powers.

Conclusion

The examples of literary criticism that read de Ramos as a cholo poet, who is making an ingenious yet minor literary gesture, as if

he is some sort of oddity within the cultivated literary canon, are abundant. In my view, they are also insufficient to explain his literature. My interest lies in interrogating the organization of knowledge about migration and race in a place like Peru, and concretely within Peruvian literature. To do justice to Quijano's later work, it is pertinent to refer here to the idea of coloniality of knowledge as a force: 'repressing as much as possible the colonized forms of knowledge production, the models of the production of meaning, their symbolic universe, the model of expression and of objectification and subjectivity.' (2000: 541) Quijano eventually abandons his focus on the cholo to turn to how the global system continuously and oppressively produces instability as a whole. Meanwhile, many if not most of the literary readings of Andean migration still resort to the fetishes of migrants, marginal people, overflow, informality.

Even though there are other examples of migrant poets, writers and scholars in Peruvian culture that have identified as cholo at various points in their careers and are migrants to Lima, the reception of de Ramos' literature in particular has focused on portraying *him* as a sort of cholo par excellence, depicting him ultimately as an outsider to the world of literature itself. Though at times this reception appears as celebratory praise, the highly racialized terms and sense of surprise with which de Ramos is greeted cast him back into that world of the marginal other to which he is assumed to properly belong. In José Antonio Mazzotti's words: "The publications of Domingo de Ramos (Ica, 1960) represent survival in the creative development of marginal social subjects within the scope of 'cultured' poetry (*poesía 'cultura'*)." (139) Mazzotti does not define *culta* or *inculta*. In fact, all of the poetry analyzed in his book count as *culta*.

What I read in some of these interpretations of de Ramos' poetry is an incredulity, a sense of discomfort in the critic, triggered by his cholo voice:

Thus, the mixture of cultures and levels of consciousness leave us with a general feeling of an *olla común*, in which figuratively *entran* everything from caviar to even huayro potato. But it is precisely such a resource that serves to define the profile of this speaking subject so internally pluri-morphic and contradictory, highly representative of a migrant culture that adapts a tradition alien to its own Andean trunk and its strategies of self-flagellation and aggression in relative intersection with the lumpen universe.²³ (144)

There's nothing more conventionally fixed, in class and race terms, than foods like caviar and *huayro* potato in Peruvian reality. They serve to translate the literary taste of the cultivated (*culto*) and the non-cultivated, the European palate and Andean hunger. Run largely by women in *comedores populares* (food kitchens), the big pots of the *olla común* feed the children of the shanty towns. Mazzotti deploys such language to conceptualize this sensation of discomfort, the visceral confusion of not knowing what is on one's

plate. He solves it with a common, yet problematic, gesture of who or what he thinks da Ramos is: this atypical mixture belonging to a mixed up subject that ventured far outside his "Andean trunk."

Venturing, moving, migrating has been a survival strategy for centuries and that is what de Ramos explores fundamentally with

"His Body Is an Island of Debris." It is a poem that critically combines a transhistorical critique of race and mobility in order to claim poetry, the Spanish language, and indigenous traditions not as something he petitions to for entry but as something that is already his own territory.

NOTES

¹ For more analysis of the stylistic dimensions of Peruvian poetry produced in the 60s and 70s see Nuria Villanova (1999) and Carlos Villacorta (2017).

² In a previous publication (Rodríguez-Ulloa 2016) I have discussed de author's poetic treatment of Lima's shanty towns as production of space in what I interpret as a critique of Peruvian modernity. De Ramos' poetry includes these spaces as part of the city, not as nature or as precarious excess, which was how critics in the social sciences and literary criticism explained them. De Ramos' poetry treats shanty towns as the expected consequence of the violence of the Peruvian modernizing project. In this text, I move from a space approach to a transhistoric one. De Ramos' use of the indigenous chronicler Guamán Poma de Ayala makes possible a nuanced comparison between colonial times and the 1980s, via the systemic racism of Peruvian modernity manifested in the racialized violence of the war and expressed through an academic production that reiterates social hierarchies through the new figure of the migrant.

³ All translations are mine.

⁴ Even though the migrant was approached as a culturally marginal subject, it was seen as an agent of political and economic change that was reshaping Peru as a nation. Two very important books of the period that establish the vocabulary about migration and which to this day are used as synonymous of the eighties were Matos Mar's *Desborde Popular y crisis de Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de los ochenta* (1984) and Hernando de Soto's *El otro Sendero. La revolución informal* (1987).

⁵ The designation belongs to fellow poet Roger Santibáñez, founder and leader of the literary group Kloaka (sewer), where de Ramos started his career. Santibáñez' full quote reads: 'After a few years Mariela Dreyfus told me about a sociology student that wrote poems. It was Domingo. In Kloaka, we were precisely looking for someone coming from marginal neighborhoods and he was coming from the conos (conos is another name for the shanty towns): he was the voice of the proletariat' (Torres Rotondo and Irigoyen 2010: 218). Having a migrant increased the cultural capital of Kloaka. It added to the marginal allure of the group's image, whose spelling referenced anarchism and punk, also in an attempt to reinforce shock value.

⁶ 'Conquistadors of a New World. From Invaders to Citizens' (Degregori, Blondet and Lynch 1986), 'The Trojan Horses of the Invaders. Peasant Strategies in the Conquest of the Great Lima' (Golte and Adams 1987) are some of the examples of the enthusiastic epic images of many of the studies about migration that placed an excessive weight on migrants as agents of political change, in many cases fetishizing the realities of poverty and violence.

⁷ *Cultura chicha* designated migrant aesthetics and/or the cultural appropriation of it. One can detect in those specialized accounts about *chicha* aesthetics the critic's dislike of strident typography in advertising and im-

proved architecture (Martuccelli 2000; Buntinx 2007).

⁸ "Siempre me han querido etiquetar en el discurso subte, social, y soy más que eso, soy más que un marginal" (Podestá 2012).

⁹ Version appeared in de Ramos 2014.

¹⁰ Shining Path often blew up electricity towers creating blackouts all over the city, sending the message of its power by destabilizing everyday life in Lima.

¹¹ *Chicha* was another name for Peruvian cumbia, a rhythm that combined tropical Latin American cumbia with Andean sounds, themes, and singing styles. Chicha musicians also introduced the use of synthesizers and electric guitars to their songs. It was a musical style popular among migrants and later on it became the staple sound/aesthetics of migration.

¹² In Andean harvest festivities, a *cortamontes* or *yunza* refers to the cutting of a tree that has small presents attached: fruit, clothes, kitchen utensils. Partygoers would dance around the tree, cut it, and take the presents. Migrants brought to the city of Lima these festivities associated with fertility and nature.

¹³ Because Quechua was not a written language, transcriptions vary in Spanish. I keep the use Guamán, which is the most common among literary scholars.

¹⁴ "La obra de Waman Puma. Una lectura *qhipnayra* del pasado" is an introduction of a new edition of the chronicle that is taking place in Bolivia and was shared by the author during a personal email exchange. The volume remains unpublished at the time of the submission of this article.

¹⁵ See Burns (2007) for the colonial uses of race and its connection to religion, in particular to the ideas of old Christians (*cristianos viejos*) and *conversos*.

¹⁶ Sara Castro-Klaren (1996) has studied the importance of sexual abstinence as a religious and moral value in Guamán Poma's writing. Sara Vicuña Guengerich (2013) and Olimpia Rosenthal (2014) have seen his policing of indigenous women's sexuality as an enterprise to prevent racial mixing.

¹⁷ *Terruco* was used as an insult and meant terrorist indian or cholo. This was a violent and highly racialized adjective, used to this day, for example, to discredit any social protest that opposes the neoliberal model. It's especially pervasive in its feminine form to delegitimize feminist militancies. *Chichero* is someone who listens and dances to chicha music.

¹⁸ "El hombre, el que yace aquí entre nosotros // con su rostro de tierra y sus costillas de barro // apareó con la muerte // aquí, con el corazón destrozado // caído en la mañana // con sus pulmones aplastados por el viento // no habla / no grita // encogido / frío // arrastrando un río a la deriva" (2014: 111-112)

¹⁹ "Desde entonces toda la mancha me trataba con indiferencia // y me odiaban // porque era un cholo y un anciano que ya no servía para nada" (2014: 101)

²⁰ "en un proceso en el cual se abandonan las bases de la propia cultura sin ninguna posibilidad de interiorizar efectivamente la otra. Como si alguien olvidara su idioma y no lograra nunca aprender suficientemente ningún otro" (38).

²¹ "Esta presencia andina en el medio urbano constituye parte del nuevo rostro no sólo de la metrópoli limeña sino también del país en conjunto. La inorganicidad en que se expande, la espontaneidad, creatividad, y acomodo de lo serrano, se imponen como los signos dominantes de un intento masivo de los sectores populares por conquistar un espacio social, más acorde con auténticos valores que hasta ahora no pudieron imprimir una tónica de identidad peruana" (86).

²² The CVR studied the shanty towns as one of the stages of the war, a key space for Shining Path operations. (CVR 2003: 399-466)

²³ "Así la mezcla y superposición de culturas y de niveles de conciencia nos deja una sensación general de olla común en la que figurativamente entran desde el caviar hasta la papa huayro. Pero es precisamente tal recurso el que sirve para definir el perfil de este sujeto dicente tan plurimorfo y contradictorio en su interior, sumamente representativo de una cultura migrante que adapta una tradición ajena a su propio tronco andino y a sus estrategias de autoflagelación y agresión en relativa intersección con el uni-verso lumpenesc." (144)

WORKS CITED

- Ángeles, César. "La poesía de Domingo de Ramos y *Pastor de perros*." *Ciberayllu*, 2001, www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRamos/CAL_Ramos1.html. Accessed 10 December 2019.
- Arguedas, José María. *Deep Rivers*. Translated by Frances Horning Barraclough. Texas University Press, 1992.
- Buntinx, Gustavo. *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de Micromuseo*, Micromuseo, 2007.
- Burns, Kathryn. *Desestabilizando la raza*. Marisol de la Cadena. *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*. Enviñón: 2007.
- Castro-Klaren, Sara. "Las pacarinas y la virginidad, o de la sexualidad en Guamán Poma." *Nuevo Texto Crítico*, vol. 9, no. 1, 1996, pp. 51-64.
- Cornejo Polar, Antonio. "Condición migrante e intertextualidad multicultural. El caso Arguedas." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 21, no. 42, 1995, pp. 101-109.
- Chueca "Discurso esquizoide, violencia política y nación en *Pastor de perros* de Domingo de Ramos" *In-sufrido fuego. Poesía reunida (1988-2011)* by Domingo de Ramos, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014, pp. 51-82.
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación, "2.67. Las ejecuciones extrajudiciales del penal de El Frontón y El Lurigancho," in *Informe final*, CVR, 2003, 737-768, <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.67.FRONTON%20Y%20LURIGANCHO.pdf> Accessed 10 December 2019.
- _____. "1.5. La región Lima Metropolitana," in *Informe final*, CVR, 2003, 399-466, <http://cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20IV/SECCION%20TERCERA-Los%20Escenarios%20de%20la%20Violencia/Historias%20Regionales/1.5%20REGION%20LIMA%20METROPOLITANA.pdf> Accessed 10 December 2019.
- Degregori, Carlos Iván, Cecilia Blondet and Nicolás Lynch, *Conquistadores de un nuevo mundo. De invasores a ciudadanos en San Martín de Porres*, Instituto de Estudios Peruanos, 1986.
- de la Cadena, Marisol. *Indigenous Mestizos. The Politics of Race and Politics in Cuzco, Peru, 1919-1991*, Duke University Press, 2000.
- _____. *Earth Beings. Ecologies of Practice Across Andean Worlds*, Duke University Press, 2015, pp. 61-62.
- de Ramos, Domingo. *In-sufrido fuego. Poesía reunida (1988-2011)*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014.
- de Soto, Hernando. *El otro sendero. La revolución informal*. Editorial Sudamericana, 1987.
- Espinoza, Maritza. "José Matos Mar: 'Yo entré a Lima como si fuera mi casa'." *La República*, January 30, 2014. <https://larepublica.pe/tendencias/768722-jose-matos-mar-yo-entre-a-lima-como-si-fuera-mi-casa/>. Accessed 15 November 2019.
- Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, 1615/1616, <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>
- Martuccelli, Elio. *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Universidad Ricardo Palma, 2000.
- Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis de estado*. Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- Murra and Rolena Adorno, introduction to *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno* by Felipe Guamán Poma de Ayala. Siglo XXI Editores, 1980.
- Mazzotti, José Antonio. *Poéticas del flujo, migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- Nolte, Jürgen and Norma Adams. *Los caballos de Troya de los conquistadores. Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*. Instituto de Estudios Peruanos, 1987.
- Quijano, Aníbal. "Dependencia, cambio social y urbanización en Latinoamérica" (1968). *Cuestiones y horizontes. Antología esencial. De la dependencia histórico cultural a la colonialidad/decolonialidad del poder*, CLACSO, 2014.
- _____. "The Challenge of the 'Indigenous Movement' in Latin America," *Socialism and Democracy*, vol. 19, no. 3, 2005, pp. 55-78.
- _____. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America," *Neplanta. Views from the South*, vol. 1, no. 3, 2000, pp. 533-580.
- _____. "¡Qué tal raza!," *Ecuador Debate*, no. 48, 1999, pp. 141-152.
- _____. "Raza, etnia y nación en Mariátegui: cuestiones abiertas," *Estudios Latinoamericanos*, vol. 2, no. 3, 1995, pp. 3-19.
- _____. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Mosca Azul Editores, 1980.
- Pease, Franklin. Introduction to *Nueva corónica y buen gobierno*. Editorial Ayacucho, 1980.
- Podestá, Cecilia. "En la periferia del diálogo. Entrevista a Domingo de Ramos." *La Mula*, June 9, 2012, <https://lamula.pe/2012/06/09/en-la-periferia-del-dialogo-entrevista-a-domingo-de-ramos/ceciliapodesta/> Accessed 25 September 2019.

- Poole, Deborah and Gerardo Rénique. *Peru: Time of Fear*. Latin American Bureau, 1992.
- Rénique, Gerardo. "'People's War,' 'Dirty War' Cold War Legacy and the End of History in Postwar Peru." Greg Grandin and Gil Joseph (eds.) *A Century of Revolution: Insurgent and Counterinsurgent Violence during Latin America's Long Cold War*. Duke University Press, 2010
- Rosenthal, Olimpia E. "La figura abyecta del mestizo. *El primer nueva corónica y buen gobierno*," *Letras*, vol. 85, no. 121, 2014, pp. 31-45.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. "La universalidad de lo ch'ixi: miradas de Waman Puma." *e-misférica*, vol. 1, no. 7, 2010, pp. 1-16. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-71/rivera-cusicanqui>. Accessed 9 November 2019.
- Rodriguez-Ulloa, Olga. "Producción de espacio en la ciudad de Lima. La estética de lo im/propio en la poesía de Domingo de Ramos," *Catedral Tomada. Journal of Latin American Literary Criticism*, vol. 4, no. 6, 2016, pp. 242-269.
- Romero, "Popular Music and the Global City: Huayno, Chicha, and Technocumbia in Lima," *From Tejano to Tango: Essays on Latin American Popular Music*, edited by Walter Aaron Clark, Routledge, 2002, pp. 217-239.
- Torres Rotondo, Carlos y José Carlos Yrigoyen. *Poesía en rock. Una historia oral. Perú 1966-1991*. Lima: Ediciones Altazor, 2010.
- Turino, *Music in the Andes. Experiencing Music, Expressing Culture* (New York: Oxford University Press, 2008, 97-123)
- Vich, Víctor. *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*. Fondo de Cultura Económica de Perú, 2013.
- Vicuña Guenguerich, Sara. "Virtuosas o corruptas: Las mujeres indígenas en las obras de Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso," *Hispania*, vol. 96, no. 4, 2013, 672-683.
- Villacorta, Carlos. *Poéticas de la ciudad: Lima en la poesía de los setenta*. Corregidor, 2017.
- Villanova, Nuria. *Social Change and Literature in Peru, 1970-1990*. E. Mellen Press, 1999.
- Zevallos, Ulises. *MK (1982-1984): cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica. Estudio introductorio, antología y recopilación de documentos*. Ojo de Agua, 2002.

Aproximações à transexualidade na literatura contemporânea brasileira: o caso de *Deixei ele lá e vim* (2006), de Elvira Vigna

Angela Rodriguez Mooney¹
Texas Woman's University
Tuskegee University

RESUMO: Este artigo mapeia as estratégias utilizadas por Elvira Vigna na construção da protagonista transexual Shirley Marlene em seu romance *Deixei ele lá e vim* (2006). A partir dos aportes teóricos de Berenice Bento, Guacira Lopes Louro, Judith Butler e Paul B. Preciado demonstramos que o romance não só explora os paradigmas contemporâneos de homoafetividade e transexualidade expondo as arbitrariedades das normas de gênero, mas rompe com toda e qualquer referência e modelo de comportamento, tornando-se um romance totalmente *queer*. Ao mesmo tempo em que evita um caráter referencial de comportamento, a autora torna visível o preconceito em relação aos sujeitos que escapam às normas de estabilidade e controle dos corpos, trazendo assim pluralidade ao campo literário brasileiro, espaço ainda pouco povoado de representações sensíveis de sujeitos transexuais.

PALAVRAS-CHAVE: transexualidade; literatura brasileira; queer; gênero; homoafetividade; deslocamentos; representação literária

¹Angela Rodriguez Mooney é doutora em Espanhol e Português pela Tulane University. Ela leciona espanhol na Texas Woman University e português na Tuskegee University, email: gemooney@gmail.com.

Introdução

Ao fazer um percurso sobre as personagens femininas transexuais na literatura brasileira, a crítica Amara Moira apontaria para algumas tendências, como a resistência do narrador em aceitar o nome social e o pronome feminino utilizado pela personagem transexual, o que acontece praticamente em todas as narrativas do século XX, com exceção de algumas autobiografias publicadas nas últimas duas décadas do século passado. Mesmo entre as raras representações construídas com empatia, como é o caso de *Georgette* (1956) e *Uma mulher diferente* (1965), de Cassandra Rios, o tratamento pronominal utilizado é o masculino. Considerando as mais de 20 obras com a presença de personagens transexuais publicadas desde 1960, a maioria durante o período ditatorial, Moira, que também é ativista do transfeminismo, citaria o conto "Sargento Garcia," publicado em *Morangos mofados* (1982), de Caio Fernando de Abreu, e "Praça Mauá," publicado em *A via crúcis do corpo* (1974), de Clarice Lispector, como emblemáticos na representação da perplexidade do outro diante da identidade transexual, um estranhamento dentro do fazer literário que opera mimeticamente sobre as condições sociais e desafios enfrentados pelas pessoas transexuais na sociedade:

Estamos, ainda hoje, assistindo à elaboração desse direito de podermos nos entender por outro gênero que não o que, ao nascer, nos impuseram e o de termos esse

gênero legitimado, entendido como a verdade sobre o que somos, mas, enquanto esse processo engatinha, as narrativas que se debruçam sobre nossas identidades mostram-se, em geral, desconcertadas frente à nossa existência. (Moira)

Caso emblemático da dificuldade de aceitação de representações que escapam a uma cisgeneridade compulsória, a transexualidade da personagem Diadorim, de *Grande Sertão: Veredas* (1956), causa ainda hoje debate entre a crítica. É fato que não saberemos o que pensa ou sente o destemido Diadorim, já que o romance é construído a partir das memórias de Riobaldo, que sofre uma angústia terrível ao desejar o colega jagunço "dum jeito condenado." Essa impossibilidade de sabermos o que sente Diadorim nos impede de fazer uma leitura sobre a transgenidade da personagem segundo uma perspectiva subjetivista. Ainda assim, é expressivo que muitos rejeitem a transgenidade de Diadorim segundo sua perspectiva política, como bem aponta Moira: "O que é ser homem senão existir enquanto tal, sobretudo quando respaldado pelo reconhecimento coletivo?" (18). A existência de Diadorim, toda ela registrada em um código masculino, documentada por Riobaldo em mais de 400 páginas do romance, é facilmente relativizada por suposições não fundamentadas na obra, que afirmam sem possibilidade de dúvida que Diadorim teria sido obrigado a se travestir de homem porque como mulher não poderia lutar entre a jagunçagem, ou ainda que Joca Ramiro, pai de Diadorim, por desejar um herdeiro e ter uma

filha, a vestira como homem para ocupar seu lugar. Enfim, diante do estranhamento, criam-se justificativas para fazer de Diadorim e seu corpo algo inteligível dentro dos padrões heteronormativos.

Ao aceitarmos, ao menos politicamente, a transgenidade do destemido e corajoso jagunço Diadorim, sua representação passaria então a contrapor a outras representações de sujeitos transsexuais na literatura brasileira, que de modo geral são construídas negativamente. Como bem aponta Adelaide Calhman de Miranda em seu artigo "Sob camadas de preconceitos: a travesti na literatura contemporânea brasileira," a figura da personagem transsexual na literatura está majoritariamente posicionada em um lugar de violência e concebida segundo um critério de pouca confiabilidade, alguém desviante dos padrões morais de comportamento e sem caráter. Ao analisar os contos "Dia dos namorados," de Rubem Fonseca, "Mulheres trabalhando," de Marcelino Freire, "Ruiva," de Júlio César Monteiro Martins e "Dama da noite," de Caio Fernando Abreu, Miranda constata:

De ladra e chantagista, irresistível objeto de desejo, a vítima incompetente de suas próprias taras, a travesti configura-se como o *outro* de todos os discursos. Para enxergá-la, seria preciso ir além da montagem, desconstruindo as camadas de estereótipos por meio das quais a enxergamos. Mas a sua própria identidade é construída pelos discursos hegemônicos de gênero e sexualidade que a inscrevem como desviante. Resta, portanto, mudar as representações para que as identidades possam ser positivamente elaboradas. (7, grifo no original)

Não seria exagero afirmar que Elvira Vigna¹ logra em seu sexto romance *Deixe ele lá e vim* (2006) construir uma personagem transsexual² que rompe com estereótipos e padrões heteronormativos que posicionariam a protagonista Shirley Marlone como uma personagem desviante. Vigna, ao contrário, transcende esse embate quando permite que a personagem narre sua própria história. Shirley Marlone deixa então de ser essa alteridade sobre quem se constrói discursos de espanto e estranhamento, permitindo que outras narrativas emergjam além da famigerada transição de gênero, do rompimento com os laços familiares, e das violências simbólicas e físicas acumuladas desde a infância até a idade adulta. Todos esses registros, realizados por antropólogos e sociólogos (Kulick; Benedetti; Bento, *A Reinvenção Do Corpo – Sexualidade e Gênero Na Experiência Transsexual*), não serão mais uma vez reproduzidos na fala da narradora e protagonista. Afinal, como nos lembra Jorge Luis Borges em "El escritor argentino y la tradición," não há camelos no Alcorão, e da mesma forma, podemos imaginar que uma pessoa transsexual acumule outros pensamentos, alegrias e angústias além daquelas relacionadas a sua transgenidade. A própria protagonista parece rejeitar qualquer problematização de uma diferenciação de gênero, recusando-se a narrar esses processos, que quando lembrados, lhe causam mal-estar:

Nunca contei minhas coisas a Tião. Ainda na tarde daquele dia, no hotel, a primeira tarde das muitas que já passamos na cama, prometi contar coisas sobre mim. Não contei. Não vou contar. Tião nada sabe e ficará sem saber como nasceram, há muitos anos, eu ainda adolescente, a Shirley Marlone, os óculos escuros—que, aliás, ainda uso (não posso impedir que me olhem, mas posso impedir que vejam meu olhar, não é a mesma coisa mais ajuda). E também os seios de silicone que estou pensando em tirar. Afinal, estão tortos... E, ele aqui, fecho a porta do banheiro quando, com a pinça, tiro os pelos duros que ainda nascem (poucos) no meu queixo. Tião nunca me perguntou nada, nunca, sobre a morte de Dô. Algumas dessas coisas me deram vontade de ir embora. Ou a vontade sempre existiu, desde aquele dia, ou noite. (143-144)

Sensível à falta de "colorismo trans" na obra, parte da crítica tem feito leituras que percebem a questão de gênero em *Deixe ele lá e vim* como um elemento através do qual outras questões são problematizadas. Adelaide Calhman de Miranda, por exemplo, é exata ao atribuir em seu artigo "Gêneros indefinidos e corpos inadequados revelam o ideal feminino inatingível, em *Deixe ele lá e vim*" a razão da angústia da protagonista a um padrão de beleza inalcançável que oprime também outras mulheres. Assim, o corpo de Shirley aproxima-se a uma multidão de outros corpos que, em sua variedade de formas, cores e tamanhos, não se conformam a uma estética dominante e opressora, e sua transgenidade apenas intensificaria uma sensação de inadequação experienciada por uma multidão de mulheres. A crítica Virginia Maria Vasconcelos Leal também destaca como a ambiguidade e a instabilidade, características recorrentes nas narradoras dos romances de Elvira Vigna, ressurgem de modo acentuado em *Deixe ele lá e vim*. Segundo Leal, as narradoras de Vigna são personagens em processo, que buscam uma "cara" possível em um mundo que lhes pede estabilidade e lógica de sexo e de gênero, conforme o conceito de matriz de "inteligibilidade de gênero" teorizado por Judith Butler³ (37–38). A transgressão dessa matriz provocaria um estranhamento no leitor, agora convidado a adotar um novo posicionamento em relação àquilo que é narrado.

De modo semelhante, Lígia de Amorim Neves e Lúcia Osana Zolín defendem que a ambiguidade na narrativa de *Deixe ele lá e vim* é uma estratégia através da qual Elvira Vigna problematiza "o caráter ideológico das verdades inexoráveis que definem as inteligibilidades de gênero" (119). O romance, segundo as autoras, põe em discussão a ilusão ficcional da representação de uma realidade absoluta, perspectiva que permitiria também uma abertura para se questionar sistemas hegemônicos de classificação de gênero. Assim, a construção de uma narradora não confiável causa um impasse próprio da pós-modernidade, pois possibilita a percepção de mundo destituída de uma abordagem absoluta e de pleno de sentido (136). Considerando a ambiguidade do romance como

uma estratégia de ruptura de construções essencializadas sobre as identidades, demonstraremos nas próximas páginas que esse caráter ambíguo da narrativa—que transborda a lógica hegemônica que fixa as identidades conforme as matrizes normativas, bem como a intencionalidade do que se decide e do que se é capaz de narrar—faz de *Deixei ele lá e vim* uma obra totalmente *queer*, no sentido de desestabilizar as demarcações binárias do que é considerado certo, normal, aceito e desejado. De modo específico, demonstraremos como a autora logra construir uma narradora que, nas próprias palavras da autora, é capaz de “desvencilhar-se da expectativa do outro” (*Em Busca de Um Narrador*), elaborando assim uma representação mais sensível de sujeitos que fogem a padrões opressivos de gênero e sexualidade.

Breve aproximação à crítica de *Deixei ele lá e vim*

Deixei ele lá e vim é um livro repleto de ambiguidades que problematizam o próprio ato de narrar e por isso também apresenta-se como um desafio para o leitor. Narrado em primeira pessoa, a narradora e protagonista Shirley Marlone, uma mulher transexual, descreve uma noite em um hotel de luxo onde uma mulher chamada Dô, Dorothy ou Maria das Dores (o nome varia dependendo da ocasião) é encontrada morta. O hotel onde acontece os principais eventos narrados no romance está situado próximo ao morro do Vidigal, onde mora a protagonista. Esses dois lugares são importantes a medida que assinalam realidades socioeconômicas distintas. O Vidigal, uma comunidade constituída em sua maioria por moradores de classe média baixa e pobre, está situado entre os bairros mais ricos da cidade do Rio de Janeiro, os bairros de São Conrado e do Leblon. Logo na primeira cena sabemos que naquele mesmo dia Shirley havia participado de um teste onde seriam selecionadas atrizes para um filme. Antes mesmo de realizar a prova, a protagonista, no entanto, nota-se fora do padrão das outras mulheres concorrendo pela vaga: todas “gostosas e loironas” (10). Shirley não é atriz, mas *web designer*, e após ser demitida e com ajuda dos contatos de sua amiga Meire, passa a fazer “bicos” também como prostituta. Meire é lésbica e trabalha como garçomete no restaurante do hotel de luxo no Leblon, lugar onde Shirley Marlone trabalhou como *web designer*. Shirley Marlone, ao ser demitida e sem perspectivas de emprego além dos trabalhos esporádicos como prostituta, parece decidida a abandonar a casa que aluga no morro do Vidigal e retornar à casa da mãe em São Paulo. No caminho à rodoviária, ela para no hotel de luxo onde trabalhou e encontra-se com Meire. Enquanto as duas amigas conversam, chega ao hotel a equipe de gravação do filme para o qual a protagonista havia disputado uma vaga. Por coincidência, Dô, uma das mulheres “loironas e gostosas” que acompanham a equipe, é amiga de infância de Meire. Com o desenvolvimento da trama saberemos que Shirley também conhece um dos homens da equipe, o Tião. A natureza dessa relação não fica clara no romance, mas nessa mesma noite Shirley e Tião fazem sexo e Dô aparece misteriosamente morta, boiando no mar. Tião, Shirley e

um terceiro personagem se tornam suspeitos do crime. Passado algum tempo, Shirley tenta reescrever o ocorrido, produzindo o texto que agora analisamos.

Há na narrativa falhas que cobram do leitor um esforço de juntar o que é dito e adivinhar o que foi silenciado. Talvez por isso, muitos foram os críticos que descreveram a trama do romance como pertencente ao gênero policial (A. C. de Miranda; Campos; Fascina et al.; Paschoal), outros ainda afirmaram que *Deixei ele lá e vim* poderia ser considerado policial se não fosse pela absoluta falta de interesse em se descobrir as circunstâncias da morte de Dô (Neves and Zolin; Dalcastagnè; Conti). Concordo que o epíteto “policial” esteja comprometido diante da ausência absoluta de interesse em solucionar o suposto assassinato: nem a polícia e nem os colegas de Dô parecem se importar com o ocorrido. O mistério é entregue então ao leitor que assume o papel de detetive, mas que também tem sua atenção deslocada, centrando-se em outro mistério: Quem é Shirley? Qual a razão de sua angústia? Como explicar essa instabilidade que transborda da personagem confundindo os pronomes, contrariando uma lógica de representação (e leitura) heteronormativa?

Definitivamente, a morte de Dô é somente um pretexto para Shirley refletir sobre si, os lugares que frequentou e as pessoas com quem conviveu. A própria Elvira Vigna em entrevista relativiza a morte em *Deixei ele lá e vim* lembrando uma recorrência de “mortes esquisitíssimas” em suas obras (Pinto), afirmação que pode ser confirmada em um breve percorrido por seus romances. Em *O assassinato de Bebê Martê* (1997), por exemplo, um senhor de 80 anos é sufocado com um travesseiro; em *Às seis em ponto* (1998), uma filha afoga o pai na banheira; em *Coisas que os homens não entendem* (2002), a narradora acidentalmente mata seu amigo Aureliano (o Lia) e por isso emigra à Nova York; em *Nada a dizer* (2010) nos deparamos com a morte da narradora e por isso a narrativa deve ser interrompida. Enfim, são muitas as “mortes esquisitas” na obra de Elvira Vigna, o que não a torna uma escritora do gênero policial, ao contrário, ao invés de uma resolução, as mortes apresentam-se como uma condição para se alcançar um grau de instabilidade onde todas as certezas poderão então ser revistas.

O crítico Anderson da Mata aponta como as mortes, sempre periféricas nas obras da autora, são acessadas por narradoras descentradas, marcadas por “pontos de vista radicalmente localizados,” que “força o texto na direção da suspensão da credibilidade do leitor” (1). A narrativa, construída através dos códigos da traição e vingança, contamina a linguagem do texto, instaurando nessa mesma narrativa uma instabilidade que problematiza o próprio montar dos fatos: “pacto estabelecido entre autor, obra, narrador e leitor é construído a maneira machadiana, à margem da confiabilidade das informações prestadas pelos narradores” (1–2). Especificamente sobre *Deixei ele lá e vim*, da Mata é certo ao afirmar como a instabilidade alcança a relação da narradora e protagonista com o espaço, destacando “seus percursos sem endereço certo” e o modo hesitante e muitas vezes falho com que nomeia as demais persona-

gens no romance (2). Também no artigo “A solidão em *Deixei ele lá e vim* e *Em nada a dizer*, de Elvira Vigna,” seus autores relacionam os lugares por onde transitam Shirley Marlone, o hotel, a rodoviária, as estradas, os chamados não-lugares postulados por Marc Augé, como espaços que “mesmo repletos de pessoas, não preenchem o vazio existencial da personagem, característica essa pós-moderna” (Fascina et al. 244). Sem discordar sobre a fragmentação do sujeito na pós-modernidade e sua relação com lugares de circulação que provocariam nesse sujeito uma “tensão solitária” (Augé 87), propomos que no romance *Deixei ele lá e vim* os lugares e os chamados não-lugares são reconfigurados com a presença da protagonista, donforme postulado por Doreen Massey: “O espaço não existe antes de identidades/entidades e de suas relações” (30). Assim, Shirley Marlone buscaria rodoviárias, estradas, hotéis, etc., por encontrar neles certo grau de conforto ou segurança, sensação nem sempre presente às pessoas transexuais nos espaços sociais de integração, como o familiar e o escolar.

Essa sensação de cautela que parece acompanhar a personagem nos detalhes de como se relaciona com o espaço—como o hábito de sentar-se sempre próxima à porta de saída nos restaurantes, ou a preferência por usar banheiros públicos vazios—aparece como detalhe despegado dos acontecimentos na fatídica noite onde Dô apareceu morta. A própria Elvira Vigna, ao descrever seu processo criativo em entrevista, conta que apenas após terminar de escrever *Deixei ele lá e vim* percebeu que a protagonista do romance era uma travesti: “Eu fiz o livro inteirinho sem saber que a Shirley Marlone era uma travesti, quando eu acabei o livro e quando fui ver o livro, bom, eu falei, o mal-estar dessa mulher, com o corpo dela, com a situação social dela, era um travesti” (Pinto). A eventualidade com que a autora atribui uma identidade transexual à protagonista do romance é peculiar, uma vez que essa identidade não se sobrepõe à trama. O foco, ao contrário, está em como ela se relaciona com o mundo, suas angústias diante da falta de perspectivas profissionais, e sobretudo, uma sensação de inadequação em relação ao seu próprio corpo, que parece não se conformar aos padrões socialmente valorizados. Shirley Marlone é uma personagem transexual, mas poderia ser uma mulher cisgênera ou binária, todas elas oprimidas por padrões de beleza inalcançáveis. Essa ambiguidade permite um rompimento com a prática de representações de sujeitos transexuais na literatura, personagens frequentemente marcados por estereótipos.

Deslocamentos de gênero no romance *Deixei ele lá e vim*

Em *Deixei ele lá e vim*, Elvira Vigna trabalha, como nas obras anteriores, possibilidades de representações identitárias. De uma forma ainda mais transgressora quanto ao estilo e a narrativa, encontramos nesse romance Shirley Marlone, uma narradora e protagonista *sui generis* na seara literária contemporânea brasileira. Logo na primeira página do romance sabemos que a história que nos contará essa narradora aconteceu há muito tempo e que “é só uma história”

Aproximações à transexualidade na literatura contemporânea brasileira: o caso de *Deixei ele lá e vim* (2006), de Elvira Vigna.

sem muita importância: “Vai ver, é esta a história, a da falta de importância. Deve ser muitas assim, ninguém fica sabendo realmente o que aconteceu, nem se importa” (7), diz a personagem. Apesar da misteriosa morte, toda tensão na narrativa se circunscreve ao redor da protagonista e sua sensação de não pertencimento. Quem é Shirley? Qual é o seu verdadeiro nome? Qual é seu sexo? O que deseja? Por que se sente inadequada? Qual é sua história? Dúvidas que tensionam a narrativa a ponto de revelar talvez um desejo imbuído no leitor de definir a personagem segundo um sistema classificatório hegemônico de categorias de gênero. Ela, no entanto, se nega a satisfazer dúvidas com respostas que poderiam parecer adequadas:

Perguntarão quem sou, o que é pergunta em geral feita com um à vontade surpreendente a considerar a profundidade desse poço. Como assim, quem a pessoa é. Meu deus, pegue um lápis, sente-se, o seminário é de três meses, com sorte. (74)

Importante lembrar que Shirley é antes de nada uma narradora não confiável que revela logo no início de sua história que o que conta aconteceu há muito tempo, ou seja, está submetido às seleções voluntárias e involuntárias da memória: “Então, saiba: minha história tem falhas, buracos. E pior: vou preenchê-los” (10). O modo como a narradora se nega a definir-se segundo categorias totalizantes encontra-se com os conceitos identitários múltiplos dos sujeitos, como o apresentado pelo sociólogo Stuart Hall, que entende a identidade como algo fragmentado e em constante mudança e transformação:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu.” (11)

Stuart Hall afirma ainda que a identidade é definida historicamente e não biologicamente e acrescenta que as sociedades na modernidade tardia podem ser caracterizadas pela *diferença*, ou seja, são atravessadas por uma variedade de posições que produzem identidades diversificadas (12). Berenice Bento relembra que os discursos científicos sobre as diferenças biológicas entre homens e mulheres, construídos nos séculos XVIII e XIX, antecederam a rediscussão do novo estatuto social da mulher e do homem. Até a segunda metade do século XVIII as diferenças anatômicas e fisiológicas visíveis entre os sexos não eram consideradas determinantes, até que se tornou politicamente importante diferenciar biologicamente homens e

mulheres mediante o uso do discurso científico (*A Reinvenção Do Corpo – Sexualidade e Gênero Na Experiência Transexual* 115). Assim, conceitos de identidade e diferença passaram a ser desenvolvidos dentro de sistemas simbólicos de representações e através de aparelhos classificatórios de exclusão (Woodward 7).

Uma vez que os processos de identificação são entendidos como construções sociais, também o gênero e a sexualidade passam a ser compreendidos como fruto das representações de construções que existem no meio social e nas relações entre os sujeitos. A pesquisadora Guacira Lopes Louro lembraria que Foucault só foi capaz de traçar uma história da sexualidade porque a compreendeu como uma "invenção social," ou seja, entendeu que ela "se constitui a partir de múltiplos discursos sobre sexo: discursos que regulam, que normalizam, que instauram saberes, que produzem 'verdades'" (*Gênero, Sexualidade e Educação. Uma Perspectiva Pós-Estruturalista* 23). Se identidades sexuais e de gênero são produtos discursivos, elas se diferem no sentido de que as primeiras se referem aos modos de se vivenciar a sexualidade, com parceiros/as do mesmo sexo, do sexo oposto, de ambos os sexos ou sem parceiros, enquanto as segundas se relacionam com a forma como os sujeitos se identificam, social e historicamente, enquanto masculino e feminino (*Gênero, Sexualidade e Educação. Uma Perspectiva Pós-Estruturalista* 26).

Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* expandiria referências foucaultianas questionando se o "sexo" seria mesmo uma estrutura de indiscutível materialidade ou se teria uma história. A autora demonstra que é possível historizar ambos corpo e sexo, desconstruindo a dicotomia de que eles pertencem à natureza enquanto apenas o gênero seria objeto dos estudos teóricos sociais. Butler expõe a existência em nossa sociedade de uma ordem compulsória que impõe uma coerência obrigatoriamente heterossexual entre sexo, gênero e desejo/prática. Dentro dessa matriz heterossexual o gênero teria o papel de produzir uma falsa noção de estabilidade discursiva entre dois sexos fixos e coerentes:

O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem que designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo está para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual "a natureza sexuada" ou um "sexo natural" é produzido e estabelecido como "pré-discursivo," anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura. (25, aspas e grifo no original)

Pensemos em uma mulher grávida que espera com ansiedade a informação sobre o sexo de seu/sua filho/a. A declaração "É uma menina" ou "É um menino" evoca um conjunto de expectativas e suposições em torno de um corpo que é ainda uma promessa

(Preciado 130). Em *Bodies that matter* Judith Butler argumenta que essa asserção desencadeia um processo de "fazer" desse corpo feminino ou masculino. Trata-se de um processo baseado em características físicas vistas como diferenças e ao qual se atribui significados culturais. Ao afirmar "É um menino" ou "É uma menina" inaugura-se processos de masculinização ou feminização, e para ser qualificado como sujeito legítimo, como um "corpo que importa," essa pessoa será obrigada a obedecer normas que regulam sua cultura. A operação de construção do sujeito depende de uma série de exercícios de exclusão através dos quais é determinado o que é humano, inteligível, e o que está fora das fronteiras dos seres humanos, entidade rechaçada como inumana, um ser abjeto. Butler coloca em evidência os esforços de exclusão, rechaço e marginalização presentes nas construções discursivas, tentando compreender como aquilo que foi excluído da esfera propriamente dita do sexo (mediante o imperativo que impõe a heterossexualidade) poderia gerar uma desorganização capacitadora, capaz de rearticular radicalmente o horizonte simbólico no qual há corpos que importam mais que outros (*Bodies That Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'* 49). A esse limite que transborda o que se considera humano, Butler chama de "exterior constitutivo," corpos que se mantêm nas fronteiras indicando justamente as possibilidades de desestabilização e rearticulação desses limites construídos: "These excluded sites come to bound the human as its constitutive outside, and to haunt those boundaries as the persistent possibility of their disruption and rearticulation" (*Bodies That Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'* 8).

Como bem aponta Adelaide Calhman de Miranda, Shirley Marlone incorpora esse "ser abjeto, ilegítimo e externo a qualquer significação, que comprova a existência de uma materialidade residual ao processo de materialização dos corpos" (50) "mendeley" :{"formattedCitation": "(50, problematizando a relação mimética entre gênero, sexo e sexualidade, e a crença de que o corpo só tem sentido dentro dessa matriz heteronormativa (Butler, *Problemas de Gênero* 24). Como mencionado anteriormente, apesar da obra se desenvolver a partir de uma morte misteriosa onde três personagens se tornam suspeitos, o suposto crime é apenas pano de fundo. O que prevalece são as dores íntimas da protagonista e narradora, um mal-estar que a acompanha em toda a narrativa e que se inicia no próprio corpo, também percebido como inadequado, fora de um padrão ideal de beleza que exige que mulheres sejam "loiras e lindas." Essa insatisfação com o próprio corpo aparece logo na primeira página do romance quando a narradora relembra críticas feitas por sua amiga Meire, que diz que os seios de Shirley estão "chatos" e são "ridículos." O sentimento de inadequação é incorporado pela narradora que afirma "quase ouvir" da amiga a pergunta: "quando é que você vai aumentar esse siliconezinho, que, aliás, está torto?" (7), sendo essa a primeira das muitas passagens que sugere que a origem do mal-estar da protagonista reside no fato de seu sexo diferir de seu gênero, ela se identificando claramente como mulher.

No que se refere à materialidade linguística encontramos no

texto a passagem em que a narradora relembra (ou imagina relembra) as circunstâncias da morte de Dô fazendo uso do adjetivo no gênero masculino ao referir-se a si mesma:

No quadrado preto (preciso mexer em alguma tecla para manter Tião no sofá), me volta a imagem que nunca vi, a de Dô boiando na água. Tenho essa imagem, que na verdade nunca vi, e não tenho outra. A de mim, me abaixando para pegar um revólver sujo de areia, semi-enterrado na areia, apontar esse revólver para Dô, para a bunda da Dô, que rebojava, afetada, enorme, tão parecida com a que eu não tinha quando eu também, **caricato, ridículo, falso**, rebojava para tentar alguma coisa, qualquer coisa. (145, negrito nosso)

Sua insatisfação parece ser resultado da sensação de falha na construção de seu próprio corpo, que incorpora o ser abjeto, responsável pela delimitação das fronteiras entre o sujeito social e aquele que é excluído do domínio do discurso. Lutando contra regimes de verdades que condenam a uma morte em vida e exilam em si mesmos os sujeitos que não se ajustam às idealizações, a protagonista constantemente tenta recompor o seu corpo que, no entanto, “resiste—uma situação típica de planejamento” (24), desejando um sentido para sua existência além de categorias identitárias binárias:

Recém-chegado a esta organização que, em falta de melhor definição, chamo de eu, **ele**, no entanto, não se nega a me acompanhar, e se arrasta embaixo de mim porta a fora. Consigo de alguma maneira me tornar uma só unidade, fazer com que meus pedaços, sempre tão díspares, se integrem. Nunca dura, mas aproveito. (24, negrito nosso)

O pronome “ele” parece referir-se a algo além do pé da personagem, “ele” poderia também indicar uma antiga identidade masculina, anterior a essa construção recente que é Shirley, uma mulher transexual. Apesar da transgenidade da personagem nunca ser totalmente revelada ao leitor, encontramos na obra outros sinais, como a passagem em que a protagonista se encontra no banheiro feminino do hotel de luxo e questiona a reação tranquila de uma outra mulher ao vê-la no banheiro: “Só mulher entra em banheiro de mulher. Certo? Errado” (28).

Assim, a dúvida de que Shirley é uma mulher transexual não aparece na obra apenas como uma tentativa reorganizadora da sequência compulsória sexo-gênero-sexualidade. Ao contrário, o romance se distancia das práticas identificadas e documentadas, além de aceitar, pelos manuais médicos. Se o sexo de Shirley é o masculino, e se ela é uma mulher transexual, sua sexualidade não precisa ser obrigatoriamente heterossexual, ao contrário, no final do romance a protagonista demonstra sentir-se sexualmente atraída por sua amiga homossexual Meire e comenta: “Está tudo

Aproximações à transexualidade na literatura contemporânea brasileira: o caso de *Deixei ele lá e vim* (2006), de Elvira Vigna.

arrumado. Fico pensando como será essa trepada. Acho que vai pintar. Será engraçado. Afinal, um homem e uma mulher, só que ao contrário” (148-9).

Contrariando o modelo binário como o único possível na expressão das construções de identidades, Elvira Vigna desenvolve uma narrativa revolucionária sobre os discursos de sexualidade e gênero. Conforme constata a socióloga Berenice Bento, a experiência transexual é diversa e plural, e contrasta radicalmente com o transexual presente nos documentos oficiais:

...nas últimas décadas a formulação de um diagnóstico diferenciado para transexualidade terminou por produzir um sujeito transexual universal e homogêneo. Aquela/e que consegue se ajustar às definições e aos critérios estabelecidos para um transexual seria um/a “transexual verdadeiro.” (*O Que é Transexualidade* 58)

Como bem assinala Bento, considerar as transformações corporais realizadas pelas pessoas transexuais como ajustes necessários para se tornarem heterossexuais, é insistir no binário como modelo único para se vivenciar identidades:

Para muitos profissionais da saúde, responsáveis em elaborar o relatório com o diagnóstico, é impensável que pessoas façam a cirurgia de transgenitalização e se considerem lésbicas ou gays. Quando uma pessoa que já vive o deslocamento entre o corpo e o gênero (“sou uma mulher em um corpo equivocado”) e tem como objeto de desejo uma pessoa do mesmo gênero que o seu, produz-se um outro deslocamento. A afirmação identitária “sou um/a homem/mulher em um corpo equivocado” nada revela em termos de orientação/desejo sexual. (*O Que é Transexualidade* 58)

Porém, a possibilidade de Shirley ser lésbica ou bissexual, assim como de ser uma mulher transexual, aparece apenas sugerido no texto, não é uma questão que queira ou deva ser resolvida. O nível transgressor de indefinição faz de *Deixei ele lá e vim* um romance totalmente *queer*, no sentido de se posicionar contra toda e qualquer normalização, venha ela de onde vier. Traduzido literalmente, *queer* significa “estranho,” “esquisito.” Em relação à sexualidade e ao gênero, *queer* surge como um insulto às pessoas gays e lésbicas estadunidenses, que no entanto, se apropriam do termo e passam a utilizá-lo como forma de assunção e de deboche, contestando padrões de normalidade criados a partir de uma heterossexualidade compulsória. Com o tempo, *queer* passa a caracterizar uma perspectiva de oposição e de contestação também em relação a uma estabilidade normativa proposta pela política de identidade do movimento homossexual dominante. Assim, nem toda pessoa gay ou lésbica é necessariamente *queer*, podendo ela também estar sujeita às normas de comportamento e estabilidade, conforme

expressa a teórica e pesquisadora dos estudos *queer*, Guacira Lopes Louro: “*Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (“Teoria Queer-Uma Política Pós-Identitária Para a Educação” 39).

Louro explica ainda que no esforço de se construir uma representação “positiva” da homossexualidade, esses movimentos terminaram exercendo também um efeito regulador e disciplinador. Com o alcance de uma maior aceitação e integração dos/as homossexuais no sistema social, surgiu também a ideia de que gays e lésbicas já não perturbavam tanto o *status quo*. Tais conquistas, no entanto, provocaram tensões entre muitos homossexuais—especialmente entre os negros, latinos, lésbicas, bissexuais, transexuais e sadomasoquistas—que se sentiram excluídos de campanhas políticas marcadas por valores brancos e de classe média, e que repetiam o privilégio do masculino diante do feminino, além de adotarem, sem questionar, ideais convencionais, como o relacionamento comprometido e monogâmico (“Teoria Queer-Uma Política Pós-Identitária Para a Educação” 27).

Considerações finais

Na contramão de construções de mais fácil aceitação, está *Deixei ele lá e vim*, de Elvira Vigna. Um romance *queer*, absolutamente contestatário, construído à margem não apenas dos padrões heteronormativos da sociedade, mas também que escapa do esforço de normalização e estabilização proposta por políticas de identidades do próprio movimento homossexual dominante. Na busca de uma representação que não se esgota em modelos já gastos (e estereotipados) de pessoas transexuais na literatura, e ciente das características únicas de cada identidade pessoal, de suas peculiaridades, posicionalidades e negociações, Vigna opta por construir uma narrativa carregada de ambiguidade. As incertezas no texto impedem que modelos de vivências de gênero e sexualidade sejam construídos e reforçados, se livrando assim do peso “pedagógico” que uma obra literária pode carregar, como bem assinala Guacira

Lopes Louro:

As muitas formas de fazer-se mulher ou homem, as várias possibilidades de viver prazeres e desejos corporais são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente (e hoje possivelmente de formas mais explícitas do que antes). Elas são também renovadamente, reguladas, condenadas ou negadas. (“Pedagogias Da Sexualidade” 12)

Ao mesmo tempo que evita um caráter referencial de comportamento, a autora torna visível o peso do preconceito em relação aos sujeitos que escapam às normas e aos corpos inteligíveis dentro de uma ordem hegemônica, trazendo assim pluralidade ao campo literário brasileiro, espaço ainda pouco povoado de representações sensíveis de sujeitos transexuais. Em *Gender as seriality*, a teórica e feminista Iris Marion Young discute a dificuldade e o risco de essencializar a condição feminina ao se representar a mulher isolando-a de outras categorias concretas, como raça, classe socioeconômica, idade; além das categorias subjetivas, como vivências específicas do indivíduo. A dificuldade de representação consistiria em compreender o gênero como uma “serialidade,” ou seja, todas as mulheres sofrem coações e desvantagens próprias de seu gênero, e assim fazem parte de uma coletividade social, sem que isso implique em uma compreensão de que todas as mulheres são iguais ou vivem da mesma forma (10). Diante de tais questões não seria exagero afirmar que Elvira Vigna logra em *Deixei ele lá e vim* construir uma representação sensível de uma alteridade marcada pela violência e preconceito de gênero, sem, no entanto, construir uma representação totalizante e essencializada da mulher transexual. Ao mesmo tempo que Shirley Marlone traz modalidades específicas de marcação da diferença e da exclusão, também ela é resultado de outras construções que não se esgotam em uma identidade coerente e acabada, e que por isso não pode ser incorporada e reproduzida dentro de padrão binário hegemônico.

NOTAS

¹ Elvira Vigna (1947-2017) nasceu no Rio de Janeiro e residiu em São Paulo. A autora se formou em literatura pela Universidade de Nancy e fez mestrado em comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre os títulos publicados encontram-se os romances para adultos: *Kafka-nianas* (2019), livro póstumo; *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016); *Por escrito* (2014); *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012); *Nada a dizer* (2010); *Deixei ele lá e vim* (2006); *A um passo* (2004); *Coisas que os homens não entendem* (2002); *Às seis em ponto* (1998); *O assassinato de Bebê Martê* (1997); *Sete anos e um dia* (1987). Vigna também publicou artigos acadêmicos, contos, além de diversos livros infantis e infanto-juvenis. Foi vencedora de diversos prêmios literários como Jabuti, Machado de Assis e Oceanos. Além de escritora, Vigna trabalhou como jornalista, ilustradora e tradutora.

² Utilizamos aqui o termo transgênero, expressão “guarda-chuva” usada para designar casos diversos de pessoas que adotam um gênero não correspondente ao sexo biológico. Dentro desse “guarda-chuva” encontram-se pessoas transexuais, travestis e *crossdressers*. Mais adiante, passaremos a utilizar o termo transexual para nos referir a personagem Shirley Marlone, entendendo-o como uma identidade de gênero utilizada por indivíduos que não se reconhecem no gênero atribuído a eles durante seu nascimento, podendo assim trocar de gênero e nome, utilizar hormônios e realizar cirurgias que adequem seu corpo ao seu gênero verdadeiro (Jesus 14). Em entrevista Elvira Vigna descreve a personagem Shirley Marlone como uma travesti (Pinto), ainda assim, optamos neste trabalho pelo uso do termo transexual e não travesti porque não encontramos no romance informações suficientes sobre se a personagem se reconhece dentro dessa

identidade. Travestis podem diferir de pessoas transexuais por vivenciarem papéis de gênero exclusivamente no feminino sem, no entanto, se reconhecerem como mulher ou homem, podendo fazer parte de um terceiro gênero ou mesmo um não-gênero. O termo travesti, muito usado no Brasil e consolidado na língua portuguesa, é anterior ao conceito de transexual, e ainda carrega forte estigma (Jesus 16). Nem todas as travestis são profissionais do sexo, mas ainda há na sociedade brasileira uma forte associação entre elas e essa atividade. Como todos os termos aqui descritos, também

Aproximações à transexualidade na literatura contemporânea brasileira: o caso de *Deixe ele lá e vim* (2006), de Elvira Vigna.

o termo “travesti” tem sido questionado e discutido. Aqueles que questionam a validade do termo apontam que a palavra travesti indica a atividade de se “travestir,” ou seja, vestir uma roupa do sexo oposto, definição que caberia melhor ao *crossdresser* e transformistas, termos não-identitários, mas funcionais, associados ao prazer e a diversão momentânea. Os críticos da aplicação da palavra “travesti” também comentam que “muitas pessoas tidas travestis têm identidade transexual” (Jesus 18).

WORKS CITED

- Abreu, Caio Fernando. "Sargento Garcia." *Morangos Mofados*, Companhia das Letras, 2019.
- Augé, Marc. *Não-Lugares: Introdução a Uma Antropologia Da Supermodernidade*. Papirus, 1994.
- Benedetti, Marcos. *Toda Feita – O Corpo e o Gênero Das Travestis*. Garamond, 2005.
- Bento, Berenice. *A Reinvenção Do Corpo – Sexualidade e Gênero Na Experiência Transexual*. Garamond, 2006.
- _____. *O Que é Transexualidade*. Brasiliense, 2017.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter. On the Discursive Limites of 'Sex.'* Routledge, 1993.
- _____. *Problemas de Gênero*. Civilização Brasileira, 2003.
- Borges, Jorge Luis. *El escritor argentino y la tradición*. Vol. 232. Sur, 1955.
- Campos, Cynthia Funchal. *Identidade de Gênero Em Deixe Ele Lá e Vim, de Elvira Vigna*. 2015.
- Conti, André. "Elvira Vigna, Por André Conti." *Todavía Livros*, 2018, <https://todavialivros.com.br/visite-nossa-cozinha/elvira-vigna-por-andre-conti>.
- Dalcastagnè, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: Um Território Contestado*. Editora da Uerj, 2012.
- Fascina, Diego Luiz Muller, et al. "A Solidão Em Deixe Ele Lá e Vim e Em Nada a Dizer, de Elvira Vigna." *Via Atlântica*, no. 34, 2018, pp. 239-256.
- Hall, Stuart. *A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade*. Translated by Tomaz Tadeu da Silva and Guacira Lopes Louro, DP&A, 2006.
- Jesus, Jaqueline Gomes de. *Orientações Sobre Indentidade de Gênero: Conceitos e Termos*. 2012, <http://www.diversidadessexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/GÊNERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>.
- Kulick, Don. *Travesti: Sex, Gender and Culture among Brazilian Transgendered Prostitutes*. The University of Chicago Press, 1998.
- Leal, Virginia Maria Vasconcelos. "Campo Literário e Identidades de Gênero: Diálogos (Im)Possíveis Entre Editora Malagueta e Elvira Vigna." *Iberic@l*, vol. 2, 2008, pp. 37–50.
- Lispector, Clarice. "Praça Mauá." *A via Crucis Do Corpo*, Artenova.
- Louro, Guacira Lopes. *Gênero, Sexualidade e Educação. Uma Perspectiva Pós- Estruturalista*. Vozes, 1997, https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-das-mulheres/artigostesesdissertacoes/questoes_de_genero/guacira_lopes_genero_26_ago_15.pdf.
- _____. "Pedagogias Da Sexualidade." *O Corpo Educado: Pedagogias Da Sexualidade*, Autêntica, 1999.
- _____. "Teoria Queer-Uma Política Pós-Identitária Para a Educação." *Revista Estudos Feministas*, vol. 9, no. 2, 2001, p. 541.
- Massey, Doreen. *Pelo Espaço: Uma Nova Política Da Espacialidade*. Bertrand Brasil, 2008.
- Mata, Anderson da. "Elvira Vigna: A Traição Como Modo de Representação." *Das Luzes Às Soleiras: Perspectivas Críticas Na Literatura Brasileira Contemporânea*, edited by R. e CARNEIRO V. (orgs.) BARBERENA, Luminara, 2015.
- Miranda, Adelaide Calhaman. *Sob Camadas de Preconceitos: A Personagem Travesti Na Literatura Brasileira Contemporânea*. Anais do Seminário Fazendo Gênero, 2008.
- Miranda, Adelaide Calhaman de. "Gêneros Indefinidos e Corpos Inadequados Revelam Ideal Feminino Inatingível, Em Deixe Ele Lá e Vim, de Elvira Vigna." *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no. 32, 2008, pp. 47–56, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4845920.pdf>.
- Moira, Amara. "'Monstruoso Corpo de Delito': Personagens Transexuais Na Literatura Brasileira." *Pernambuco - Suplemento Cultural Do Diário Oficial Do Estado*, 154th ed., 7 de dezembro 2018, 2018, pp. 18–19, <http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2198-monstruoso-corpo-de-delito-personagens-transexuais-na-literatura-brasileira.html>.
- Neves, Lígia de Amorim, and Lúcia Osana Zolin. "O Narrador Não Confiável Como Estratégia Para a Desconstrução de Gênero Em Deixe Ele Lá e Vim, de Elvira Vigna." *Revista Fórum Identidades*, vol. 15, 2014, pp. 120–37.
- Paschoal, Ana Cláudia. "Ele Veio Comigo: Autor, Narrador, Gênero e Dominação Masculina Em Um Romance de Elvira Vigna." *Fólio - Revista de Letras*, vol. 9, no. 1, 2017, pp. 11–29.
- Pinto, Manuel da Costa. "Segundas Intenções - Elvira Vigna." *Biblioteca de São Paulo (BSP)*, 2016.
- Preciado, Beatriz. *Manifesto Contrassexual: Práticas Subversivas de Identidade Sexual*. Translated by Maria Paula Gurgel Ribeiro, n-1 edições, 2014.
- Rios, Cassandra. *Georgette*. Edições MM, 1973.
- Rios, Cassandra, and Rick J. Santos. *Uma Mulher Diferente*. Editora Brasiliense, 2005.
- Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Companhia das Letras, 2019.
- Vigna, Elvira. *A Um Passo*. Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Às Seis Em Ponto*. Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Coisas Que Os Homens Não Entendem*. Companhia das Letras, 2002.

- _____. *Como Se Estivéssemos Em Palimpsesto de Putas*. Companhia das Letras, 2016.
- _____. *Deixe Ele Lá e Vim*. Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Em Busca de Um Narrador*. 2011, <http://vigna.com.br>.
- _____. *Kafkanianas*. Editora Todavia Livros, 2019.
- _____. *Nada a Dizer*. Companhia das Letras, 2010.
- _____. *O Assassinato de Bebê Martê*. Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O Que Deu Para Fazer Em Matéria de História de Amor*. Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Por Escrito*. Companhia das Letras, 2014.
- _____. *Sete Anos e Um Dia*. José Olympio, 1987.
- Woodward, Kathryn. "Identidade e Diferença: Uma Introdução Teórica e Conceitual." *Identidade e Diferença: A Perspectiva Dos Estudos Culturais*, edited by Stuart Hall and Kathryn Woodward, Editora Vozes, 2005.
- Young, Iris Marion. "Gender as Seriality: Thinking about Women as a Social Collective." *Gender and Justice*, 2017, pp. 3–28.

En el ojo del huracán: sobre las tretas de la dignidad puertorriqueña en los documentales *Candlelight* y *After Maria*

Judith Sierra-Rivera
Pennsylvania State University

RESUMEN: Este estudio se centra en los significados que adquiere la palabra *dignidad* en el Puerto Rico contemporáneo a través de un análisis de las políticas estéticas y éticas de representación en dos documentales sobre las consecuencias inmediatas del huracán María: *Candlelight: Life After the Storm* (Verónica Ortiz Calderón 2018) y *After Maria* (Nadia Hallgren 2019). El argumento propone que, en el entretreído de acciones y discursos en torno a quiénes ocupan lo digno y lo indigno, se enfatizan las jerarquías raciales y económicas en Puerto Rico y entre la isla y la diáspora, no solo en el contexto inmediato al huracán María, sino también en el perenne escenario de la deuda colonial y neoliberal. Específicamente, como se aprecia en las producciones examinadas, hay dos líneas en contienda sobre el valor intrínseco de la vida humana. Por una parte, la dignidad humana es portada solo por quienes, a pesar de todos los escollos, no cesan de trabajar para alcanzar un bienestar mínimo a niveles individual, familiar y comunitario en la isla. Por otra, la dignidad se inscribe en quienes optan por seguir afirmando su simple derecho a existir. Ambos documentales presentan estrategias fílmicas y narrativas disímiles para afectar y efectuar los cuerpos atrapados en las tretas de la dignidad.

KEYWORDS: Puerto Rico, diáspora puertorriqueña, huracán María, dignidad, *Candlelight: Life After the Storm*, *After Maria*, Verónica Ortiz Calderón, Nadia Hallgren

Oye, según la historia lo cuenta,
dicen que fue a la cañona, Anacaona.
La tribu entera la llora porque fue buena negrona.
Y recordando, recordando lo que pasó,
la tribu ya se enfogona.
(Curet y Feliciano)

En un breve y poderoso ensayo, la escritora haitiana-estadounidense Edwidge Danticat se pregunta cuál es el legado de Anacaona para las hijas de Haití. Tras repasar intermitencias históricas que vinculan la vida de la cacica taína con colonización, esclavitud, dictadura, crisis económica y desplazamiento, Danticat intenta rescatar anécdotas que materialicen la experiencia de las mujeres que habitan la isla de Anacaona en tiempos contemporáneos. Pareciera que la fatalidad de la reina indígena vaticinara la serie de crisis que viven las haitianas, en masa y sin distinción. Sin embargo, es precisamente desde el trazado de especificidades hechas cuerpo, voz y nombre que una narrativa alterna emerge, donde la muerte de Anacaona no ha sido nunca, donde ella y todas las otras sobreviven en la infinidad de vidas de mujeres negras en Haití. Sus sobrevivencias se graban en un dicho en *créole*, recogido por Danticat, "nou lèd, nou la" [somos feas, pero estamos aquí]: "To women ... who greeted each other with this saying ... the very essence of life lies in survival. It is worth reminding our sisters that we have lived yet another day to answer the roll call of an often painful and very difficult life" (26). Atraverse

a continuar ocupando un lugar con sus cuerpos es enfrentar y retar a quienes buscan exterminar a estas mujeres, atacadas por una violencia sistemática que va desde lo representacional (en discursos, imágenes y performances, por ejemplo) hasta lo físico (abusos que pueden terminar en sus muertes). En ese corto decir del refrán, estas mujeres dan testimonio de su cotidianidad, más que de su sobrevivencia, pues celebran su habitación del presente, mediante la burla irónica de quienes las han demarcado como "feas" y, aun sin explicitarlo, honran a quienes ya no pueden ser y estar.

El refrán rescatado por Danticat, en su significado preciso, pudiera registrar la complejidad interseccional de la opresión que, alrededor del mundo, deja en la vulnerabilidad más absoluta a quienes quedan sin ningún recurso socioeconómico o con los menos posibles (en su mayoría, mujeres negras e indígenas). Cuando se dirigen discursos de odio contra estos cuerpos, se les aparta de quienes enuncian, se les marca con vergüenza y se les vacía la dignidad, intrínseca a la vida humana misma. Más aún, quienes exhiben la vergüenza en otros intentan ocultar la que sienten llevar inscrita en sus propios cuerpos. En ese proceso de exhibir al otro y ocultarse a sí mismo, se afianza la etiqueta de indignación. Y si nos indignamos, es porque tenemos una dignidad que radica en un valor (mérito) que excede la vida humana, que se ancla en una posición privilegiada, ya sea moral, socioeconómica o cultural.

Es en esta dinámica del exhibir la dignidad mediante la vergüenza del "otro" que me interesa ubicar un análisis de las

políticas afectivas que giran alrededor de dos documentales sobre Puerto Rico: *Candlelight: Life After the Storm* (Verónica Ortiz Calderón 2018) y *After Maria* (Nadia Hallgren 2019). Con mayor o menor poder alegórico, los títulos de las producciones de Hallgren y Ortiz Calderón se enfocan en las consecuencias inmediatas del huracán María (20 de septiembre de 2017) y, en el caso del primero, el desplazamiento de refugiados de la isla hacia Estados Unidos.

Al estudiar las políticas estéticas y éticas de representación en los dos cortometrajes, podemos ver los significados que adquiere la palabra *dignidad* y cómo se subraya las jerarquías raciales y económicas en Puerto Rico y entre la isla y la diáspora. Hay una dinámica fluida y beligerante entre sujetos y grupos que reclaman su derecho a la dignidad y a indignarse. Por una parte, este reclamo puede anclarse sobre cuerpos a los que se les posiciona como objetos de odio o vergüenza. Por otra, como en el texto de Danticat, esos cuerpos hechos objetos pueden ejercerlo para afianzar su derecho a existir. En el entretreído de acciones y discursos en torno a la dignidad en Puerto Rico, asoman subjetividades que, con mayor o menor grado de vulnerabilidad, intentan sobrevivir—y hasta celebrar su presente—no solo en el contexto inmediato al huracán María, sino también en el perenne escenario de la deuda colonial y neoliberal.

Si el huracán María dejó al descubierto la vergüenza colonial de una isla empobrecida que alguna vez fungió como espejismo del modelo económico capitalista y neoliberal para el resto del Caribe, ¿cómo entonces dignificar a quienes habitan el lugar de lo indigno? ¿Cuáles son “las tribus”—como nos canta Cheo Feliciano en la estrofa de “Anacaona” que abre este ensayo—que se (re) organizan y buscan su derecho a ocupar un espacio en torno al signo del cuerpo violentado de la cacica de Haití? Muy específicamente, ¿cómo esos grupos usan, interpretan y actúan la dignidad? Estas preguntas me orientan a lo largo de este escrito, donde expongo un trasfondo crítico sobre los significados y efectos de la dignidad en el contexto puertorriqueño para, luego, adentrarme en un análisis pormenorizado de *Candlelight* y *After Maria*, así como del debate organizado alrededor de sus tramas y protagonistas. En mi análisis, trazo el argumento en dos partes. Primero, como veremos en *Candlelight*, la dignidad es portada por quienes, a pesar de todos los escollos, no cesan de trabajar para alcanzar un bienestar mínimo a niveles individual, familiar y comunitario en la isla. Segundo, según se aprecia en *After Maria*, la dignidad se inscribe en quienes han sido forzadas a desplazarse y sobrevivir y optan por seguir afirmando su derecho a existir. Así, mientras la dignidad se gana a fuerza de mérito en el primero, reside en la simple vida humana en el segundo. Ambos presentan estrategias filmicas y narrativas disímiles para afectar y efectuar los cuerpos atrapados en esas tretas de la dignidad.

El doble juego de la dignidad en Puerto Rico

La palabra *dignidad* ha estado atada por largo tiempo a diferentes

áreas del espacio sociocultural puertorriqueño, y más allá, del caribeño también. No es fortuito, por ejemplo, que la convocatoria de 2020 para presentaciones de la Caribbean Philosophical Association se haya anunciado bajo el título de “Dignity, Power, and Place in the Caribbean.” Grupos de teatro en Nueva York, como Repertorio, anuncian una serie de obras en torno a “¡Dignidad!” Estos ejemplos nos indican la centralidad que han adquirido las políticas afectivas que se tejen alrededor de eso que nombramos *dignidad*. Nos refieren, además, al entrecruce de la lógica económica del neoliberalismo y las tácticas a las que acuden los cuerpos más vulnerables para subsistir.

Como lo estudia Sara Ahmed, las emociones siempre han jugado un papel fundamental en lo que es el fluir de la organización colectiva de los cuerpos: “it is through emotions, or how we respond to objects and others, that surfaces or boundaries are made: the ‘I’ and ‘we’ are shaped by, and even take the shape of, contact with others” (10). Los diversos actores dentro de cada enfrentamiento dinamizan afectos a través de la transformación de cuerpos en objetos de amor, odio o vergüenza, entre otros. Los objetos emocionales se posicionan al centro del debate y, en torno a ellos, los demás cuerpos giran, ya sea para acercarse o alejarse. Dentro de lo que ha sido el siglo XX puertorriqueño, la dignidad ha sido de los afectos más significativos, según lo evidencian discursos políticos, manifestaciones colectivas y producciones culturales, como los filmes *Candlelight* y *After Maria*, donde se ubican a ciertos cuerpos en la posición emocional de contención.

Específicamente, dentro del contexto contemporáneo, esta emoción ha surgido con fuerza tras el paso del huracán María. La devastación del fenómeno natural confirmó el descalabre infraestructural de una isla que ha estado en crisis económica desde 2008. Igualmente, proveyó evidencia de la posición colonial (siempre exterior, secundaria, abusada y olvidada) de Puerto Rico en el escenario político de los Estados Unidos. A la vez, durante estos años, se ha experimentado un gran movimiento migratorio de Puerto Rico hacia diferentes lugares de los Estados Unidos en busca de refugio ante la catástrofe sistémica de la isla (Centro de Estudios Puertorriqueños). La deuda, el alto índice del desempleo, el cierre de escuelas y centros de salud, el decrecimiento poblacional y la represalia policial y judicial contra manifestaciones del descontento generalizado han registrado debates que ubican una vez y otra la palabra *dignidad* alineada de dos maneras distintas, que se representan muy bien en los filmes aquí analizados: como esencia de la vida humana o como mérito.

Al considerar el contexto español y el movimiento de los indignados o el 15M, Luis Moreno Caballud nos recuerda (17-63) que en la historia de la teoría económica se han dado dos interpretaciones sobre lo que significa tener derecho a una vida digna. La primera establece que la dignidad es un bien común y se adquiere, no solo a través de asegurarse las necesidades primarias, sino también al vivir una vida con sentido y significado político y sociocultural. La segunda interpretación regresa a lo básico de la

subsistencia como premisa indiciaria para alcanzar dignidad. De acuerdo con esta última línea teórica, el resto del significado sobre lo que es una vida digna debe ser otorgado individualmente, según los recursos que cada persona tenga. Este significado es el que ha dominado la escena global, y ante esto, es que debemos interpretar el grito de *indignado/a/e*, según Moreno Caballud.

Por su parte, Ariadna Godreau Aubert ha subrayado la importancia que adquiere el cuerpo feminizado cuando hablamos de lo (in)digno. Si observamos una "feminización global de la pobreza" (66) y continuamos siendo, bajo el patriarcado, una mayoría de familias bajo la tutela de madres solteras, la indignidad se fija con mayor perversidad sobre el cuerpo de la mujer: "La pobreza es vulgar, es cochambre y asco también," nos recuerda Godreau Aubert (96). En la exhibición del cuerpo pobre, se entrevé el "odio tan clase mediero, justiciero y renovado" (138) que insiste en "la valorización del trabajo sacrificado y sostenible" (103). Si lo que exhibe el cuerpo *clase mediero* marcado por la austeridad es el odio por quienes considera indignos de sumarse a su dignidad adolorida, ¿qué será lo que oculta?

Las ideas de Frances Negrón-Muntaner apuntan hacia el secreto de la vergüenza criolla o de cuerpos blancos y privilegiados en Puerto Rico. De acuerdo con Negrón-Muntaner, la definición de la identidad criolla carga con la vergüenza de saberse "inferior" (infantilizada, racializada y feminizada) bajo la mirada colonial (xiii-xiv).¹ Hay una "desgracia" en saber que no se tiene un poder absoluto sobre la geografía que se habita. Peor aún, en la relación colonial, los criollos temen ser confundidos con puertorriqueños pobres en la isla o en la diáspora en Estados Unidos (xiii-xiv). En su obsesión por distinguirse de los que dañan la imagen criolla, los *clase medieros*, esa hegemonía que se cierne entorno a los blancos ricos, recurren a imágenes grotescas de los cuerpos pobres. Los cuerpos pobres, representados como indignos, se exhiben en su monstruosidad, sobre lo que Godreau Aubert escribe:

Un cuerpo desmembrado es un cuerpo monstruoso. Sobre todo, si ese cuerpo insiste en denunciar los eventos y las manos que le llevaron de todo-junto a desmembrado ... si ese cuerpo insiste en burlar la muerte ... y regresa aún más vivo, más cuerpo, más cuerpos, más juntos. ... lo mejor y lo peor de las monstruas ... es que regresan siempre. Multiplicadas. (159-60)

Es un cuerpo que funciona como frontera incómoda entre la mirada colonial y la criolla. Es el cuerpo que debe extirparse del "nosotros" nacional puertorriqueño para, así, restituir "nuestra" dignidad. Alrededor de ese cuerpo, como el de Anacaona, surge otra tribu.

El índice del mérito en *Candlelight*

El impacto de *Candlelight* reside en su corta duración. En ocho minutos, Ortiz-Calderón recurre a la ficción para presentar la

vida cotidiana de una mujer joven—protagonizada por Catherine Mercado Muñiz—afectada por el paso del huracán María. Esta historia, representativa de lo que muchos en Puerto Rico enfrentaron, se combina con fragmentos de noticieros y pietaje de películas. En esta combinación, tal vez lo más contundente sea lo extradiegético: la voz narrativa—(des)encarnada por Ortiz-Calderón— y la música de guitarra a cargo de René G. Boscio. Si bien entendemos claramente que funciona como la voz íntima de la protagonista, la narración se coloca rápidamente como una perspectiva cerrada que, además de subrayar el plano ideológico y emotivo en el que la audiencia debe moverse, establece una dicotomía entre un "nosotros," "los que nos quedamos," y un "ellos," representantes del sistema colonial a nivel estatal y federal. Mediante la constante enunciación colectiva, el abrazo a la dignidad como sinónimo de trabajo incansable y la esperanza orgullosa de obtener mejoría al final del esfuerzo, *Candlelight* aprovecha las emociones ya catapultadas por discursos socialmente hegemónicos en la isla para hacer de la historia de esta mujer joven la única verdad posible del "nosotros," sobrevivientes del huracán. Mientras que la voz narrativa permanece casi monótona, la guitarra de Boscio funciona para marcar el paso del relato entre emotividades que convocan melancolía, sorpresa indignada, esperanza y celebración.

El corto comienza con una toma de acercamiento extremo a unos recipientes vacíos que van balanceándose en la mano de una mujer caminando. Enseguida, se abre la perspectiva para mostrarnos un paisaje rural y pobre, donde se observan los estragos del huracán sobre la naturaleza y la infraestructura. La protagonista pasa una montaña de escombros y, luego, sube un camino empinado, imágenes ambas que secundan la dificultad de su faena. Aquí, se yuxtaponen escenas de noticieros que dan una panorámica del paso del huracán y el estado generalizado de urgencia en Puerto Rico. De vuelta al relato, tras llenar los recipientes de agua, la protagonista consigue que alguien la lleve en auto de regreso a su casa, donde saluda a una anciana en un sillón. Tan solo en esta brevísima parte, Ortiz-Calderón se asegura de mostrar la tesis de su cortometraje: generaciones de mujeres han debido trabajar colectivamente para asegurar el funcionamiento de la cotidianidad, a pesar de las tempestades que llegan a la isla. Es un trabajo reproductivo (doméstico), generalmente relegado a un plano inferior al de la producción capitalista. Si bien la reproducción también será protagónica en *After Maria*, en *Candlelight* adquiere un aura de heroísmo que le resta su aspecto cotidiano.

La narradora concluye esta primera secuencia con un binarismo implícito: "Para los que nos quedamos, todo era un reto. ... nunca nos detuvimos, ni siquiera para llorar. Trabajamos para sobrevivir mientras el mundo seguía girando." Queda clara, aquí, la escisión entre "los que nos quedamos" y el innombrable "los que se fueron." La sentencia de la narración connota una migración que encontrará en Estados Unidos circunstancias cómodas donde, al contrario de quienes permanecieron en la isla, sí podrá detenerse a llorar.

Aun así, no puede decirse que *Candlelight* busque crear

una división inquebrantable entre los de la isla y los de la diáspora. Además de asociar la migración con uno de los efectos adversos del coloniaje, presentar imágenes en que los emigrantes puertorriqueños reclaman públicamente en favor de la isla devastada, el cortometraje sentencia: “la mitad de nuestros corazones [que han sido] arrancados de nuestra tierra.” Esta línea arroja contundentemente a los que se fueron en el “nosotros” que enuncia. Sin embargo, los que se fueron quedan apiñados en esas imágenes fugaces de las protestas en ciudades estadounidenses— todos cuerpos jóvenes y claros, además—y en figuras públicas reconocidas, como Ricky Martin.

Me parece que, por encima de ese binarismo tácito entre la isla y la diáspora, la narrativa central de *Candlelight* perfila un claro enemigo: la condición colonial. La guitarra melancólica de Boscio guía el montaje de escenas anteriores al huracán que presentan una infraestructura quebrada, reflejo de la economía venida abajo. El enfoque sobre los silencios y los equívocos del exgobernador Ricardo Rosselló refuerzan la sistemática sepultura de cualquier debate que ausculte la corrupción que ha alimentado la deuda. Como lo demuestra la música *en crescendo*, el punto culminante de este repaso es el momento cuando el presidente de los Estados Unidos, Donald Trump, hace una visita relámpago a la isla y, en una escena infame, les arroja papel toalla a los asistentes a un evento organizado por el gobierno local en una iglesia con una congregación privilegiada socioeconómicamente. En ese momento preciso, la música convoca una sorpresa indignada, que se escucha en la iracunda intensidad sobre las cuerdas. Tras este punto culminante, se abre un espacio en blanco y en silencio sobre el que la voz narrativa habla: “No podíamos seguir esperando más. ... nos ayudamos mutuamente. ... No nos permitimos ser olvidados.” Y tras esta declaración, se retoma la guitarra lentamente. Con música evocadora de una suave alegría esperanzadora esta vez, se acude a pietajes que muestran comunidades trabajando juntas, además de grandes estrellas puertorriqueñas del deporte y la música llegando con ayuda de los Estados Unidos a Puerto Rico.

Estas escenas de *Candlelight* muestran un discurso conciliador, compartido por una gran mayoría en la isla: no tenemos líderes políticos y no nos hacen falta, pues no debemos esperar ayuda de nadie. Nosotros solos podemos contra este desastre, porque hemos podido contra desastres anteriores y toda la historia catastrófica de la condición colonial. Es así como, tras presentar a la protagonista bañándose con el agua recogida en los recipientes y bajo la luz de las velas, lo resume la voz narrativa cuando le habla a un “tú” íntimo, inidentificado: “...jamás he perdido la fe. Al fin y al cabo, hemos sobrevivido tanto ya. Si fueron nuestros abuelos y sus abuelos los que sobrevivieron” desastres naturales, el coloniaje español, la plantación esclavista, el coloniaje estadounidense, la asimilación, la persecución, la esterilización, la experimentación y la migración. De pronto, añade: “No. No hemos sobrevivido. Hemos prosperado. Nosotros recogimos las piezas y las reconstruimos.” La música llega a su estado máximo de animación para enfatizar el

tono celebratorio que muestran momentos de triunfos deportivos y artísticos, intercalados con la escena final donde la protagonista, junto con un grupo de mujeres jóvenes, bailan en una plaza llena de gente, en un ambiente festivo.

Candlelight suele dejar a la audiencia llena de un sentimiento satisfactorio y esperanzador. Pero ¿a quiénes les habla este corto? ¿Quiénes se contienen en ese “nosotros,” “los que nos quedamos”? ¿Quiénes, además del implícito “los que se fueron,” no consiguen cabida? ¿Quiénes, en fin, pueden identificarse con la protagonista?

Si bien sabemos que es una habitante de la ruralía pobre, devastada por el huracán, la exhibición del cuerpo semidesnudo de la protagonista gira la mirada hacia su esbeltez, su tez clara y su melena de rizos muy bien arreglados, aun en medio del ajetreo. Es un cuerpo aceptado y apreciado por valores estéticos dominantes en la isla. Al mostrar este cuerpo femenino, apetecible e imbuido en trabajo fuerte para sostener la vida cotidiana de la familia, Ortiz-Calderón consigue ganarse la empatía de un centro político, acomodado en las clases media y trabajadora.

La música, la voz narrativa y el cuerpo de Mercado Muñoz refuerzan que, a pesar de la pobreza extrema revelada por las ráfagas del huracán, queda el impulso “para echar para adelante” o el “echapalantismo,” al que se ha acudido desde el desarrollismo, bajo la administración de Luis Muñoz Marín (1950-1962).² Si la modernidad desarrollista creó el espejismo de la isla más próspera del Caribe, el desastre natural de María demostró lo endeble de un modelo que ha funcionado gracias tanto a lo que exhibe como a lo que oculta: “Los cuerpos oprimidos por la historia ... oprimidos por el consumismo ... En diferentes épocas, ante diferentes opresiones, injusticias y límites ... mostraron que era imposible amputar[os] sin que dejaran huellas” (Lalo). El estreno de infraestructura, industria y urbanización ha tendido a tapar el cordón de miseria que persiste en Puerto Rico, así como la estrategia de la migración forzada y la militarización del espacio y los cuerpos. Pero como nos apunta Eduardo Lalo, y como veremos en el documental *After Maria*, ha sido imposible extirpar lo que ha querido ocultarse. Cuando el huracán lo exhibió, como se narra en *Candlelight*, la clase media salva su dignidad mediante un redoble del trabajo forzado mientras tararea un “los que nos quedamos podemos.”

Tal como *Candlelight* lo amplifica, el consenso clasemediero de la isla reside en ideas y emociones que se agolpan en dos vertientes aparentemente disímiles: (1) nuestro modelo funciona, pero nosotros y nuestros líderes no somos suficientemente trabajadores y (2) nuestro modelo no funciona, porque es colonial, pero nosotros sí somos lo suficientemente trabajadores para recoger “las piezas” y “reconstruirlas,” como nos recuerda la voz narrativa de Ortiz-Calderón. Hay cabida en el “nosotros,” siempre y cuando se porte dignidad, lo cual se gana meritoriamente, solo a través del trabajo productivo. La encrucijada es que será siempre difícil demostrar esa productividad.

Entonces, ¿dónde están los cuerpos desposeídos? ¿Los desplazados por la crisis económica y por el huracán? ¿Dónde

están los cuerpos despreciados por ese centro consensado (los pobres, dependientes de la asistencia gubernamental, mal vestidos y peinados)? No aparece nadie así en todo el cortometraje. Y si no quedan claramente incluidos en el “nosotros” trabajador, ni en el “ellos” conformado por los líderes coloniales y corruptos, nuevamente, esos cuerpos que hemos querido tapar se hallan invisibilizados en el discurso de la dignidad puertorriqueña. Pero, sin saberlo, cuando esos cuerpos que no queremos ver se muestran, nos recuerdan que el “nosotros” es también parte del “ellos” al que acusamos. Al tener que enfrentarlos, nos recuerdan que el “nosotros” clasemediero participa activamente y se beneficia de la estructura colonial, racista y corrupta.

Finalmente, ¿a quién se busca demostrarle “nuestra” dignidad radicada en el trabajo? ¿Quién es ese “tú” íntimo al que se le habla al final? Al mostrarnos que la historia se ha escrito como “nuestra” carta a ese “tú,” el filme nos indica que la interlocución se le dirige a alguien que no está viviendo las experiencias del “nosotros” (los que se quedaron y los que se fueron). ¿Será acaso un “tú” extranjero, indefinido, una comunidad internacional a la que se le pide empatía? ¿O será un “tú” futuro, indefinido también, pero más bien, representativo de la nación por venir, esa que estamos reconstruyendo pieza a pieza? Lejos de abrir posibilidades que puedan complejizar la narrativa de *Candlelight*, esta interrogante final nos sumerge en una necesidad por enseñarnos, muy bien delineados, ante la mirada extranjera/extrañada. Quizás la única inadvertida resistencia a esta narrativa tan bien cerrada sea el momento cuando, en medio de todo el trabajo, aparece el grupo de mujeres bailando y celebrando sus vidas. Esos segundos del corto sí abren la posibilidad para portar la dignidad de otra manera, a la que *After Maria* se dedicará por entero.

La dignificación de la vida humana en *After Maria*

Donde radica la fuerza de *After Maria* es en dignificar cuerpos a los que no se les adjudica ningún mérito. El documental abre con una toma aérea de una playa inidentificada, donde se avista un grupo de sombrillas, metonimia de las personas que allí se encuentran. Tras aterrizarlos entre quienes disfrutaban de un pasadía playero, la cámara lenta nos pasea y enfoca en personajes que juegan, ríen, bailan y cocinan al fuego. Tanto por las múltiples banderas puertorriqueñas que se encuentran en piezas de ropa como en sillas y otros objetos dispersos, como por la serie de actividades que asociamos con un día de playa en la isla, podríamos intuir que se trata de una escena en Puerto Rico. Sin embargo, rápidamente nos encontraríamos confundidos, pues el único sonido que nos acompaña es el de las gaviotas, antes de escuchar voces extradiegéticas de mujeres que nos hablan nostálgicamente sobre Puerto Rico y sus deseos imposibles por regresar. Están en otro lugar que se asemeja, pero no se deja ser: la diáspora, en este caso, neoyorquina. Inmediatamente, la escena se corta y cambia a otra toma aérea, esta vez del huracán María azotando sobre las costas

de la isla, mientras la voz extradiegética en inglés de un reportero recuenta los estragos de la tormenta.

Esta apertura nos invita a una reflexión mediante varias líneas. Ante todo, no debe escapársenos el detalle no tan sutil del pleonasma que refuerza la antítesis entre las voces femeninas hablando español en una playa estadounidense y la masculina en inglés comentando sobre la escena huracanada en la costa de Puerto Rico. Esta repetición contradictoria entre escenarios nos recuerda la condición que Yolanda Martínez-San Miguel ha definido como la colonialidad de la diáspora: “coerced, voluntary, and massive displacements” que son más significativos aún en el Caribe y a través de los cuales se entienden muchísimo mejor los legados del colonialismo en esta región, donde los procesos de formación nacional que siguió el continente latinoamericano nunca se ajustaron a las islas (8). Las voces de las mujeres acentúan, a la vez, el lugar intermedio de la diáspora, según lo ha descrito Jorge Duany: “diasporas often sustain strong social, economic, cultural, political, and emotional bonds to their countries of origin ... to a real putative homeland through collective memories, myths, and rituals” (3). Es así que, desde su inicio, la narrativa de Hallgren, en parte gracias a optar por un filme de 37 minutos—es decir, de mayor duración que el de Calderón-Ortiz—nos presenta más poéticamente que *Candlelight* la relación intrínseca entre el desastre natural y la catástrofe colonial, así como los efectos de ello sobre los cuerpos diaspóricos.

Quizás más poderosa aún sea la decisión de Hallgren por abrir su documental con un enfoque sobre esos cuerpos en pleno disfrute de la vida. Aquello que Calderón-Ortiz dejara hasta el final de su corto—optando por iniciar con un enfoque sobre la penuria del cuerpo femenino después de la tormenta—se convierte en la línea protagónica en *After Maria*. Me parece que es esta decisión lo que señala hacia este filme cuando se piensa en una representación que embiste de dignidad al cuerpo colonizado.

Esto no significa que Hallgren o la maquinaria de promoción tejida alrededor del filme—tal vez respondiendo a una mirada asombrada, y hasta deleitada, en escenarios catastróficos—no recurran a presentar la penuria también. La sucinta descripción de *After Maria* en Netflix es una muestra: “Displaced by Hurricane Maria, three Puerto Rican women navigate their families’ uncertain futures as their federal housing aid in New York expires.” Sin embargo, esta sinopsis difiere de la presentada por IMDb: “Strong Puerto Rican women forced to flee the island after Hurricane Maria have bonded like family in a FEMA hotel in the Bronx. They seek stability in their new life as forces try to pull them apart.” Esta última parece reflejar mejor el sentir de Hallgren por los sujetos seleccionados para su documental, según sus expresiones en entrevista:

We ended up deciding to focus on these women in our film because they were the most open to opening up their lives to us, telling their stories. We also loved the story of these three moms who were brave. Two of the women’s

husbands came with them, but it was the women who led the charge. They were the ones who came to New York for the sake of their children and their families. So many of us know this story from our own mothers. (The University)

Hallgren se enfoca en la fortaleza de los cuerpos desplazados, su capacidad para crear comunidad y, por consiguiente, la elasticidad de dicha comunidad para reajustarse ante nuevos retos. Entonces, vemos un afán por mostrar una serie de historias personales que, no solo dan pie a una representación compleja sobre la colonialidad de la diáspora, sino que también nos llevan a considerar una comunidad que excede la intradiegetica del documental. La interlocución de la directora es específica: quienes poseen historias familiares enraizadas en desplazamientos maternos.

La mirada de Hallgren es muy minuciosa en aprovechar cada detalle para llevarnos a contemplar la dignidad que reside en estos cuerpos femeninos, desplazados, traumatizados y empobrecidos. Por ejemplo, desde el mismo tráiler, la directora aprovecha una expresión de Kenia, una de las protagonistas, para auscultar la potencialidad de lo femenino como algo monstruoso: "Ella llegó como un monstruo barriendo completamente a Puerto Rico." Al huracán se le refuerza la feminización que ya llevaba en el nombre, innombrable aquí. El símil de lo monstruoso, además de referirnos a las repercusiones del desastre natural, se vincula al "ella" que "llegó barriendo." Es interesante que "barrer" adquiere, en Puerto Rico, el significado metafórico de terminar, acabar o destruir, aparte de ser, de por sí, una de las actividades domésticas asociadas con el rol femenino. Y el cuerpo feminizado es monstruoso—como ya nos decía el pasaje antes citado de Godreau Aubert—porque, en las labores que se le asignan, tiene la capacidad de crear y destruir. Si bien Kenia manifiesta el miedo que todavía siente al hablar del huracán, nos señala también hacia el pavor que generan los cuerpos feminizados o monstruosos, es decir, rechazados por ser excedentes o carentes de la norma, lo masculino. Recordemos que son los monstruos, además, quienes nos denotan nuestro mismo carácter siempre inadecuado a la imagen de la perfección humana, supuestamente tan lejana de lo animal. Los monstruos son nuestro reflejo, pues son parte de nuestra construcción artificial del mundo. Los monstruos son, en fin, nuestros; somos nosotros mismos.

Es significativo, entonces, que Hallgren escoja esta frase de Kenia para darle promoción a un documental que hurgaría en los cuerpos despreciados, tanto en la colonia, como en la metrópolis. "Ella" es también Kenia misma, y su hija de once años, Nilda, y sus amigas Glenda y Sheila, todas protagonistas de *After Maria*. Si bien coincido con Alejandro Carpio en que hay instancias melodramáticas en la historia de Hallgren, sí podemos decir que, más que representar una lucha por sobrevivir y triunfar, como en *Candlelight*, *After Maria* destaca momentos en que estas mujeres se sienten simplemente felices por estar vivas y juntas en la comunidad que han creado.

Ir de pasadía a la playa, cocinar una comida criolla, celebrar un cumpleaños, hacerle trenzas a la niña, darse ánimos con abrazos, palabras, risas y llantos compartidos buscan dignificar estos cuerpos en la humanidad que comparten con ese "ustedes" (espectadores) que las miran a "ellas" (mujeres catalogadas como insuficientes o desproporcionadas). Esos momentos, además, contrastan drásticamente con la falta de mérito, estampada por FEMA y otras oficinas gubernamentales, quienes, como dice Kenia, "son los que mandan." Es interesante que esta afirmación llega tras una llamada que sostiene con una empleada de FEMA a quien Kenia llama "amor" y "corazón," palabras que buscan establecer una comunidad emocional. Sabe que esa posible conexión afectiva podría eludir la inscripción de su cuerpo como carente de mérito. Kenia le reconoce a su hija que ha usado la treta del halago, "hay que tratarlos bien," porque se siente a total disposición de "ellos," "los que mandan." A pesar de ser una mujer quien hablara por FEMA, Kenia percibe la autoridad gubernamental a la que está sujeta como masculina y colectiva, "ellos." La dependencia absoluta las inscribe a todas en una situación de precariedad ante la que solo se avista incertidumbre. Y por esto, en alguna ocasión, de diferente manera, cada una de ellas declarará, "no es fácil esta vida."

A través de la relación de madre e hija, entre Kenia y Nilda, Hallgren nos adentra en un microcosmo donde se aprecia claramente la dinámica entre dignidad e indignidad. Específicamente, nos enteramos de que Nilda ha sido objeto de burlas en la escuela por ser "fea," no saber inglés y ser de "otro país." La situación es tan dolorosa que la niña de once años no quiere ir a la escuela. Vemos cómo Kenia la peina cuidadosamente para, como le dice, "vayas bonita, arregladita." Si los insultos marcan el cuerpo de Nilda como indigno, por estar fuera de un "nosotros"—hablantes de inglés de Estados Unidos—, las manos de la madre sobre los rizos de su hija le recuerdan su dignidad, más que en el "bonita," en el "arregladita," el orgullo que reside en sentirse y presentarse lo mejor posible. Más adelante, Kenia y Glenda conversan sobre una cita médica que Nilda ha tenido con un psicólogo, debido a que la niña tiene episodios de rabia intensa contra su cuerpo. Son momentos cuando, como expresa, "me vuelvo un poco loca," aprieta los puños y se hala el pelo, se encierra en el baño y piensa que se quiere "matar." Son palabras muy difíciles de escuchar, un momento de absoluta vulnerabilidad que nos interpela en nuestra simple humanidad. Y al repasar este instante, no puedo dejar de recordar lo que Gloria Anzaldúa pensó sobre la expresión de odio que las comunidades asediadas tornan contra sus propios cuerpos:

There are many defense strategies that the self uses to escape the agony of inadequacy and I have used all of them. I have split from and disowned those parts of myself that others rejected. ... I have internalized rage and contempt, one part of the self (the accusatory, persecutory, judgmental) using defense strategies against another part of the self (the object of contempt).

As a person, I, as a people, we, Chicanos, blame ourselves.
... we only know that we are hurting, we suspect that there
is something "wrong" with us, something fundamentally
"wrong." (67)

Lo inadecuado, lo insuficiente, lo indigno señalado por la cultura colonial y neoliberal de la meritocracia inscribe el cuerpo de Nilda con cada comentario y cada gesto. Es un odio que se vuelca sobre sí, Nilda, y esta familia de mujeres.

Tras escuchar serenamente a Nilda—y dejar a una audiencia admirada ante su aplomo—Glenda se une a Kenia en cariños y consejos para la niña: "Aprende a verte tú misma. Tú eres una niña muy bonita, una niña que está empezando a vivir. Tú tienes que decir, 'Yo soy linda y yo voy contra todo el mundo.' ... te vas a conseguir, no uno, millones de amigos." Mientras las palabras de Glenda continúan resonando en un plano extradiegético, Hallgren recurre a un acercamiento extremo de las manos de Kenia nuevamente sobre los rizos de su hija y, luego, pasándole un pintalabios claro. Nilda se mira en el espejo y sonríe serenamente, llena de orgullo en su cuerpo. Ha comenzado el duro viaje de toda mujer, como le ha dicho Glenda, *aprender a verse a sí misma*. Como lo advierte también Anzaldúa, para los cuerpos inscritos por el odio de una hegemonía, ese viaje no puede darse en soledad absoluta, pues depende de una comunidad minoritaria que debe mirarse entre sí, con profundo amor, para inscribir dignidad sobre el otro y el propio cuerpo: "someone in me takes matters into our own hands ... takes dominion over ... my own body Mine. Ours. Not the heterosexual white man's or the colored man's or the state's or the culture's or the religion's or the parents'—just ours, mine. ... And I am not afraid" (73). La herida de Nilda es la herida de todas, y su sanación es "nuestra" también. Solo en esa familia por afiliación y afecto, creada en ese espacio transitorio del hotel de FEMA, es donde estas mujeres consiguen lo "mío" y lo "nuestro."

Al igual que en *Candlelight*, en *After Maria*, la dignidad también llega a verse asociada con el trabajo constante: Kenia cuida a su hija, Glenda compra y vende productos entre Nueva York y Puerto Rico y Sheila actúa constantemente como la mediadora e intérprete entre las mujeres y las agencias gubernamentales. Todas buscan hogares donde vivir, mientras evalúan la (im)posibilidad de regresar a la isla, donde sus casas han quedado destituidas o sus familiares no tienen más espacio para albergarlas. Entonces, ante una crisis económica acentuada por el desastre natural, la opción de regresar queda, como en la primera escena, arrinconada en la nostalgia.

Considero, además, que ese desbordamiento nostálgico consigue su metáfora en el apiñamiento de objetos que observamos en los pequeños cuartos del hotel de FEMA. Imposibles de organizar, los tereques nos dejan ver una cotidianidad que intenta desplazarse y ajustarse difícilmente al nuevo contexto. Hay un énfasis especial en los alimentos y condimentos típicos de la cocina puertorriqueña que se aglomeran unos encima de otros sobre pequeños refrigeradores, microondas y mostradores que rodean

la estufa de una hornilla. La reproducción inexacta de la vida en la isla es barrocammente monstruosa también. En este sentido, las tomas cinematográficas que pasan del acercamiento extremo al plano ancho en los cuartitos minúsculos del hotel parecen dirigir a la audiencia hacia la contemplación de la tarea monumental de estos cuerpos femeninos en el espacio doméstico. Quizás, observamos el mejor ejemplo de esto en la escena donde Kenia cocina un platillo muy elaborado—arroz mampostado, carne frita y tostones—con utensilios improvisados. Mientras cocina, conversa con Glenda y Sheila sobre la salud mental de Nilda y las citas médicas y con la escuela a las que ha debido asistir. En ese momento, nos damos cuenta de la habilidad titánica de estas mujeres para alimentar a sus hijos, darles gustos que les recuerden a casa, buscarles los recursos que los ayuden a enfrentar el trauma de la pérdida de su cotidianidad, el desplazamiento y la desubicación en este contexto incierto. Ante el vacío de significado que ha dejado el desastre y el abandono por parte de un estado en quiebra, se erige la acumulación inconmensurable en un lugar imposible. Es en ese nudo complejo de la reproducción doméstica donde radica la dignidad.

Por eso, aun cuando saben que solo les restan algunos días de hospedaje en el hotel y que deberán quedarse en refugios en Nueva York, todas deciden organizar una fiesta de cumpleaños para Glenda. Hay abrazos, risas, lágrimas de alegría y el típico deseo antes de apagar las velas del bizcocho. Cuando las demás la animan para que desee un apartamento con cinco cuartos, Glenda responde: "no pedí para mí nada más." Inmediatamente, alguien argumenta: "Pero cinco cuartos pa' irnos to' juntos." Esta familia extendida añora su casa. Si bien, en múltiples representaciones literarias puertorriqueñas, la casa familiar se ha imaginado como el edificio a guardar la voz autorial y autoritaria del canon (Gelpí 11-15); en otras, aparece en ruinas, abandonada y afantasmada, para invocar furtivamente el dolor de cuerpos abusados y excluidos por esas voces (Casanova-Vizcaíno 28-31). El adentro de la casa de la familia suele, entonces, ser el espacio que intenta mantener lo monstruoso—lo que amenaza por no adecuarse—fuera de sus puertas. Pero lo monstruoso siempre entra, o más bien, regresa porque siempre estuvo allí, oculto en el adentro. Al pensar esta escena desde estas ideas, me parece que, en este momento de *After Maria*, el deseo por la casa marca, no solo el anhelo por la estabilidad de lo doméstico, sino también un espacio abierto y fluido que consiga acomodar su comunidad insospechada a la vez que sus lugares de diferencia entre sí. En este sentido, se replicaría el espacio del hotel de FEMA en cuanto a las prácticas familiares que lo han transformado en "casa." En fin, es un deseo por convertir la provisionalidad en una permanencia de lo monstruoso, abrazado como tal.

Cuando llega el final de su tiempo en el hotel, y en medio de la desesperación, la ira y los llantos entremezclados de esta familia que será separada por las autoridades federales y de la Ciudad de Nueva York, Hallgren toma un instante para mostrarnos los cuartos dejados atrás, vacíos e impersonales de nuevo. Las camas deshechas

y algunas botellas vacías esperan por el aseo diario que los preparará para viajeros transitorios. Acaso quedan, como sinécdoque residual, los globos de helio que celebraron el cumpleaños de Glenda. Esa marca de la monstruosidad doméstica sostenida por el quehacer de los cuerpos femeninos en esos cuartos será borrada también en la limpieza rigurosa. A diferencia de *Candlelight*, no nos encontramos con un final feliz, mucho menos triunfalista, en el documental de Hallgren. Más bien, tenemos escenas agrídulces, entremezcladas, que nos recuerdan la vida misma, y específicamente, la de estas desplazadas y los suyos. *After Maria* termina con información sobre el paradero final de las tres mujeres—a un año tras el paso del huracán por la isla—para advertirnos que siguen en refugios, sin recursos para regresar a la isla o establecer un hogar en Nueva York. Sus cuerpos todos juntos, con sus miradas solemnes y de frente a la cámara, parecen recordarnos que la valentía impulsa la sobrevivencia ante la incertidumbre, sí, pero es el amor de la amistad el que nos nutre para habitar y hacer el presente, con la monstruosidad de nuestros cuerpos.

La tribu reacia de Anacaona

Al repasar los debates virtuales que se armaron en mayo de 2019, inmediatamente tras el estreno de *After Maria* en Netflix, observo una interdependencia siniestra entre las realizaciones de Hallgren y Ortiz Calderón. *Candlelight* se había estrenado en festivales y salas de cine en 2018 y, además, ha estado disponible gratuitamente en Vimeo desde ese mismo año. Sin embargo, recibió mayor notoriedad a partir de mayo de 2019, precisamente cuando aparece *After Maria*. Es entonces que *Candlelight* comienza a servir de ejemplo digno, contrastante con la vergüenza presentada por Hallgren. Así lo sintetiza el comentario seleccionado para abrir la página de Facebook del corto de Ortiz Calderón:

Netflix's #AfterMaria showed the struggles of displaced Puerto Ricans in the states; #Candlelight is a short documentary that recaps what went down for the people that actually stayed on the island—through the food shortages and through the on-the-ground recovery efforts. (Candlelight: Life After the Storm)

La distinción planteada aquí entre las producciones enfatiza la dicotomía presente en la narrativa fílmica de Ortiz Calderón: los que nos quedamos y los que se fueron. La palabra “actually” nos señala hacia un índice de autenticidad—estar en la geografía de la isla—y un sufrimiento específico: falta de comida y esfuerzos de recuperación en esa geografía. En esa misma página de Facebook, se encuentra la reproducción de un comentario publicado originalmente en Twitter: “fyi I know everybody is looking for conflict, but I’ve never met with

#Netflix y ellos no me rechazaron, como está diciendo la gente, they just didn’t care. Nothing but love for the platform” (Candlelight: Life After the Storm). El amor proclamado por la plataforma exhibe la ofensa por no haber sido la directora seleccionada para mostrar el auténtico sufrimiento de los puertorriqueños, es decir, los de la isla.

El conflicto ya se apreciaba en tres peticiones virtuales, dirigidas a Netflix y con el apoyo de 105,202 firmantes (hasta febrero de 2020), que exigían la remoción de *After Maria*. Acusaciones de “vergüenza” e “indignidad,” tanto en las peticiones como en reseñas de usuarios de los sitios IMDb y Vimeo, se anclaban en sospechas sobre la verdadera motivación y el efecto final de la producción de Hallgren: “This [*After Maria*] was definitely created to encourage hate against the people of Puerto Rico” (vaneta-32670). Estas sospechas, a su vez, sostenían el reclamo por la falla representacional del documental, que había recurrido a una muestra pequeña de familias “mantenidas,” muy lejos de la mayoría puertorriqueña, definida como “hardworking people” (Cabán). Las distinciones se hacen urgentes cuando quedamos en el lugar del cuerpo odiado.

Me parece que, al tomar en cuenta los comentarios más virulentos contra su documental, la *ella que llegó barriendo* refiere—además de al huracán María, y como vimos, a las protagonistas de *After Maria*—a la misma Hallgren. Todas “ellas,” en sus labores como cuidadoras domésticas o como artista, llegan barriendo a nuestras vidas, a través de la visibilización de sus experiencias y sus perspectivas. Hay pavor de “ellas,” como del huracán, porque nos recuerdan que nunca fue real el sueño desarrollista. Los cuerpos de estas mujeres son lo que se oculta en el dolor de los cuerpos clase medieros. Estos últimos intentan mostrarse en acción de valentía proyectada hacia un futuro incierto, y por eso, solo autorizan representaciones como *Candlelight*. En cambio, si se les exhibe en lo que ocultan—la vulnerabilidad de su dignidad humana—se vuelcan en odio hacia esa parte abyecta, monstruosa, que es suya también: Anacaona.

¿Seremos todavía esa tribu que se enfogonaba en la voz de Cheo Feliciano? ¿Acaso lo hemos sido alguna vez? Quizás, ese era el sueño del compositor Cayetano (Tite) Curet Alonso, que la tribu llorara el sacrificio del cuerpo femenino y lo rescatara con un rabioso reclamo por la dignidad de la simple vida humana, sin añadiduras. O quizás, ya Curet Alonso sabía bien que la tribu que le quedaba a Anacaona era ese “nosotras” del que habla Danticat cuando recoge el refrán *nou lèd, nou la*. Son esas mujeres tenaces en vivir una vida digna, a pesar de la precariedad, como Kenia, Nilda, Glenda y Sheila, las que siguen constituyendo la tribu de la cacica. Y aunque se les niegue y odie, igual que Anacaona, seguirán siendo “nuestras,” exhibiendo “nuestros” gritos indignados y ocultos. Ellas nos recuerdan que los huracanes, como María, siempre regresarán a la geografía caribeña, barriendo la meritocracia que empaña la mera dignidad humana.

NOTAS

¹ Ser puertorriqueño, aquello que asociamos con determinados significados en torno a una nacionalidad y una cultura, ha sido convertido en una raza dentro del contexto de Estados Unidos, al igual que muchas otras identidades étnicas. Además, bajo la mirada imperial, las islas caribeñas y sus habitantes fueron construidos como cuerpos femeninos, abiertos al deseo colonial, y desde el siglo XV hasta el presente, han sido mayoritariamente representados por mujeres en poses sensuales y

sexuales (McClintock 1-17). Por esta historia colonial, puede decirse que Puerto Rico es un territorio que ha sido racializado y feminizado.

² La gobernación de Muñoz Marín marcó los años de rápida urbanización e industrialización. Ver "Hibridez, modernidad y desarrollo" de Ángel G. Quintero Rivera para una explicación completa y reciente de este fenómeno socioeconómico.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, 2015.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La frontera*. Aunt Lute Books, 2012.
- Cabán, Vilma. "We Are Hardworking People." *Remove "After Maria" From Netflix Streaming Platform*, *Change.org*, 9 junio 2019, <https://www.change.org/p/netflix-remove-after-maria-from-netflix-streaming-platform/c>. Consultado 19 febrero 2020.
- Candlelight: Life After the Storm. "Netflix's #AfterMaria." *Facebook*, 27 mayo 2019, <https://www.facebook.com/candlelightdoc/>. Consultado 19 febrero 2020.
- _____. "We'd Love Nothing More Than a Sit Down with Netflix!" *Facebook*, 29 mayo 2019, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10162347469850393&set=a.10150449457395393&type=3&theater>. Consultado 19 febrero 2020.
- Caribbean Philosophical Association. "Call For Papers 2020: Dignity, Power, and Place in the Caribbean." *Caribbean Philosophical Association*, 2019, <http://www.cariphil.org/cpa-2020.html>. Consultado 19 febrero 2020.
- Carpio, Alejandro. "After *After Maria*." *8ogrados*, 1 junio 2019, <https://www.8ogrados.net/after-after-maria/>. Consultado 19 febrero 2020.
- Casanova-Vizcaino, Sandra. "Home, Sweet Home: Colonial Structures and the Gothic Genre in Contemporary Puerto Rican Narrative." *Gothic Studies*, vol. 1, no. 1, mayo 2017, pp. 22-33.
- Centro: Center for Puerto Rican Studies. *Rebuild Puerto Rico: A Guide to Federal Policy and Advocacy*. Hunter College, 2018, https://centropr.hunter.cuny.edu/sites/default/files/data_briefs/CENTRO_POLICYGUIDE_PB2018-02.pdf. Consultado 19 febrero 2020.
- Curet Alonso, Catalino (compositor) y José (Cheo) Feliciano Vega (cantante). "Anacaona." *Cheo*, Vaya Records, 1971.
- Danticat, Edwidge. "We Are Ugly, But We Are Here." *Women Writing Resistance: Essays on Latin America and the Caribbean*, editado por Jennifer Browdy de Hernandez, South End Press, 2003, 23-27.
- Duany, Jorge. *Blurred Borders: Transnational Migration Between the Hispanic Caribbean and the United States*. U of North Carolina P, 2011.
- Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Editorial UPR, 2005.
- Godreau Aubert, Ariadna. *Las propias: apuntes para una pedagogía de las endeudadas*. Editora Educación Emergente, 2018.
- Hallgren, Nadia. *After Maria*. Netflix, 2019.
- Lalo, Eduardo. *Intervenciones*. Corregidor, 2019.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. *Coloniality of Diasporas: Rethinking Intra-Colonial Migrations in a Pan-Caribbean Context*. Palgrave Macmillan, 2014.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Content*. Routledge, 1995.
- Moreno Caballud, Luis. *Cultures of Anyone: Studies of Cultural Democratization in the Spanish Neoliberal Crisis*. Liverpool University Press, 2015.
- Negrón-Muntaner, Frances. *Boricua Pop: Puerto Ricans and the Latinization of American Culture*. New York University Press, 2004.
- Ortiz Calderón, Verónica. *Candlelight: Life After the Storm*. Horizon Award, 2018.
- Quintero Rivera, Ángel G. "Hibridez, modernidad y desarrollo. La política de la Guerra Fría, la academia y la cultura." *Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano*, volumen 1, número 2, 2009, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/secret/cuadernos/21/21quin.pdf>. Consultado 19 febrero 2020.
- Repertorio. "¡Dignidad! 2019/2020 Season." Repertorio NYC, 2019.
- The University. "Netflix Documentary Directed by CUNY Alumna Spotlights the Plight of Hurricane Maria Victims in Puerto Rico and New York City." *News From the City University of New York*, 22 mayo 2019, <https://www1.cuny.edu/mu/forum/2019/05/22/netflix-documentary-directed-by-cuny-alumna-spotlights-the-plight-of-hurricane-maria-victims-in-puerto-rico-and-new-york-city/>. Consultado 19 febrero 2020.
- vaneta-32670. "Offensive!" *IMDb*, 29 mayo 2019, https://www.imdb.com/title/tt10136680/reviews?ref=tt_ql_3. Consultado 19 febrero 2020.

Melodrama and the Production of Empathy in Manuel Puig's *El beso de la mujer araña*

Irina Popescu

Visiting Professor of Latin American Studies
Bowdoin College

ABSTRACT: Manuel Puig's 1974 novel, *El beso de la mujer araña*, investigates how empathy can be incrementally learned through a melodramatic storytelling practice and, eventually, mobilized to effect political and social change. As Molina and Valentín, the two protagonists, coinhabit the same jail cell in Buenos Aires, Puig uses the sentimental, aesthetic, and formal qualities of nineteenth-century melodrama, seen primarily through the Hollywood B-film, *Cat People*, to structure the reader's understanding of how political, sexual, and class-based empathy is constructed inside Argentina's first "Dirty War novel." Puig employs the structure of melodrama as a means of mobilizing empathy vis-à-vis the psychological and physical body of the other. What develops in *El beso* is a model for narrative empathy centering on the body as a vehicle for empathetic connection. Empathy, therefore, becomes a space for political action. This empathy is constructed through reading and the excess of identification, which in turn diminishes the self/other divide, and enables the surrender to touch and desire which subsequently shapes a new identity.

KEYWORDS: Manuel Puig, empathy, melodrama, gender, Argentina, identity

Manuel Puig's 1976 novel, *El beso de la mujer araña*, demonstrates how the mobilization of empathy between individuals can transform political ideology, the structure of desire, and the rigid gender norms framing Argentine masculinity. The novel focuses on the relationship and discourse between two strikingly different individuals sharing a jail cell in Buenos Aires in 1975, months before the formal establishment of Argentina's military regime. One of the prisoners, Molina, relies on the sentimental framework of nineteenth-century melodrama to narrate and describe twentieth-century Hollywood B movies to "his" cell mate Valentín, a prototypical leftist guerilla embedded in a masculine moral code.¹ Molina's storytelling practice uncovers Valentín's dormant sensibility by initiating a process of empathetic recognition between the two prisoners, juxtaposing Valentín's Marxist political agenda and the entrenched homophobia of Argentina's revolutionary armed organizations during the 1970's.

The prison cell is a fruitful setting for generating new ideologies and desires, as it exists both inside (as a product of) and outside (away from) the sociopolitical landscape. In this space, the ideological, cultural, and sexual differences preventing Molina and Valentín from ever encountering one another in the outside world lose traction as the two are forced into intimate proximity. The novel maps the eventual contact of their bodies, both mentally and physically, as both prisoners learn how to empathize with each other. This empathy is constructed in three interconnecting ways: (1) through the excess of identification that the melodramatic telling process enables, (2) through the diminishing of the self/other divide by learn-

ing how to identify with the other, (3) and through a final surrender to touch and desire which subsequently shapes a new understanding of one's identity, ideology, and sexuality.

As the empathetic recognition between Valentín and Molina develops, the two prisoners begin overcoming political, sexual, and class differences. Valentín begins reconsidering the models of rigid masculinity and heterosexual normativity held up by both the conservative military and the leftist guerillas, who believed only these rigid norms could form Argentine masculinity. The initial struggle between the two prisoners is transformed as Valentín begins accepting Molina's sexual identity as well as restructuring his own matrix of desire and empathy. Furthermore, through Molina's melodramatic storytelling practice Valentín recognizes that gender and desire can be fluid, slowly changing the structures of his own masculinity.

Intersections of "Revolutionary" Homophobia, Melodrama, and Empathy

El beso articulates a new discourse of masculinity and desire by allowing sexuality, and especially homosexuality, to intersect with the political (Peralta 10). This discourse is developed by the two prisoners as they learn to negotiate both the prison space and their own prescribed gender codes and sexual morals. This is especially prevalent as Valentín's newfound empathy begins dismantling the borders between gender, desire, and identity. These rigid gendered

morals, continuously promoted by the military dictatorship and the Catholic Church during the 1970's, sought to center national morality on the heterosexual nuclear family, which was defined as the basic cell of a functioning society (D'Antonio 136). Puig's novel undermines these moral codes by demonstrating how the intersections between sexuality and empathy can generate new ideologies for two drastically different individuals.

In a groundbreaking work on the cultural emergence of melodrama as a genre, Michael Hays and Anastasia Nikolopoulou posit that "the capacity of melodrama to simultaneously incorporate the discourse of imperialism, nationalism, and class and gender conflict points not only to the genre's structural malleability but to the role it played in approaching and 'resolving' the historical complexities that lie behind its interesting horizons" (X). If we take 1975 Argentina, the setting of Puig's novel, as time in need of "resolving" particular historical complexities we begin witnessing how the nation's control of gender discourse served to eradicate difference, thus limiting what qualified as "the right kind" of national identity or "the right kind" of citizen. Similar to how "fears of 'deviant sexuality'" in the U.S. during the Cold War led "to a politics of both containment and sexual liberation", the Argentine army created an image of "the enemy within Argentina" that encompassed "youth, sexual deviancy and subversion" (Manzano 2). Through descriptions of Irena's and Molina's sexual identity in the first two chapters of the novel, Puig illustrates how Valentín develops his own version of "deviant" *machismo*. The promotion of "deviant" sexuality in the novel starts to exist as a plausible alternative to the dangerous (in the case of Irena) state-mandated sexualities which imprison the body and, in effect, endanger the lives of others.

Valentín's characterization as a leftist militant recalls what Jean Franco determines is the "character of the guerilla," a "new man who must be ready to sacrifice his own life" (120). The character of the guerilla as defined by Puig, furthermore, is deeply entrenched within homophobic beliefs during and even before the 1970's in Argentina. Even the initial conflict between Molina and Valentín showcases the well-established homophobia guiding most armed organizations during the 1970's. The fact that Valentín does not initially take Molina seriously as a peer, even as they are in the same prison together, is accompanied by his own prevalent assumptions of Molina, ones which get recalibrated as his sensibility grows. "Yo ya sé todo de vos, aunque no me hayas contado nada," Valentín tells him early in the novel (Puig 21). Valentín's "knowledge" of Molina is one grounded upon visible stereotypes, not lived reality. In order to provoke a change in his sensibility, Molina employs the melodramatic narrative mode, such as the one employed within "his" retelling of *Cat People*.

The melodrama fostering empathy between the prisoners, while also initiating a restructuring of masculine desire, first occurs inside the films Molina narrates. Soon after the melodramatic mode gains traction, Molina and Valentín engage in more intimate dialogues and even bodily expressions. Their closeness is especially

important in a country whose moral structures had severe impacts on considerations of gender and sexuality, as heteronormativity and the nuclear family-unit became engrained ideologies for both the military government and leftist leaders and organizations. Even after the dictatorship was over, these moral structures impacted how LGBTQ+ victims were represented within human rights reports such as *Nunca Más. They were not*. In fact, the report does not "name a single person detained or disappeared because of his or her sexual orientation. This glaring omission prompted Carlos Jáuregui, a prominent gay activist exiled in France during the military dictatorship and future leader of Argentina's post-transition gay rights movement, to complain that 'the gays are the disappeared among the disappeared'" (Encarnación 92).

Strong emotionalism is necessary to overcome these engrained moral structures which led to such incomprehensible historical omissions. In fact, the connotations of the word melodrama include: "the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme states of being, situations, actions; overt villainy, persecution of the good and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking periphery" (Brooks 12). As such, Puig uses melodrama as a tool to forge a new set of ethical categories for the understanding of sexuality – ones founded upon melodrama's ability to promote empathy. Melodrama is the mold upon which the consciousness of Latin America is forged, a foundational building block supporting national construction in the nineteenth and early twentieth centuries (Sadler 45). If melodrama is used effectively, it has the power to reshape public consciousness. Through Valentín, the reader witnesses how the melodramatic process can restructure the connections between political ideology and the rigid structures of masculinity that ideology often superimposes on its subject.

The origins of melodrama, Peter Brooks argues, are located within the context of the French Revolution and its aftermath, thus binding melodrama not only to human rights discourse, but also to the construction of empathy that Lynn Hunt connects to the burgeoning novelistic form of the late eighteenth century (15). Brooks claims that the melodramatic form appeared as an alternative discourse combatting the invalid literary forms, such as tragedy and the comedy of manners, fostered by pre-revolutionary society (15). Likewise, Puig turns to melodrama in the midst of a collapsing society, marked by the fall of Peronism and the subsequent rise of the military dictatorship. In turning to melodrama, Puig turns back to nineteenth-century literary models, questioning the very foundation of Latin American nation-formation and political identity. In directly addressing the nineteenth-century literary sphere that, according to Doris Sommer, combined eroticism and politics together in order to foster a stable domestic space, which could then extend itself to the nation-space, *El beso* relies on the formal qualities of melodrama to question the steadfast versions of both nation and the national subject portrayed by its two protagonists (Sommer 4). Molina's melodramatic film narration becomes the primary means

of reconstructing the relationship between "himself" and Valentín, refashioning the repressive cell-space into something bodily, performative, theatrical, and visually stimulating.

Historians continue investigating the cemented connections between melodramatic mass culture in Argentina (in both film and radio) and Peronism, suggesting that Argentina's tie to melodrama extended beyond its nineteenth-century origin. In *The New Cultural History of Peronism*, Matthew Karush discusses how melodramatic narrative structures were developed to empower the poor, creating the moral categories which reigned over Perón's first presidency and which continued for decades. Tango, for example, joined the melodramatic discourse by establishing itself as an artistic medium which was: (1) located in the past, (2) situated within the world of melancholy and (3) rooted in popular rather than elite culture (Karush and Chamosa 35). Similarly, the films (and *bolero*) narrated in *El beso* employ analogous melodramatic structures determined to generate new ethical categories, where a leftist militant and a homosexual who self-identifies as a woman can discover a common ground within the national space constructed to exclude them: the prison.

Jorge José Masetti, an Argentine journalist and the leader of one of Argentina's first guerrilla organizations in the 1960's, issued a code of conduct for his guerrilla army which stated that "betrayal, cowardice toward the enemy, insubordination, [torture], murder, theft, banditry, desertion, and the crime *contra natura*, in other words, homosexuality," were all crimes punishable by death (Franco 123). Throughout his writing and particularly in *El beso*, Puig exposes how the guerrilla and the conservative military officers share one thing in common: resolute anti-gay sentiments. In fact, even Juan Perón viewed homosexuals as amoral deviations, emphasizing that the nuclear family, one grounded inside inflexible gender norms, was necessary for the nation's success (Encarnación 84). Thus, the expansion of Valentín's sensibility through melodrama is necessary for his ideological reinvention as a leftist guerrilla who *can* break away from these prevailing homophobic beliefs. Puig signals that the mold of masculinity, as inhabited by the guerrilla, is defective since it is founded upon the standards of a moralizing campaign focused on sexuality's regulation. Struggles to decouple morality from sexuality were ever-present during the late 1960's in Argentina and culminated in the 1971 creation of the FLH (Frente de Liberación Homosexual), which many consider to be the point of departure for the LGBTQ movement in Argentina. Puig's novel, which takes place around 1975, is a product of this movement, and as such seeks to transform the rigid outlines of masculinity by developing a new mold, a new consciousness for conceptualizing sexual identity, particularly masculinity.

Becoming Empathetic, Transforming Desire: Teaching Valentín to "Read" Melodrama

Melodrama's intimate connection to the physical body and desire

is one the novel explicitly portrays with the narration of the first film, *Cat People*. The desire to express *everything* is a fundamental characteristic of the melodramatic mode, and it is with this desire in mind that Molina, the novel's first voice, pieces together the body of Irena, the principal character of the 1942 horror film *Cat People*, directed by Jacques Tourneur (Brooks 4). *El beso* begins with Molina's disembodied voice, in an unknown setting, narrating to an unknown audience, anxiously describing an unknown and rather strange woman:

"A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es...más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para en punta, como los gatos" (Puig 9).

This initial description focuses on the woman's facial characteristics, which Molina traces from memory. Soon after this physical description, a question interrupts, alerting the reader to another presence, a disembodied voice demanding more physical description, which Molina provides:

"Claros, casi seguro que verdes, los entrecierra para dibujar mejor. Mira al modelo, la pantera negra del zoológico, que primero estaba quieta en la jaula, echada. Pero cuando la chica hizo ruido con el atril y la silla, la pantera la vió y empezó a pasearse por la jaula y a rugirle a la chica, que hasta entonces no encontraba bien el sombrero que le iba a dar el dibujo" (Puig 9).

The bodies of the two speakers remain unknown, unnamed, lacking a concrete physical presence at the novel's onset, a lack extending to the woman being described above: while her face gains some semblance of description, no mention is made of her body as a whole. As soon as the attempt is made towards a more full-bodied description, the second speaker (Valentín) abruptly interrupts the first (Molina):

"—Sí, es cierto, ella esta ensimismada, metida en el mundo que tiene adentro de ella misma, y que apenas si lo está empezando a descubrir. Las piernas las tiene entrelazadas, los zapatos son negros, de taco alto y grueso, sin puntera, se asoman las uñas pintadas de oscuro. Las medias son brillosas, es tipo de malla cristal de seda, no se sabe si es rosada la carne o a la media.

—Perdón pero acordate de lo que te dije, no hagas descripciones eróticas. Sabés que no conviene" (Puig 10).

As Molina's desire to "express all" unravels it is immediately reined in, interrupted by Valentín at the precise moment that Molina begins describing Irena's physical body, "la carne." Valentín's interjection demands that erotic descriptions be eliminated from Molina's narration thus mediating the onset of all melodramatic telling, while seeking to curtail his own desire as arising through excessive bodily descriptions. Moreover, Valentín refuses to get close to the narrative by refusing to allow Irena to gain visibility in his mind's eye.

If narrative empathy can be construed as an act of reading and coming to terms with the other through a description which makes that other recognizable, then Valentín's initial response acts as an antidote to empathy. "Ya en la segunda página," remarks Roberto Echavarrén when reading this scene, "la observación: 'no hagas descripciones eróticas, sabes que no conviene', alude a la separación entre un eventual placer y las necesidades del momento, las circunstancias del encierro y el régimen de poder y verdad que los retiene allí" (87). Valentín's initial mediation of melodramatic desire, stimulated through bodily descriptions that subsequently provoke pleasure, separates the film world from the world of the cell.

As Stephanie Merrim argues, *El beso* forces a confrontation between "high" culture and the culture of sentiment. The "B" films are uncomplicated texts that, in appealing to a mass audience through their delineation of extreme human actions and emotions, use melodrama as a means of fulfilling "the classical function of catharsis by articulating –furnishing a set of images for– emotions that otherwise might have remained repressed (Merrim 307). The confrontation between "high" and "low" culture in the novel demarcates the line between melodrama and the sentimental arts on the one hand, and intellectual, political philosophies grounded in "reality" on the other. Valentín is effectively a good representative of the culture of the bourgeoisie, embodying the typical leftist intellectual who is only interested in serious things such as politics. He considers the products of popular culture to be the *macanas* (nonsense) of women. Molina's lower-middle-class status as a manual laborer, however, provides "him" with a cultural sensibility akin to the petite bourgeoisie: the housewife with artistic inclinations and sensibilities, an avid radio listener and romance-magazine and movie buff (Ezquerro and Clark 649). Valentín's constant interruptions seek to limit the excess Molina's melodrama promotes, setting unconscious limits on his own catharsis and ability to process societal repressions. In refusing description, Valentín also mediates his own empathy, a mediation that begins collapsing by the end of *Cat People*.

Although Valentín limits Molina's excessive bodily description, Molina continues describing the woman's hands, her fingernails, her heavy coat, and the man who enters behind her. When Molina describes her curly hair, Valentín interrupts once more. However, this interruption differs greatly from the previous one: "Yo me la imagino morocha, no muy alta, redondita, y que se mueve como una gata. Lo más rico que hay" (Puig 11). As he begins imagining the woman on his own terms, he permits a desire for physicality to enter his thoughts, the same desire he deemed too sensual and

forcefully put an end to only a few moments earlier. While Molina's narration paints Irena's physical features a space opens inside Valentín's imagination, allowing the melodrama to evoke pleasure and desire within him, thus making demands on his stubborn political consciousness. Where he previously rejected pleasure and sentiment as too subjective, not appropriate vehicles for contemplation inside the political realm he encompasses, Molina's melodramatic narrative tempts him with a forbidden alternative: desire. Valentín's desire to imagine Irena's physical features demonstrates the slow progression of his newfound sensibility, an opening of desire beyond ideology.

Through melodrama, Molina constructs an unconventional world within the cell, making Valentín's conscious need for precise details and ordered thoughts unnecessary hindrances to more unconscious desires. As Molina continues narrating Irena's story, Valentín's interruptions become less concerned with the prevention of eroticism and more concerned with Molina's ability to accurately *remember* the film in its entirety. "Hacé memoria," Valentín insists as Molina's detailed memory falters while recalling what happened at an art show Irena attended with her architect boyfriend (Puig 12). "Ay, no me exijas tanta precisión", Molina snaps at Valentín's continual questioning the details (Puig 12). This initial interaction, before we are even privy to the men's names, setting, and their relationship to one another, marks their fundamental difference as readers and interpreters. Molina's melodramatic vision, unlike Valentín's, is a combination of his own imagination and the films he remembers. This provides Molina with a means of escaping the cell's imaginary limits through melodramatic invention, where he can narrate his own desires and experience pleasure even within the cell. Valentín's desire for clarity and precision contrast with Molina's desire for a more unconscious telling, enabling him to both momentarily escape the cell while also reinventing the interpersonal dynamic within the cell (Balderston and Masiello 96-97).

When the prisoner's basic bodily needs emerge, these needs are ultimately juxtaposed against the melodramatic, desire-centered narration of Irena and her architect. The melodramatic fantasy quite literally meets reality as the prison guard's presence interrupts Molina's narration. Furthermore, the basic need for water and bathroom use are instances of what Giorgio Agamben refers to as "bare life," in which the centrality of the body and its processes become central to understanding the stripping away of basic human rights under the State (1). The language of the nation-state is pinned against the language of melodrama in this scene:

"–Perdoná....¿hay agua en la garrafa?

–Sí, la llené yo cuando me abrieron para ir al baño.

–¿Querés un poco?, está linda, fresquita.

–No, así mañana no hay problema con el mate. Seguí.

–Pero no exageres. Nos alcanza para todo el día.

–Pero vos no me acostumbres mal. Yo me olvidé de traer cuando nos abrieron la puerta para la ducha, si no era por

vos que te acordaste después estábamos sin agua" (Puig 14).

The state's presence, an entity preventing thirsty men from drinking water, controlling their bathroom access, exposes a bare dialogue lacking the ability to form human connection. The Argentine state, in other words, is the antithesis of melodrama and therefore the antithesis of empathy and recognition. This bareness contrasts with Molina's initial unrestrained description of Irena's strange features, where time and setting are uninhibited.

Although we receive little to no description of their physical appearance throughout the novel, their bodies ironically gain visibility here through their reduction to bare life. Puig consistently refuses the reader access to their corporality through an absence of physical depiction throughout the novel. This absence, however, is filled by descriptions which focus on their basic bodily needs (water, bathroom use, food, sex) as well as bodily excesses (waste, vomit, fluids). This, in turn, creates a new kind of body, one gaining visibility through its existence as bare biological entity; an unadorned body, a body that is just a body. Much like the cell which Santiago Colás suggests "appears only negatively.... that is, there are no descriptions of the cell and the characters mention it only in projecting their desire to transcend it," the bodies of the prisoners materialize through a similar void (85). While the cell is representative of this void, it also becomes a blank slate—one evoking new possibilities for empathetic recognition and ideological reframing.

This void is also connected to the many silences penetrating the novel. The first instance of silence occurs in the middle of Chapter One, as Molina tells Valentín he is a bit tired and forgetful, preferring to continue his narration in the morning. Valentín responds with: "No, mejor a la noche, durante el día no quiero pensar en esas macanas. Hay cosas más importantes en que pensar" (Puig 15). Molina's response is marked with "...", a silence reverberating loudly especially since, up until this point, Molina's voice predominates. "El silencio, en la novela de Puig," writes Julia Cuervo Hewitt, "señala que la palabra, el significante, ha sido falsificado por una retórica detrás de la cual se esconden otros significados. Y la cual, en vez de revelar, pospone o desplaza el momento de la revelación" (Hewitt 54). The hidden realm described by Hewitt determines that silence operates both to hide and to reveal. In fact, Valentín's depreciating remarks are met with the end of Molina's description.

If we take Molina's narrative as an instance of escapism, enabling both men's imaginations to wander outside the cell, then it is no wonder Molina's silence forces Valentín to readdress his statement and immediately revise his distaste: "Si yo no estoy leyendo y me quedo callado es porqué estoy pensando. Pero no me vayas a interpretar mal" (Puig 15). The "no me vayas a interpretar mal" directly responds to Molina's silence, one beckoning Valentín to correct the rashness of his first comment and react in a more empathetic manner while still maintaining, kindly, that he did not wish to be bothered. Valentín not only gains awareness that Molina's feelings were

hurt, he starts to feel bad upon realization that his cellmate's silence was provoked by his deriding comment. In other words, he reads Molina's bodily demeanor, and subsequently changes his reaction based on that reading. The effects of the melodramatic narration of *Cat People* begin changing the way that Valentín understands, views, and responds to his cellmate. A new consciousness is slowly being molded. This phenomenon is further supported by an early instance of naming within the novel. Molina's is the first name to appear in the novel, as Valentín speaks Molina's name aloud, thus providing Molina with a direct marker of identification as he urges "him" to continue with the story (Puig 21). This moment of naming illuminates how the intersection between a newfound desire (Valentín's desire for storytelling) and recognition of the other (naming) starts leading to Valentín's transformation of consciousness.

The novel dramatically distinguishes between art and politics, furnishing images of sexuality, politics, gender, and sex which, when repositioned inside the cell, generate new meanings. Valentín's masculine urges to control the situation are unmade by his new desire to enter into the melodramatic space of Molina's narration where catharsis becomes possible. Valentín's political agenda is not abandoned here, but his desire for the sentimental art world enables him to rethink his own political identity (Zimmerman 109). The *macanas* of popular culture that Valentín attempts to steer clear of begin stimulating him. In one revelatory moment he curiously asks Molina what a particular hairpiece is ("¿Que es banana?"), a question signaling his craving for *more* description as the novel progresses, even if that description positions him inside the "nonsensical" world of women's hairpieces (Puig 16). His budding interest in the world of minute narrative description demonstrates the initial change circulating around his newfound desire for excess, as led by sensual desire.

However, Valentín's constant interruptions also are subconscious attempts to rein in Molina's melodramatic narration, regulating the excess. During one of these interruptions, Valentín seeks to mock Irena's sexuality: "Bueno," he interrupts, "yo creo que ella es frígida, que tiene miedo al hombre, o tiene una idea del sexo muy violenta, y por eso inventa cosas" (Puig 21). As he attempts to take control of the narrative, Molina ceases "his" own narration angrily. This struggle for narrative control around Irena's sexual nature reveals how rigidly structured Valentín's understanding of sexuality truly is. When he asks Molina to continue with the narration of *Cat People*, he finally gives in to his own desire for excess. At this moment, his sensibility shifts, and those structures begin to misalign, allowing his emotional response and willingness to understand the other to become a new possible alternative for his self-fashioning.

Melodramatic Embroidering: Gender, Identification, and the Rise of the Empathetic Body

El beso demonstrates how ambiguity marks all forms of narrative, weaving multiple meanings together in hopes of creating a par-

ticular type of narrative telling. In melodrama this weaving is especially important since melodramatic narratives aim to engage the emotions through sentimental portrayals. "No," says Molina, "yo no invento, te lo juro, pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como las estoy viendo yo, bueno, de algún modo te las tengo que explicar" (Puig 18). Here, Molina signals that "his" own discourse is one based on "embroidering." Within the novel, embroidering is best defined as a conscious act of narrative telling which seeks to eliminate the difference between the two prisoners' way of seeing the world. Molina, for example, admits that "he" consciously weaves a world of multiplicity in order to better survive the cell. Embroidering, for both of the prisoners, also becomes a type of freedom. Freedom from the cell, yes, yet also freedom from the world composed and standardized outside the cell. The structures of masculinity itself are manipulated through Molina's embroidering vis-à-vis Puig. Puig uses Molina's narrative tactics to suggest that the transformation of masculinity can occur inside the melodramatic realm—a masculinity transformed through the emergence of sensibility and emotionalism. Puig structures a new space for alternative identities to develop in moments of national turmoil and distress. The emergence of the dictatorship, like the cell itself, becomes a moment where new possibilities for self-creation emerge to contrast the previous models of identity by uprooting both the traditions that the military and the guerrillas used to define masculine identity.

The cell world relies on the excesses provided by Molina's melodramatic embroidering to transform the brutal political climate entrapping the prisoners. *Cat People* outlines two excesses that Valentín himself struggles with as a political activist: desire and empathy. It does so by positioning Irena's desire as dangerous and life threatening. Her sexuality is cursed as she is fated to turn into a panther woman right after she kisses a man, most likely killing him in the process. In connecting her sexuality to an animalistic transformation, an excess of uncontrollable sexual desire emerges, and this uncontrolled excess of sexuality has damaging consequences as it erupts. Along a similar vein, Valentín's desire for Marta, his "true" love, must be forsaken so as not to clash with his political identity. Valentín's ability to empathize with the other is also curtailed, especially as he gains more understanding of Molina's own sexuality, one he mocks at the novel's onset. Consequently, Valentín's ability to empathize is deeply connected to a freeing of his own sexual desire illuminated through his willingness to enter into the world of excessive description and encounter his own "deviant" machismo.

Puig's use of metaphors of excess inside the novel manifest on a material level through the footnotes, yet no footnotes occur in the first two chapters, leaving the entire narration of *Cat People* uninterrupted. Why is *Cat People* allowed free rein? Why do the footnotes appear only in Chapter Three, right after *Cat People* has been narrated in its entirety? *Cat People* is the only film that remains within the cell completely, unadulterated by outside sources narrating the psychoanalytic history of homosexuality. If the footnotes draw our

attention away from the cell, the narration of *Cat People* demands that our attention be maintained entirely within the cell. The only interruptions within the first two chapters occur when Molina forgets, when "he" goes to sleep or, most importantly, when "he" is interrupted by Valentín. What *Cat People* enables, and perhaps this is why the novel begins with its narration, is a production of empathy paralleling Valentín's comprehension of Molina's melodramatic telling of the film. This rise of empathy subsequently promotes a transformation of individual sensibility and desire, as Valentín, so bent on controlling his desires and limiting any and all moments of excess, begins to question and abandon the model of political and sexual identity he unquestionably follows.

When Molina reveals to Valentín that "he" identifies with Irena at the end of the first chapter, this revelation is immediately followed by Molina's naming of Valentín: "¿Y vos Valentín, con quién?" (Puig 31) Whereas Molina's naming by Valentín occurred quite early in the novel and was directly associated with Valentín's desire to hear more, Valentín's name is associated with second-hand identification, permitted to him only through Molina's embroidering. In other words, at the novel's onset, Valentín lacks a clear self-constructed identity but rather holds on to an identity that others have prescribed him. Molina does not assign any control to Valentín. In fact, when Valentín attempts to reimagine, or embroider, on his own terms, asking Molina "si vos también pones de tu cosecha, ¿por qué no yo?" (Puig 39) Molina ignores the question, continuing on with *Cat People's* narration. If we extend the meaning of embroidering to also be the desire to get others to see as you see, as Molina suggests, then it seems quite significant that Molina is allotted that power while Valentín is denied that power. Perhaps this is Puig's way of condemning both the military government and the leftist guerrillas, the two groups struggling against each other to control the national narrative and what they deemed to be "appropriate" constructions of masculinity at the time. What happens if an apolitical homosexual male, or perhaps given the opportunity, a transgender subject, could take control of that narrative? What would happen to the frameworks of sexuality then?

Embroidering can also be defined as a type of alternative narration, grounded in the kind of empathy promoted by the melodramatic medium. Within this medium, empathy becomes a process of identification, a "feeling with" or "thinking with" another, a phenomenon Molina exploits (Hammon and Kim 1-4). Since the process of identifying with a character relies on empathy, it is quite significant that Valentín interrupts Molina in order to ask "him" who "he" identifies with and not the other way around. *Cat People's* melodramatic mode has signaled an initial change in Valentín: he begins thinking that the process of identification is a legitimate avenue for self-exploration. In a recent study, Julia Kushigian discusses the relationship between Molina and Valentín as demonstrating the process necessary in overcoming sexual and political prejudices: "The relationship is based on an innate trusting of the other, rather than on spontaneous and revelatory conversation. The novel as-

sumes, significantly, the exposing of prejudices and stereotypes to the point that a reversal of roles or a politicization through revolution of the homosexual figure and the feminization of the revolutionary figure takes place" (187). However, the focus on demasculinizing male prisoners was one the military government employed as a torture tactic to create vulnerable subjects who could then turn over information (D'Antonio 51-52). What Puig does so ingeniously is to set the novel's focus not on "the feminization" or even demasculinization of Valentín and the "politicization" of Molina, but the promotion of empathy *between* the characters—a newfound ability for both individuals to identify with one another much like they do with the characters in the movies related by Molina.

During the narration of *Cat People*, sexual identity is re-addressed, and desire (and the excess of desire) becomes a productive means of re-conceptualizing identity. Irena's sexuality is excessive in that, when let loose, she transforms into a murderous animal. However, in sidestepping her heterosexual nature (she turns into a panther only if she enters into a heterosexual relationship, kissing a man, assumedly) she will live on as a human. Puig directs the reader's attention to how traditional female behavior (marriage, sex) is not always what is best for society at large. This directly undermines and serves to critique the heteronormative beliefs shared by both the military government and the leftist groups. Molina's desire to become a woman, which occurs in Chapter One as "he" exclaims that "las mujeres son lo mejor que hay....yo quiero ser mujer" only to be interrupted by Valentín's lack of understanding, marks the beginning of both their transformations (Puig 19).

Cat People defamiliarizes the structure of a heterosexual relationship by having the woman's sexuality linked to a curse, making room for Molina's self-acclaimed femininity to flourish in this alternative space where heterosexual normativity is dangerous and life-threatening. Furthermore, the cell world enables a new sexual interaction between the prisoners, one that promotes a new discourse on homosexuality where sexual desires and acts define the space of homoeroticism (Peralta 11). The ideological destruction of the subject was the goal of the military regime, which used torture inflicted on the physical body to destroy the subject's mind (D'Antonio 54). The version of ideological destruction through homoerotic desire that Puig emphasizes in *El beso* suggests that any kind of transition to democracy, any escape from the military regime by the left, required a radical readjustment of masculinity and masculine desire. Furthermore, it is notable to add that it was against the backdrop of dictatorial rule that gay men in Argentina began to organize in the first place (Santiago Insausti 320).

Chapter Two opens on the two prisoners sharing a meal together, a domestic moment deconstructing the traditional familial dinner scene. Valentín discusses his political views with Molina, positioning those views against Molina's melodramatic imagination: "No, no te lo podés imaginar...Bueno, todo me lo aguanto....porque hay una planificación. Está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario que son los placeres de los sentidos" (Puig 29).

His attack on sentimentalism is combatted by Molina's belief that "pero si todos los hombres fueran como mujeres no habría torturadores" (Puig 31). In connecting the world of sentimentalism to the world of women and the world of political action to the world of men, this scene at first follows the gendered guidelines underlining Argentine society at the time (Puig 29). Notably, however, Valentín does not abandon melodramatic sentimentalism completely; he merely positions it in second place after political struggle. He even agrees with Molina that if men acted more like women there probably *would not* be any more torturers: "Molina....pero vos decís que si todos fueran como mujeres no habría torturadores. Ahí tenés un planteo siquiera, irreal pero planteo al fin" (Puig 29). In accepting the possibility that torture is incompatible with this particular female sensibility, Valentín stages a debate between politics and the cultivation of sense gratification or desire. In other words, Puig draws a line between politics, men, and torture on one hand, and sentiment, desire, women, and the lack of torture on the other. Valentín's sensibility continues to flourish as he asks Molina not to "punish" him ("no me castigues") with his remarks. This discussion of punishment and torture with respect to the so-called masculine world of politics and the feminine world of the senses reveals that Valentín's defense against the sensibilities of women is one that he begins to adopt right after the discussion of torture. This showcases an initial breaking down of the very categories of "men" and "women" as distinct, which becomes ever more visible as the novel continues.

During Molina's narration of *Cat People*, Valentín's empathy surfaces more concretely as he directly identifies with the female assistant (stalked by Irena), by connecting her with his own "girl." This is the first time we get any emotional response from Valentín and the first time we peek into his own personal world outside the cell, gaining identity beyond his prisoner-status. Molina's embroidered melodramatic narration of *Cat People* allows for Valentín's moment of identification to arise as he connects a character inside the film to a real person from his own life. The association enables him to reveal previously undivulged personal information to Molina while also unveiling his emotions and fears, gratifying his senses for the first time. Peter Brooks posits that "melodrama starts from and expresses the anxiety brought by a frightening new world in which the traditional patterns of moral order no longer provide the necessary social glue" (Brooks 20). Soon after Valentín discusses his "girl" with Molina, he is renamed by Molina as "niña Valentina," a label Valentín rebukes: "Y no me llares Valentina, que no soy mujer" (Puig 43-44). This particular exchange reveals how Molina pushes the boundaries of "his" own melodrama onto the real world of the cell by playfully skewing Valentín's sexuality, renaming him with a woman's name in an attempt to layer his masculinity with femininity. Valentín's stern yet seemingly calm response, "no soy mujer," holds Molina's power to embroider inside the cell-world in check. Yet the question remains: why doesn't Valentín define himself as a man? Why, in other words, is the statement "no soy mujer" not "soy hombre"?

Through the melodramatic narration of *Cat People*, Valentín's masculinity undergoes a subtle change: he does not identify as a man or as a woman, as these categories become less and less stable. "De película en película," writes Roberto Echavarren, "la subjetividad de los personajes va siendo modulada según un conjunto abierto de permutaciones que enriquecen continuamente las posibilidades de interpretación de su circunstancia concreta" (Echavarren 82). *Cat People* sets up an initial space for these permutations to take place, as Puig forces the reader to witness how Valentín's masculinity transforms before our eyes as he becomes more empathetic and learns, through melodrama, to identify and connect with those unlike him. When Molina finally finishes narrating the movie, Valentín responds with: "que me da lástima porque me encariñé con los personajes. Y ahora se terminó y es como si estuvieran muertos" (Puig 41). This moment of identification becomes a profound moment of empathy, one produced through Molina's initial choice of film-narration, a choice that strategically dealt with a woman on the verge of losing her human sensibility. *Valentín finds his sensibility as Irena loses hers*.

The strong emotional response produced by the movie not only enables Valentín to reveal personal information to Molina about his own life, he also begins moving inward, to his own body, comparing affective emotions to bodily digestion:

—Al final Valentín, vos también tenés tu corazoncito. Por algún lado tiene que salir...la debilidad, quiero decir.
 —No es debilidad, che.
 —Es curioso que uno no puede estar sin encariñarse con algo...Es...como si la mente segregara sentimiento, sin parar...
 —¿Vos crees?
 —...lo mismo que el estómago segrega jugo para digerir.
 —¿Te parece?
 —Sí, como una canilla mal cerrada. Y esas gotas van cayendo sobre cualquier cosa, no se las puede atajar.
 —¿Por qué?
 —Qué se yo...porque están rebalsando ya el vaso que las contiene" (Puig 47).

Valentín's empathetic identification is deeply intertwined with the body; empathy, according to Puig, works through the body and impacts bodily functions. Valentín's emotions, his "weakness" as he calls them, are activated by Molina's melodramatic embroidering, leaving Valentín to mourn the loss of the characters as his cellmate finishes narrating the film. In associating his emotional response and attachment to a concrete bodily process such as digestion, he overlaps the mind and body divide, emphasizing that emotional response and empathetic attachments, are in fact innate and unavoidable. Affective, empathetic identification, like the juices secreted for digestion, is a necessary component for making sure the body functions as it should; turning this identification off would

mean a literal shutting down of the body.

Melodrama builds Valentín's empathetic response by triggering his emotional response to character, activating his ability to identify with the other. Valentín's subsequent conception of affection as a necessary bodily process which keeps the body functioning further illustrates the extent to which Molina's narration has brought Valentín closer into the world of reading and identification. He is so close, in fact, that the proper functioning of his body depends on the empathetic response. Yet the empathetic response is, according to Valentín, emotional excess, much like the secretions of bodily excesses during digestion. Excess, however, is necessary for the proper functioning of the body and also allows for the development of empathy. Through his ability to identify with Molina, and the alternative version of himself, Valentín converts the cell into a space where "deviant" sexualities gain political potential.

Empathetic Surrender: Valentín's Final Transformation

Valentín's sexuality becomes ever more visible towards the end of the novel. His body appears, as a body revived, refurbished, and one described as an "exceso de energías." As he awakens, he finds himself fully recuperated, with newly heightened spirit:

—¿Por qué no probas a caminar, a ver qué pasa?
 —No porque te vas a reír.
 —¿De qué?
 —Me pasa una cosa.
 —¿Qué?
 —Algo que le pasa a un hombre sano, nada más. Cuando se despierta a la mañana y tiene exceso de energías.
 —¿Se te para?, que genial..." (Puig 187).

Ironically, this excess occurs right after his body has been quite literally voided of its own excess. His masculinity "rises," if you will, only after his body undergoes the process of extreme emptying, or voiding, a process mended by Molina's empathetic and nurturing touch as he helps Valentín heal from his intense stomach troubles. Empathy and closeness enable Valentín to recuperate his masculinity, yet this masculinity is no longer the same. The veiled cleansing scene previously mentioned, allows for a literal unveiling of Valentín's recuperated, now "deviant," masculinity, where his newly energized body enables him to regain the language he had abandoned for the silent ellipsis in the previous chapter. Additionally, his inability to read his political books (he is too dizzy to read as the letters dance in front of his eyes) requires that Molina continue "his" narration of a new film, the zombie film, demonstrating that Valentín now willingly chooses the world of melodramatic excess over his politically contained world.

The shift from linguistic scarcity to excess gains momentum in the last few chapters of the novel through the use of the ellipsis. In her reading of Molina and Valentín's first sexual encounter,

Masiello remarks that the absence of language, marked textually by the ellipsis, "obliges us to reflect on the universal projects of language. Ironically, then, the scene of sexual encounter is almost devoid of words; the space of the text filled with ellipses and silence. Speech is thinned to the point of disappearance in order to express the paradoxical density and revelation of this dramatic encounter" (91). Valentín's abandonment of language appears once more as he angrily demonstrates that he no longer needs Molina's nurture and empathy after his morning erection bolsters his masculinity:

"-...
 -Pero mirá lo que hiciste...
 -...
 -Sí nos quedamos sin calentador, estamos listos. Y el platito...
 -...
 -Y el té...
 -Perdoname.
 -...
 -Perdí el control. De veras, te pido perdón...
 -...
 -El calentador no se rompió. Pero se volcó todo el kerosén.
 -...
 -Lo principal es que la hornalla no se quebró.
 -...
 -Molina, perdoname el arrebato.
 -..." (Puig, 1976, p. 198).

This scene demonstrates the visible switch between Valentín and Molina's speech-roles: Valentín's silence *becomes* Molina's as soon as the former apologizes for his misdeeds. Valentín tempers his anger by turning to language as a means of remedying his reaction in order to gain control over his emotions. Molina's incessant offering of marble cake provokes his anger, as a now healthy Valentín no longer understands the empathetic cake offering. Furthermore, his own deviance from the standardized norm of gender relations marks a newfound instability in Valentín's sense of identity, which he must learn to synchronize. Molina's kind actions and offerings are no longer *read* by Valentín in the same way, as he steps out of the world of abjection, regaining control over the divide between himself and the other. Empathy no longer makes sense and kindness seems dubious and perplexing to him after his erection.

The marble-cake scene also enacts a change in Molina, forcing "him" inside a linguistic void, as "he" abandons language entirely for the first time in the novel. This void constructs an alternative system of discourse, where linguistic scarcity prevails over narrative excess; our talkative narrator has simply stopped speaking. Molina's silence is interrupted, not by a voice within the cell, but by a lengthy footnote detailing several theories of bisexuality. The footnote's lengthy meta-text takes the place of the silent narrator. Unlike many of the

other footnotes in the novel classifying homosexuality, this one focuses on sexual liberation by claiming that each man has a woman he keeps deep within him: "es la mujer que cada hombre lleva encerrada en los calabozos de su propia psiquis" (Puig 200). Although this "mujer adentro" gains visibility through Valentín's experience with abjection, this same woman is placed under lock and key as he is reminded of his unyielding biology upon waking. In order for empathy to prosper once again, Valentín must access the new version of masculinity he has built within the cell.

Soon Valentín begins envisioning the cell as a space of freedom:

"En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos en un respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie. Lo único que hay, de perturbador, para mi mente...cansada, o condicionada o deformada... es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio" (Puig 206).

The idea that one person would want to be kind to another just for the sake of kindness, with no ulterior motives, frightens Valentín. Empathy disturbs through its selflessness and by allowing individuals to engage with another in a way that requires their own abandonment. After Molina finds out "he" will be moved to another cell "he" returns, crestfallen, and Valentín, for the first time in the novel, begins nurturing Molina through touch, giving in to the very empathetic response he found disturbing only moments prior. Valentín begins touching Molina, massaging "him," undoubtedly demonstrating his concern vis-à-vis his newfound ability to physically and emotionally comfort his anxious cellmate. Valentín's empathy arises during this moment of nurture, established as he massages away the knot in Molina's neck. This is reflected by his own verbal acknowledgment, in which he surrenders to the fact that he no longer thinks about himself: "debe ser porque no pienso en mí" (Puig 220). Furthermore, not only does Valentín not think about himself, he reveals that touching Molina makes him feel better as well ["a mí también me hace bien"], demonstrating how the bodies of both have in fact, even before the sexual act occurs, become one. Valentín's own wellbeing is now attached to the wellbeing of his cellmate, a phenomenon representing his complete surrender to empathy (Puig 220).

The following scene is wrought by Valentín's silence, a silence he breaks only occasionally, mainly to ask Molina to be quiet as their sexual act unravels. In one revelatory break of silence, however, he admits the following: "No sé... no me preguntes...porque no sé nada" (Puig 221). His world has been turned inside out and upside down, so much so that he loses the knowledge he firmly held, both as a man and as a political being. Similar to the blurry words on the

page of political philosophy he attempts to read after his illness, Valentín's entire physical and mental foundation is called into question in this scene of sexual intimacy. His mind, like his speech earlier, has been voided and refurbished by the absence of previously held knowledge and identity constructs. Later on, as Molina requests a kiss, asking if Valentín is repulsed by the idea, intimacy and repulsion come together. Valentín tells "him" he is not repulsed, only scared that Molina will turn into a panther, a fear suggesting that Molina's desire, like Irena's, holds transformative powers.

As he surrenders to his own desires, he renames Molina as "la mujer araña que atrapa los hombres en su tela," proving that he now sees Molina as *she* wants to be seen (Puig 265). This shift in perception is further demonstrated as Valentín calls Molina "Molinita" a few moments later, using the diminutive form to concretize Molina as a woman. Valentín finally learns how to read and identify with the other. This empathetic transformation occurs as soon as he allows Molina to become Molinita, or "la mujer araña," suggesting that his previously held beliefs surrounding gender, desire, and identity have indeed transformed. Puig crystalizes this through Valentín's physical and emotional surrender to touching, being touched, and accepting alternative desires as he surrenders to his own empathetic sensibility, one requiring both emotional and bodily identification.

Conclusion

The connection between history and melodrama is one which *El beso* unveils throughout its pages, both through Molina's carefully selected film retellings, his death-sacrifice at the end of the novel and, most importantly, through the burgeoning empathetic relationship between the two prisoners. The melodramatic storytelling mode provokes the development of an uncharted physical and emotional relationship between the two prisoners, as both learn to navigate between two distinct ideological and physical worlds. Puig uses the structures of melodrama to draw attention to the need for change in the traditional orders of morality and ethics guiding outdated constructions of sexuality and masculinity in Argentina during the 1970's. These constructions were promoted both by leftist guerilla organizations and leaders, as well as the military regime and the Catholic Church. Through Molina's narration of *Cat People*, Valentín begins to unconsciously witness the repressive moral structures that both the military and armed leftist organizations held steady, enabling him to redefine the parameters of his own masculinity and access a version of masculinity that his country would then have termed "deviant."

NOTES

¹ Molina's desire to be/become a woman complicates the pronouns used to describe "him." Since "he" does not refer to "himself" using the female pronouns, and since "his" desire for femininity could potentially be collapsed with "his" homosexuality, I will use quotes to refer to Molina as

"him" throughout this article. I realize that today the "they" pronoun would perhaps serve best for Molina; however, I do not mean to assume that is what Puig intended.

WORKS CITED

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Balderston, Daniel and Francine Masiello. *Approaches to Teaching Puig's Kiss of the Spiderwoman*. Modern Language Association of America, 2007.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Colás, Santiago. *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham: Duke University Press, 1994.
- D'Antonio, Débora. "State, Filmmaking, and Sexuality During the Military Dictatorship in Argentina (1976–1983)" in *The Argentine Dictatorship and its Legacy*, Ed. Juan Grigera and Luciana Zorzoli. Palgrave: 2020, 123-146.
- Echavarrén, Roberto. *Manuel Puig, montaje y alteridad del sujeto*. Santiago: Instituto Profesional del Pacífico, 1986.
- Encarnación, Omar Guillermo. *Out in the Periphery: Latin America's Gay Rights Revolution*. Oxford: 2016.
- Esquerro, Milagros and David Draper Clark. "The Culture of Sentiment." *World Literature Today* (1991): 647-660.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*, Duke University Press: 2013.
- Hammon, Meghan Marie and Sue J Kim. *Rethinking Empathy through Literature*. New York: Routledge, 2014.
- Hays, Michael and Anastasia Nikolopoulou. *Melodrama: The Cultural Emergence of a Genre*. New York: St. Martin's Press, 1996.
- Hewitt, Julia Cuervo. "El texto ausente en 'El beso de la mujer araña' de Manuel Puig." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* (1990): 50-75.
- Karush, Matthew B and Oscar Chamosa. *The New Cultural History of Peronism*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Kushigian, Julia Alexis. *Reconstructing Childhood: Strategies of Reading Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2003.
- Manzano, Valeria. "Sex, Gender, and the Making of the Enemy Within in Cold War Argentina." *Journal of Latin American Studies* (2015).
- Masiello, Francine. *The Art of Transition*. Durham: Duke University Press, 2001.

- Merrim, Stephanie. "Through the Film Darkly: Grade 'B' Movies and Dreamwork in 'tres tristes tigres' and 'El beso de la mujer araña.'" *Modern Language Studies* (1985): 300-311.
- Peralta, Jorge Luis. *Paisajes de varones: genealogías del homoerotismo en la literatura argentina*. Icaria: Barcelona, 2017.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Sadler, Darlene J. *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment*. Urbana: University of Illinois Press, 2009.
- Santiago Joaquin Insausti, Pablo Ben. "Dictatorial Rule and Sexual Politics in Argentina: The Case of the FLH, 1967-1976." *Historic American Historical Review* (2017): 297-325.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Zimmerman, Shari A. "Kiss of the Spiderwoman and the Web of Gender." *Pacific Coast Philology* (1988): 106-113.

'Sueños de movilidad': Desplazamientos espirituales y autoridad femenina en *Secretos entre el alma y Dios* (1758-1765), de Catalina de Jesús Herrera

Estefanía Flores Ortiz
Binghamton University

ABSTRACT: Este artículo estudia la autobiografía espiritual, *Secretos entre el alma y Dios*, de la monja Catalina de Jesús Herrera (Guayaquil, 1717 – Quito, 1795). Se argumenta que la autora se vale de la narración de episodios en que emprende desplazamientos —que aparecen generalmente como visiones de inspiración divina— como mecanismo de expresión de su punto de vista y legitimación de sus proyectos respecto de asuntos que la inquietan y que son recurrentes en su escrito: la urgencia de restauración de la estricta clausura en su convento, la posibilidad de agencia femenina en la labor apostólica y la necesidad de que los confesores se dediquen con más empeño al cuidado de las almas de sus penitentes. Se demuestra que, en un contexto en que se esperaba de las religiosas obediencia y aceptación de su destino, Herrera se vale del poder persuasivo de estas experiencias místicas y de la figura del desplazamiento —común y aceptada en la experiencia religiosa— para cuestionar aquellas situaciones que ella considera medran su avance espiritual, así como para resaltar su superioridad moral e intelectual, incluso por encima de los eclesiásticos varones que la rodean. Frente al estatismo y la reclusión estrictos que les imponía a las mujeres el voto de clausura, se considera estas traslaciones también como experiencias liberadoras del encierro.

KEYWORDS: Catalina de Jesús Herrera, desplazamiento, escritura conventual femenina, experiencia mística, autobiografía espiritual, Audiencia de Quito

Introducción

La experiencia de vida monástica, sobre todo a partir de los siglos XVI y XVII, significó para las mujeres que optaron por ella la separación estricta del mundo exterior a las paredes conventuales. Las monjas experimentaban un espacio restringido física (muros, puertas, rejas) y simbólicamente (la prohibición de comunicarse entre ellas, recibir visitas o salir al mundo exterior) (Permentier 56). Ya en este espacio de retiro, se esperaba de la monja incluso un proceso de clausura espiritual más riguroso, un recogimiento al interior de ella misma que le permitiera, finalmente, llegar a una comunicación con Dios.

Curiosamente, como ha señalado Sabrina Corbellini, 'el camino a este enclaustramiento personal es frecuentemente expresado en términos de acciones, movimientos, viajes o desplazamientos' (97).¹ Así, una serie de traslaciones espirituales, que casi siempre se manifestaban en términos de visiones místicas en las que no participaban ni el cuerpo ni los sentidos corpóreos, sino el entendimiento y la sensibilidad del alma,² les permiten a aquellas mujeres que habitaron los cenobios durante la Edad Moderna temprana recogerse o enclaustrarse aún más, a la vez que les abren una vía de transgresión simbólica de la clausura, pues las llevan a lugares lejanos, espacios abiertos o regiones sorprendentes. Estas experiencias quedaron registradas en un buen número de hagiografías, biografías y autobiografías que, en la América hispánica, proliferaron especialmente entre los siglos XVII y XVIII (Lundberg 35).

Jean Franco se ha aproximado a estos 'sueños de movilidad' para apuntar también su carácter ambiguo (xi-xxiv; 3-22). Por un lado, estas narrativas colocaban a las mujeres como protagonistas de actividades que, de otra forma, les estaban negadas tales como el escape, la comunicación directa con Dios, la prédica del Evangelio o el conocimiento inmediato de lo divino; pero, por otro lado, se apegaban a la ortodoxia católica, confirmaban el dogma, recurrían a tópicos aceptados por la Iglesia y reafirmaban las estructuras hegemónicas.

El desplazamiento, como viaje, tiene en la tradición espiritual cristiana un sentido de trascendencia: del mundo material, al espiritual; del autoconocimiento, al conocimiento de Dios (Underhill 153, 224). La mística o el místico es representado como un peregrino o un viajero, y el proceso de perfeccionamiento espiritual, como un camino arduo y lleno de obstáculos, pero reservado solo a él o ella, y cuya meta es la unión con Dios. Este trayecto del alma, lleno de tropiezos y penurias, encuentra sentido en la necesidad de imitar a Cristo (*imitatio Christi*) en su camino hacia la cruz, como forma idónea de perfeccionamiento espiritual (Underhill 157, 267). De ahí que el movimiento, el tránsito o el camino sean tópicos bastante representados en la escritura mística de la Edad Media y la Edad Moderna temprana, en obras como el *Diálogo*, de Santa Catalina de Siena, la *Subida del Monte Carmelo*, de San Juan de la Cruz, y el *Camino de perfección*, de Santa Teresa de Jesús, por nombrar quizá los más difundidos en los virreinos americanos.

No obstante su omnipresencia en la escritura y la tradición mística cristiana, el desplazamiento como tropo no ha sido ampliamente estudiado. Resulta curioso sobre todo que, si la experiencia femenina del período tempranomoderno está marcada por el encerramiento, como ha dicho María José Arana (37), no se hayan analizado más en detalle las abundantes posibilidades escapistas que ofrecen las visiones de desplazamiento o los caminos que aparecen en este género escritural.³

Por ello, en este artículo analizo el desplazamiento en la autobiografía espiritual *Secretos entre el alma y Dios*, de la monja Catalina de Jesús Herrera (Guayaquil, 1717 – Quito, 1795). Argumento que la autora se vale de la narración de desplazamientos, que aparecen generalmente como visiones de inspiración divina, para expresar su punto de vista y legitimar sus demandas respecto de asuntos que la inquietan y que son recurrentes en su escrito: la urgencia de restauración de la estricta clausura en su convento, la posibilidad de agencia femenina en la labor apostólica y la necesidad de que los confesores se dediquen con más empeño al cuidado de las almas de sus penitentes. Demuestro que, en un contexto en que se esperaba de las religiosas obediencia y aceptación de su destino, Herrera se vale del poder persuasivo de estas experiencias místicas y de la figura del desplazamiento —común y aceptada en la experiencia religiosa— para cuestionar aquellas situaciones que ella considera medran su avance espiritual, así como para resaltar su superioridad moral e intelectual, incluso por encima de los eclesiásticos varones que la rodean. Frente al estatismo y la reclusión estrictos que les imponía a las mujeres el voto de clausura, considero estas traslaciones también como experiencias liberadoras del encierro.

En las letras de la Audiencia de Quito, *Secretos* es la única autobiografía espiritual, de la que se tiene noticia, escrita enteramente por una mujer. Herrera registró su vida —por mandato de Dios y de su confesor— en varios cuadernos que escribió entre 1758 y 1765 en el monasterio de Santa Catalina de Siena de la ciudad de Quito.⁴ La obra sigue las convenciones del género (Howe): la autora —en un tono coloquial y confesional, con Dios y el confesor como su principal audiencia— empieza narrando su infancia, el surgimiento de su vocación, sus vivencias cotidianas y sus experiencias místicas, en una narrativa que carece de estructura cronológica lineal y es más bien un ejercicio de libre escritura. Además, si bien es cierto que Herrera se retrata a sí misma como modelo de ejemplaridad moral y espiritual, Karen Stolley ya ha notado que, en varias anécdotas que cuenta en *Secretos*, la monja da indicios de no ser tan virtuosa (Kindle location 123).

El desplazamiento hacia la perfecta clausura

En abril de 1740, cuando bordeaba los 23 años, Herrera emprende el arduo viaje de Guayaquil a Quito, donde finalmente conseguirá ingresar al monasterio de Santa Catalina de Siena, de la orden dominica. La entrada en el monasterio es un anhelo ferviente de la autora que, desde edad muy temprana, ha mostrado inclinación piadosa y

ha buscado el aislamiento del mundo (Herrera 27, 40-3). La entrada al convento responde tanto a un llamado espiritual, como a una urgencia por evadir la violencia masculina del mundo exterior, de ahí la necesidad de que el cenobio donde se hagan los votos ofrezca un ambiente tranquilo donde dedicarse a la vida contemplativa y obtener protección de los peligros del siglo.⁵ No obstante, varios obstáculos se han interpuesto en su camino hacia la vida claustral, el principal, el hecho de que en Guayaquil no hubiera conventos femeninos. De ahí que para la autora la consecución de la clausura sea, literalmente, el resultado de una serie de desplazamientos: de Guayaquil a la finca familiar en Daule y, de allí, a Quito, donde se aloja en casa de una familia conocida antes de pasar, pocos días después, al convento. Una vez dentro, Herrera emprende un último desplazamiento, pues el obispo, Andrés Pérez de Armendaris, le concede permiso para salir a visitar varios monasterios de la ciudad, con el fin de que pueda asegurarse de cuál es aquel que se ajusta más a su vocación (72-4).

El 23 de abril de 1741, Herrera realiza por fin su profesión y adopta así la clausura definitiva. Pero, no son solo los eventos que suceden fuera del convento los que turban con cierta frecuencia la vida de recogimiento que busca la autora, sino también la poca observancia de la clausura que se practica en el cenobio.⁶ Herrera se queja de que la prelada permite numerosas entradas al monasterio y expone así a las religiosas a aquellos peligros del mundo que precisamente buscaban dejar atrás cuando profesaban. La monja relata el sufrimiento que experimenta al ser víctima en dos ocasiones de los avances sexuales de sacerdotes que frecuentan el convento y afirma que le sucedieron muchos otros peligros derivados de esta permisividad de entrada al convento (75, 108-10, 217-8).

Así, Herrera mostrará a lo largo de la autobiografía un perpetuo temor por la violación de la clausura y un intenso celo porque esta se respete. Este ardor por promover la estricta observancia del encerramiento en su convento la llevará, incluso, a lo que ella explica como un malentendido con sus compañeras que la acusan de haber escrito unas cartas al provincial de la orden dominica en las que señalaba la poca observancia que se practicaba dentro del convento.⁷ Aunque Herrera concluye esta anécdota demostrando que ella no es la delatora, el que sus hermanas la señalaran como tal confirma el gran entusiasmo por la observancia de la clausura que la autora mostraba (96-7).⁸

Este ímpetu de Herrera no es extraño en la experiencia religiosa femenina que, como apunta Elizabeth Lehfeltdt, estuvo con frecuencia inclinada hacia un espíritu reformador que se manifestó en el ámbito hispánico sobre todo en torno al tema de la clausura. Incluso antes de las reformas tridentinas se concedía a las instituciones femeninas poder de decisión, aunque siempre en el ámbito de una estricta disciplina espacial (Lehfeltdt, 180-88). Pero, es ciertamente durante el Concilio de Trento (1545-1563) que se suma definitivamente a los votos de obediencia, pobreza y castidad, el voto de perpetua clausura (McKnight 77).

Siguiendo esta línea, Herrera expresa su anhelo reformador

que, como sucede a menudo en *Secretos*, recibe aprobación divina, en este caso, a través de una visión mística que valida su empeño por la clausura y que además se manifiesta precisamente como un desplazamiento. En una suspensión de sentidos, Herrera se ve en una sala con la prelada y otras monjas de su convento que escuchan la plática de su confesor. El sacerdote, entonces, empieza a andar por un camino y Herrera lo sigue; él lleva bajo el brazo la *Subida del Monte Carmelo*, de San Juan de la Cruz, y ella, *El libro de los avisos*, de Teresa de Jesús.⁹ Llegan entonces a un puente donde el confesor le pregunta, '¿De qué modo se pudiera llevar a estas Monjas, para reducir las en unas Misiones?' El relato de la visión continúa con el confesor caminando a gran velocidad por el puente que está lleno de 'tropiezos, precipicios, resbaladeros y unos lodazales terribles' que hacen que Herrera caiga y se levante mientras sigue al sacerdote. El episodio culmina cuando el confesor decide detenerse y esperar a la monja, pues comprende la importancia de guiar el alma y acompañarla (337-38).

Más allá del obvio significado alegórico del tortuoso camino que recorren la monja y su director, como recordatorio de las pruebas que ha de atravesar el individuo para alcanzar la perfección espiritual, y trascendiendo la reflexión que Herrera ofrece al final del relato de la visión (el confesor debe acompañar y guiar el alma en los trances más difíciles para que no se pierda), el episodio ofrece claves que permiten leer esta como una narración del desplazamiento o camino hacia la perfecta clausura que tanto anhela Herrera.

Por una parte, el trayecto difícil y, concretamente, el puente, están asociados en diversos sistemas de creencias con el paso del individuo de un estado espiritual a otro (Eliade 181-3); en el caso de una monja, como Herrera, el paso de la vida secular a la vida monástica. Además, el puente simboliza la unión entre la divinidad y lo humano, como le explica el mismísimo Dios Padre a Santa Catalina de Siena en una visión (Underhill 143). Esta unión, por un lado, es para la religiosa el desposorio con Cristo que se celebraba el día de su profesión y, por otro, el destino final del viaje místico: el conocimiento de Dios y la unión perfecta del alma con Él (Underhill 156).

Por otra parte, los libros que ella y el confesor llevan complementan el mensaje cifrado en la visión. Tanto la obra de San Juan de la Cruz, como la de Teresa de Jesús trazan la ruta que debe seguir el buen cristiano para alcanzar progreso espiritual a través de la vía contemplativa. Pero, sobre todo, los libros son, en la visión de Herrera, una metonimia de sus autores, figuras capitales ambos en la reforma de la vida conventual. Es Teresa de Jesús quien, en la segunda mitad del siglo XVI, emprende la reforma de la orden del Carmelo, en respuesta a la laxitud que según ella se vivía en su convento de La Encarnación, de Ávila. Así, en 1562, Teresa, junto a otras cuatro mujeres, funda el convento de San José bajo la primitiva regla de la orden carmelita que, además de reinstaurar una vida de austeridad y ascetismo, demandaba la estricta clausura como un medio esencial para mantener el voto de castidad (Bilinkoff, *The Avila* 108-151). Años más tarde, en 1567, Teresa conocería a San Juan de la Cruz,

a quien invitaría a unirsele en la reforma de la orden y así ambos figurarán como cofundadores de la orden del Carmelo Descalzo.

Otra clave que permite la lectura de esta visión como un mensaje acerca de la importancia de la clausura, es el breve diálogo que mantienen en la visión Herrera y su confesor. Cuando este le pregunta, '¿De qué modo se pudiera llevar a estas Monjas, para reducir las en unas Misiones?', no inquiriere acerca de la labor misional que pudieran desempeñar las religiosas que, por lo demás, se han quedado en la sala al inicio de la visión; sino que averigua acerca del modo en que ellas podrían ser objeto de labor misional.

La voz reducir, del verbo latino, *reducere*, significa en el contexto de la Edad Moderna temprana, guiar o llevar (Imbruglia 21). Además, el *Tesoro de la lengua castellana* (1611), de Covarrubias, apunta que 'reducirse es convencerse' y 'reducido es convencido y vuelto a mejor orden' (R5); mientras que el *Diccionario de Autoridades* (1737), en sus acepciones décima, undécima y duodécima, respectivamente, indica que *reducir* significa 'vencer, sujetar o rendir, volviendo a la obediencia o dominio a los que se habían separado'; 'persuadir o atraer a alguno, con razones y argumentos, a su dictamen'; y 'convertir o convencer al conocimiento de la verdadera Religión, o a los pecadores a la enmienda'. En este sentido, la voz *reducir* era usada, sobre todo, para referirse a conversión de las poblaciones indígenas a la fe católica, y los términos *reducciones* o *misiones*, para aludir a aquellos asentamientos segregados, fundados por religiosos con el objetivo de congregar espacialmente la mano de obra indígena, pero también de recolectar el tributo, cristianizar, civilizar y proteger a los nativos (Mills 39; Imbruglia).

Es decir, en la visión de Herrera, el sacerdote inquiriere acerca de la mejor manera de persuadir a las monjas para que vuelvan a la observancia de la regla monástica que, según la autora, se ha relajado excesivamente. Pero, también, el confesor establece un paralelo entre monjas e indios y clausura y misión, para insinuar que el estado espiritual de las monjas es casi como el de aquellos indígenas aún infieles, e insistir en la necesidad de reforzar la fe en ellas y lograr una reposición del orden perdido. Además, en la respuesta que Herrera da a la pregunta del confesor acerca de cómo llevar a las monjas a estas 'misiones', la autora emplea la palabra 'dóciles' para referirse a sus compañeras, un adjetivo que solía usarse para hablar de aquellos indígenas que no oponían resistencia a la conversión. Así, Herrera le sugiere al confesor ser primero estricto y luego suave con las monjas que ha de conducir a una mejor observancia.¹⁰ No se puede pasar por alto que la pregunta del confesor y la respuesta de la penitente aluden a la reforma de las monjas como un desplazamiento, pues los verbos *llevar* y *reducir* así lo sugieren.

En definitiva, la insistencia de Herrera en la necesidad de instituir una mayor observancia del voto de clausura en su convento, se confirma en una visión que representa dicho proceso como un desplazamiento, aunque lo que reclama la monja sea justamente lo opuesto a una traslación: el estatismo, el encierro, la vida entre muros. Además, ya aquí se combina este tema con el de la labor misional, asunto también de gran interés para la autora, que lo ex-

plorará con sus matices propios en ciertos pasajes de su autobiografía.

Desplazamientos espirituales y apostolado femenino

Todavía en el siglo XVIII, la actividad misional era parte importante del proyecto de dominio imperial en las Américas, aunque estuvo siempre reservada a los varones. Frecuentemente, los misioneros que se dedicaban a esta empresa se encontraban con indígenas que resistían incluso con las armas y sometían a los clérigos a terribles torturas que terminaban incluso en la muerte. Los eclesiásticos que corrían esta suerte se convertían en mártires y santos de la iglesia católica y constituían un ejemplo de entrega y sacrificio en pro de la expansión de la fe (véase Betrán) y, por ello, el trabajo misional y las penurias que este implicaba contribuían al perfeccionamiento espiritual del individuo, en tanto eran vistos como una forma de imitación del sufrimiento de Cristo.

Las mujeres, sin embargo, estuvieron ausentes de estas iniciativas, así como de las narrativas que las ensalzaban. Por ello, asegura Jean Franco, se imaginaron a sí mismas como heroínas de fantasías en las que se escapaban a vivir como ermitañas en el desierto o a morir como mártires en tierras de infieles (xiv-xv). María Mercedes Carrión nota este gesto en Teresa de Jesús, quien expresó claramente en su *Libro de la vida* el deseo de que la llevaran a tierras de infieles (moros) para poder así servir a Dios (220).

Igual que Teresa de Jesús, La propia Herrera —cuyos confesores fueron también misioneros—²¹ confirma su disposición a padecer tales martirios en nombre de Dios cuando exclama: '¡Oh Señor!, [¡]cuán dichosa fuera yo, si así arrastrada y perseguida me viera por tu amor!' o cuando expresa que gustosa se ofrecería para que 'los bárbaros' la ataran de pies y manos a una columna y la azotarán hasta matarla, como a Jesucristo (343, 345). Este 'deseo de abandonar la geografía "cristiana"', afirma Carrión, 'no es sino un emblema del ansia de viaje' que la autora quiere y teme (221) y, en el caso de Herrera, es también el anhelo de reproducir para sí la gran movilidad y agencia de que gozan sus pares masculinos, frente al estatismo y a las restricciones que le impone la clausura a la mujer. Ni la monja abulense ni la quiteña se arriesgaron en empresas de este tipo, sin embargo, en sus visiones Herrera emprende desplazamientos que evocan el viaje misional.

Atormentada por la ausencia de su director espiritual, Herrera experimenta una visión en que sufre violentos ataques de sus compañeras que, inspiradas por demonios invisibles, la golpean hasta casi matarla: 'Levantábanme mis hermanas por el aire, muy alto; y mientras más alto me subían, mayor caída y golpe me hacían después dar'. Cuando la tienen por muerta, llaman a unos perros grandes que intentan devorarla mordiéndole la cara y la boca. Aparece entonces un pariente que la amarra por la cabeza a un caballo y la arrastra por un camino muy largo. Cuando logra soltarse, Herrera huye subiéndose a una escalera que conduce a otra que finalmente la lleva a un coro similar al de su convento en donde ve una comu-

nidad de monjas e identifica a algunas de sus conocidas.²² Allí, una monja le advierte de un último peligro: no debe bajar porque unos toros han entrado. Herrera decide rezar con aquellas monjas y finalmente una le descubre lo que entre ellas han estado murmurando: 'que un pueblo de infieles se había convertido. [...] Un pueblo de los Pucaráes [...] (343-45).'²³

Los grandes trabajos y duros trayectos que enfrentan los evangelizadores en sus misiones, se traducen en la visión de Herrera en los horrendos actos de violencia que experimenta ella en manos de sus hermanas y su pariente, así como en una serie de desplazamientos (de arriba a abajo en el aire, hacia afuera del convento, horizontal por el largo camino por el que es arrastrada y, finalmente, en ascenso por las escaleras que la salvan). Felizmente, la curiosa labor misional de la autora en esta visión cosecha frutos pues, como se le revela, se ha logrado la conversión de los indígenas infieles.

En otra visión, esta vez escatológica, Herrera aparece como una participante aún más activa de una labor misional algo distinta. La autora narra cómo, en una privación de sentidos, se ve huyendo de su confesor y va a parar al Purgatorio. Tras andar un rato, Herrera se halla dentro de una montaña muy oscura donde se encuentra con el alma del obispo que está allí penando llena de monjas que le roen las entrañas porque, dice el obispo, 'Fui largo en darles licencias [a las monjas]. Y no cuidando de la Clausura, permití muchas y largas entradas [a los conventos]'.²⁴ El obispo le pide entonces a Herrera que vaya por el Purgatorio repartiendo las indulgencias que por él se ofrecen. Ella parte enseguida cargada de indulgencias para dárselas a las almas que se encuentran padeciendo horrendos tormentos en un estanque rebosante de penitentes, unas, y en lo más profundo del Purgatorio, cercanas a la boca del Infierno, otras. Después de realizada su tarea, Herrera dice haber visto que el obispo había ya pasado a otro lugar en el Purgatorio 'no tan grueso y más aliviado, y en otra claridad' (160-1).²⁵

En este pasaje, Herrera asume una mayor autonomía que se demuestra cuando huye de su confesor y emprende una trayectoria por el Purgatorio que no era desconocida para quienes aducían tener experiencias místicas (Bieñko de Peralta). La visión no solo le permite a Herrera un desplazamiento para realizar un ejercicio de caridad repartiendo salvación a las almas —como sus pares masculinos hacían en el mundo exterior—, sino que le da el privilegio de hacer esta labor en nombre de un personaje tan importante como el obispo. No obstante, la superioridad espiritual de Herrera por encima de este religioso queda demostrada ya que Dios (o la pluma de Herrera) ha colocado al prelado en el Purgatorio por contravenir justamente el voto de clausura, que ella tanto defendía.

Al igual que Herrera, y a pesar de las restricciones impuestas en cuanto a movilidad y agencia, muchas mujeres que se dedicaron a la práctica contemplativa en el mundo colonial hispano aseguraban haber sido transportadas en espíritu a los confines del imperio, donde decían haber participado en una empresa misional similar a la de los varones, aunque de forma sobrenatural (Lundberg 7-8). Subvertían así, aunque fuera solo en espíritu, los roles de género

que imponía la Iglesia y escapaban metafóricamente del encierro monacal. Pero, Herrera no solo participa de este proyecto a su manera, sino que al hacerlo se involucra en una discusión que se había avivado durante la Contrarreforma: aquella en torno al apostolado activo y al contemplativo.

En tiempos que requerían el ministerio activo de la misión apostólica para expandir y salvaguardar la fe católica, la pregunta tenía que ver con el valor de la práctica contemplativa dentro de la vida monástica, un tema que tocaba sobre todo a las mujeres que optaban por la vida de clausura.¹⁶ La respuesta a favor de la vida de encerramiento y rezo fue la incorporación de la idea de lo que Jodi Bilinkoff ha llamado un 'apostolado de la oración', que comprendía la contribución que hacían las monjas al ofrecer sus plegarias por quienes se dedicaban a la tarea misional y que, de acuerdo con Teresa de Jesús, era un arma muy eficaz en la lucha contra la herejía (Bilinkoff, *The Avila* 134; Lehfeldt 187-93). Por otra parte, las oraciones que ofrecían las monjas por la salvación de las almas de los integrantes de la sociedad tempranomoderna se consideraban de gran valor, a tal punto que sirvieron como moneda de cambio en lo que Kathryn Burns denomina 'economía espiritual' (3) y Doris Bieñko de Peralta, 'mercado de la salvación' (203), donde los rezos de las religiosas podían comprarse y venderse a cambio de su intercesión ante Dios.

Adicionalmente, esta discusión gravitaba en torno a un pasaje del evangelio de Lucas (10:38-42) que narra la visita de Jesús a la casa de las hermanas María y Marta, y que Herrera no pasa por alto en *Secretos*. Aunque Jesús alaba la elección de María, que se sienta a sus pies a escucharlo, mientras que reprende a Marta, que está demasiado ocupada en atenderlo, Herrera no se decanta por resaltar la importancia de la vida contemplativa únicamente, sino que interpreta el pasaje diciendo que el alma es como la casa de las hermanas donde habitan a la vez ambas gracias (contemplativa, como María, y activa, como Marta), aunque estas se manifiestan en distintos momentos; solo a la Virgen María, dice Herrera, se le concedió 'a un tiempo mismo, ser activa y contemplativa' (435). No obstante, algo así es precisamente lo que consigue Herrera en estas visiones místicas: ser activa mientras se mantiene contemplativa, según se lo permitían su estado y su sexo.

Finalmente, el valor que Herrera le da a su particular labor misional cobra aún más relevancia si se toma en cuenta la crítica que hace a las estrategias empleadas en la empresa evangelizadora. En una sección de la autobiografía que está marcada por la angustia que le produce la ausencia de su confesor que emprende frecuentemente viajes misionales, la autora señala que de nada sirve que los sacerdotes planten la semilla de la fe en un pueblo y luego pasen inmediatamente a otro pues, sin la presencia constante del sacerdote, los neófitos olvidan pronto sus enseñanzas y prácticas religiosas (303). Así, más allá de lo que se esperaba de una religiosa, Herrera no duda en dar su punto de vista respecto de lo infructuoso del método empleado en la conversión.¹⁷ Asimismo, esta crítica le servirá a Herrera para demandar mayor empeño de su confesor en

la atención de sus penitentes pues, afirma, es del agrado de Dios que sus siervos 'prediquen con Misiones', pero mucho más le agrada que 'acaben de labrar' aquellas almas a las que Él ha llamado a la perfección, como la de Herrera (303).

En busca de director espiritual: desplazamientos místicos y caminos textuales

Jodi Bilinkoff ha señalado que en la escritura religiosa femenina tempranomoderna el deseo de hallar un director espiritual que fuera compatible con la monja es un tema recurrente. No se trataba simplemente de encontrar a alguien dispuesto a administrar el sacramento de la confesión, sino a un verdadero amigo, un alma gemela con quien se pudiera intercambiar confidencias y que proporcionara consejo y consuelo. En el caso de aquellas mujeres que tenían experiencias místicas, era el director espiritual quien determinaba que estas se apegaran a la ortodoxia católica y brindaba resguardo ante las acusaciones que estas vivencias podían acarrearles. No obstante, encontrar al confesor ideal no era tarea sencilla: las autoras de estos textos se lamentaban el tener que pasar meses o incluso años bajo la dirección de un sacerdote que no las comprendía, desestimaba sus experiencias espirituales o las confundía con métodos de oración que no eran adecuados para ellas. Así, paralelamente al tópico del buen confesor surgió el de la reprobación del mal confesor (*Related* 77-8).

En este aspecto, Herrera no es la excepción. En *Secretos*, la relación entre la autora y sus directores espirituales es un tema constante, pero más lo es el desasosiego que experimenta ante la incompatibilidad con algunos de sus confesores y, peor aún, la ausencia frecuente de estos.¹⁸ Es quizá con el franciscano Fernando de Jesús Larrea con quien Herrera sufre mayores aflicciones espirituales, no solo porque, dice la autora, es quien menos la comprende y más diverge de lo que le han enseñado sus anteriores confesores, sino también porque es el que más se aparta de su lado.¹⁹

Puesto que el sacerdote vivía en la recolección franciscana de Pomasqui,²⁰ solo podía atender a su penitente una vez cada mes, lo que a la monja le ocasionaba 'grandes turbaciones, así de conciencia como de espíritu' (137). Además, Larrea emprendía con frecuencia viajes misionales a lugares lejanos y por períodos largos, lo que implicaba que Herrera tenía que confesarse con distintos religiosos; esto le acarrea inconsistencias en su formación espiritual, hastío, desapego de la oración y una sensación de la ausencia total de Dios. Por otro lado, los confesores sustitutos no la conocen bien, malinterpretan sus experiencias místicas y ponen en riesgo su escritura y en peligro a ella misma, como aquel innombrado confesor que, ausente el padre Larrea, la insta a quemar los cuadernos de su autobiografía y a entregarse a la Inquisición, cosa que Larreaafortunadamente impide cuando retorna (15, 137, 139, 176, 239).

Quizá uno de los momentos de mayor intranquilidad es aquel en que la monja, por divergencias doctrinales con Larrea, declara tener muchas dudas acerca de su propio modo de orar y de la validez

de sus experiencias místicas, y dice sentirse perdida, como yendo por un camino equivocado en materia espiritual ('volví [...] a dudar de que llevaba buen camino y que iba errada; que yo era una ilusa y andaba en la oración variando y dando de calabazadas').²¹ Era tal su desasosiego que, declara la autora, trata de evitar al confesor y buscar otro medio para servir a Dios sin director espiritual (218-19). Ante esta determinación, Dios la saca de sus sentidos y Herrera experimenta una visión que consiste en una serie de desplazamientos.

La autora se ve huyendo del sacerdote, que la requería para confesarla, y en su escape busca 'un camino por donde ir sin Confesor'. Se halla, entonces, 'en un campo bien desasosado [sic]' donde encuentra varios caminos guardados cada uno por una mujer de rostro horroroso que invita a Herrera a seguir por la senda que guarda. La autora elige el camino de aquella mujer que menos miedo le causa y, tras andarlo, llega a una montaña 'muy espesa' que, intuye, sin guía no podrá transitar. Además, se le da a conocer que al final de la montaña hay un mar tempestuoso y grande que no podrá cruzar sin piloto, y que la travesía se alarga y es imposible de avanzar sin director. Herrera dice comprender entonces que aquella mujer que no la había asustado era su amor propio y advierte que, guiada solo por este sentimiento (entendido como soberbia, vanidad o una excesiva percepción de autosuficiencia), quedará anegada en el camino (219).

Podría pensarse que, como religiosa que se debe al voto de obediencia, Herrera ha comprendido en su visión que su rechazo al confesor es producto de una falta en su carácter (excesivo amor propio) y que debe aceptar y sufrir al confesor sin protestar pues, de lo contrario, quedará sin guía que la ayude a superar sus sinsabores espirituales. Sin embargo, la autora declara que días después de esta experiencia aún continuaba confundida y afligida y no se resigna a permanecer con ese confesor, al punto de reclamarle a Dios: '¡Oh!, [¡]quién, mi Dios, le diera a mi Confesor un talento más en materia de oración! ¿Qué haré, si no sé llegar ni caminar a aquello a que Vos me llamáis y yo no alcanzo?' (219).

Como se ve, Herrera presenta al confesor como falto de aptitud en materia de oración e incapaz de conducirla por el camino que Dios la ha llamado a recorrer. Así, a pesar de que la monja se presenta sumisa y modesta cuando afirma ser incapaz de cursar la ruta que Dios le ha trazado ('no sé llegar ni caminar a aquello a que Vos me llamáis y yo no alcanzo'), demuestra también su autoridad frente al sacerdote cuando señala su ineptitud para comprender la relación que ella ha desarrollado con Dios y los retos que esta conlleva. Este tópico ha sido discutido por Electa Arenal y Stacey Schlau, quienes reconocen en él una defensa por parte de las religiosas de su superioridad intelectual y de la posibilidad de la educación directa—sin mediación del director espiritual o de los libros escritos, en su mayoría, por varones— que les proveen sus visiones, a la vez que reprenden la simpleza de sus confesores (4). Así, es de esperar que sea la propia Herrera quien resuelva el problema de inconformidad con el confesor y que luego Dios confirme la validez de sus acciones.

Cuenta entonces la autora que, una mañana que continuaban

su sufrimiento y tormentos espirituales, entró en su celda una religiosa de su convento con un libro en las manos y le pidió que se lo leyera y le ayudara a interpretarlo. Aunque Herrera no tiene deseos de leérselo, la monja le insiste, hasta que Herrera acepta. El libro, al que la autora solamente se refiere como *Suma espiritual*, no es otro que la *Suma espiritual en que se resuelven todos los casos y dificultades que hay en el camino de la perfección*, del jesuita Gaspar de la Figuera, del cual la monja le pide que le lea 'los Caminos que habían de Oración por donde Vos lleváis a las almas, Señor mío, a cada cual por el que le conviene' (220).²² Una vez acabada la lectura, Herrera se da cuenta de que el librito le ha sido enviado por Dios a través de dicha monja (220).

Lo que Herrera leerá por petición de su compañera será el capítulo primero, 'De los varios caminos de la oración', del primer tratado de la obra. El capítulo empieza advirtiendo que no todas las personas tienen el mismo modo de orar, sino que el Espíritu Santo reparte estos modos dependiendo de la naturaleza de la persona y de sus ocupaciones, para que esta ore con más gusto y perseverancia (Figuera 3).²³ Así, afirma Herrera, la lectura de los seis 'Caminos' le iba 'alentando el alma' y en los caminos tercero y quinto dice haber identificado su modo propio de oración, aunque al leer los demás 'caminitos cortitamente escritos' también dice haber descubierto 'que algunas veces había mi alma encontrado con ellos la alegría' (220).

En tanto la *Suma espiritual* confirma que sus modos de orar son adecuados, Herrera ratifica su propia superioridad intelectual y espiritual sobre Larrea, cuya autoridad vuelve a ser minada por su penitente y por la autoridad del libro. Además, el pasaje deja en evidencia la autonomía y determinación de la monja, que busca solución a sus angustias espirituales por sus propios medios cuando no halla respuesta satisfactoria de su director. Igualmente, la presencia del libro en la narración le permite a Herrera mostrar su participación en la cultura letrada sí como sus talentos intelectuales, pues no solo demuestra que supera en ello a Larrea, sino que también destaca entre sus hermanas de orden, por ser capaz de interpretar para ellas la literatura piadosa.²⁴ Más aún, es en este nuevo desplazamiento a través de estos caminitos textuales que ofrece la *Suma espiritual*, 'por donde Vos, Señor, me llevas' (220), que Herrera halla la validación de sus prácticas y la posibilidad de escapar de un confesor que ella considera que no la beneficia.

El episodio concluye cuando, tras el alivio que ha hallado en el librito, Herrera va a orar al coro y siente la presencia de Dios y la Virgen que la empiezan 'a ilustrar' y le dan a entender: 'Hija, sobre tus dudas y temores del Confesor, tienes razón' pues, dicen, algunos directores se conforman con poner a las almas en el camino de la salvación y luego no las acompañan para que avancen en tal camino o las acompañan solo en los momentos apacibles y las abandonan en las dificultades (221). El mensaje de estos personajes divinos concluye cuando le mandan a la monja a transmitirle un mensaje al confesor: que se dedique más al recogimiento interior, que deje sus diversiones y relación con el mundo secular, que busque entender-

se bien con su penitente y 'que te tome en cuenta toda tu vida', es decir, que escuche a Herrera relatar su vida (222).

Por último, la autora cuenta que le transmitió todo esto al confesor y empezó, como le había mandado Dios, a narrarle toda su vida desde la infancia. Entonces, el director ve que más fructífero será que la monja ponga todo esto por escrito y le manda a escribir el texto que el lector tiene en sus manos, *Secretos entre el alma y Dios*. Tras la amonestación divina transmitida por Herrera, Larrea se entrega más a la oración y a la atención de su penitente (222) y, así, nuevamente, ella se posiciona como una figura de autoridad que contribuye al perfeccionamiento espiritual de quien no supo aportar al perfeccionamiento de ella y, además, emprende el registro escrito de su vida y sus experiencias espirituales.²⁵

Conclusión

Como se ha visto, en su autobiografía Herrera describe una serie de desplazamientos que le permiten una autonomía negada a las religiosas de su tiempo. Tales movimientos se traducen, por ejemplo,

en una subversión de los roles de género en el ejercicio de tareas reservadas a los varones o en la intervención en discusiones acerca de la teología y la práctica religiosa, de las que las mujeres estaban excluidas. Estos desplazamientos además le otorgan la libertad de apartarse del confesor, reproducir la movilidad y agencia de que gozaban los religiosos varones y contemplar con los sentidos del alma más allá de los muros conventuales.

Pero, a la vez, estas traslaciones solo son posibles en tanto expresan un deseo de reforma institucional y perfeccionamiento espiritual: de la perfecta clausura, del importante apostolado de la oración o del buen director espiritual. Son caminos a través de los cuales Dios confirma la voluntad de su sierva, valida sus empeños y su calidad espiritual e incluso intelectual. Pero, sobre todo, estas son expresiones profundas, nacidas de la pluma de una monja que entrelaza significados propios del ámbito letrado devocional de su tiempo y cuya interpretación excede incluso a aquella que la autora ofrece y así trasciende al ámbito de lo cifrado o lo *secreto*, como indica el título de sus escritos que, según Herrera, le ha sido dictado por Dios (82).

NOTAS

¹ Esta y todas las traducciones son mías.

² Algunas expresiones que se usan para identificar este tipo de experiencia espiritual son 'privación de sentidos', 'salir del propio juicio', 'ver con los ojos del alma', entre otras.

³ Las excepciones son la obra de Jean Franco, *Plotting Women*, y el estudio de Marcus Lundberg, *Mission and Ecstasy*, aunque los trabajos de Miguel Norbert Ubarri, *Las categorías de espacio y tiempo en San Juan de la Cruz*, y de Elizabeth Teresa Howe, *Mystical Imagery*, analizan también en cierta medida estos desplazamientos espirituales.

⁴ Herrera empezó a escribir una primera versión de la autobiografía en 1747, aunque luego la quemó por orden de un confesor. La segunda versión, cuenta la autora, la empezó a escribir en 1758, manuscrito que se conserva hasta la actualidad en el monasterio de Santa Catalina de Siena de la ciudad de Quito. Aunque Alfonso Jerves, editor de la obra de Herrera, afirma que la escritura acaba en el año de 1760 y Karen Stolley, la mayor estudiosa de Herrera, se hace eco de ello, en *Secretos* hay mención explícita del año 1765 (469). Para la biografía de Herrera y acerca de la creación y fortuna literaria de la autobiografía véanse Stolley y la Introducción a *Secretos* escrita por Jerves.

⁵ Además de la violencia física que ejerce contra ella su padre siendo Herrera niña (20), la autora describe por lo menos dos amenazas de violencia sexual a manos de un hombre y de un pariente que, afortunadamente, no llegan a perpetrarse (34-7). Igualmente, Herrera menciona el caso de un hermano suyo que le quitó la vida a su mujer (67) y así justifica su propia aversión por el matrimonio. Stolley explora estos episodios en "Domesticating" y "Llegando".

⁶ Estos eventos que suceden fuera del convento y que perturban la clausura son, por ejemplo, una serie de desastres naturales y epidemias, así como conflictos en el seno de la orden dominica (Véase Stolley, "Domesti-

cating", Kindle location 137-142).

⁷ Con respecto a esta visita del provincial véase Vargas (26-7)

⁸ Hay varios episodios en *Secretos* relacionados con la inclinación de Herrera por la clausura y el temor de que esta sea violada (por ejemplo, 34, 42-3, 279-286, 239, 292).

⁹ Podría tratarse de una serie de sentencias (consejos) espirituales escritas por o atribuidas a Teresa de Jesús que se han publicado bajo el título de *Avisos*; aunque también podría referirse al *Camino de perfección*, una de las obras más conocida de la monja abulense, cuyo "Argumento" reza, 'Este libro trata de *avisos* y *consejos* que da la Santa Madre Teresa de Jesús a las hermanas religiosas e hijas suyas...' (énfasis añadido). Véase el artículo de Tomás de la Cruz para una discusión sobre el problema textual de los *Avisos*.

¹⁰ '[E]n las Misiones, apriételas primero. De allí, llévelas en un medio. Y de allí, por bien, con mucho cariño. Y verá Vuestra Paternidad el fruto que hace, porque son dóciles' (Herrera 338).

¹¹ Véase Vargas (33-50) para la biografía de los confesores.

¹² La visión, además, confirma lo que se dijo en el apartado anterior: el convento es el único lugar seguro para una mujer.

¹³ Se refiere, con seguridad, a los indígenas que poblaban la que, en el siglo XVIII, se constituyó como la parroquia eclesiástica de Pucará, en lo que hoy es la provincia del Azuay, en el actual Ecuador.

¹⁴ Este sería el obispo Andrés Pérez de Armendaris. Nótese aquí, nuevamente, la orientación de Herrera hacia el tema del cumplimiento de la estricta clausura que ya se ha discutido.

¹⁵ Las indulgencias, en este contexto, son una suerte de remisión ante Dios que alivia el tiempo que debe permanecer el alma en el Purgatorio por los pecados cometidos en vida. Estas se consiguen con oraciones, acciones pías o visitas a un santuario. Un 'principio de solidaridad' se aplica a

las indulgencias, lo que significa que unos miembros de la comunidad religiosa pueden rogar por las almas de otros y así conseguir su alivio (más al respecto en Catholic University of America 436-41).

¹⁶ La Iglesia apoyó los empeños de congregaciones religiosas como la Compañía de Jesús, que rechazaban la pasividad de la vida monástica contemplativa (Lehfeldt 176). De hecho, Herrera menciona que precisamente un sacerdote jesuita intentó disuadirla de profesar como monja (89).

¹⁷ No obstante, la otra cara de la moneda se le presenta en una visión en que el Señor le muestra los frutos que en las misiones sacaba su confesor, el padre Fernando de Jesús Larrea (139).

¹⁸ Véase Vargas (33-50) para una reseña de quiénes fueron los directores espirituales de Herrera que aparecen en su autobiografía.

¹⁹ Según Larrea, la relación con Herrera ha sido dictaminada por Dios. El sacerdote afirma que la monja le escribió una carta pidiéndole que, en lugar de pasar de Cali, donde estaba, a Santa Fe, fuera a Quito pues, de no hacerlo, enfermaría. Cuando Larrea desoyó a Herrera, enfermó y así se convenció de que era Dios quien le mandaba acudir al llamado de la religiosa (Vargas 42). Herrera cuenta una versión distinta, menos providencialista, del inicio de su relación (137).

²⁰ Pomasquí es una parroquia rural, fundada en la colonia, ubicada al norte de la ciudad de Quito.

²¹ El término *ilusas* señalaba a aquellas mujeres que 'eran víctimas de una ilusión' en el sentido de que mostraban 'una inquietud espiritual que, si

bien e[ra] producto de la exaltación religiosa, lejos de enaltecerla y glorificarla la confund[ía] y perturba[ba]'. Tales experiencias espirituales, además, estaban en desacuerdo con la ideología preceptiva eclesiástica (Méndez 6-8).

²² La primera edición de esta obra se publicó en 1535, en Valladolid. El libro se compone de tres tratados relativos a la oración, los ejercicios espirituales y la contemplación. El primer tratado está dedicado a las maneras de orar y las tentaciones que surgen en el camino de la perfección (Ruiz Jurado 1417).

²³ Estos 'Caminos' son textos cortos que presentan cada uno un modo de orar distinto a manera de diálogo entre Cristo (Esposo) y una monja (Esposa) a quien Él le enseña a orar. Los seis Caminos son: primero, oración vocal; segundo, oración de meditación; tercero, oración de actos de virtudes; cuarto, contemplación; quinto, oración mística que es junta de la divinidad y humanidad; y sexto, oración que es unión. Acerca de la obra de Figuera, véase José Luis Llaquet de Entrambasaguas.

²⁴ Los libros y la actividad lectora están muy presentes en *Secretos*.

²⁵ La relación con Larrea, sin embargo, parece haber sido ingrata hasta el final, pues Herrera se queja de haber recibido 'palabras ásperas' del confesor hasta poco antes de que este la dejara definitivamente. Antes de que esto sucediera, Dios le muestra a Herrera que ya está cerca el director que ella sabía predestinado para su alma, el dominico Tomás del Rosario Corrales, que retornaba de España (193).

REFERENCIAS

- Arana, María José. *La clausura de las mujeres. Una lectura teológica de un proceso histórico*. Ediciones Mensajero, 1992.
- Arenal, Electa, y Stacey Schlauf. *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works, Revised edition*, University of New Mexico Press, 2010. *ProQuest Ebook Central*, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ithaca-ebooks/detail.action?docID=1118971>.
- Betrán, José Luis. "Aun a costa de la propia vida. Martirio y misión en el mundo ibérico de la Edad Moderna". *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico de la Edad Moderna*, editado por José Luis Betrán, Bernat Hernández y Doris Moreno, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, pp. 283-296.
- Bieñko de Peralta, Doris. "Las visiones del más allá y la intervención simbólica de las monjas novohispanas en el siglo XVII". *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*, editado por Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Vilar, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas, 2009, pp. 203-222.
- Bilinkoff, Jodi. *Related Lives: Confessors and Their Female Penitents, 1450-1750*. Cornell UP, 2005.
- Bilinkoff, Jodi. *The Avila of Saint Teresa: Religious Reform in a Sixteenth-Century City*. Cornell UP, 2014.
- Burns, Kathryn. *Colonial Habits: Convents and the Spiritual Economy of Cuzco, Peru*. Duke UP, 1999.
- Carrión, María M[ercedes]. *Arquitectura y cuerpo en la figura autorial de Teresa de Jesús*. Anthorpos, 1994.
- Catholic University of America. *New Catholic Encyclopedia*. 2nd ed., vol. 7, Thomson / Gale / Catholic University of America, 2003.
- Corbellini, Sabrina. "Mapping Spiritual Life: A Spatial Approach to Late Medieval Spirituality." *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 44, no. 1, 2014, pp. 81-100, doi:10.3989/aem.2014.44.1.03
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Luis Sánchez, 1611. *Google Book Search*.
- Cruz, Tomás de la. "Los 'Avisos' de Santa Teresa de Jesús". *Ephemerides Carmeliticae*, vol. 12, no. 2, 1961, pp. 320-355.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Harvest Books, 1987.
- Figuera, Gaspar de la. *Suma espiritual en que se resuelven todos los casos y dificultades que hay en el camino de la perfección*. Joseph Texidó, 1709. *Google Book Search*.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. Columbia UP, 1989.
- Herrera, Catalina de Jesús. *Secretos entre el alma y Dios o Autobiografía de la Vble. Madre Sor Catalina de Jesús María Herrera*. Edición e Introducción de Alfonso Jerves, Editorial Santo Domingo, 1954.
- Howe, Elizabeth Teresa. *Autobiographical Writing by Early Modern Hispanic Women*, Routledge, 2015. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/ithaca-ebooks/detail.action?docID=1843667>.
- Howe, Elizabeth Teresa. *Mystical Imagery: Santa Teresa de Jesús and San Juan de la Cruz*. P. Lang, 1988.
- Jerves, Alfonso A. "Introducción". *Secretos entre el alma y Dios o Autobiografía de la Vble. Madre Sor Catalina de Jesús María Herrera*. Edición e Introducción de Alfonso Jerves, Editorial Santo Domingo, 1954, pp. 5-11.

- Imbruglia, Girolamo. "A Peculiar Idea of Empire: Missions and Missionaries of the Society of Jesus in Early Modern History." *Jesuit Accounts of the Colonial Americas: Intercultural Transfers, Intellectual Disputes, and Textualities*, editado por Marc André Bernier, Clorinda Donato y Hans-Jürgen Lüsebrink, University of Toronto Press, 2014, pp. 21-49.
- Llaquet de Entrambasaguas, José Luis. "La Figuera: ¿asceta o místico?". *Analecta Sacra Terraconensia*, no. 73, 2000, pp. 67-85.
- Lehfeldt, Elizabeth A. *Religious Women in Golden Age Spain: The Permeable Cloister*. Ashgate, 2005.
- Lundberg, Marcus. *Mission and Ecstasy: Contemplative Women and Salvation in Colonial Spanish America and the Philippines*. Swedish Institute of Mission Research, 2015.
- McKnight, Kathryn Joy. *The Mystic of Tunja: The Writings of Madre Castillo 1671-1742*. University of Massachusetts Press, 1997.
- Méndez, María Águeda. "Ilusas y alumbradas: ¿discurso místico o erótico?". *Caravelle*, no. 52, 1989, pp. 5-15, doi: <https://doi.org/10.3406/carav.1989.2392>
- Mills, Kenneth. *Lexikon of the Hispanic Baroque: Transatlantic Exchange and Transformation*, editado por Evonne Levy y Kenneth Mills, University of Texas Press, 2013.
- Norbert Ubarri, Miguel. *Las categorías de espacio y tiempo en San Juan de la Cruz (la articulación de lo inefable)*. Editorial de Espiritualidad, 2001.
- Permentier, Els de. "Experiencing Space Through Women's Convent Rules: The Rich Clares in Medieval Ghent (Thirteenth to Fourteenth Centuries)." *Medieval Feminist Forum: A Journal of Gender and Sexuality*, vol. 41, no.1, 2008, pp. 53-68, doi: 10.17077/1536-8742.1709
- Real Academia Española de la Lengua (RAE). *Diccionario de la lengua española*. <http://www.rae.es>
- Real Academia Española de la Lengua (RAE). *Diccionario de Autoridades*. <http://web.frl.es/DA.html>
- Ruiz Jurado, M. "Gaspar de la Figuera". *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, editado por Charles E. O'Neill y Joaquín Ma. Domínguez, vol. 2, Institutum Historicum, S.I. / Universidad Pontificia de Comillas, 2001.
- Stolley, Karen. "Domesticating God: Catalina de Jesús Herrera's *Secretos entre el alma y Dios* (1758-1760)." *Domesticating Empire: Enlightenment in Spanish America*, Vanderbilt UP, 2013, Kindle location 114-144.
- Stolley, Karen. "'Llegando a la primera mujer': Catalina de Jesús Herrera y la invención de una genealogía femenina en el Quito del siglo XVIII". *Colonial Latin American Review*, vol. 9, no. 2, 2000, pp. 167-185.
- Teresa de Jesús. "Camino de perfección". *Tesoro de escritores místicos españoles: Obras escogidas de Santa Teresa de Jesús*, editor Eugenio de Ochoa, vol. 1. Baudry, 1847.
- Underhill, Evelyn. *Mysticism: A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*, 3rd. ed., E. P. Dutton and Company, 1912.
- Vargas, José María O. P. *Sor Catalina de Jesús María Herrera Religiosa Dominicana*. Editora Royal, 1979.

Mímesis onettiana. A propósito de las fotografías de “El infierno tan temido”¹

Diego Alonso
Reed College

ABSTRACT: Leída en el contexto de un retorno a ciertas formas de realismo, la obra de Juan C. Onetti (1909-1994) suscita nuevos intereses. En ella, suelen presentarse ficciones de tema fotográfico que corresponden a una mímesis velada, de carácter no ostensivo, indicativa de una postulación crítica de la realidad. El análisis del cuento “El infierno tan temido” (1957) ilustrará cómo la escritura de la imagen da lugar a una experiencia ontológica que, si bien declara un claro interés por la inmanencia y no por la semejanza referencial, pone de relieve la lógica de los comportamientos humanos en toda su crudeza. El proceso narrativo concluye así en una comprensión de orden estético que, situándose más allá de las palabras, se proyecta sobre la realidad rehuyendo cualquier forma de explicación.

KEYWORDS: mímesis, realismo, fotografía, teatralidad, estética, hermenéutica

Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre.

Roland Barthes, *La chambre claire*

Contra lo previsible, la cita de Barthes advierte sobre una relación fundamental. Se sabe, los lectores de Barthes saben, que los términos de esa relación —la fotografía y el teatro— remiten a un tercer elemento o, mejor, a una experiencia que los emparenta con la muerte, completando la configuración de un orden secretamente estético. La fotografía es presentada así como resto perturbador de alguien o algo que fue y ya no está, trayendo el eco confuso de la función ritual que desempeñaba el teatro en sus orígenes como culto de los antepasados.² Por otra parte, el teatro conferiría a las escenas representadas una dimensión mimética que pone en primer plano la cuestión de la creencia y, de esa manera, lleva a interrogarse sobre la percepción de los límites que separan la ficción de la realidad.

En torno a este vínculo tripartito se organiza y cobra significación uno de los cuentos acaso más sombríos y perturbadores de Onetti: “El infierno tan temido.” La historia narrada se refiere a la incompreensión en la que se sumerge la relación amorosa de Risso, periodista hípico, y la actriz Gracia César (dos personajes marginales dentro de la saga de Santa María), a partir de la irrupción de una serie de fotografías que muestran a la mujer en orquestadas poses sexuales con intercambiables desconocidos. Estas fotografías son enviadas por ella primero a Risso y luego, fatalmente, a otras personas de su entorno para que se las entreguen a éste como oscuros y contradictorios signos de amor. El mensaje supuesto sume a Risso en el desconcierto, seguido por una necesidad de entender que, sin posibilidad de explicación, lo convierte en otro de los suicidas del corpus Onetti.

Resumida a su mínima expresión, ésa es la historia que Onetti construye sobre imágenes cuya teatralidad deliberada vuelve difícil de descodificar, vacilando entre lo real y lo fantasmático y extraviando a quien las recibe como significantes flotantes dentro del proceso de comunicación. A través de estas imágenes de violencia inusitada y propósito a primera vista incierto se construye “el plano mágico” (Onetti 1298) donde se encuentran los protagonistas de esta historia. Diálogo mudo en el que, como diría Rancière (*El destino de las imágenes*), cada una de las escenas reproducidas exhibe “la identidad desnuda de su alteridad” (30), esto es, no lo que daría a ver la réplica o la copia realista, sino otra forma de verdad inarticulada que transforma inexorablemente a su destinatario. Por sobre la crudeza de esas imágenes, puede inferirse que aquello que contribuye al infierno barroco anunciado en el título del cuento es la condición teatral de las escenas representadas donde el eros deviene *tánatos*.

1. En el principio era la imagen

El advenimiento de la primera fotografía interrumpe la escritura convencional y fácilmente satisfactoria de la crónica hípica en la que se encuentra Risso, trayendo a colación la cuestión de la defamiliarización, consubstancial a la experiencia estética. La imagen viene a agregar algo a la realidad, pero eso lleva un signo incomún que resiste su integración y quiere ser olvidado de inmediato. En ese momento, ni Risso ni el lector reconocen con plenitud aquello que viene a ofrecer la imagen:

[...] era una foto parda, escasa de luz, en la que el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos, formando gruesas franjas indecisas, como en relieve, como gotas de sudor rodeando una cara angustiada. Vio por

sorpresa, no terminó de comprender, supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto. (1293-1294)

Se indican sus límites difusos e irrupción entre dos tiempos —"entre la medianoche y el cierre" (1293) del periódico—, como si el acto abyecto que muestra borrosamente la fotografía sólo pudiera ser comunicado en un intervalo y un espacio liminales. Vale recalcar que la comprensión de la imagen no es automática y que la historia narra el proceso que hace Risso de acercamiento a ésta: un estado que adviene (la comprensión) como modo natural del ser y en el que no interesa el *qué* del objeto representado, sino simplemente el acto de comprender.³

La centralidad de la imagen advierte acerca de la inmovilidad de la misma o, para mayor precisión, la suspensión del *fluir* temporal que requiere este modo de comprensión. Didi-Huberman (*Devant le temps*), en su exégesis de las obras de Walter Benjamin y Carl Einstein, observa el carácter anacrónico que conlleva la experiencia de la imagen; siendo su detenimiento contrario al ordenamiento cronológico y causal que gobierna una epistemología de raigambre positivista. Aunque puesta en el mismo plano y en relación de contemporaneidad con el sujeto que la observa, la experiencia en cuestión (a la que asigno, como se ha visto, una dimensión ontológica) remite a algo anterior que revela la trama profunda de la historia narrada. A través de las fotografías, Risso puede recuperar una "semejanza originaria" (Ranciére 30) que implica la comprensión del objeto representado, un encuentro con su identidad esencial. Esto es expresado más tarde en la historia, siendo ya un indicio de las razones por las cuales un escritor como Onetti escribe ficciones de tema fotográfico:

Sin permitirse palabras ni pensamientos, [Risso] se vio forzado a empezar a *entender*; a confundir a la Gracia que buscaba y elegía hombres y actitudes para las fotos, con la muchacha que había planeado, muchos meses atrás, vestidos, conversaciones, maquillajes, caricias a su hija para conquistar a un viudo aplicado al desconsuelo, a este hombre que ganaba un sueldo escaso y que sólo podía ofrecer a las mujeres una asombrada, leal, incompreensión.

Había empezado a creer que la muchacha que le había escrito largas y exageradas cartas en las breves separaciones veraniegas del noviazgo *era la misma* que procuraba su desesperación y su aniquilamiento enviándole las fotografías. (1302-1303, énfasis mío)

Bien que formulada con una inflexión ligeramente distinta en un trabajo anterior (Alonso 2016), la pregunta recurrente es ¿cómo el objeto fotográfico, que Onetti convierte en elemento central de la trama, se adecúa a los fundamentos de su *ars narrativa*? En otras palabras, ¿cómo la puesta en relación de estos registros de lógicas

tan dispares —fotografía y narración— interviene en la configuración de la mímesis y echa luz sobre el modo en que la literatura de Onetti postula una realidad opuesta a los principios del realismo? La respuesta a estas preguntas parece enfrentarse a una paradoja si sólo se considera la dimensión analógico-indexical de la imagen fotográfica, pues, como han observado Josefina Lúdmmer (1977) y Juan José Saer (2006), Onetti libera el arte de un mandato referencial para concentrar su interés en los mecanismos de producción del relato.⁴ La realidad, para él, sólo cobra valor circunscrita dentro de los límites de la ficción; supeditada al despliegue de un imaginario que vive conflictivamente lo empírico. No es de extrañar entonces que la fotografía plantee tensiones manifiestas que el análisis debe articular; ya que si bien la fotografía puede legitimamente vindicar una forma de percepción secreta, metonímica e inarticulable en términos analíticos (quisiera decir, una percepción estética), perdura en primer plano su realismo constitutivo, supuestamente objetivo y fiel al mundo físico. Podrá reconocerse en esta dualidad fotográfica o división de funciones cierto paralelo con el *studium* y el *punctum* barthesianos; términos sobre los que volveré más adelante.

En Onetti, la foto —y habría que precisar: toda imagen o apelación al ver— se presenta como un disparador de la ficción, trayendo un objeto que está dentro y fuera de su propio régimen de significación. Sobre esta doble condición nos invita a reflexionar "El infierno tan temido." Independientemente del realismo *infamante* de las fotografías, en este caso, alimentado por las "evidencias" que Gracia César agrega e *intensifica* para ser reconocida y que el autor repudia como ajenas a la historia (1299), el cuento motiva una reflexión sobre las consecuencias estéticas de una escritura de la imagen. Convertidas en material narrativo, las fotos declinarían su naturaleza indexical, analógica, dando lugar a una mímesis de calidad no ostensiva, adecuada a la verosimilitud de la ficción. Ante la falta de una significación trascendente, limitada por la denotación referencial, se busca corregir —enriquecer de sentido— la imagen o escena visual, abriendo el "plano mágico" al que me he referido anteriormente.⁵

En esta dirección, quisiera indicar una coincidencia entre Onetti y algunos de los grandes teóricos de la fotografía (Bazin, Benjamin, Kracauer, Barthes, Sontag)⁶ que han pensado ésta como imagen de un tipo particular; la cual, independientemente de cierta opacidad derivada de su factura mecánica e índole analógica, ofrece una disponibilidad semántica que contradice sus presupuestos realistas. En la ficción aquí analizada, la fotografía desestabiliza las categorías paradigmáticas del relato realista y se ofrece como espacio segundo, de connotación fantasmática, para la producción de un sentido inarticulable. Al devenir presa de la escritura, el objeto fotográfico se convierte en vector de heterogeneidad que enriquece (complica) la relación entre la representación y el sentido. Su inefabilidad semántica se declara en distintos momentos de "El infierno tan temido," subrayándose la incompreensión que suscita y la necesidad de olvidar.

La presencia de las fotografías en el relato cambia las modali-

dades de la mimesis, postulando una relación entre la escritura y lo visible que supone una nueva forma de referencialidad. Las escenas representadas en las fotos son ofrecidas como reales, pero quien se enfrenta a ellas percibe una dualidad o disyunción entre lo real y lo ficticio, pues recuerdan que eso que se da a ver allí no es más que una actuación, esto es, un trabajo realizado sobre la cruda realidad. *Mise en scène* deliberada en que la actriz Gracia César parece recordar el vínculo esencial que liga el teatro a la fotografía:

Sin exceso de esperanzas, trajinaba sudorosa por la siempre sórdida y calurosa habitación del hotel, midiendo distancias y luces, corrigiendo la posición del cuerpo envarado del hombre. Obligando, con cualquier recurso, señuelo, mentira crapulosa, a que se dirigiera hacia ella la cara cínica y desconfiada del hombre de turno. Trataba de sonreír y de tentar, remedaba los chasquidos cariñosos que se hacen a los recién nacidos, calculando el paso de los segundos, calculando al mismo tiempo la intensidad con que la foto aludiría a su amor con Riso. (1299)

La confusión entre la realidad y la ficción es definitoria del realismo crítico de Onetti y, si se sigue el pensamiento crítico de Josette Féral, puede decirse que constituye una de las marcas de la teatralidad. Concisamente teatrales, las fotos de "El infierno tan temido" confirman la propuesta de Féral, mostrando que la decodificación de los signos movilizados no sabría agotar el sentido.⁷ Lo que las fotos ofrecen a ver y motiva el acto narrativo produce un extrañamiento que recuerda la condición de otredad del sujeto frente a sí mismo y a lo representado, incitándolo a la comprensión. Pero en cualquier caso, aunque se pueda llegar a comprender la significación que tienen para sí los actos bajo consideración (la conducta insensata de Gracia César; su esfuerzo equivocado de convertir lo abyecto en prueba de amor), ha de saberse que tales actos resultan refractarios a la explicación.

Se encuentran así escindidas las dos operaciones que, según Ricoeur, conforman el dispositivo hermenéutico: la *comprensión*, de naturaleza ontológica, y la *explicación*, que exige toda empresa epistemológica. Contrariamente a la premisa de la hermenéutica crítica ("explicar más es comprender mejor")⁸, Onetti se interesa sólo por la primera de dichas operaciones. En la historia de Riso, las fotos abyectas precipitan esa forma exclusiva de saber que constituye un cierre común en la narrativa de este autor. Sus finales, por cierto, no son avaros de un acaecimiento iluminador que transforma al espectador por fin liberado del peso del objeto y sin posesión de las palabras para luego poder explicar.⁹

2. Mentir bien la verdad

Ocurridas al margen de la cotidianeidad de Riso, las representaciones eróticas de Gracia César ponen a prueba la posibilidad y el

valor de la creencia. ¿Cómo hacer verosímil una historia que desde el comienzo está impregnada de referencias a lo teatral hasta convertirse en una trágica farsa del amor? Lo que ella buscaba sobre el escenario: la convicción firme en los roles y parlamentos representados, es trasladado y puesto a prueba en las fotografías. En ellas, como en el teatro, actúa y pide ser creída, sabiendo que la actuación es un juego cuya verosimilitud depende tanto de su propia entrega como la de su público. Todos deben aceptar el carácter posible (mimético) de la representación. La puesta en duda de esta condición y del modo en que sería desentrañado su mensaje amenaza desbaratar el plan de Gracia; conduce a la multiplicación de evidencias y al "verdadero error" de sumar nuevos destinatarios, *convirtiendo* las fotos "en documentos que muy poco tenían que ver con ellos, Riso y Gracia" (1299).

El desafío que plantea la suspensión de la duda, ya había sido anticipado antes en las carteleras teatrales de El Sótano, desde donde la actriz enfrentaba el escepticismo consabido de Santa María.

Intacta a veces, con bigotes de lápiz o desgarrada por uñas rencorosas, por las primeras lluvias otras, volvía a medias la cabeza para mirar la calle, alerta, un poco desafiante, un poco ilusionada por *la esperanza de vencer y ser comprendida*. Delatada por el brillo sobre los lacrimales que había impuesto la ampliación fotográfica de Estudios Orloff, había también en su cara la farsa del amor por la totalidad de la vida, cubriendo la busca resuelta y exclusiva de la dicha. (1294-1295, énfasis mío)

En el gesto teatral del retrato se anuncia lo que vendrá: el engaño y el intento de hacer creer. Mientras tanto los observadores son conminados al silencio y el narrador puede conjeturar sobre la suerte que espera a la reiterada fe en el amor.

Luego, vienen las fotos destinadas a Riso. Las poses y los encuadres que retacean los cuerpos desnudos en la penumbra de las habitaciones de hotel dan a esas escenas, no obstante su esforzada realidad, una desproporción y carácter grotesco (teatral) que bordea lo inverosímil, el sueño, la farsa. Por ello, si bien en las primeras tomas la mujer "no necesita mostrar la cara para ser reconocida" (1296), a medida que avanza el juego pesadillesco, necesita asegurar los signos que la vuelvan identificable, poniéndola al margen de toda duda. Gracia concluye que es necesario documentar aquello, vencer el escepticismo que alimentaría la inverosímil igualdad de los cuerpos e "introducirse en la fotografía, hacer que su cabeza, su corta nariz, sus grandes ojos impávidos descendieran desde la nada del más allá de la foto para integrar la sociedad del mundo, la torpe, errónea visión fotográfica, las sátiras del amor que se había jurado mandar regularmente a Santa María" (1299). Sin embargo, la certeza que despiertan en Riso cada una de aquellas imágenes terribles se produce a pesar de ellas y la detallada puesta en escena; pues, como él mismo dice substrayéndoles valor, "aunque no lo vi-

era sabría que sucede" (1296). Expresado de otro modo, el realismo documental conferido a las fotografías mediante los detalles no corresponde al mensaje buscado o, si se quiere, al subtexto amoroso de la historia en cuestión.

En la teatralidad de la imagen fotográfica subyace una reflexión sobre la postulación de la realidad (un metarelato) que acompaña la escritura de Onetti desde el texto fundacional de *La vida breve* (1950).³⁰ Ambos registros, el fotográfico y el teatral, aluden de distintas maneras a la mimesis: *casting*, poses, encuadre, iluminación, búsqueda de una expresividad y, sobre todo, la necesidad de hacer creer la farsa representada. Construida a partir de lo visual, la narración onettiana se muestra, como es costumbre, a la caza de imágenes que valgan como un lenguaje paralelo, otra forma de diálogo. En este sentido, las fotos de María Gracia establecen las pautas de comunicación donde su "locura sin atenuantes" (son palabras de Lanza, antiguo habitante de Santa María) puede ser entendida. Pues, ¿cómo expresar, si no, lo que la razón repudia? ¿Cómo articular y hacer comunicable un mensaje que la lógica de los signos contradice, esto es, la expresión del amor a través de la abyección y la venganza frenética?³¹ Estas parecen ser las preguntas que se hace Gracia César cada vez que se retrata copulando con hombres desconocidos en los sórdidos cuartos de hotel:

(Al sacar la fotografía con el disparador automático, al revelarla en el cuarto oscurecido, bajo el brillo rojo y alentador de la lámpara, es probable que ella haya previsto esta reacción de Risso, este desafío, esta negativa a liberarse en el furor. Había previsto también, o apenas deseado, con pocas, mal conocidas esperanzas, que él desenterrara de la evidente ofensa, de la indignidad asombrosa, un mensaje de amor.) (1296)

Y sorprendentemente, ése también, es el sentido que Risso comienza a decelar después del asombro de las primeras fotografías: "Por qué no, llegó a pensar, por qué no aceptar que las fotografías, su trabajosa preparación, su puntual envío, se originaban en el mismo amor, en la misma capacidad de nostalgia, en la misma congénita lealtad" (1303).

No es indiferente que la historia de la "traición" ya hubiera sido ensayada por Gracia en el instante previo a la separación con Risso, sin que éste pudiera rescatar el mensaje que se ocultaba en ella. Pues ha de saberse que el encuentro aleatorio y fugaz con otro hombre durante una gira por El Rosario, un hecho que Gracia ya regresada a Santa María se dispone a develarle a Risso, es pensado como algo ajeno y, más aún, insignificante en lo que concierne su amor al que nada, absolutamente nada, ella cree, puede cambiar.

Lo empezó a contar antes de desvestirse, con el orgullo y la ternura de haber inventado, simplemente, una nueva caricia. Apoyado en la mesa, en mangas de camisa, él cerró los ojos y sonrió. Después la hizo desnudar y le

pidió que repitiera la historia, ahora de pie, moviéndose descalza sobre la alfombra y casi sin desplazarse de frente y de perfil, dándole la espalda y balanceando el cuerpo mientras lo apoyaba en una pierna y otra. A veces ella veía la cara larga y sudorosa de Risso, el cuerpo pesado apoyándose en la mesa, protegiendo con los hombros el vaso de vino, y a veces sólo los imaginaba, distraída, por el afán de fidelidad en el relato, por la alegría de revivir aquella peculiar intensidad del amor que había sentido por Risso en El Rosario, junto a un hombre de rostro olvidado, junto a nadie, junto a Risso. (1301)

La confesión sella el fin de la pareja. Pero más importante aún en lo que concierne una lectura crítica de este cuento es que la *performance* fracasa semánticamente, volviendo inevitable otra forma de comunicación. La historia actuada frente a Risso no logra dar cuenta del amor absoluto, extraño a cualquier peligro y a la necesidad de toda prueba, que ellos se habían prometido y en el que Gracia, como he tratado de explicar, seguía aún creyendo. La representación migra entonces hacia la imagen fotográfica que, a su vez, se convierte en objeto metonímico de la mimesis onettiana.

Se produce de esta manera otra forma de referencialidad que, alejada de los principios y las convenciones del realismo clásico, pone en tela de juicio una representación objetiva del mundo exterior a la literatura y supone otras formas de percepción. Cobran importancia los procesos narrativos mediante los cuales Onetti crea una realidad propia a la ficción que, dicho sea al pasar, no condice con el escepticismo radical que comúnmente se le atribuye. Se destaca, pues, la búsqueda de una forma crítica de realismo; la prosecución de una visión más compleja de lo real ya observada en la crítica fotográfica. Por ello, cuando Risso se enfrenta a las fotografías de Gracia trasciende los detalles voluntariamente realistas, librándose al efecto subjetivo que tienen esas imágenes sobre él. Desde luego, esto no implica que Onetti suscriba a una visión platónica que juzga las imágenes como mera apariencia, sin consecuencias en el entendimiento y configuración de lo real.

Los sentidos del texto encuentran su origen y motivación en la imagen (no sólo la fotográfica) que para Onetti vale como un lenguaje paralelo. La confluencia de estos registros de lógicas dispares y heterogéneas (escritura e imagen), que ya fuera indagado por Roger Chartier en su exégesis de Louis Marin con un propósito historiográfico,³² es el principio constructivo cuyas ramificaciones deben ser pensadas en la narrativa de Onetti. La hipótesis que trato de probar es que Onetti, descubre en la fotografía un objeto cuya inserción en la trama ficcional ilumina, acaso mejor que ningún otro, los límites del realismo, poniendo en primer plano la relación entre mimesis y verosimilitud. Supedita de esta suerte, como ya he indicado, su interés en la representación a las modalidades de la creencia, lo cual atañe más al sustrato ideológico que a la verdad de los hechos. La foto, de esta manera, contribuye a producir una nueva relación (ficcional) con la realidad. Como muestra el análisis

de Sontag algo sustancial ha cambiado en el concepto de la fotografía: si en el pasado se le atribuía a la imagen fotográfica las cualidades del objeto representado, hoy las cosas poseen la cualidad de las imágenes.¹³

Anterior al llamado *nuevo realismo*, la literatura de Onetti se adecúa a una mímesis no ostensiva que, obtenida sin recurso a la copia, logra un efecto similar a lo que Rancière llama "archi- semejanza" o "identidad desnuda de su alteridad" (30).¹⁴ Por esta razón, la comprensión de la imagen en Onetti nunca es inmediata, sino el punto de partida de un proceso desvelador. Refractorio a las palabras, el sentido ha de ser buscado en la profundidad inmanente de la imagen y no en la semejanza referencial.

La distinción que hace Barthes entre el *studium* y el *punctum* puede ser pensada a partir de esto como una versión de la pareja hermenéutica *entender* y *explicar*.¹⁵ Al respecto, Rancière observa oportunamente la diferencia entre un acercamiento semiológico que transforma la superficie silenciosa de la fotografía convirtiéndola en información —en *explicación*, según el término utilizado de mi análisis— y, por otra parte, una tendencia por así decir "escéptica" que desconfía de la apariencia bruta de las imágenes y apela a otra forma de comprensión. En este caso, no habría ningún secreto a decodificar y el espectador puede entregarse al goce de la contemplación estética.¹⁶ Desde luego, en Onetti el *placer del texto* depende de la imaginación, sin que esto excluya el acceso a la secreta complejidad de lo real.

En "El infierno tan temido" —y más aún en "El álbum," cuento al que hecho referencia en una de las notas al pie— las fotografías relacionadas con los personajes femeninos son presentadas como réplicas de la realidad y, por ello mismo, juzgadas ofensivas. Puede pensarse, siguiendo la dialéctica de Benjamin, que el recurso a la fotografía en los dos cuentos viene a subsanar la pérdida o carácter inenarrable de la experiencia.¹⁷ La función de la fotografía sería en este caso doble; por un lado, marcaría el fin de la narración cuando impone una información sintética, denotativa, de la realidad que requiere nuestra capacidad intelectual y cultural (*studium*); por el otro, cuando permite la emergencia de un elemento que está de algún modo relacionado con aquello (Barthes habla de una "co-presencia"), pero que nos llega y afecta de otro modo, siendo refractorio al análisis (*punctum*).

3. La experiencia ontológica: "entender sin palabras"

Podemos inferir de lo dicho hasta aquí que el lector de "El infierno tan temido" es confrontado a la misma lógica del simulacro que motiva las fotografías de María Gracia. En el escenario, como en las imágenes abyectas, se anhela una entrega total al juego que vuelve inseparable la realidad de la invención dramática. Esto implica, en el caso de Gracia y de su público, una absoluta interiorización de la historia representada.

De modo que el juego, el remedo, alternativamente mel-

ancólico y embriagador, que ella iniciaba acercándose con lentitud a la ventana que caía sobre el *fjord*, estremeciéndose y murmurando para toda la sala: "Tal vez... pero yo también llevo una vida de recuerdos que permanecen extraños a los demás", también era aceptado en El Rosario. Siempre caían naipes en respuesta al que ella arrojaba, el juego se formalizaba y ya era imposible distraerse y mirarlo de afuera. (1300)

En el paralelo atroz con Ellida Wangel, la heroína de *La dama del mar* de Ibsen, Gracia César, confunde las necesidades de ambas y construye su galería de imágenes abyectas para significar el amor.¹⁸ De acuerdo al barroquismo ya apuntado, dichas imágenes ocupan el plano de la *realidad de la ficción*, donde la actuación convierte la historia de infidelidad, efectivamente acaecida, en farsa. Las escenas fotográficas meticulosamente construidas pierden, como se ha visto, la verdad que las originó y que buscan comunicar (el amor por Risso), sumando a la complejidad de lo real detalles inútilmente probatorios.¹⁹ Las precisiones cautelosas, pretendidamente documentales, no aportan nada o casi nada a la suspensión de la duda ni a comprensión del sentido y se puede argumentar desde esta perspectiva que Gracia César fracasa en su propósito.

Contra esta conclusión conspiraría el hecho de que la primera fotografía sea acompañada de un texto escrito. Sin embargo, estas palabras no disipan el carácter contradictorio de la imagen ni se proponen, tampoco, una identificación (innecesaria) del modelo.

En la fotografía la mujer sin cabeza clavaba ostentosamente los talones en un borde de diván, aguardaba la impaciencia del hombre oscuro, agigantado por el inevitable primer plano, estaría segura de que no era necesario mostrar la cara para ser reconocida. En el dorso, su letra calmada decía "Recuerdos de Bahía". (1296)

Estas palabras no buscan especificar ni agregar nada sustancial. Es la propia imagen la que impone el sentido. Como si Onetti dijera, sin la imagen la escritura resulta vacua; poco importa, por otra parte, el contenido literal de la misma. Se sugiere en "El infierno tan temido" la virtualidad de comprender sin palabras, propiciando un entendimiento que destruye la distancia temporal y en el que Risso puede acercarse finalmente al sentido de lo inexplicable. Se obliga a mirar hacia la Gracia del pasado, la muchacha que lo había amado, que aún lo ama, y le hace mal. Esta devolución del pasado en el presente, que se presenta como una barrera contra la nada de la muerte, sería el efecto mágico-realista de la fotografía tal como lo sugiere Bazin en uno de los primeros trabajos importantes sobre este medio.²⁰ En este sentido, sí, Gracia César habría elegido bien el vehículo de su mensaje.

Por último, más allá de las contingencias, es lícito preguntarse ¿qué es eso que se trata de entender? Y, también, ¿por qué la imagen sería puesta al servicio de una resemantización del discurso:

un modo de acceso a algo que se halla más allá de la explicación? Según creo haber mostrado, no hay interés en el objeto representado en sí, sino en la experiencia ontológica que resulta, siendo la *comprensión* un modo propio del ser. Pero en una vuelta de tuerca propia de Onetti, sólo el pasaje de la imagen al orden indefinido de la literatura permitiría conocer la condición humana y el sentimiento de otredad del yo; aunque esto, como se sospechará, es dejado para el fracaso del lector. Hacia el final de la historia de estos tristes amantes, se habla de los misterios terrestres y del modo involuntario en que Risso los enfrenta:

Afuera la noche estaba pesada y las ventanas abiertas de la ciudad mezclaban el misterio lechoso del cielo los misterios de las vidas de los hombres, sus afanes y sus costumbres. Volteado en su cama, Risso creyó que empezaba a comprender, que, como una enfermedad, como un bienestar, la comprensión ocurría en él, liberada de la voluntad y de la inteligencia [...] La comprensión sucedía en él, y él no estaba interesado en saber qué era lo que comprendía, mientras recordaba o estaba viendo su llanto y su quietud, la alargada pasividad del cuerpo en la

cama, la comba de las nubes en la ventana, escenas antiguas y futuras. (1305)

El cuento lo concluye Lanza haciendo saber el suicidio de Risso. En un último intento de comunicación y creencia, Gracia César ha enviado su última foto a la hija de Risso, "segura esta vez de acertar en lo que [...] tenía de veras vulnerable" (1306). Nuevamente sin palabras y necesitando escapar de la insufrible realidad, pero sobre todo anhelando la muerte como acto supremamente indeterminado, Risso da fin a su vida. Un fin sin sentido develador ya que nunca se dice el sentido de "la culpa" que lo vuelve, según él, responsable de los hechos: "Se había equivocado, insistía; él y no la maldita arrastrada que le mandó la fotografía a la pequeña, al Colegio de Hermanas" (1306). Claro está que el suicida, como advierte el límpido pensamiento de Blanchot que Onetti ejemplifica tan bien en "La cara de la desgracia" (recuérdese el hermano del narrador con "bigotes de general ruso" (1336) de procedencia dostoiévskiana), no encuentra lo que busca, sino que recibe *una muerte por otra* dictando la necesidad de volver a empezar en pos de una inefable experiencia estética.

NOTAS

¹ La idea de escribir este trabajo surgió en el curso de una larga y conversada caminata con Natalia Brizuela por las calles de Vancouver; le agradezco sus recomendaciones bibliográficas y generoso estímulo. También quiero expresar mi gratitud para con Daniel Balderston y Julio Premat que leyeron un borrador de éste e hicieron inteligentes y útiles comentarios. Por último, es un placer incluir en los agradecimientos a mi colega Jay Dickson, del Departamento de Inglés de Reed College, quien descubrió la procedencia del pasaje de Ibsen intercalado por Onetti en el cuento que analizo.

² Como se desprende de las observaciones de Barthes, la relación entre la fotografía y la muerte tiene un carácter paradójico ya que aquélla no ceja en su voluntad aparente de registrar la vida: "Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à 'faire vivant' ne peut-être que la dénégation mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts" (1980, 56). Suerte de *memento mori* o *arte elegíaco*—dice, igualmente, Sontag (25)—, la fotografía nos revela la porción de muerte presente en cada acto vivido.

³ Expreso de esta manera un principio básico de la hermenéutica ontológica que echa sus raíces en las obras de Heidegger (*El ser y tiempo*) y Gadamer (*Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*). El sentido del ser deviene la piedra angular de la hermenéutica y, en ésta, el comprender es intrínseco al *Dasein* o ser-en-el-mundo.

⁴ Escribe Saer: "[...] para Onetti son los problemas específicos de la representación, prescindiendo por completo del referente, o poniéndolo en un lugar secundario en el interior de su sistema narrativo, lo que constituye el objeto principal de sus búsquedas" (212).

⁵ En el cuento "El álbum", Onetti da expresión al principio narrativo que acabo de sintetizar: la ficción se cuenta siempre a partir de imágenes, pero sobre éstas se ha de llevar a cabo un trabajo de escritura, es decir, de invención. La mera copia es desechada como traición a la poética que, de acuerdo a mi lectura, confiere unidad a la obra. El relato desprovisto de imágenes, sin referencia a la visión, no puede ser creído. Es en este punto de tensión donde Onetti hace concluir su cuento "El álbum". Las fotografías descubiertas por el joven Malabia lo sumen en un desconcierto estético ya que usurpan, en su inmediata correspondencia con la realidad, el poder imaginativo de la ficción. La mujer, que antes había cautivado al protagonista como una intempestiva Sherazade, convirtiendo los referentes fotográficos en ficción, defrauda la ilusión. Malabia sufre al saber que las historias han transcurrido, efectivamente, en la realidad exterior.

⁶ Véanse Bazin (1980), Walter Benjamin (1980), Siegfried Kracauer (1980), Roland Barthes (1977 y 1980) y Susan Sontag (2012).

⁷ Para Féral hay elementos refractarios a la significación ya que en lo teatral observa elementos pulsionales que caen en el dominio dinámico, variable, de lo performativo. La oposición entre lo teatral y lo performativo es considerada así "purely rhetorical" (5). Refiriéndose a la visión semiológica expuesta por Erika Fisher-Lichte, quien "negates the viability of theatricality on the grounds that 'the theater medium is an aesthetic system which shares with all the other aesthetic systems the operation of signs and differs from all the others by the heterogeneity and mobility of its signs'," Feral indica los límites de esta propuesta sobre los criterios ya señalados. "I would posit—clarifica—that theatricality emerges when the decoding of signs and processes is revealed as insufficient to determine meaning. Theatricality has to do with the body, with impulses, with desire. It emerges when the decoding of signs as such goes beyond determinig

meaning" (7-8). Propósitos éstos que corresponden con exactitud a los principios de la narrativa onettiana.

⁸ Este principio, formulado por Ricoeur en *Temps et récit II*, es citado y comentado en Balaguer 51.

⁹ Por la atención acordada al teatro y sus implicaciones dentro de un acercamiento a la "verdad" como el que nos ocupa aquí, se destaca el cuento de Onetti "Un sueño realizado". En él, se narra la puesta en escena de una obra sin palabras, puramente visual, en la que una mujer supuestamente loca encuentra la muerte. Langman, el patético narrador de esta historia, un empresario teatral fracasado, observa el fin de la mujer y comienza a hallar un sentido en aquello que hasta el momento de la representación le había parecido una total insensatez. Me interesa la experiencia de Langman, ya que repite, hasta cierto punto, la experiencia desauiciada o reto hermenéutico de Riso: "...comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer [...]: lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar" (1219). Para una glosa de este cuento, véase Alonso 2012.

¹⁰ Digo texto fundacional ya que en la *La vida breve* se crea el mundo donde transcurrirá la saga onettiana: escenario de las novelas y muchos de los cuentos futuros, la ciudad de Santa María y sus principales actores surgen de un guión cinematográfico que se le encarga a Brausen, el fundador. Para un análisis de esta novela, véase el estudio fundamental de Josefina Lúdmmer, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*.

¹¹ Según Onetti, la historia de "El infierno tan temido" le fue obsequiada por un amigo con la advertencia de que él no disponía de la "pureza" necesaria para escribirla, lo cual agrega una nueva paradoja al argumento.

¹² Chartier sintetiza la propuesta de Marin, el modo en que éste entiende la relación entre imagen y lenguaje, en términos de "irreductibilidad e intrincación" (76). El siguiente pasaje, que extrae de *Pouvoirs de l'image*, resulta revelador en lo que concierne la poética de Onetti y sus motivaciones: "En esta irreductibilidad de lo visible a los textos —'visible' que es no obstante su objeto— los textos así glosados extraen, por una extraña referencialidad una capacidad renovada para acercarse a la imagen y sus poderes, como si la escritura y sus poderes específicos resultaran excitados y exaltados por ese objeto que, a causa de su heterogeneidad semiótica, se sustraería necesariamente a la todopoderosa influencia de aquéllos: como si el deseo de escritura (de la imagen) se ejercitara en realizarse 'imaginariamente' deportándose fuera del lenguaje hacia lo que constituye, en muchos aspectos su reverso o su otro, la imagen" (Citado por Chartier 92).

¹³ Véase el capítulo de *Sobre la fotografía* intitolado "El mundo de la imagen" (Sontag 149-175).

¹⁴ Para el término *nuevo realismo*, véase Garramuño, Horne, Conteras.

¹⁵ Para comprender la importancia que revisten estos términos en la hermenéutica crítica contemporánea, véase Ricoeur 1986. Igualmente, puede consultarse el estudio de Vicente Balaguer, *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur* (48-52).

¹⁶ Rancière recuerda que para Barthes la fotografía no es un arte y, a partir de allí, focaliza su atención en las categorías del *punctum* y del *studium*. A su juicio, Barthes "[p]retende establecer una relación directa entre la naturaleza indicial de la imagen fotográfica y el modo sensible mediante el cual nos afecta: este *punctum*, este efecto pático inmediato que opone al *studium*, a las informaciones que transmite la fotografía y a las significaciones que alberga. El *studium* convierte a la fotografía en un material a descifrar y explicar. El *punctum* nos golpea de inmediato con la potencia efectiva del *esto-ha-sido*: esto, es decir, ese ser que indiscutiblemente estuvo frente al agujero de la cámara oscura, cuyo cuerpo ha emitido radiaciones, captadas e impresas por la cámara negra, que vienen a tocarme aquí y ahora a través del 'medio carnal' de la luz 'como los rayos diferidos de una estrella'" (31). En los dos casos, adelanta Rancière, la imagen "es un habla que calla. Uno hace que su silencio hable, el otro transformará su silencio en la anulación de cualquier conversación. Pero los dos juegan con la misma convertibilidad entre dos poderes de la imagen: la imagen como presencia sensible bruta y la imagen como discurso que cifra una historia" (32).

¹⁷ Remito a los ensayos de Benjamin "Experiencia y pobreza" y "El narrador", listados en la bibliografía final.

¹⁸ La referencia a Ibsen está en la cita: "Tal vez... pero yo también llevo una vida de recuerdos que permanecen extraños a los demás." Véase Acto primero, Escena XII, de *La dama y el mar*.

¹⁹ En el cuento de Onetti veo otra forma de acercarse a lo real literario —*un efecto de realidad*, para remitir al clásico ensayo de Barthes— ejemplificado en "el cenicero con el pájaro de pico quebrado" (1301) que observan Riso y Gracia César luego de la confesión/actuación de ésta sobre la "traición".

²⁰ "Hence the charm of family albums. Those grey or sepia shadows, phantomlike and almost undecipherable, are no longer traditional family portraits but rather the disturbing presence of lives halted at a set moment in their duration, freed from their destiny; not, however, by the prestige of art but by the power of an impassive mechanical process: for photopgraphy does not create eternity, as art does, it embalms time, rescuing it simply from its proper corruption" (Bazin 242).

OBRAS CITADAS

Alonso, Diego. "Incitación a la hermenéutica en la narrativa de Juan C. Onetti." *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, PA, Vol LXXVIII, No. 241, octubre-diciembre 2012.

_____. "La escritura de la imagen en la narrativa de Juan C. Onetti." *Revista Canadiense de estudios hispánicos*. Ottawa: University of Ottawa, 40. 3, Primavera 2016.

Balaguer, Vicente. *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*. Navarra: Ediciones de la Universidad de Navarra, 2002.

Barthes, Roland. "L'effet du réel". *Communications*. No. 11 (1968). 84-89.

_____. *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang, 1977. 1968

_____. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980.

Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image". *Classic Essays on Photography*. Ed. Alan Trachtenberg. Sedgwick, ME: Leete's Island Books, 1980. 237-244.

- Benjamin, Walter. "A Short History of Photography". *Classic Essays on Photography*. Ed. Alan Trachtenberg. Sedgwick, ME: Leete's Island Books, 1980. 199-216.
- _____. "Experiencia y pobreza". *Discursos ininterrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982.
- _____. "El narrador". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*. Madrid: Taurus, 1998.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Éditions Gallimard, 1955.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2006.
- Contreras, Sandra. "Realismos, cuestiones críticas." *Realismos, cuestiones críticas*. Contreras (ed.) et al. *Cuadernos del Seminario 2*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones – H. y A. Ediciones, 2013. 5-25.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.
- Féral, Josette. "Foreword". *Substance*. Vol 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: *Theatricality* (2002). 3-13.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1977.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Ibsen, Henrik. *Casa de muñecas / La dama del mar*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2003.
- Kracauer, Siegfried. "Photography". *Classic Essays on Photography*. Ed. Alan Trachtenberg. Sedgwick, ME: Leete's Island Books, 1980. 245-268.
- Lúdmmer, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- Onetti, Juan Carlos. *Obras completas*. México D. F.: Aguilar, 1970.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Trad. M. Gajdowski. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- Ricoeur, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil, 1986.
- Saer, Juan José. *Trabajos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta/Seix Barral, 2005.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.

Confronting Discursive Hegemony: The Problematization of Argentine Cultural Identity in *Los suicidas del fin del mundo* (2005), by Leila Guerriero, and *Viajera crónica* (2011), by Hebe Uhart

Fernando Valcheff García

University of St Andrews (Scotland)

Universidade de Santiago de Compostela (Spain)

Universidad Nacional de Mar del Plata - CeLeHis (Argentina)

ABSTRACT: This paper presents a joint study of two volumes of contemporary Argentine *crónicas*: *Los suicidas del fin del mundo* (2005), by Leila Guerriero, and *Viajera crónica* (2011), by Hebe Uhart. It argues that both authors adopt a “political commitment” (Caparrós 2008) by challenging the homogenizing hegemonic discourses about Argentine cultural identity through a dialogic narrative (Bakhtin 1986) which problematizes its complexities and contrasts, exposing the tensions between centers and peripheries. Overall, it examines how these books contest dominant perspectives by depicting socio-political dynamics (Guerriero) and linguistic practices (Uhart) utilizing three intertwined types of discourse: a) the chronicler’s gaze and first hand observations, b) written documented sources, and c) people’s testimonies recovered from real life interactions.

KEYWORDS: Guerriero – Uhart – crónica – Argentina – cultural identity – center and periphery.

Despite their apparent dissimilarity, based primarily on contrasting writing styles and different approaches to the genre, *Los suicidas del fin del mundo* (2005), by Leila Guerriero, and *Viajera crónica* (2011), by Hebe Uhart, share a conception of travel writing as a form of deep engagement with cultural identity. This paper analyses the way in which these volumes of contemporary *crónicas* retrieve, discuss and portray Argentina’s heterogeneous cultural identity through the depiction of socio-political issues and linguistic features of the country. Moreover, it argues that the authors adopt the political commitment (Caparrós 2008) of challenging the totalizing and unifying hegemonic discourses about Argentine cultural identity through a dialogic narrative (Bakhtin 1986) which problematizes its complexities and contrasts.

In “Contra los cronistas” (2008), Argentine chronicler Martín Caparrós criticizes mainstream journalism that seeks the spotlight, conceiving the *crónica* as a counter hegemonic practice that turns the writer into a politically involved subject:

Yo creo que vale la pena escribir crónicas para cambiar el foco y la manera de lo que se considera «información» (...) Frente a la ideología de los medios, (...) portadores de «la realidad», relato irrefutable (...) Frente a la aceptación general de tantas verdades generales (...) Frente al anquilosamiento de un lenguaje (...), la crónica que a mí me interesa se equivoca buscando formas nuevas de decir, distintas de decir, críticas de decir –y eso se me hace tan político (61).

Picking up on this reflection, Uhart’s and Guerriero’s *crónicas* can be interpreted not only as political stances in the sense that Caparrós proposes, but as “act[s] of intervention” (Bernabé 13) in which “la escritura entra en conflicto con la metafísica de la totalidad apostando a una dialéctica que descompone la narrativa” (10) in different viewpoints. This discursive diversity can be productively explored in light of Mijail Bakhtin’s theory of speech genres. The Russian critic argues that every area of human activity develops its own relatively stable types of utterances, expressing that “special emphasis should be placed on the extreme *heterogeneity* of speech genres” (60; original italicized).

In line with Bakhtin’s dialogic approach to verbal interactions, the abovementioned *crónicas* contest dominant perspectives by depicting socio-political and linguistic practices through three intertwined types of discourse: a) the chronicler’s gaze and first hand observations showing her interests and personal judgement; b) written sources from local newspapers, historical documents, or books quoted directly from their source; and c) oral testimonies recovered from real life interactions with locals. In Bakhtin’s terms, “any utterance is a link in a very complexly organized chain of other utterances” (60), and is, therefore, “articulated, disputed, elucidated, and evaluated in various ways. Various viewpoints, world views and trends cross, converge, and diverge in it” (94). By contesting the unidirectionality of hegemonic speech trends such as mainstream newspapers and audio-visual media, government propaganda, or scholarly definitions –often presented as neutral objectivity–,

this plurality of discourses becomes a productive way of exploring Argentina's cultural identity and its constitutive contrasts, exposing the tensions between centers and peripheries.

Los suicidas del fin del mundo's narrative is situated around a wave of suicides occurring between 1997 and 1999 in the small Patagonian village of Las Heras, province of Santa Cruz. The *crónica* focuses on the circumstances of the deaths while portraying everyday life in the small town. Moreover, intertwining the stories of the victims with the more general context of society and its institutions, Guerriero explores socio-political features of Argentina's cultural identity. The chronicler's interest in these aspects is explicit from the beginning. In the first chapter, she presents the village's history, describing the impact that the arrival of the national oil company, YPF (*Yacimientos Petrolíferos Fiscales*), in the 60's had on the configuration of families in Las Heras. Likewise, she highlights the emergence of recurring pickets in the 90's following the company's privatization and subsequent financial crises.

On her way to Las Heras, Guerriero hears one of the passengers on the bus say that there are rumors about a highway blockage due to protests. The chronicler observes that "Aunque no trascendieran, los cortes, las tomas, los piquetes eran habituales en Las Heras" (Guerriero 22), accounting for a social phenomenon that she returns to several times in the *crónica*. The importance she gives to these manifestations can be linked to the national context. She visits Las Heras in 2002, right after the 2001 economic crisis in which social movements like *piqueteros*² emerged. Thus, the situation of local YPF workers protesting is reflective of the hundreds of thousands of citizens who lost their savings and jobs and took to the streets to claim for their rights.

This context of social crisis, derived from a general disapproval of the political class, is also closely related to local politics. In Las Heras,

Era intendente, desde 1999, José Luís Martinelli, un hombre de la Alianza que el 23 de marzo de 2002, en esa provincia gobernada por el justicialista Néstor Kirchner, se había hecho eco del reclamo de los desocupados del petróleo (...) acusando a la empresa de no emplear mano de obra local (Guerriero 21).

While the claim in Buenos Aires was "que se vayan todos"³, the chronicler describes how the mayor of Las Heras joins the unemployed in their protests against YPF. This difference, that emphasizes a contrast between center and periphery, also links local politics to the national rivalry between *radicales*⁴ and *peronistas*⁵. The mayor's attitude can be explained as a symbolic rebellion against the provincial government led by Peronist, and soon to be president (2003-2007), Néstor Kirchner. As Guerriero points out, "En Las Heras existe un universo radical y otro peronista y esa división del mundo pasa de generación en generación. Peronistas y radicales no suelen ser amigos, salir juntos, mezclar familia" (51). This observa-

tion is particularly relevant as it underlines two features at the core of Argentine politics: the tendency of antagonizing political ideologies, and the "hereditary" nature of political polarization, which, in the case of Peronism and anti-Peronist parties, has endured for over 70 years.

Highlighting the presence of social movements in Las Heras, and the dynamics of local politics at the time, Guerriero's *crónica* connects to the broader context of Argentina, depicting a relevant moment in history that is generally condensed into the image of 2001's *cacerolazos*. These popular protests, in which people went out to the streets banging on pots and pans, became part of the Argentine cultural imaginary as a symbol of social resistance and rejection to political corruption. In this sense, the chronicler's choice to emphasize *piqueteros'* presence and politicians' actions suggests a close subjective identification of her own experience as an Argentine with the historical events occurring at the time.

This "Argentine cosmovision" is also explicitly expressed during her visit to one of Las Heras' most famous brothels, known by the name of "Via Libre". Before arriving to conduct an interview with the owner, the chronicler makes the following observation:

Eran las dos de la mañana. Al otro lado de la calle estaban las vías muertas y, unos cien metros más allá, el cementerio. La argentinidad, pensé, es muchas cosas, pero sobre todo ese gusto por poner las cosas del coger y del morir tan cerca la una de la otra. Aquí se coge, aquí se muere, y en el medio la vida, aunque allí estaba –y ya no está– el ferrocarril (Guerriero 159-160).

According to Guerriero, a sense of "Argentinity" is evoked in the encounter between *eros* and *thanatos*, represented by the physical spaces of the brothel and the cemetery, which are mediated by the line of life metaphorically expressed through the image of the train tracks. Moreover, the absence of the train traces the reader back to the country's socio-political and historical context, referring to the dismantled national railroad system. This image that the chronicler chooses to highlight serves, once again, as a symbol not only of Argentina's economic expansion and subsequent destruction across the 20th century, but also as a reminder of the unfulfilled promise of a developed nation, of the social trauma and sense of anomie and disintegration caused by the missing train connections.

Although Guerriero's gaze accounts for many of the interventions throughout the book, a different approach is seen when talking specifically about the suicides. Instead of presenting her subjectivity, the chronicler draws on both written sources and first hand testimonies in an attempt to shed some light on the matter. She quotes many articles from *La Ciudad* magazine in which people's lives and the circumstances surrounding their suicides are detailed, but also more general information related to those shocking deaths, such as a report describing the "*Programa de Jóvenes Negociadores*" that was implemented to address the problem (Guerriero

23). However, apart from these scattered mentions, Las Heras has no official records and, therefore, no meaningful acknowledgement of the suicides.⁶ The fact that the problem is underestimated and treated as if it lacked importance reflects another cultural feature, in this case, a delayed response imbedded in Argentina's institutional system, where bureaucracy and standard procedures tend to be systematically defective or carried out with serious deficiencies, and even corruption.

Consequently, the invisibility of the suicides can only be reversed by people's testimonies. That is why Guerriero privileges the word of family and friends who knew the victims, giving them the opportunity to tell their own version of the events. These interactions, apart from contributing details related to the suicides, share similar narrative patterns which reveal a deterioration of the social fabric in Las Heras. During the conversations, teenage pregnancy, physical and psychological abuse, absence of parental figures, violent feuds, lack of communication, and traumatic divorce are only some of the issues that repeatedly emerge in the dynamics of these "*familias ortopédicas*" (Guerriero 19). One of the young women she interviews confesses "tengo un nene yo. Me quedé embarazada a los 13. De un ypefiano. Imagínate. Cuando le dije a mi vieja que era de un ypefiano gritó '¡La lotería!'" (Guerriero 110). This mother's reaction to her daughter's pregnancy also shows the social inequalities that surround Las Heras, creating a distinction between people who work for YPF, and those who don't benefit from the oil company. The extreme difference between these two social groups, brought up by the chronicler during an extensive reflection about the apparent exemplarity of the "*ypefianos*" and their families⁷, is connected to a nationwide pattern that becomes even clearer in Buenos Aires, where the structural poverty of *villas miseria*⁸ coexists with the richest neighborhoods only meters away from each other.

The repeated mention of the country's capital throughout the *crónica* shows that Las Heras' local inequality is part of a broader system that perpetuates difference between center (Ciudad de Buenos Aires) and periphery (the rest of the national territory). When interviewing one of the families, a local named José points out that "Acá la Patagonia es lo último que hay. Los porteños no nos dan ni bolilla. (...) con lo que hay acá se podría mantener la provincia entera. En cambio, las cosas de acá se las llevan ustedes a Buenos Aires" (Guerriero 34). Likewise, another resident of Las Heras, in an exchange with the chronicler, reinforces José's statement: "Si Buenos Aires tiene luz, es porque se fabrica acá. Si tienen gas, es porque lo hacemos acá. (...) Ojalá la Patagonia fuera un país aparte (...) No habría que repartir nada" (Guerriero 71). Even the *piqueteros* highlight the vast differences between Buenos Aires and the South, as well as the national scope of the center/periphery division: "En Buenos Aires a nadie le importa nada de nosotros. (...) A los porteños no les importa nada de lo que pasa en el resto del país" (Guerriero 161). These testimonies evoke an old dispute that stretches back to the times of the Argentine Confederation (1831 – 1852), when the strategic location of the port of Buenos Aires, and the consequent

prevalence of this territory among other provinces, created a major quarrel between two political factions, the "unitarians" (*porteños*) and the "federalists" (*provincianos*), which is still being discussed today in economic and symbolic terms.⁹

Focusing the narrative on the social injustices in Las Heras, as well as on the circumstances and (lack of) consequences around the suicides, becomes a way of exploring subjacent problems of contemporary Argentina. These aspects take part in a complex projecting mechanism which turns suicides, and the frustration generated by local conflicts, into a synecdoche of the broader context of Argentina's socio-political situation. Thus, this *crónica* can be interpreted as a documentary narrative that discusses and questions core aspects of the fabric that shapes Argentina's cultural identity.

While Guerriero focuses on socio-political issues, Uhart dedicates the first of two sections of *Viajera crónica* to a selection of texts set in Argentina, paying special attention to local uses of language, as well as to linguistic features that are typical to the places she visits. These *crónicas* depict the locals' speech and naming patterns, highlighting not only the way in which language shapes their identity as a community, but also the complexities of a multidirectional process in which the contrastive relations between center and periphery become visible. In line with Guerriero's writing, Uhart combines her own subjective appreciations with written documents and oral testimonies, intertwining the three types of discourse to confront the idea of an homogeneous, linear and conflictless cultural panorama from a language usage perspective.

In "Todo puede suceder", while visiting the city of Esquel, Province of Chubut, the chronicler points out that "en las ciudades chicas, dicen 'para arriba' y 'para abajo', 'para afuera' y 'para adentro'. Adentro y arriba vienen a ser el centro. El centro tiene una virtud fundacional, fija" (Uhart 83). This observation of divergence from the *rioplatense* Spanish highlights the locals' conception of their surrounding space through a specific usage of words that contrasts that of Buenos Aires. Thus, Uhart shows how semantics account in part for the cultural identity of the place. Nevertheless, the fact that this difference is acknowledged as such also shows her own position as an outsider. This double dimension is reinforced in "A orillas del Paraná", where Uhart states that

todavía es pueblo Victoria, llamada la ciudad de las siete colinas: es pueblo en las expresiones de sus habitantes. Por ejemplo, no dicen 'camine siete cuadras y doble a la derecha'. Dicen 'sube para allá' o 'baja'. Subir es siempre ir al centro y bajar es ir hacia la periferia (Uhart 7).

Like in the previous fragment, linguistic expressions are perceived as manifestations of locality. But the statement made by the chronicler, who contradicts Victoria's official status as a city based on people's uses of language, also reveals the source of her views. The generalization she makes by pointing out the ways in which people speak in *pueblos*, is ultimately based on her own cultural back-

ground, situating her linguistic identity within Buenos Aires' speech patterns. Hence, the chronicler depicts the dynamics that underlie the relationship between center and periphery in terms of language usage.

"Gente que pinta y canta", a *crónica* set in El Bolsón, a small town in the province of Río Negro, also provides a good example of how the chronicler interprets the relation between language, local cultural cosmovisions, and hegemonic positions:

En la feria no dicen 'mirá', dicen 'olé'. Nunca se me ocurrió que fuera tan importante oler, pero se ve que no es sólo una categoría de la feria. En un café del centro, Cecilia, urbana, elegante, vendedora de jubilación privada en Bariloche y granjera en El Bolsón, dice: Buenos Aires huele mal, está 'beschoso'. ¿Y eso qué es? 'Apeestado' (Uhart 91).

Here, the importance given either to the sense of sight or smell is what demarcates the division between central and peripheral positions, although the limits between them are often blurred. Cecilia comes from Bariloche, one of Argentina's popular vacation spots located in the province of Río Negro, but she identifies herself as part of the periphery in relation to Buenos Aires by emphasizing—as a local from El Bolsón's street market would do—how Argentina's capital "smells", instead of "what it looks like". Likewise, the chronicler notes an appropriation of the capital's lexicon by the local people: "Y se han mezclado los lenguajes, se puede escuchar a un paisano diciendo 'Me re-copa' o 'Es re-alucinante'" (Uhart 91). This mixture of languages further problematizes the heterogeneity and interchangeability of linguistic registers, accounting for a non-linear process crossing language and identity.

Uhart's personal interest in local *refranes* y *dichos criollos* ("proverbs and local sayings") is also a significant way of addressing language and its importance as a repository of cultural identity. This is referred to throughout many of the *crónicas*, even becoming the motivation for Uhart's travel to the village of Tapalqué, "una zona que engendra refranes propios, [que se] van repitiendo y modificando constantemente" (Uhart 67). Although they are originally born as oral utterances, many authors compile them in books that the chronicler is interested in acquiring. In "No pudo ser", she buys local author Ramón Rafel Capdevila's volume containing *dichos* y *refranes criollos* from Tapalqué, which becomes a crucial primary source structuring the narration. Reading Capdevila's book, she follows up on the different meanings conveyed by *refranes* and *dichos*, analyzing their cultural significance as indexes of popular wisdom, everyday situations, and people's character, including their virtues and defects. Therefore, this recollection of sayings presents the reader with a depiction of Tapalque's cultural memory through a written testimony of its inhabitants long-living popular linguistic expressions.

However, what this documented source portrays as a typical

cultural feature from Tapalqué is challenged by villagers responses to the chronicler's questions and comments about *refranes*. Right after arriving to the village, she meets Beto, one of the locals, who reacts reluctantly when she shares her motivation for being there: "-A mí me dijeron que este era un pueblo que engendra refranes propios, criollos, que son de lo más ocurrentes. El hombre me dijo: -El que le dijo eso estaba mamado" [ebrio, alcoholizado] (Uhart 68). Furthermore, she faces a similar reaction when talking to her hostess, Lola: "Le pregunto si conoce a alguien que practique el arte del refrán. Me dijo: -¿Qué es un refrán?" (Uhart 69). Both Beto's and Lola's lack of engagement with what is at first glance presented as a traditional feature of the village problematizes the notion of cultural identity. This divergence also portrays the dialectic contrast between past and present. If Capdevila's book, published in 1955, presents *dichos* and *refranes* as cores of the local culture, the testimonies from the locals living there in the 21st century seem to dispute this vision. Thus, Uhart's *crónica* unveils the complexities and tensions of the notion of cultural tradition using both historical sources and people's first hand testimonies.

"La tierra Formosa" also contributes to linguistic exploration, focusing on people's first-hand accounts. In this *crónica*, the locals' identity is shaped both by native languages and Spanish. When she arrives to the city, the chronicler experiences the communicational difficulties that the coexistence of both linguistic backgrounds can bring: "A mi lado, dos señoras hablan en guaraní y se ríen mucho. -No entiendo nada -digo. -Mejor -me dicen-. Es muy grosero" (Uhart 29). This exchange accounts for a (dis)encounter which is addressed in more depth when she visits the National University and reads a letter written by Wichi students attending the institution: "Durante los primeros días de clase, nos sentíamos atemorizados por la enseñanza de un nivel muy diferente del acostumbrado por nosotros. Aún nos cuesta comprender muchas cosas" (Uhart 35). Despite these difficulties, cultural mediation through education and linguistic exchange appears as an important factor in Uhart's account of the villagers thoughts on this matter. The Chair of the University's Literature Department points out how the students addressed the linguistic challenges that emerged from the encounter of a "creole" based educational system with the native Toba and Wichi students:

Al principio fallábamos, porque como la cosmovisión de ellos es diferente, no lográbamos resultados. Recurrimos a un antropólogo y mejoró la cosa. (...) a los que hicieron el secundario en escuelas de modalidad aborigen les costaba comprender, por ejemplo, 'El árbol está en el jardín', porque para ellos el árbol corresponde al bosque (Uhart 34).

Likewise, a local woman recounts her and her daughter's experience working as facilitators: "Yo me capacité para hacer mediación, por ejemplo, para acompañar a los ancianos que no saben castellano a la capital, a hacer todo tipo de trámites. Mi hija es maestra

especial de modalidad aborigen”(Uhart 32).

These fragments are especially relevant to analyze the dynamics of a heterogeneous culture, not only for the community members, but also for the chronicler as an observer who aims to explore and understand this setting. Both the community and the chronicler are situated within the larger Argentine cultural context in which indigenous peoples and European descendants are all part of a common nation, and, therefore, are usually assumed to share a sense of identity despite their differences. In this sense, the chronicler positions herself as an ethnographer who observes life in the community, privileging the study of language and valuing discourse practices *in situ*. A parallel between the figure of the anthropologist, mentioned by the Literature Department’s professor, and the chronicler herself can be drawn as she assumes the role of a cultural mediator between the local communities and her readers, providing the latter with first hand testimonies that account for the contradictions of a plurilinguistic and multicultural context.

Finally, Uhart’s interest in recording people’s language is particularly relevant in “Córdoba”. In this *crónica*, she equally combines her own views with written sources and socially situated utterances to portray the Argentine province of Córdoba’s local humor, its particular dialect, and the different forms in which it is manifested: “El humor cordobés se expresa en el lenguaje callejero, en el que aparece la réplica recurrente, en los graffitis, en los piropos (...) chistes (...) Los apodos también son graciosos” (21). Referring to the *humor cordobés* as “language of the streets”, the chronicler highlights its importance as a source of living speech which combines both sharpness and cruelty. She also appeals to an authorized source from a local newspaper to characterize this humor as a cultural device that reflects Córdoba’s colonial past: “Según Carlos Shilling, escritor y periodista de *La voz del interior*, el humor cordobés es propio de vasallos: agresivo con los defectos ajenos y des-

calificador de conductas que se aparten del orden establecido” (21). According to the journalist, the power of *cordobés* humor lays in its corrosive nature, which is manifested through nicknames, jokes and wordplay that are orally transmitted. Likewise, the living testimony of people’s speech can also be found in the written language of the streets: the graffiti. The fact that the chronicler mentions and transcribes many of them in several of her texts underlines their significance as a manifestation of language’s permanent and ephemeral dimensions, reinforcing Uhart’s *crónicas* as valuable sources for depicting complex national cultural features.

This critical discursive analysis of *Los suicidas del fin del mundo* and *Viajera crónica* highlights their importance as valuable cultural documents. Despite their differences of scope and style, both volumes contribute to the broader discussion of Argentina’s hybrid cultural identity through presentations of socio-political issues and uses of language. Drawing upon literary and journalistic strategies, their writing enacts a political response to hegemonic narratives, displaying intertwined discourses which offer different views towards the problematization of an integrated national culture. The chronicler’s observations, alongside documented sources and first hand testimonies from the people, build a narrative based on multiple perspectives which are both contrasting and complementary, showing the complexities of cultural discourses and their circulation. In the same way, the volumes identify and question the tensions between center and periphery, both in symbolic and geographical terms, as a characteristic of Argentina’s cultural core. Overall, the two books become narrative tools to outline multiple threads of a heterogeneous culture, simultaneously discussing and confronting the past, engaging with the present, and projecting towards the future.

NOTES

¹ I use the term in Spanish to preserve its historical value, semantic density, and critical complexity in the context of Latin America. See Rotker (1992), Jaramillo Agudello (2012) and Darrigrandi (2013) for further discussion on this issue. About the genre and travel writing as a way of deep engagement with socio-political contexts see Forace (2007), and Angulo (2017), who specifically addresses the role of female contemporary journalists and chroniclers.

² “The *piquetero* movement gained national and international attention during Argentina’s economic collapse in December 2001, which removed the country from its position as one of the most stable and prosperous in Latin America. Angered over the government’s perceived mishandling of the country and its economy, thousands took to the streets in protests that brought together Argentines from nearly all socioeconomic sectors. (...) Without the support of traditional unions, or workplaces in which to strike, Argentina’s unemployed had to seek another way to express their discontent. Recognizing the power of disrupting commerce to gain the attention of government officials, those itching for change took to the

streets, employing a tactic called *corte de ruta* or *piquete* in which protestors impede the movement of traffic and merchandise on provincial, national or international routes by cutting off access to thoroughfares. Here originated the name *piquetero* to refer to these protestors, and the *corte de ruta* soon became a recognized form of collective action.” (Birss 2005).

³ As Dinerstein 2003 describes in her article on Argentine movements of resistance and political reinvention in the dawn of the 21st century, “In December 2001, Argentina experienced a decisive crisis. A financial collapse accelerated by the massive flight of capital and the IMF denial of a new loan was followed by a popular insurrection which, by putting forward the slogan ¡que se vayan todos, que no quede ni uno solo! [All of them out, not even one of them must remain] forced the resignation of national authorities” (187).

⁴ “The Unión Cívica Radical (UCR), usually known as the Radical Party, is the oldest national political party in Argentina and one of the two parties that have dominated Argentine politics during the twentieth century.

Founded in 1891 to confront the Partido Autonomista Nacional (PAN), a coalition that had controlled Argentine politics since 1880, the UCR won its first presidential election in 1916, ending thirty-years of continuous PAN political predominance. During its early years the Radical Party was led by Leandro Alem and fought the PAN with all methods available –words, votes, and guns– becoming the country's more destabilizing opposition force. After Alem's death in 1896, the party entered into rapid decline and by the turn of the century had disbanded. Hipólito Yrigoyen, Alem's nephew, began the reconstruction of the party in 1903, building on the ruins of the old political organization and winning the presidency in 1916 (...) Traditionally, historians have divided turn-of-the-century Argentina into two periods: 1880 to 1916, when the country was under the restrictively democratic PAN regime; and 1916-1930, when the Radical Party came to power, inaugurating a democratic period under universal suffrage with secret and compulsory voting – an era put to an end by the first military coup the country experienced in the twentieth century" (Alonso 1-2).

⁵ "The phenomenon of Peronism is closely related to the person of Juan Domingo Perón [(1895 – 1974); president of Argentina during three periods (1946-1952; 1952-1955; 1973-1974)], an army officer who broke into the Argentine political scene in the 1940s as an influential figure of the military regime that had been established on June 4, 1943. (...) Perón's government inaugurated a new era in Argentine history characterized by the full incorporation of popular sectors into public life. Particularly during the first administration, the government promoted a strategy of economic growth and full employment based on a process of income redistribution via wage increases. This also included industry promotion by stimulating consumption and the expansion of the domestic market, the provision of subsidies and credit, and the addition of protectionist tariffs. Throughout Perón's two administrations, trade unions were strengthened under a corporatist scheme of state supervision and the working class' share of the national income rose dramatically (...). Peronism also played a crucial symbolic role via the politics of recognition (*dignificación*) of popular sectors that resulted in the democratization of everyday life interactions, such as

those in the workplace and public spaces, as well as the democratization of consumption patterns and leisure activities" (Peruzzotti 5-6).

⁶ Like the chronicler emphasises, without sparing sarcasm, "El hospital no tenía registro (las muertes no se catalogaban como 'suicidio'); el Registro Civil no tenía registro (los libros, decían, se envían una vez por año a Río Gallegos); la policía no tenía registro (la policía no tenía registro); el Municipio no tenía registro (el municipio, decía, no tenía por qué)" (Guerriero 83-84).

⁷ "nadie lo dice en voz alta, pero hay 'ypefianos' y el resto del mundo y los 'ypefianos' comen en restaurantes como esos, viven en un barrio especial en casas especiales, tienen autos especiales y conservan el esquema familiar más tradicional que imaginar se pueda: esposa ama de casa, esposo que trabaja, hijos al colegio. Sus hijas no quedan embarazadas a los 12 años, los maridos no destrozan a golpes a sus esposas, sus hijos de 15 no se inyectan vino tinto. Los demás -el resto del mundo- tienen poco de algunas de esas cosas, demasiado de otras, y las dos partes se miran con bastante rencor y no poco desprecio" (Guerriero 108).

⁸ This term, first adopted by Bernardo Verbitsky in his novel *Villa Miseria también es América* (1957) ("Villa Miseria is also [a part of] the Americas"), refers to marginal urban shanty towns or slums that can be found across Argentina, particularly in Buenos Aires. They are also euphemistically known as *asentamientos* ("settlements") or *villas de emergencia* ("emergency villages").

⁹ "The *porteños* (people of the port city of Buenos Aires) were the chief advocates of centralism, which in effect meant control of the country by Buenos Aires, where the chief source of revenue, the customhouse, was located. They were opposed to, and by, many *provincianos* (Argentines outside of Buenos Aires provincia), whose gaucho armies fought for decades to maintain federalism, which meant virtual autonomy for each province. *Provincianos* also demanded tariff protection for their nascent industries and the end of Buenos Aires's status as the exclusive entrepôt of the country" (Encyclopaedia Britannica 2007).

WORKS CITED

- Alonso, Paula. *Between Revolution and the Ballot Box. The Origins of the Argentine Radical Party in the 1890s*. Cambridge University Press, 2000.
- Angulo Egea, María. *Inmersiones: Crónica de Viaje y Periodismo Encubierto*. Universitat de Barcelona Edicions, 2017.
- Bakhtin, Mijail. "The Problems of Speech Genres." *Speech Genres and Other Late Essays*. University of Texas Press Slavic Series, no. 8, 1st edited by Michael Holquist and Caryl Emerson, 1986, pp. 60–102.
- Bernabé, Mónica. "Prólogo." *Idea Crónica: Literatura de No Ficción Iberoamericana*. Beatriz Viterbo Editora and Fundación TyPA, 2006, pp. 7–25.
- Birss, Moira. "The Piquetero Movement: Organizing for Democracy and Social Change in Argentina's Informal Sector." *The Journal of the International Institute*, vol. 12, no. 2, 2005, <http://hdl.handle.net/2027/spo.4750978.0012.206>. Accessed 15 July 2020.
- Caparrós, Martín. "Contra la crónica." *Revista Etiqueta Negra*, no. 63, 2008, p. 61, <https://issuu.com/etiqueta.negra/docs/en63final>. Accessed 6 Oct. 2020.
- Darrigrandi, Claudia. "Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio." *Cuadernos de Literatura*, vol. 17, no. 34, 2013, pp. 122–43, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6242>. Accessed 6 Oct. 2020.
- Dinerstein, Ana C. "¡Que Se Vayan Todos! Popular Insurrection and the Asambleas Barriales in Argentina." *Bulletin of Latin American Research*, vol. 22, no. 2, 2003, pp. 187–200, <https://doi.org/10.1111/1470-9856.00072>. Accessed 6 Oct. 2020.
- Forace, Virginia. "Crónicas de Martín Caparrós: Una Mirada Política de Las Ciudades Latinoamericanas." *Catalejos. Revista Sobre Lectura, Formación de Lectores y Literatura Para Niños*, vol. 3, no. 5, 2007, pp. 86–105, <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/23340>. Accessed 6 Oct 2020.
- Guerriero, Leila. *Los suicidas del fin del mundo: crónica de un pueblo patagónico*. Tusquets Editores, 2006.
- Jaramillo Agudelo, Darío. "Collage Sobre La Crónica Latinoamericana Del Siglo Veintiuno." *Antología de Crónica Latinoamericana Actual*. Alfaguara, 2012, pp. 11–47.

- Peruzzotti, Enrique. "Peronism and the Birth of Modern Populism." *Journal of Inter-Regional Studies: Regional and Global Perspectives* (JIRS), vol 2, 2019, pp. 4-15, https://www.waseda.jp/inst/oris/assets/uploads/2018/03/04_Peronism-and-the-Birth-of-Modern-Populism_Enrique-Peruzzotti.pdf. Accessed 6 Oct. 2020.
- Rotker, Susana. *La Invención de La Crónica*. Ediciones Letra Buena, 1992.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. "Unitario." *Encyclopaedia Britannica* (Argentine History). Encyclopaedia Britannica inc., 2007, <https://www.britannica.com/topic/unitario>. Accessed 15 July 2020.
- Uhart, Hebe. *Viajera crónica*. Adriana Hidalgo Editora, 2011.

“Mirarse mirar, mirarse mirando’: Exílio, nostalgia e estranhamento em Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi.”

Anita Rivera Guerra
Harvard University

RESUMO: O presente trabalho é uma tentativa de ler a obra de Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi de forma a analisar suas poéticas em relação aos conflitos e contextos culturais e territoriais que as perpassam, tanto no que tange as construções subjetivas de cada uma quanto dos imaginários urbanos em que estão inseridas. Para tal abordagem, iremos focar em três principais conceitos, que de forma por vezes semelhante e por outras vertiginosamente distinta parecem indissociáveis da poética construída por ambas Pizarnik e Peri Rossi: o estranhamento (de si e do outro), o exílio e a nostalgia. Esses três elementos parecem chaves para se compreender a condição de ser no mundo das autoras, sua escrita e a metaforização espacial constitutiva de ambas, além de se relacionarem também com parte da formação subjetiva e histórico-geográfica das cidades de Buenos Aires e Montevidéu e da região do Rio da Prata de forma geral.

KEYWORDS: Exile, Alejandra Pizarnik, Cristina Peri Rossi, Strangeness, Poetry, Argentina, Uruguay

Cristina Peri Rossi e Alejandra Pizarnik, em suas obras poéticas, sugerem que a construção de si e a produção da subjetividade ocorrem em um lugar de profunda alteridade para com o mundo. Peri Rossi, nascida em Montevidéu em 1941, exilou-se em Barcelona, onde vive até hoje, em 1972, ameaçada pela iminência do golpe militar do ano seguinte. Desde a adolescência, quando se descobriu lésbica, se viu obrigada a forçar sua aceitação na sociedade da época; seu primeiro livro de poemas, *Evohé* (1971), que trata majoritariamente do erotismo homossexual feminino, causou um verdadeiro escândalo no Uruguai. Mesmo o fato de ter se tornado escritora está relacionado a essa não identificação com o mundo a sua volta; Parizad Dejbord, em *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio* (1998), afirma que “signo de su deseo de ser escritora, y la fidelidad que ha manifestado frente a ese deseo es ya, de por sí, su rechazo frente a la imposición de ‘modos de ser’ tradicionales”¹ (67).

Pizarnik, por sua vez, nunca foi uma exilada política, mas sofreu uma espécie de autoexílio em 1960, quando se instala em Paris e passa a considerar a capital francesa sua verdadeira pátria: “Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele”² (Pizarnik, *Diarios* 716)³. Filha de imigrantes do que hoje seria a Eslováquia que chegaram em Buenos Aires em 1934, dois anos antes de seu nascimento, nunca se identificou completamente enquanto argentina; “Soy Argentina! Argentum: plata. Mis ojos se aburren ante la evidencia. Pampa y caballito criollo. Literatura soporífera. [...] Siento que mi lugar no está acá! (ni en ninguna parte quisiera decir)”⁴ (ibid 42). A escrita parece ser, para ela, uma reação a essa falta de identificação – e, concomitantemente, a construção dessa falta; Cristina Piña afirma que Pizarnik “construye/destroja su subjetividad a partir del lenguaje”⁵ (*En las manos de las maestras* 23).

Mas essa alteridade de Peri Rossi e Pizarnik não se dá apenas a partir dos contextos citados e tampouco se resume ao “outro” extrínseco a elas; em ambas existe um estranhamento do ser para consigo mesmo, uma impossibilidade de reconhecimento de si enquanto ser contínuo. Em Pizarnik, esta é, provavelmente, a principal questão que sua obra poética e seus diários apresentam. Cesar Aira afirma, na biografia *Alejandra Pizarnik* (1998), que a chave da poesia de Pizarnik seria “la dislocación del sujeto”⁶ (40); ela narra, desde o princípio, uma profunda desassociação com seu eu (*yo*); o abandono voluntário do nome Flora, em 1956 (seu primeiro livro, *La tierra más ajena* (1955) – que, já pelo título, demonstra como o exílio foi fundamental na construção de sua poética desde os primeiros escritos – é publicado sob o nome de Flora Alejandra Pizarnik)⁷, ilustra essa complexa relação que a poeta tinha com a noção de identidade, em suas diversas facetas, e também seus esforços contínuos por fazer de si um personagem poético em todas as instâncias da vida, o “personaje alejandrino”⁸ (ibid 63). Esse personagem se traduz não apenas na *persona* Alejandra, a “poeta maldita” trágica e genial, mas também assume um lugar de protagonismo em seus escritos, como nas figuras “la pequeña náufraga”, “la autómata” e “la muchacha”. No poema “Sólo un nombre”, de 1956, ela parece evocar – quase misticamente – o ser-Alejandra, que pode tanto ser lido como o *yo* que está debaixo de si quanto como uma entidade outra, que se superpõe ao *yo* que narra.

SÓLO UN NOMBRE⁹

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra¹⁰

(*Poesía Completa* 65)

É justamente nesse interstício de possibilidades de si que Pizarnik se inscreve (e escreve). Constantemente fala de outras vozes que vivem nela, que falam e, principalmente, escrevem por ela: “La poesía no soy yo quien la escribe”¹¹ (Pizarnik, *Diarios* 417), afirma, em trecho de 1962 de seus diários. Em *El infierno musical*, de 1971, escreve: “No puedo hablar con mi voz, sino con mis voces”¹² (Pizarnik, *Poesía Completa* 264), verso que Peri Rossi diz subscrever em entrevista (Rossi). E essa relação de estrangeiridade acontece também no âmbito físico do corpo; Alejandra, desde muito nova, estabeleceu uma complexa relação com a própria aparência, bem como com os desejos sexuais, especialmente quando dirigidos ao mesmo gênero. Para alguns amigos, apresentava suas namoradas; para outros, negava relacionar-se com mulheres (Enríquez). Ela afirma, em passagem de 1960, sentir desejo por ambos os gêneros, apesar de considerar os homens apenas como objetos sexuais. Ésta es mi originalidad, según creo. Una suerte de lesbiana normal”¹³ (*Diarios* 331). Daí, talvez, sua grande obsessão pela figura do duplo, que trabalha em diversos escritos através das imagens do espelho e das bonecas.

Há, em toda sua obra, “la marca de un extrañamiento y un exilio – sea de la tierra, la poesía o la infancia misma –, que se inscribe como marca o huella fundacional en su escritura”¹⁴ (Piña 62-63). De formas distintas, mas que não raro cria paralelos temáticos e estéticos, a obra de Cristina também está marcada por esse “rastros fundacional”; seu estranhamento para com o mundo não se reduz à experiência do exílio político, mas se dá em uma instância ontológica, assumindo um papel fundamental na construção de sua poética. Ela afirma, em entrevista de 2009 ao *El País*, que poderia sentir-se exilada mesmo em Montevidéu: “es la melancolía de la falta de identificación, de la dificultad de integrarse”¹⁵ (Rossi).

Trata-se de uma alteridade primeira, intrínseca ao ser, que pode ser compreendida sob o signo da nostalgia – indissociável do exílio e do estranhamento – e que parece estar intimamente conectada à escrita das autoras. “El poeta es el más extranjero. Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra”¹⁶ (Pizarnik, *Prosa Completa* 313), afirma Pizarnik; o poeta, para ela, se coloca no mundo fundamentalmente enquanto exilado. No conto “Los desarraigados”, Peri Rossi escreve sobre seres que flutuam alguns centímetros sobre as ruas das grandes cidades, sem raízes que prendam seus pés ao chão. Essa ausência de raízes – por vezes inata e, por outras, forçada –, “otorga a sus miradas un rasgo característico: una tonalidad celeste y acuosa, huidiza, la de alguien que en lugar de sustentarse firmemente en raíces adheridas al pasado y al territorio, flota en un espacio vago e impreciso”¹⁷ (*Cuentos reunidos* 72). Esses seres “desarraigados”, desenraizados, são os poetas e os exilados, “incómodos en todas las partes”¹⁸ (ibid 71).

Peri Rossi também evoca o elemento do duplo em diversos contos e poemas, usando-o, entre outros, como metaforização de dois corpos sem diferença sexual que se desejam; “Como mi seno/ es tu seno/ y tus antepasadas son las mías”¹⁹ (*La Barca del Tiempo* 93). Essa ausência de fronteiras entre um ser e outro parece se dar,

também, na relação entre poeta e palavra; Lil Castagnet, no prefácio da antologia *La Barca del Tiempo* (2016), afirma que “todo el libro es un juego de suplantaciones entre la palabra y la mujer y uno no llega a percibir quién es la amada o la abandonada, quién la acariciada o la aborrecida, con cuál de ambas se hace el amor” (ibid 8).

Para Castagnet, a poesia de Peri Rossi se constitui em dois âmbitos; o do erotismo e o do exílio. Esses dois âmbitos, porém, parecem ter um elo em comum; a nostalgia. A nostalgia de si, do outro, de um país e um tempo perdidos, da palavra; a escrita assume, também, uma condição de exílio. Em *O Livro Por Vir* (1959), Maurice Blanchot afirma que o canto das sereias da *Ilíada*, fatal àqueles que o ouviam – salvo por Ulisses, que pediu a seus marinheiros que o amarrassem para que ele pudera escutá-lo, em êxtase e agonia –, destinado aos navegantes de mares distantes, era ele mesmo *navegação*: “era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo” (4). Esse canto mortal e proibido, e inédito aos ouvidos humanos que o pudessem narrar antes de Ulisses, rememora os navegantes de seu próprio canto; ele não é mais que o canto humano cantado por vozes não-humanas, que põem em questão a humanidade de todo canto. Daí sua fatalidade – a alteridade fantástica da própria voz, “o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a desaparecer” (ibid). O canto da alteridade, que não é mais que o canto do próprio ser – o canto do abismo, que convida o ser a cair. Talvez todo canto – toda narrativa – seja uma nostalgia do canto-outro, do canto fatal, como voz que, proferida, espere o eco de si mesma; como palavra pronunciada que anseie resposta.

Na poesia de Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi, essa nostalgia do canto é fundamental. Peri Rossi inicia seu romance *La nave de los locos* (1984) com a seguinte citação: “Extranjero. Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir” (10). Esse parece ser, para ambas, o lugar que também o poeta ocupa, uma estrangeiridade intrínseca, uma incessante e impossível nostalgia de um território desconhecido – o da palavra, talvez. E não só do território, mas de si mesmo, do outro, do que há entre os dois; a narrativa se coloca nesse espaço de suspensão entre um ser e outro. Georges Bataille afirma, em *O Erotismo* (1957), que “entre um ser e outro existe um abismo, uma descontinuidade” (36); como Blanchot, Bataille traz a imagem do abismo para pensar o movimento de navegação da narrativa, através da qual tenta percorrer o ser em busca da própria continuidade. Pizarnik e Peri Rossi frequentemente convocam a imagem do barco ao tratar desse movimento – imagem, tanto física quanto subjetivamente, presente também em suas vidas; ambas carregam uma história familiar e pessoal de trânsitos, exílios e migrações.

O movimento da poesia de Pizarnik e Peri Rossi parece também ser o de lançar-se ao desconhecido. “Se escribe/ como se lanza botella al mar” (Rossi, *La Barca del Tiempo* 155)²⁰, escreve Peri Rossi no poema “Mensajes”, do livro *Inmovilidad de los barcos* (1997); é

um movimento duplo: ao escrever, ao lançar garrafa ao mar, ela sai de si em direção ao outro, ao abismo, à eternidade; ao mesmo tempo, porém, esse si do qual ela sai não desaparece, mas permanece em sua descontinuidade. É o momento de ruptura entre um ser e si mesmo; o momento em que se lança a garrafa é quando se funda a alteridade entre o ser que fica e o que vai, ambos pertencentes à mesma instância que é o próprio ser. A inauguração da alteridade do ser para consigo.

MENSAJES

Se escribe
como se lanza botella al mar:
soñando con una playa
un lector, una lectora
Pero cuando por azar de los vientos
y la conjunción errática de las mareas
la botella navegante llega a la orilla
y alguien la recoge
– lee el mensaje –
hay que confesar: quien envió el mensaje
está ya en otra cosa.²¹

(Rossi, *La Barca del Tiempo* 155)

No poema “13.”, de *A árvore de Diana*, Pizarnik alude à imagem do barco para tratar desse movimento de construção e revelação do outro que há dentro de si a partir e através da poesia.

13.

explicar con palabras de este mundo
que partió de mi un barco llevándome²²

(Pizarnik, *Poesía Completa* 115)

O barco de Pizarnik e a garrafa de Peri Rossi parecem seguir o mesmo movimento; ao mesmo tempo partem do sujeito e o levam de si, “soñando con una playa” que é inalcançável – quando se chega ao destino, “quien envió el mensaje/está ya en otra cosa”, tanto em relação ao leitor quanto à própria mensagem. O movimento de lançar a garrafa inaugura dois abismos intransponíveis; tanto aquele que há no âmbito do próprio ser quanto o que separa um ser e outro. Não só não se lança completamente através das palavras, como tampouco se é recebido por quem as lê. O leitor, o destino da mensagem, também assume um papel de desconhecido, de horizonte infinito e inalcançável; mesmo se o acaso eventualmente levar a mensagem a seu destino, o abismo entre quem a lançou – quem se lançou – e quem a recebeu é intransponível, como também o é o abismo que se estabelece naquele mesmo que se lançou.

Nesse movimento, o *tempo* entra como elemento fundamen-

tal. A distância espacial que o barco percorre em direção ao horizonte do desconhecido é, essencialmente, uma distância temporal, e daí, também, a impossibilidade do regresso. Mas por que a ânsia de partir, se o que resta é uma nostalgia impossível do lugar irrecuperável que se deixou?

DIALÉTICA DE LOS VIAJES

[...]

Para recordar
tuve que partir
y soñar con el regreso
– como Ulises –
sin regresar jamás.
Ítaca existe
a condición de no recuperarla

(Rossi, *La Barca del Tiempo* 74)²³

Partir parece ser o movimento imperativo para que se possa reconhecer o lugar de onde se partiu – em última instância, reconhecer-se a si mesmo, em si mesmo –; “Ítaca existe/a condición de no recuperarla”. Há um desejo aparentemente inexorável de lançar-se ao desconhecido destruindo a terra que ficou atrás, uma necessidade da nostalgia do que já não existe, apesar da angústia que ela inevitavelmente causa – ou talvez justamente por essa angústia. Daí o sentido de lançar garrafa ao mar, de lançar-se a si mesmo como barco.

É um movimento de exílio, e como todo exílio, é inescapável. Permanecer é morrer. Peri Rossi, referindo-se ao verso “Navegar é preciso, viver não é preciso”, de Plutarco (revisitado por Fernando Pessoa) afirma que “si vivir es navegar (‘Navegar es necesario, vivir no’, lema de la Unión Hanseática), el mar es la tierra del navegante, y todo, fuera del mar, es naufragio”²⁴ (*Estado de exilio* 7); a terra firme também se torna morte. Mas, se a permanência é a morte, a partida também o é: “Partir/es siempre partirse en dos”²⁵ (Rossi, *La Barca del Tiempo* 73), Peri Rossi afirma, no poema “El viaje”; aquele que parte vai em busca da eternidade, da morte. Como Rimbaud virando, ele mesmo, barco – “ou eu, barco perdido em cabelos das ansas” (Rimbaud, 58) –, Pizarnik e Peri Rossi enfrentam a dupla morte que é despossuir-se, que é transpor o abismo que há entre o ser e si mesmo, parafraseando Bataille; tornando-se ele mesmo terra, barco e mar. Esse exílio, concomitantemente de si e da palavra, é, ele também, marcado pela nostalgia; nostalgia dupla que sente tanto aquele que ficou quanto o que foi lançado. Nostalgia de uma unidade absoluta entre ambos, unidade que, porém, nunca existiu; foi dessa inexistência, justamente, que veio a necessidade do lançar-se, da busca pela eternidade fora do âmbito do ser, mas através dele.

O ser de Pizarnik e Peri Rossi, então, se estabelece como ser

partido, irreconhecível em si mesmo; separado pelo abismo, pela descontinuidade que existe entre ele e ele mesmo. Esse duplo que somos, familiar e estranho – *heimlich* e *unheimlich* –, é, como considera Freud no texto “O estranho”, de 1919, um mecanismo de fuga da morte que acaba por se tornar um enunciado dela. Um exemplo é a ideia da alma imortal, que representa a permanência do ser independentemente de sua materialidade – mas assume também a potência de representar uma presença que amedronta, como as almas-penadas; uma presença que sobrevive à ausência do corpo físico, mas não mais de forma acolhedora.

14.

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.²⁶

(Pizarnik, *Poesía Completa* 250)

O espelho também tem o poder de trazer à tona, ao mesmo tempo, a consciência da presença e da ausência de si, como mostra Michel Foucault na conferência “Outros espaços”, de 1967; “é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe” (Foucault, 415). No poema “14.”, também de *El árbol de Diana*, o próprio reflexo aparece como alma-penada, como alteridade que assombra; “miedo de ser dos/camino del espejo”. Pizarnik, frente ao espelho, depara-se com esse estranho que a habita, é um sujeito que é tragado pelo outro que existe em si; “alguien en mí dormido/me come y me bebe”. Com efeito, em seus diários, ela relata diversas vezes uma complexa relação com a própria imagem e uma obsessão por olhar-se no espelho; em 1958, ela escreve: “Me compré un espejo muy grande. Me contemplé y descubrí que el rostro que yo debería tener está detrás – aprisionado – del que tengo. Todos mis esfuerzos han de tender salvar a mi auténtico rostro. Para ello, es menester una vasta tarea física y espiritual”²⁷ (Pizarnik, *Diarios* 250).

Trata-se de uma alteridade violenta, dolorosa; “mi deseo de morir viene de mí no estar en mí” (ibid 359)²⁸. Pizarnik diz sentir-se consumida por esse “alguien” que a habita, esse outro não identificado e não identificável, numa relação paralela à que delimita entre si e o mundo exterior; um sujeito que está sempre como – ou em face ao – outro. E a construção de si sempre nessa posição de alteridade é condição essencial para sua existência; em uma passagem de seus diários, ela escreve: “No tengo existencia propia. Existo en y por las miradas ajenas”²⁹ (ibid 309. Grifo da autora), mesmo que esses olhares alheios partam de si mesma – o “mirarse mirar, mirarse mirando”³⁰ (ibid 500), como ela diz. Ao olhar-se olhando, ou olhar-se escrevendo – sempre como outro – Pizarnik exila-se de si, usando

a poesia como instrumento para tal. A poesia assume um papel de revelação da própria alteridade e das angústias causadas por ela, ao mesmo tempo em que é, ela mesma, motivo de angústia, uma vez que é também nesse processo de construção de narrativas que a alteridade se constrói.

No conto “El juego”, de *Los museos abandonados* (1968), Cristina narra um jogo de pique-esconde sexual em um insólito museu (uma espécie de templo da nostalgia, heterotopia “onde o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo” (Foucault, 419) repleto de estátuas, esqueletos de animais pré-históricos e estranhos objetos históricos, em que os únicos habitantes vivos são os dois personagens e algumas ratazanas. Enquanto procura Ariadna – sobre quem nada sabemos, como tampouco é conhecido o motivo pelo qual estão encerrados no museu em ruínas (parte pelo tempo, parte por eles mesmos, que destruíam os objetos conforme buscavam um ao outro) –, o narrador penetra uma sala com dezenas de espelhos, onde experimenta uma sensação semelhante à de Pizarnik; sente-se perseguido pela própria imagem refletida, que, através do jogo dos espelhos, se torna infinita. “En lo doble azul me temí: hombres cenicientos, sombríos, a mis espaldas, fabricaban mi sombra, mi otro, mis espejos, me torturaban el gesto presente con la fugacidad del inmediato anterior”³¹ (Rossi, *Cuentos reunidos* 93); o próprio reflexo é uma rememoração, também, da fugacidade da vida, na medida em que não se pode capturar; um *memento mori* à imagem e semelhança do ser.

O espelho coloca em jogo a multiplicação eterna e insólita da mesma imagem que lembra o ser de sua ausência; é o desdobraimento, em muitas, da própria ausência de modo que já não se sabe se houve, em algum momento, alguma presença. Numa *mise en abîme* da própria presença ausente, do outro que é si mesmo, o assombração de olhar-se olhando-se no infinito de olhos que são um só par inalcançável. Em passagem de seu diário de 1961, Pizarnik narra um movimento para com o espelho e a narrativa que parece ser, também, o da *mise en abîme*;

el espejo me daba miedo, ojos alucinados, y me corrí de mí, desnuda, tambaleante, tropezando con muchas cosas porque la alfombra estaba llena de valijas, ropas, libros, papeles, y en los papeles poemas, y en los poemas ese miedo, esta concentración inigualada en un dolor viejo, indiscernible de mí.³² (*Diarios* 407).

Pizarnik corre da própria imagem, que assume uma alteridade em relação a ela, e nesse movimento tropeça nos poemas onde narra o medo da própria imagem, indiscernível de si. É um movimento eterno de fuga da presença ausente para se deparar novamente com ela no outro espelho que são seus poemas. Aira afirma que, na poesia de Pizarnik “entre sujeto y objeto se interpone alguna forma de juego de lenguaje” (39-40); a palavra escrita assume essa função de espelho, de intransponibilidade entre o sujeito que vê seu próprio reflexo.

A relação de de Pizarnik e Peri Rossi com as cidades de Buenos Aires e Montevideu e com o contexto de exílio parece, ainda que de formas distintas, funcionar também como uma espécie de espelho; Fernando Aínsa, em *Palabras nómadas: Nueva cartografía de la pertenencia* (2014), afirma que “de esta condición de extranjero ha hecho Cristina Peri Rossi parte de su proyecto narrativo situado en lo fronterizo, ese ambiguo territorio que está en los límites de lo especular” (90). Sem dúvida, ambas as margens do Rio da Prata apresentam particularidades essenciais para a compreensão de cada uma delas e de cada autora; naturalmente, Buenos Aires e Montevideu não são uma mesma cidade, assim como Pizarnik e Peri Rossi não são uma única autora. De fato, por exemplo, a Buenos Aires de Pizarnik parece tender muito mais para a questão da angústia, enquanto a Montevideu de Peri Rossi se submerge em algo mais semelhante à tristeza; as cartografias subjetivas de cada uma são absorvidas de maneira diferente em uma e outra margem, em uma e outra autora. Tanto em Pizarnik quanto em Peri Rossi, porém, a questão da cidade, mesmo quando não trabalhada explicitamente, assume um caráter de *rastró*, um pano de fundo indissociável do imaginário poético das duas. Buscamos, através de comparações e distanciamentos, criar um diálogo entre cada escritora e sua cidade natal, ao mesmo tempo que entre ambas as autoras e cidades, em suas semelhanças e descontinuidades.

Como vimos, Peri Rossi se exilou do Uruguai em 1972 e nunca voltou a viver em sua cidade natal, Montevideu. Talvez por isso tenha escrito, após o exílio, alguns (poucos) contos e poemas que fazem referência direta a ela. Mas, mesmo antes, a cidade é indissociável de seus escritos, embora raramente apareça explicitamente neles. Em seus livros publicados antes de outubro de 1972 – quando embarcou para Barcelona –, com destaque a *El libro de mis primos* (1969), o que mais se apreende da questão urbana é uma atmosfera de medo e perseguição que efetivamente estava latente na sociedade uruguaia no período pré-ditadura.

Em *El libro de mis primos*, Peri Rossi narra, a partir do olhar dos “primos” crianças e adolescentes – especialmente Oliverio, um dos mais jovens –, as relações familiares de uma casa onde vive uma grande família burguesa no que parece ser os arredores de Montevideu. A casa, a princípio absolutamente normal, logo assume, na narrativa, uma atmosfera insólita e fantasiosa, perpassada por incestos, estátuas que parecem quase vivas e outros elementos que compõem o olhar ficcional (ou mesmo factual) infantil dos personagens. O primo mais velho, Federico, foge da casa e passa a integrar a guerrilha armada socialista. O livro termina com dois relatos: o de Oscar, irmão de Oliverio, que narra, de dentro da casa, o cerco que se forma ao redor dela – “algo está pasando. Algo está pasando intimidante en la casa y seguirá pasando, si alguien no lo detiene”³³ (Rossi, *El libro de mis primos* 166) –, e o do próprio Federico, que entra na cidade com seus companheiros de guerrilha; “en la noche calma, blanca, mansa, hemos entrado a la ciudad como hombres de paz, pero protegiéndonos en las sombras [...] HEMOS LLEGADO”³⁴ (ibid 173).

É uma cidade dividida, em vigilância constante, onde há que se esconder nas sombras – sejam elas do enorme jardim da casa burguesa ou das ruas da cidade invadida. É, explicitamente, uma crítica à burguesia e aos militares que logo forçariam sua entrada no poder, mas não só: há uma crítica também ao egoísmo e à superficialidade dos personagens adultos, uma exaltação – nostálgica – da inocência extremamente sagaz dos personagens infantis. Por fim, essa inocência se impõe tanto sobre os adultos quanto sobre a própria cidade, através do relato de Oscar, que avisa os parentes mais velhos da invasão sem ser escutado, e de Federico e seus companheiros, que conseguem, efetivamente, invadir a cidade. Há um forte sopro de esperança, uma tentativa de reverter o que se estava anunciando politicamente a partir dos jovens que se opõem ao sistema em segredo, até reagirem; se a invasão de Federico de fato tivesse ocorrido, Peri Rossi não teria que exilar-se três anos depois.

Aliás, a temática do segredo, de algo oculto, mesmo que não seja algo explicitamente político, está presente em outras narrativas de Peri Rossi que evocam Montevideu. No conto “La ciudad de Luzbel”, de 1992, por exemplo, Peri Rossi escreve sobre uma cidade melancólica, suspensa no tempo, que esconde um segredo; uma mulher apaixonante chamada Luzbel (o mesmo nome da cidade), que nunca sai de casa e ali recebe seus amantes, mas apenas se eles souberem a continuação dos versos que ela recita atrás da porta. Dessa cidade ninguém consegue sair, apenas entrar – “aunque nadie parece haberlo hecho deliberadamente”³⁵ (Rossi, *Cuentos reunidos* 54). Algo, a imobilidade do tempo ou a membrana vaporosa de sonho que se desprende das árvores, impedem os visitantes de partirem; mas estes “tampoco saben que se están quedando”³⁶ (ibid). “Es una ciudad de emigrantes, de vagabundos, hombres y mujeres de origen diverso que llegaron un día y no regresaron más a su lugar natal”³⁷ (ibid 58); o personagem principal do conto, um viajante que, após sentar-se em um bar em frente ao porto, esperando a hora de voltar para o navio, e ver seu sobrenome escrito no letreiro, não saiu mais de Luzbel, buscando informações sobre esse parente distante que ali havia chegado antes dele. Quando descobre a existência de Luzbel, a mulher, vai ao encontro dela, que lhe recita, por detrás da porta, os versos de Dante, inscritos na porta do Inferno: “Por mí se va a la escondida senda. Por mí se va al eterno dolor”³⁸ (ibid 63).

Emocionado, respondió: “Dejad toda esperanza, vosotros, los que entráis’.

La puerta de Luzbel se abrió lentamente – no la vio, al principio, cegado por la oscuridad – y accedió, temblando, al recinto sagrado. Entonces supo – durante un instante de lucidez – que sólo ese verso le estaba destinado a él, viajero atrapado en la seducción de una ciudad como un sueño.39 (ibid).

Luzbel – Montevideu – parece se apresentar, para Peri Rossi, enquanto mistério. É uma cidade insólita, em que os habitantes se encontram adormecidos numa nuvem de sonho que se mistura à

chuva, num lugar em que não existe mais tempo; onde quase ninguém nasceu, uma vez que toda a população foi parar ali há pouco tempo e por acaso. Uma cidade sem raízes e sem porvir, suspensa em sua história, pairando alguns metros acima do mar que funciona como via de mão única, que traz gente mas nunca leva ninguém. Há um paradoxo em Luzbel; as pessoas não conseguem partir pois estão imersas em um sonho, mas não percebem que estão adormecidas – e o sonho parece ser a própria cidade, que é posta em questão como se não passasse de um devaneio. Mas um devaneio do qual não se é possível acordar; “Dejad toda la esperanza, vosotros, los que entráis”.

No poema “Montevideo”, do livro *Estado de exilio* (2003), Peri Rossi traz outros paradoxos e impossibilidades da cidade, que define como “suspendida de un malentendido”.

MONTEVIDEO

Nací en una ciudad triste
de barcos y emigrantes
una ciudad fuera del espacio
suspendida de un malentendido:
un río grande como mar
una llanura desierta como pampa
una pampa gris como cielo.

Nací en una ciudad triste
fuera del mapa
lejana de su continente natural
desplazada del tiempo
como una vieja fotografía
virada al sepia.

[...]

Y sin embargo
la quise
con un amor desesperado
la ciudad de los imposibles
de los barcos encallados
de las prostitutas que no cobran
de los mendigos que recitan a Baudelaire.

La ciudad que aparece en mis sueños
accesible y lejana al mismo tiempo
la ciudad de los poetas franceses
y los tenderos polacos
los ebanistas gallegos
y los carniceros italianos.

Nací en una ciudad triste
suspendida del tiempo

como un sueño inacabado
que se repite siempre.⁴⁰

(Rossi, *La Barca del Tiempo* 76-77)

Nesse mal-entendido se inserem os elementos da pampa, do rio e do céu – três imensidões que se confundem; “un río grande como mar/una llanura desierta como pampa/una pampa gris como cielo”. É um paradoxo em que a cidade parece estar imersa; Peri Rossi narra uma Montevideu dos impossíveis, onde as coisas parecem não seguir a lógica urbana convencional – prostitutas que não cobram, mendigos que recitam Baudelaire. Também, como Luzbel, é uma cidade fundamentalmente de imigrantes; poetas franceses, lojistas polacos, ebanistas gallegos, açougueiros italianos. E, principalmente, Peri Rossi narra uma Montevideu de nostalgias. É a cidade que aparece em seus sonhos, distante e próxima ao mesmo tempo.

Esse caráter nostálgico de Montevideu parece não ser restrito à sua experiência pessoal de exílio. Ela afirma a cidade como fora do espaço, suspensa no tempo, “lejana de su continente natural”; seus barcos encalhados parecem barcos carregados da nostalgia de navegar. A Montevideu de Peri Rossi emana uma subjetividade nostálgica de um lugar suspenso, localizado em um espaço-tempo que já não existe. É uma cidade triste, melancólica, nostálgica e essencialmente paradoxal; “la ciudad de los imposibles”. Como se houvesse uma profundidade na cidade, como se ela mesma fosse mar.

Ao contrário de Peri Rossi, Pizarnik não tem nenhum poema ou conto em que se refira explicitamente a Buenos Aires. Por isso, talvez, a dificuldade em encontrar uma bibliografia que trate da relação dela com o urbano além de suas próprias anotações dos diários. Como vimos, porém, há um rastro da cidade que é onipresente em seus escritos; essa relação transborda quando lemos seus diários e correspondências. Ela também define sua cidade como “imposível” – “un siniestro imposible”⁴¹ (Pizarnik, *Diarios* 954) –, mas parece ser uma impossibilidade distinta da de Montevideu; a Buenos Aires alejandrina assume uma atmosfera mais de angústia que de tristeza; suas nostalgias são outras.

“Buenos Aires es como un costurero de una modista que trabaja en su profesión de hace unos treinta años. Cada vez que desea hallar el hilo dorado, se lastima irremediabilmente con infinidad de alfileres de cuya existencia no se percató.”⁴² (ibid 63) Esse parece ser o destino da cidade, para ela; o destino dela nessa cidade: buscar, desde sempre, o “fio dourado” que está ali, porém fora de seu alcance; e para encontrá-lo, ela (e a cidade) se furam nos alfinetes, num movimento eterno e impossível. Esse parece ser também o movimento de suas diversas narrativas sobre caminhar pelas ruas portenhas. É uma experiência de angústia que ela atribui diretamente à própria cidade; “Creo que Julien Green fue el que dijo al llegar y ver América que jamás sintió una tristeza de ese género. Lo comprendo. No es que niegue mi depresión interna. [...] hay lugares que excitan terriblemente la angustia. Lugares y seres”⁴³ (ibid 47. Grifo da au-

tora). Há uma profunda alteridade de Pizarnik com Buenos Aires e seus habitantes; como vimos, ela está numa espécie de estado de exílio constante, em termos territoriais, em relação aos outros e a si mesma. Ao mesmo tempo, porém, guarda uma espécie de necessidade desse lugar de alteridade, mesmo que este gere uma angústia profunda – "increíble como necesito de la gente para saberme yo"⁴⁴ (ibid 425).

Esse exílio e essa necessidade do exílio são latentes em sua relação com a cidade – mesmo em Paris, onde supostamente se sentiria confortável, há um claro estranhamento; "cómo no arastrarme por las pequeñas calles tristes, sucias, agrias, llevándome una brutal melancolía, un anhelo jadeante, un ardor sin límites"⁴⁵ (ibid 463). Justamente nessa época de sua vida, também, é possível perceber que o estranhamento antes relacionado a Buenos Aires se desloca e passa, mais intensamente, a ser direcionado para si mesma. As narrativas da Alejandra que percorre as ruas, seja em Paris ou em Buenos Aires – mas especialmente nesta última – são perpassadas constantemente pelos *outros* que também habitam as ruas (às vezes literalmente; ela tem uma inclinação a escrever sobre os mendigos no metrô ou à beira do Sena). Esses outros assumem, para ela, uma posição de observadores de todos seus movimentos, e não raro parecem seu próprio reflexo no espelho, como na passagem em que todos à sua volta estão comendo; nesse período, Pizarnik jejuava e tinha episódios de compulsão alimentar.

Los mendigos en los corredores del *métro*. Los miré a todos, todos me miraban. Miseria de cuatro ojos dándose a conocer, intercambiándose un *quién vive* y luego la marcha y la desaparición. Todos ellos comían, todos los niños comían, los empleados y los jefes, comen por la calle llena de afiches luminosos.⁴⁶ (ibid 531).

Com efeito, a relação de Pizarnik com a cidade parece acompanhar o movimento de sua relação com o espelho; ver-se como outro, sentir-se observada e perseguida por esse outro, mas ao mesmo tempo depender dessa alteridade, por mais angustiante que seja. Estar em meio à multidão, para Pizarnik, parece ser perder a condição de sujeito, quase como na leitura de Walter Benjamin de "O homem na multidão", de Edgar Allan Poe. Em outras passagens, porém, a autora relata experiências que estão mais próximas ao *flâneur* de Baudelaire; ou, antes, a sua dificuldade de se colocar no mundo através dessa relação, como na passagem em que conta o estranhamento de flunar sendo mulher. Daí, talvez, sua obsessão pela personagem de *Nadja* (1928), de André Breton, sobre a qual escreveu o ensaio "Relectura de Nadja" em 1970.

Si yo camino lentamente, mirando las esculturas de las viejas casas (cosa que aprendí a mirar) o el cielo o los rostros de los que pasan junto a mí, siento que atento contra algo. [...] La mujer tiene que caminar apurada indicando que su caminar tiene un fin. De lo contrario es una prostituta (hay también un "fin" [*sic*]) o una loca o una extravagante.⁴⁷ (ibid 161).

Buenos Aires aparece em sua narrativa, também, como uma espécie de cidade assombrada; "Calle Florida desde Avenida de Mayo hasta Corrientes. Hoy. Hoy. La risa pugnaba por estallar en mis labios. El pozo de las víboras. Las hormiguitas viajeras. Los únicos felices eran los ciegos"⁴⁸ (ibid 205). Retomando a relação entre cidade e espelho, esta parece assumir uma espécie de função de "alma-penada", como em "O estranho" de Freud; uma alteridade que se cria a partir da projeção de si mesmo no outro que volta sob a atmosfera da morte; com efeito, Pizarnik define Buenos Aires como um "lugar sombrio, desamparado, en esta ciudad curiosamente llamada Buenos Aires, donde innegablemente sufrís un poco por lo que tiene de muerta en una ciudad muerta"⁴⁹ (ibid 817) e afirma, em carta a María Elena Arías Lopez, que "B. Aires es una especie de muerto feroz. (Qué miedo!)"⁵⁰ (Pizarnik, *Nueva correspondencia* 320).

Se, explicitamente, o ambiente urbano não aparece em sua obra literária, o oposto acontece com os elementos do jardim e do bosque. Ambos parecem assumir um caráter de lugar sagrado, sob ou além da cidade, para onde se deve fugir. No conto "El hombre del antifaz azul" – um dos tantos que ela escreveu com referências à Alice de Lewis Carroll –, por exemplo, a personagem, ao seguir "o homem da máscara azul", cai em um longo buraco, onde vê, através da fechadura de uma pequena porta, "el bosque en miniatura más hermoso que pueda ser imaginado"⁵¹ (Pizarnik, *Prosa Completa* 47).

Nostalgia, exílio e estranhamento declinam-se, assim, de modo a constituir verdadeiras chaves para uma leitura dos imaginários poéticos de Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi no que diz respeito às condições de ser no mundo das autoras, tanto em relação a si mesmas quanto do outro externo e do urbano. Em suas semelhanças e diferenças, as autoras parecem tratar da palavra como algo que se coloca na interseção desses e outros elementos, como a cidade e o espelho, e que, se por vezes parecem constitutivos da escrita, por outras assumem uma instância de construção da palavra. De forma análoga, a escrita também atua na fronteira entre elas e o mundo e entre elas e si mesmas, lembrando-as, como frente ao espelho, concomitantemente da ausência e da presença de si; num jogo poético entre eu e outro, entre estranhamento e identidade, constitutivo da escrita poética.

NOTES

¹Tradução ao português: “seu desejo de ser escritora, e a fidelidade que manifestou frente a esse desejo é já, por si, signo de sua rejeição frente à imposição de ‘modos de ser’ tradicionais”. Tradução minha.

² Tradução ao português: “é indubitável que meu lugar é Paris, pelo fato de que lá o exílio é natural, é uma pátria, enquanto aqui dói”. Tradução minha.

³ Em 1969, porém, ao retornar à capital francesa, sente uma profunda falta de reconhecimento para com o contexto social e político, o que, para amigos como Ivonne Boderlois, foi um dos marcos para a complexa situação psicológica de Pizarnik, que culminou em seu suicídio em 1972.

⁴ Tradução ao português: “Sou Argentina! Argentum: prata. Meus olhos se entediam ante a evidência. Pampa e cavalinho *criollo*. Literatura soporífera. [...] Sinto que meu lugar não está aqui! (nem em nenhuma parte quisera dizer)”. Tradução minha.

⁵Tradução ao português: “constrói/destrói sua subjetividade a partir da linguagem”. Tradução minha.

⁶ Tradução ao português: “o deslocamento do sujeito”. Tradução minha.

⁷ Não se sabe exatamente o porquê da escolha por “Alejandra”; Cristina Piña supõe que era uma forma de se reconectar com suas raízes eslavas – anos mais tarde, a poeta assinaria cartas aos amigos mais próximos como “Sasha”, diminutivo russo de “Alejandra” –, ou “por suas ressonâncias triunfais” (Enríquez 314). Para nós, o nome “Alejandra” se assemelha tremendamente (coincidentemente ou não) à fonética das palavras castelhanas “lejanía” ou “lejana” (respectivamente, “distância” e “distante [fem.]”), muito presentes em seus escritos, o que já seria um indício de sua relação poética com o exílio. Um exemplo é a seguinte passagem, de 1962: “Yo y siempre tan lejana, tan al borde del abismo, sintiendo un dolor agudo cuando me baño en el mar, sufriendo bajo los rayos del sol” (Pizarnik, *Diarios* 486).

⁸ Tradução ao português: “personagem alejandrino”. Tradução minha.

⁹ Optamos por manter o poema centralizado, como na diagramação original.

¹⁰ Tradução ao português: “SÓ UM NOME/alejandra Alejandra/debaixo estou eu/alejandra”. Tradução minha.

¹¹ Tradução ao português: “A poesia não sou eu quem a escreve”. Tradução minha.

¹² Tradução ao português: “Não posso falar com minha voz, mas sim com minhas vozes”. Tradução minha.

¹³ Tradução ao português: “objetos sexuais. Esta é minha originalidade, segundo creio. Uma espécie de lésbica normal”.

¹⁴ Tradução ao português: “a marca de um estranhamento e um exílio – seja da terra, da poesia ou da infância mesma – que se inscreve como marca ou rastro fundacional em sua escrita”. Tradução minha.

¹⁵ Tradução ao português: “é a melancolia da falta de identificação, da dificuldade de integrar-se”. Tradução minha.

¹⁶ Tradução ao português: “O poeta é o mais estrangeiro. Creio que a única moradia possível para o poeta é a palavra”. Tradução minha.

¹⁷ Tradução ao português: “outorga aos seus olhares um traço característico: uma tonalidade celeste e aquosa, fugidiva, a de alguém que no lugar de sustentar-se firmemente em raízes aderidas ao passado e ao

território, flutua em um espaço vago e impreciso”. Tradução minha.

¹⁸ Tradução ao português: “incômodos em todas as partes”. Tradução minha.

¹⁹ Tradução ao português: “Como meu seio/é teu seio/e suas antepassadas são as minhas”. Tradução minha.

²⁰ Tradução ao português: “Se escreve/como se lança garrafa ao mar”. Tradução minha.

²¹ Tradução ao português: “MENSAGENS/Se escreve/como se lança garrafa ao mar:/sonhando com uma praia/um leitor, uma leitora/Mas quando por acaso dos ventos/e a conjunção errática das marés/a garrafa navegante chega à margem/e alguém a recolhe/– lê a mensagem –/há que confessar: quem enviou a mensagem/está já em outra coisa”. Tradução minha.

²² Tradução ao português: “13./explicar com palavras deste mundo/que partiu de mim um barco levando-me”. Tradução de Davis Diniz (2018).

²³ Tradução ao português: “DIALÉTICA DAS VIAGENS/[...] Para recordar/tive que partir/e sonhar com o regresso/– como Ulisses –/sem regressar jamais./Itaca existe/a condição de não recuperá-la”. Tradução minha.

²⁴ No original, em espanhol: “se viver é navegar, o mar é a terra do navegante, tudo, fora do mar, é naufrágio”. Tradução minha.

²⁵ Tradução ao português: “Partir/é sempre partir-se em dois”. Tradução minha.

²⁶ Tradução ao português: “14./O poema que não digo,/o que não mereço./Medo de ser duas/a caminho do espelho:/alguém em mim adormecido/me come e me bebe”. Tradução de Davis Diniz (2018).

²⁷ Tradução ao português: “Comprei um espelho muito grande. Me contemplei e descobri que o rosto que eu deveria ter está atrás – aprisionado – do que tenho. Todos os meus esforços hão de tender a salvar meu autêntico rosto. Para tal, é necessária uma vasta tarefa física e espiritual”. Tradução minha.

²⁸ Tradução ao português: “meu desejo de morrer vem de mim não estar em mim”. Tradução minha.

²⁹ Tradução ao português: “Não tenho existência própria. Existo em e pelos olhares alheios”. Tradução minha.

³⁰ Tradução ao português: “olhar-se olhar, olhar-se olhando”. Tradução minha.

³¹ Tradução ao português: “No duplo azul me temi: homens cinzentos, sombrios, às minhas costas, fabricavam minha sombra, meu outro, meus espelhos, me torturavam o gesto presente com a fugacidade do imediato anterior”. Tradução minha.

³² Tradução ao português: “o espelho me dava medo, olhos alucinados, e corri de mim, nua, cambaleante, tropeçando em muitas coisas porque o tapete estava cheio de malas, roupas, livros, papéis, e nos papéis poemas, e nos poemas esse medo, essa concentração inigualada em uma dor velha, indiscernível de mim”. Tradução minha.

³³ Tradução ao português: “algo está acontecendo. Algo está acontecendo intimidante na casa e seguirá acontecendo, se alguém não o detiver”. Tradução minha.

³⁴ Tradução ao português: “na noite calma, branca, mansa, entramos na cidade como homens de paz, mas protegendo-nos nas sombras que

permitem os parapeitos das casas e as claraboias. [...] CHEGAMOS”. Tradução minha.

³⁵ Tradução ao português: “ainda que ninguém parece tê-lo feito deliberadamente”. Tradução minha.

³⁶ Tradução ao português: “tampouco sabem que estão ficando”. Tradução minha.

³⁷ Tradução ao português: “É uma cidade de emigrantes, de vagabundos, homens e mulheres de origem diverso que chegaram um dia e não voltaram mais a seu lugar natal”. Tradução minha.

³⁸ Trecho de *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Na tradução de Jorge Wanderley (2004): “*Por mim se vai para a cidade ardente, por mim se vai à sua eterna dor*”.

³⁹ Esse trecho também contém uma citação de Dante; na tradução de Jorge Wanderley (2004): “Deixai toda esperança, vós que entraís”. Tradução do trecho de Peri Rossi para o português: “Emocionado, respondeu: ‘Deixai toda esperança, vós que entraís’. A porta de Luzbel abriu lentamente – não a viu, a princípio, cegado pela escuridão – e acedeu, tremendo, ao recinto sagrado. Então soube – durante um instante de lucidez – que só esse verso estava destinado a ele, viajante capturado na sedução de uma cidade como um sonho”. Tradução minha.

⁴⁰ Tradução ao português: “MONTEVIDEO/Nasci em uma cidade triste/de barcos e imigrantes/uma cidade fora do espaço/suspendida de um mal-entendido:/um rio grande como mar/uma planície deserta como pampa/uma pampa cinza como céu./Nasci em uma cidade triste/ fora do mapa/distante de seu continente natural/deslocada do tempo/ como uma velha fotografia virada em sépia. [...]E no entanto a quis/com um amor desesperado a cidade dos impossíveis/dos barcos encaçados/das prostitutas que não cobram/dos mendigos que recitam Baudelaire./A cidade que aparece em meus sonhos/acessível e distante ao mesmo tempo/a cidade dos poetas franceses/e dos vendedores polacos/dos ebanistas galegos/y dos açougueiros italianos./Nasci em uma cidade triste/ suspendida do tempo/como um sonho inacabado/que se repete sempre.” Tradução minha.

⁴¹ Tradução ao português: “um sinistro impossível”. Tradução minha.

⁴² Tradução ao português: “Buenos Aires é como um costureiro de

uma modista que trabalha em sua profissão há uns trinta anos. Cada vez que deseja achar o fio dourado, se machuca irremediavelmente com uma infinidade de alfinetes de cuja existência não se apercebeu”. Tradução minha.

⁴³ Tradução ao português: “creio que Julien Green foi quem disse ao chegar e ver América *que jamais sentiu uma tristeza desse gênero*. Compreendo-o. Não é que negue minha depressão interna. [...] Há lugares que excitam terrivelmente a angústia. Lugares e seres”. Tradução minha.

⁴⁴ Tradução ao português: “incrível como necessito da gente para saber-me eu”. Tradução minha.

⁴⁵ Tradução ao português: “como não me arrastar pelas pequenas ruas tristes, sujas, amargas, levando uma brutal melancolia, um anseio ofegante, um ardor sem limites”. Tradução minha.

⁴⁶ Tradução ao português: “Os mendigos nos corredores do *metró*. Olhei para todos, todos olhavam para mim. Miséria de quatro olhos dando-se a conhecer, intercambiando um *quem vive* e logo a marcha e a desapareição. Todos eles comiam, todas as crianças comiam, os empregados e os chefes, comem pela rua cheia de letreiros luminosos.”. Tradução minha.

⁴⁷ Tradução ao português: “Se eu caminho lentamente, olhando as esculturas das velhas casas (coisa que aprendi a olhar) ou o céu ou os rostos dos que caminham junto a mim, sinto que atento contra algo. [...] A mulher tem que caminhar apressada indicando que seu caminhar tem um fim. Do contrário é uma prostituta (há também um “fim” [sic]) ou uma louca ou uma extravagante.”. Tradução minha.

⁴⁸ Tradução ao português: “Rua Florida desde Avenida de Mayo até Corrientes. Hoje. Hoje. O riso pugnava para estalar em meus lábios. O poço das víboras. As formiguinhas viajantes. Os únicos felizes eram os cegos”. Tradução minha.

⁴⁹ Tradução ao português: “lugar sombrio, desamparado, nessa cidade curiosamente chamada Buenos Aires, onde inegavelmente se sofre um pouco pelo que se tem de morta em uma cidade morta”. Tradução minha.

⁵⁰ Tradução ao português: “B. Aires é uma espécie de morto feroz. (Que medo!)”. Tradução minha.

⁵¹ Tradução ao português: “o bosque em miniatura mais bonito que possa ser imaginado”. Tradução minha.

WORKS CITED

- AlNSA, Fernando. *Palabras nómadas: Nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2014.
- AIRA, Cesar. Alejandra Pizarnik. Barcelona: Omega S.A., 1998.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DEJBORD, Parizad Tamara. Cristina Peri Rossi: escritora del exilio. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas v. 17*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- PIÑA, Cristina. Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- PIÑA, Cristina. “En Manos de las Maestras: Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik”. *Gamma – Revista de la Escuela de Letras Facultad de Filosofía y Letras – Universidad del Salvador*. V. 28, n. 59, pp. 13 – 36, 2017.
- PIZARNIK, Alejandra. *Prosa completa*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.
- PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016a.
- PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016b.
- PIZARNIK, Alejandra. *Nueva correspondencia (1955 – 1972)*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.
- RIMBAUD, Arthur. *O barco bêbado*. *Revista outra travessia*, Florianópolis, v. 19, p. 57-59, 2015.
- ROSSI, Cristina Peri. *Los museos abandonados*. Montevideo: Editorial Arca, 1969a.
- ROSSI, Cristina Peri. *El libro de mis primos*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1969b.
- ROSSI, Cristina Peri. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

ROSSI, Cristina Peri. Estado de exilio. Madri: Visor Libros, 2003.

ROSSI, Cristina Peri. Entrevista Página 12, 2009. Disponível em < <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-935-2009-08-21.html>>. Acesso em 15/07/2019.

ROSSI, Cristina Peri. Cuentos reunidos. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2007.

ROSSI, Cristina Peri. La barca del tiempo. Antología poética. Madri: Visor Libros, 2016.

Root of Silence

Astrid Cabral

Translated by Alexis Levitin

Astrid Cabral is a leading poet and environmentalist from the Amazonian region of Brazil. She is the translator of Thoreau's *Walden* into Portuguese. Recent collections of her poetry include *The Anteroom*, *Gazing Through Water*, *Word in the Spotlight*, *Intimate Soot*, and *Cage* (second expanded edition). Her poems have appeared in *Pleiades*, *Runes*, *Sirena*, *Amazonian Literary Review*, *Bitter Oleander*, *Catamaran*, *Cincinnati Review*, *Confrontation*, *Dirty Goat*, *Evansville Review*, *Per Contra*, *Poetry East*, *Poets at Work*, and *Osiris*. Her book *Cage*, Amazonian animal poems translated by Alexis Levitin, appeared from Host Publications in July 2008.

Alexis Levitin has published forty-four books in translation, mostly poetry from Portugal, Brazil, and Ecuador. In addition to three books by Salgado Maranhão, his work includes Clarice Lispector's *Soulstorm* and Eugenio de Andrade's *Forbidden Words*, both from New Directions. He has served as a Fulbright Lecturer at the Universities of Oporto and Coimbra, Portugal, The Catholic University in Guayaquil, Ecuador, and the Federal University of Santa Catarina, in Brazil, and has held translation residencies at Banff, Canada, Straelen, Germany (twice), and the Rockefeller Foundation Study Center in Bellagio, Italy.

Root of Silence

From where does silence erupt? From what entrails
alleys corners squares avenues?
With what balance of hours already lived
does it reach me through my markings and my memories?
From what sleepy mornings does it come,
a left-over wisp of dream within the pillowcase?
In what cistern, deep well, or lake
does silence live, pregnant with speech,
the apparition of a word in rags?
In what inhospitable womb is it engendered,
the voiceless fetus floating in the breeze,
mute rhyme that never comes into a poem?
From where does the gag of silence spring,
sealing my mouth from speech?
From where does the sharpened sword of silence come,
that already in my throat slits my very word?

Coelacanth

Poetry?
Coelacanth chant.
Fossil fish
swimming silent
in the darkest depths.

Poetry?
Muted song
for muted ears
in the midst of idiotic
background noise.

Poetry?
Song of the mad
revealing without fear
a secret,
an apparition.

Silent Language

The word of the deaf-mute
nestled in the gaze
flows discreet, unspoken,
never behind back or shoulder blade.
And so it casts its filaments,
weaves and interweaves warp, woof, weft,
and gets to join in the general game.
The word of the deaf-mute
ignores the gift of sound
and relies on a subtle dance.
Ethereal design of fingers
the casting of arms in arcs
a face of expressive features
reveal all that is hidden.
Not every word is born
in the hollow of the throat,
the space between the lips.
Many spring to sight
from the signs of an entire body.

Gaze of the Poet

A gaze to pierce through
 dust skin pores
 clothes and walls.
 A gaze to tear off
 scales and masks.
 A gaze to guess
 the coming rain
 from the cloud of now.
 To see green pastures
 beneath bright snow.
 To discern in the lake
 the millenary glacier.
 To sense in the island
 the submerged mountain.
 A gaze that casts itself
 beyond the present,
 seeing in the egg the bird,
 in the bird the flight.

So Many Words

So very many words
 and not one to embrace
 the strangeness of the soul.

 How to clothe vague desires
 or strip bare secrets,
 prisoners of silence.

 Turgid nocturnal heart
 far from the threshold of dawn
 sustains a dark silence.

Will there be a term to help
 on the path to the absurd adventure
 of bathing in pure light?

A Certain Kingdom

To open a book
 and read it is simple.
 Who says?

Without a fuss
 a certain kingdom
 takes its place.

From the printed page
 rise walls
 and iron gates.

A universe is founded
 where time advances
 or draws back by centuries.

While out there
 the rest of the world
 evaporates

no thunderbolt
 breaks the silence
 or shakes the island

No matter how daring
 no invader
 can manage to reach

beneath that helmet
 of hair and head
 the impregnable place.

The Accused

The whiteness of the paper
 only fools the careless eye:
 green forests flourish
 behind the pallid page.

The verse planted here
 can it redeem the act of cruelty:
 the pine tree snatched
 from earth, river, sky?

In the Secret Ocean

We who swim the subterranean
 waters of a secret sea
 confront the backs of those who will not con-
 template
 our submerged and humble flow.
 --The professorial gaze reserved
 for lighthouses on the peaks of hills.

Could There Be Silence

Could there be silence
 beyond the stillness of a pause?
 Could silence be nothing
 but the absence of language?

Birds, whales, beasts,
 even man, be still
 and cleanse your listening.

Blood and sap fulfill
 as machines record
 the ritual of on-going life
 minimal sounds throughout our bodies.

Diminishing and discrete,
 eternal echoes crawl along
 in a procession without end.

The constant sound of water
 spreads with the humor of the winds
 or throws itself cascading
 in sudden leaps from the earth.

Flames snap and crackle
 in the occasional fire
 and gargle in the gullet
 of somnolent volcanoes.

And avalanches of snow?
 And the music of the spheres?
 And the residual sounds
 of that old big bang?

Silence, the illusion of deafness.

Absent from the Feast

Hushed amongst blankets and folds
in the sweet cradle of arms and breast
the weeping of the baby in the corner of its eye
does not extrapolate to the half-open lips.
Now it's the monopoly of silence,
what the boy declares to the lovely girl.
Beneath the elegant black mustache
love is well able to stir a fire
that sparkles more than earrings.
The trembling mouth of the old man gives up
a truth that surprises those present.
One can feel it from the expression of the listeners
in the curve of raised eyebrows
arched over frightened eyes.
What could the group at that moment
be thinking that no word reveals to us?
Hypotheses questions fantasies
are the legacy of forms speaking
in enigmatic and laconic ways.
Photo, sad relic of the ruin
of a universe forever submerged.
Where are they gathered, the sounds the words
of those infinitely silent figures
whose sentence is to gaze at us
from the far-off realm of images?

¿Dónde está el cordero? Cinco poemas de Adriane Garcia¹

Selección² y traducción de Manuel Barrós³
Pontificia Universidad Católica del Perú

The five poems translated here are part of *A bandeja de Salomé* [*Salome's tray*], Brazilian poet Adriane Garcia's unpublished book. These poems let us know some of its most important characteristics: irony, subtlety and intertextuality when the author rewrites different stories of the Holy Bible. For example, as the reader will notice, Garcia's critical vision emphasizes on public roles of women in those stories. Therefore, publishing these poems in bilingual, Garcia's work increases the scene of Brazilian poetry and literature in the United States.

KEYWORDS: Adriane Garcia - Brazilian literature - Brazilian poetry - Contemporary literature - Peruvian translation

Este pai cujo filho pergunta:
Papai, se as brasas e a lenha estão aqui,
Onde está o cordeiro?
Adriane Garcia. *A bandeja de Salomé*

O SUSTO DE ISAQUE

Este pai cujo filho pergunta:
Papai, se as brasas e a lenha estão aqui,
Onde está o cordeiro?

Este pai que já se vê voltando sem o filho
Este filho que poderia ter sido um milagre
Mas que se deixa amarrar, mesmo tendo forças

Este filho, sabe-se, não é uma criança
Mas ainda assim sobe com a brasa
Ainda assim a lenha nos ombros

Este pai que deita o filho sobre a pedra
Este filho que ainda procura o amor do pai
Este pai que só ama o Senhor das Promessas

Este pai cuja esposa, sua meia-irmã
Chora, pois presente, como se um demônio
Sussurrasse: seu filho corre perigo

Este filho que volta a ser criança
E se assusta.

Este filho obediente o bastante para abandonar
Sua mãe, sem compreender suas lágrimas
Para subir a montanha, no silêncio do pai

Este pai cuidadoso para não revelar o seu plano
Para não estragar a oferenda ao Senhor
Que ensina a preferir um filho morto

Este filho que aprendeu a não ousar
Adestrado cotidianamente para aceitar
Qualquer ato da autoridade do pai

EL SUSTO DE ISAAC

Este padre cuyo hijo pregunta:
Papá, si las brasas y la leña están aquí,
¿Dónde está el cordero?

Este hijo, se sabe, no es un niño
Pero aun así sube con la brasa
Aun así la leña en los hombros

Este padre cuya esposa, su media hermana
Llora, pues lo presiente, como si un demonio le
Susurrara: tu hijo corre peligro

Este hijo tan obediente como para abandonar a
Su madre, sin comprender sus lágrimas
Para subir la montaña, en el silencio del padre

Este padre cuidadoso de no revelar su plan
Para no estropear la ofrenda al Señor
Que enseña a preferir un hijo muerto

Este hijo que aprendió a no osar
Adiestrado cotidianamente para aceptar
Cualquier acto de autoridad del padre

Este padre que ya se ve volviendo sin el hijo
Este hijo que podría haber sido un milagro
Pero que se deja amarrar, aun teniendo fuerzas

Este padre que recuesta al hijo sobre la piedra
Este hijo que aún procura el amor del padre
Este padre que solo ama al Señor de las Promesas

Este hijo que vuelve a ser niño
Y se asusta.

O IRMÃOZINHO DE MIRIÃ

Miriã sabe que o irmão será abandonado no rio
A mãe não pode mais criá-lo, que desnaturada
Ninguém pergunta pelo pai

Ele segue no cesto, velejante
Na inocência de menino que jamais
Miriã vai poder prever o futuro

Por enquanto é só uma irmãzinha correndo aos soluços
Tentando alcançar a margem para protegê-lo
Para jamais perdê-lo

Por enquanto é sem deus
Por enquanto
É só uma história de amor.

EL HERMANITO DE MÍRIAM

Míriam sabe que el hermano será abandonado en el río
La madre ya no puede criarlo, qué desnaturalizada
Nadie pregunta por el padre

Él sigue en el cesto, navegando
En la inocencia de niño en la que Míriam
Jamás podrá prever el futuro

Mientras tanto es solo una hermanita que corre sollozando
Que intenta alcanzar la margen para protegerlo
Para jamás perderlo

Mientras tanto no tiene dios
Mientras tanto
Es solo una historia de amor.

O CORAÇÃO DE ZÍPORA

É triste que o rio em que as crianças se banhavam
Tenha se transformado neste sangue cru e infecto

Zípora ainda tenta ir para a cozinha
Produzir alegrias enquanto vida há

Mas pululam as rãs nas massas
As moscas invadem em torno

Zípora chora os vizinhos
Assolados por piolhos

Uma vizinha desconsola:
Os rebanhos estão mortos

As mulheres relatam
As úlceras nos meninos

Uma chuva de pedra
Rompe os telhados

Nem Hórus poderá conter
Lavoura perdida – os gafanhotos

Javé envia trevas:
A guerra é um mundo de homens

Zípora chora os seus
De povo não escolhido

Agora os primogênitos morrem
Um a um, nas casas do Egito

Moisés vai abrir o Mar Vermelho
Mas não vai afogar a dor de Zípora.

EL CORAZÓN DE SÉFORA

Es triste que el río en el que los niños se bañaban
Se haya transformado en esta sangre cruel e infecta

Séfora aún intenta ir a la cocina
Producir alegrías mientras hay vida

Pero saltan las ranas en las masas
Las moscas invaden alrededor

Séfora llora a los vecinos
Asolados por piojos

Una vecina desconsolada:
Los rebaños están muertos

Las mujeres comentan
Las úlceras en los niños

Una lluvia de piedras
Rompe los tejados

Ni Horus podrá resistir
Cultivos perdidos: las langostas

Yahvé manda tinieblas:
La guerra es un mundo de hombres

Séfora llora a los suyos
Del pueblo no elegido

Ahora los primogénitos mueren
Uno a uno, en las casas de Egipto

Moisés abrirá el Mar Rojo
Pero no ahogará el dolor de Séfora.

A CULPA DA FILHA DE JEFTÉ

A filha de Jefté está morando aqui
Nunca lhe soube o nome
Mas chamei-lhe Aisha
Pois ela é a que está viva

Aisha quase não conversa
Ainda não confia nesta casa
Traz na memória o pai
Que prometeu matá-la

Soube que tocava pandeiro
Comprei-lhe um na semana passada
Deixo ao seu alcance no quarto
Para quando voltar a sorrir

Tento dizer a Aisha
Que ela nunca teve culpa
Que ela é só uma menina
Com a vida inteira pela frente

E quando ela me diz
Que nada aconteceria
Se não tivesse saído à porta
Eu a abraço

E nós duas choramos.

LA CULPA DE LA HIJA DE JEFTÉ

La hija de Jefté está viviendo aquí
Nunca supe su nombre
Pero la llamé Aisha
Pues ella es la que está viva

Aisha casi no habla
Aún no confía en esta casa
Trae en la memoria al padre
Que prometió matarla

Supe que tocaba el pandero
Le compré uno la semana pasada
Lo dejo a su alcance en el cuarto
Para cuando vuelva a sonreír

Intento decirle a Aisha
Que ella nunca tuvo la culpa
Que ella es solo una niña
Con la vida entera por delante

Y cuando ella me dice
Que nada sucedería
Si no hubiera salido a la puerta
Yo la abrazo

Y nosotras dos lloramos.

ATESOURA DE DALILA

Este seu cabelo longo, meu querido
Revela o seu voto sagrado, você gosta
Gosta de parecer santo, diz que foi promessa
Mas

Eu que estou ao seu lado é que sei o quanto
Os de fora dizem coisas boas a seu respeito e eu sorrio como se
Você não fosse capaz de destroçar uma leoa a punho
Mas

Sei bem que seduz com banquetes e enigmas para
Se ver num espelho, para se faltar da derrota dos outros
Da ira que o faria incendiar uma cidade inteira
Mas

Eu suportei, noite a noite, dia a dia
A sua sede de vingança, a sua missão divina, a sua mão pesada
Nem toda a prata do mundo pagará o que eu passei
Mas

Cresce a lua e dentro de mim também cresce uma semente
É agora ou nunca, é por ela, ninguém disse que ia ser fácil e eu sabia
Aproveito que você dorme, é uma dor imensa cortar o passado
Mas.

LA TIJERA DE DALILA

Este tu cabello largo, querido mío
Revela tu voto sagrado, te gusta
Te gusta parecer santo, dice que fue una promesa
Pero

Yo que estoy a tu lado sé cuánto lo es
Los de afuera dicen cosas buenas sobre ti y yo sonrío como si
No fueras capaz de destrozar a una leona con los puños
Pero

Sé bien que seduces con banquetes y enigmas para
Verte en un espejo, para hastiarte de la derrota de los otros
De la ira que te haría incendiar una ciudad entera
Pero

Yo soporté, noche tras noche, día tras día
Tu sed de venganza, tu misión divina, tu mano pesada
Ni toda la plata del mundo pagará lo que yo pasé
Pero

Crece la luna y dentro de mí también crece una simiente
Es ahora o nunca, es por ella, nadie dijo que iba a ser fácil y yo lo sabía
Aprovecho que duermes, es un dolor inmenso cortar el pasado
Pero.

NOTES

¹ Belo Horizonte, 1973. Poeta, historiadora, educadora y actriz. Ha publicado los poemarios: *O nome do mundo* (2014), *Só, com peixes* (2015), *Embrulhado para viagem* (2016), *Fábulas* (2017) y *Garrafas ao mar* (2018) y *Arraial do Curral del Rei* (2019).

² Todos los poemas provienen del libro inédito *A bandeja de Salomé* [*La bandeja de Salomé*].

³ Lima, 1993. Sociólogo, investigador y traductor. Ha publicado la traducción *Doce nocturnos de Holanda / Doze noturnos da Holanda* (Ediciones Andesground, 2016; 2018), de Cecília Meireles, además de versiones de distintos escritores y poetas en revistas.

“Un viaje singular: al filo de la pandemia”

Nora Strejilevich

Nora Strejilevich es escritora y docente universitaria. Su novela testimonial *Una sola muerte numerosa*, Premio Letras de Oro a la literatura hispánica en los Estados Unidos (1996), fue traducida al inglés, al alemán y al italiano. Además de sus relatos breves como “Crónica de una muerte no anunciada” (1995), “*Too Many Names*” (2002), “Inventario” (2005) y “Anamnesis” (2008), entre otros, publicó *Sobre-vivencias* (Premio Narrativa, Universidad de York, Canadá, 1990) y *Un día, allá por el fin del mundo* (LOM, 2019). Sus múltiples artículos se centran en el testimonio, por ejemplo: “Genres of the Real: Testimonio, Autobiography, the Subjective Turn” en *Cambridge History of Latin American Women’s Literature* (Cambridge U Press, 2016). Sus libros de ensayo son *El arte de no olvidar* (Catálogos, 2005) y *El lugar del testigo: Escritura y memoria* (LOM, 2019), galardonado con una Mención Honorífica por el Fondo Nacional de las Artes, Argentina (2017).

Ya no recuerdo cómo fue ese vuelo, el que partió de Ezeiza a fin de febrero del 2020 hacia el aeropuerto de San Francisco. Ese tramo se me borró como tantas cosas que se esfuman de la memoria cuando otras ocupan todo el espacio, todas las sinapsis, todo el cuerpo. Lo que sé es que unos colegas que investigan el tema de la desaparición de personas me convocaron para pensar juntos los rizomas que genera este fenómeno. Desaparición forzada de personas en el caso de la Argentina setentista, desaparición a secas en tiempo presente: en el Mediterráneo, en México, en su frontera con los E.E.U.U., etcéteras. No me va eso de rejuntarlas bajo un solo paraguas, como si el plan sistemático de exterminio se pudiera asimilar a las muertes ‘anónimas’ contemporáneas. El bosque no deja ver cada árbol: lo que se diluye en un término comodín se banaliza y agota. Me niego a que una noción engulla al resto. Habrá que seguir inventando palabras para nombrar cómo el horror se multiplica.

El día de debates no afectó mi convicción aunque valió la pena conocerse, abrazarse, reír y llorar al unísono; escuchar (en vivo y en directo) a otros, confrontar y, ante todo, hacerlo en grupo. Eso que ahora, unos meses después, no podemos lograr del mismo modo porque el planeta, de repente, nos exige aislarnos. Se produjo una suerte de rotación del eje y hay que hablar pantalla de por medio. Tras el viraje ese cónclave es apenas un punto de partida para mi ejercicio favorito: rememorar.

A la mañana siguiente retornamos a nuestros lugares de origen: Bogotá, Madrid, Ciudad de México, Oakland, Chicago. En mi caso el viaje recién empieza. Si decido volar dieciocho horas desde Buenos Aires no es para hacer el tramo inverso la misma semana. Tengo pensado quedarme por un buen tiempo. Para empezar, organicé varios compromisos: dar unas charlas en universidades de otros estados y usar mi seguro médico. Año tras año cumplo con los religiosos exámenes llamados *physical*. El físico puesto al día, procesado cada doce meses por manos y equipos conocedores, a ver si el cuerpo dura un poco más o si hacen falta retoques para seguir tirando.

Parto de la estación de trenes y pregunto de qué lado pasa el

que va al sur de California. En cada parada iré visitando conocidos para darle respiro a horas y kilómetros que se esfuman por la ventanilla al ritmo del traqueteo. Me encanta el encierro voluntario en el ferrocarril, que también me remite a la infancia: *que rápido ruedan las ruedas...* Saboreo el tiempo suspendido y los remansos, el lujo de hacer escala en el pasado. Primera estación, Santa Cruz.

Celia es mi querida excolega de un programa de estudios en Argentina. El programa quedó atrás, nosotras no. Vive con Tim y la pareja lleva una vida perfecta, en una ciudad perfecta, con una perrita perfecta. Se hablan con una delicadeza que solo conozco por las películas de la década del cincuenta. Trato de fluir a la altura, aunque confieso que me cuesta. ¿No se podrá tirar un zapato contra la pared, de repente, para variar de atmósfera? No, por supuesto que no. Además, no hace falta: las noticias lo hacen por mí.

El zapato se llama Covid-19 y aparece en la televisión, que se prende un ratito a la noche antes de ir a dormir (tempranísimo, como corresponde). Los noticieros difunden la aparición de un misterioso virus proveniente de una remota ciudad, Wuhan, que cada uno pronuncia como puede. O como quiere, total el presidente de cuyo nombre no quiero acordarme autoriza a decir cualquier cosa y da el ejemplo. Para simplificar o, mejor dicho, para provocar, le otorga nacionalidad. El virus chino.

Celia cumple años en marzo y ama París. Ahí nos cruzamos por azar una vez: Tim entraba a un café junto al Sena dispuesto a tomar prestados cubiertos de plástico para sus ensaladas, listas para ser saboreadas al aire libre. Yo consumía mi dosis diaria de cafeína y debatía con otra porteña sobre la cuadratura del círculo. Se me acercó sin que lo viera, “*surprise, surprise!*” y llamó a su tesoro para la fiesta del encuentro, los aplausos y las fotografías. A Celia le apasiona vivir como sus heroínas de la *Belle époque* y quiere celebrar sus cincuenta en la Ciudad Luz. Lujos de los académicos del Primer Mundo, que pueden volar de aquí para allá sin que eso deteriore su presupuesto. Que deteriore el planeta es otro asunto (y me incluyo: subo y bajo de aviones como si fueran taxis). Partirán en unos días, en cuanto yo siga rumbo a Los Ángeles. Pero hete aquí que la locutora tira su

zapatilla enlodada, el Coronavirus, en medio del perfecto plan. ¿Qué está pasando? Incertidumbre por todos lados, compañías aéreas que no responden los acuciantes llamados del público. La clase media acomodada se desorienta. ¡No se puede ni planificar un paseo! París se disuelve entre hilachas de ansiedad, paralizada por el miedo.

Día tras día, desde hace años, me comunico con Beatriz, hermana por elección: una artista que vive en Jerusalén desde 1977, época del gran desbande sudamericano. Emigración que también tiene vasos comunicantes con las actuales. ¿Acaso el 'neoliberalismo' no se inauguró en Chile en 1973? En un mensaje Beatriz me cuenta que el Louvre cerró y que las galerías van cancelando sus muestras. Que los turistas se agolpan en los aeropuertos para volver adonde sea. Atando cabos con la catarata de informaciones a la que tan fácilmente accedemos hoy por hoy, en la que nadamos sin remedio, el plan vacacional de Celia y Tim hace agua. El mío no.

El tren no presenta mayor riesgo, es un transporte donde circula el aire—musita mi cantinela autodidacta sacando de la galera razones de la sin razón. Me sirven para encaminarme, sin temor, hacia Los Ángeles. Ya arreglé con 'La sueca', alias Ca-sué: me irá a buscar y pernoctaré en su casa. Ella también viene de otro tiempo y andamos por caminos que se bifurcan. Por suerte, ya aprendió a no bajarme línea con las múltiples vidas que hasta ahora atravesé y que aún me esperan, en esa larga serie de encarnaciones que transitamos. Tampoco me insiste en los estudios médicos a distancia que realiza con su aparato mágico, diseñado tras la Segunda Guerra Mundial para detectar y diagnosticar enfermedades sin necesidad de contar con otros saberes para manejarla (infero que en estos tiempos habrá ampliado el coro adicto a estas consultas). Conoce mi límite: puede hablar conmigo de una urraca que trina en la rama de su árbol toda la noche y de las dificultades que engendran las mudanzas (acaba de volver a California tras media vida en Buenos Aires). Hasta puede contar historias de nietos, siempre que no rebase el tiempo presente y derive en el tiempo de sus ánimas pre y post. Dentro de estos marcos el encuentro es grato, lo admito: es tan loca que me cae simpática y me saca de mi mundillo aunque también, a veces, de las casillas. Se consiguió una casita de madera rodeada de verde como la que fuera mía hasta el 2006 no muy lejos de ahí, y recuperamos a dúo memorias del olfato y la mirada. Claro que nuestro intercambio no da para más de una noche y eso es justo lo que dura la visita. El tema del Covid-19 asoma entrelíneas pero todavía, junto al Pacífico, es una información entre muchas. Sabiendo que tratar el asunto daría pie a alusiones sobre sus métodos terapéuticos, que siempre ofrece por si acaso, damos vuelta la página al unísono. Igual aprovecha la espera en un estacionamiento para manifestar su desconfianza ante la peste que se anuncia. Los científicos y las corporaciones nos quieren dominar con cualquier excusa y terminarán colocándonos un chip para controlarnos, decreta. De vacunas, ni hablar. La interrumpo para señalarle un pajarito de pico amarillo y cierra el suyo. A la mañana siguiente paseamos por playas desérticas, sacamos unas *selfies* en la estación y me deposita en la plataforma adecuada.

Hasta aquí, sin mayores preocupaciones. El virus vuela a toda velocidad, arrasando miles de vidas a su paso con elementos tan invisibles como devastadores. No se sabe bien por qué no parece aterrizar en este punto del mapa. Que yo esté en el mismísimo corazón del monstruo no parece colarse por mi imaginación, porque los Estados Unidos aún no registran o no difunden cifras de contagios—detalle que aparecerá en los titulares mucho más adelante. Sin embargo, estoy atenta. Por las dudas me alejo de otros, por las dudas busco sentarme sola en el vagón. El oído empieza a advertir densidades de una tos colectiva notoria que modulan a coro varios pasajeros. Observo el espectáculo: un señor cubre con su mochila el asiento vacío de al lado para que nadie lo ocupe, otro llega en bicicleta ortopédica y no deja que lo ayuden. Mi sospecha se exploya: ¿será que a estos gringos les inyectaron individualismo hasta la médula y no quieren aceptar una mano? Supongo, en ese instante, que sí. Hoy creo que estaban mejor informados que yo.

Llego de noche a mi destino, San Diego, después de una larga travesía. Cargo dos valijas chicas. Aunque no sean pesadas me resultan incómodas a la hora de cruzar las vías y buscar un taxi. No hace falta, la vereda está pelada y soy la única clienta potencial: uno se acerca, todo fácil. El conductor es músico y dice que ahora, con esta cosa, se acabaron los recitales.

—Me he vuelto esclavo del auto—se queja—. No hay cómo encontrar otro trabajo.

Esto recién empieza, me digo, aterrizando al fin en lo que se viene.

El conductor da unas vueltas hasta ubicar la calle y la dirección que busco. Es la casa de otro excolega que me invitó, en un encuentro casual, a que me aloje unos días con él y su mujer cuando retorne a mi ciudad de antaño. Quedo deslumbrada. Un jardín de cactus multicolores rodea la escalera que seguramente asciende, con sus cuatro escalones, al cielo. Me recibe Nelly. Con una sonrisa de oreja a oreja me ayuda a subir mis bártulos y me ofrece una copa de vino. No estoy en casa, es cierto: apenas en el paraíso.

En el paraíso me enfermo. No digo que me enferme el paraíso, aunque también puede ser porque desconfío de ese sitio. Lo que sostengo (sin ninguna garantía) es que me contagio justo donde me siento más resguardada. Nada es blanco o negro y este es apenas un ejemplo. Peter, el dueño de casa, se había ligado una gripe en un paseo de esquí y parece o me imagino que me la pasa a mí. No vale la pena saberlo a ciencia cierta porque no se trata de un problema personal: los virus necesitan de nuestros cuerpos para sobrevivir y se nos pegan sin pedirnos permiso. Me basta con que ese hecho le venga bien al relato.

Esa gripe hubiera sido inocua en otra oportunidad pero, a esta altura del partido, la alerta roja ante el Covid-19 se disemina por doquier, penetrando nuestra conciencia e inconsciencia. No se habla de otra cosa. Las habitaciones se van perforando de grietas y agujeros por los que se filtra la palabra infección con sus dendritas amenazantes. En un santiamén es epidemia y en otro se

gradúa de pandemia. Desde entonces, un viento mortal acosa al mundo globalizado. Su silbido suena tan desolador como el ulular de sirenas que atraviesan ciudades mudas, acarreado pacientes a hospitales donde reina la escasez. El mundo se vuelve más espectral que nunca. Las universidades se van cerrando y, una tras otra, se cancelan las visitas académicas que ocupaban mi calendario. Una estadounidense de pura cepa me cuenta que su marido salió a comprar balas. El arma ya la tiene. Reacción típica que indica, en este país, pánico en estado de ebullición.

En semejante horizonte mi estado de salud no es un dato menor. Al día dos o tres de mi alunizaje en ese hogar donde Peter cocina delicias, donde la tersura de las palabras y los gestos hacen juego con los tonos cálidos del nido de paredes altas y ventanas generosas, empiezo a sentirme mal. ¿Tendré fiebre? Me toco la frente a falta de termómetro (de golpe es un producto exótico, tan difícil de conseguir como el papel higiénico, los guantes de cocina y el alcohol en gel). Parece que a la noche me sube, porque sudo, pero no es nada del otro mundo. Resfrío, quizá, aunque no estornude. Toso cada tanto, aunque no distingo si el exabrupto es seco o no, clave para detectar al novedoso 'enemigo'. Enemigo entre comillas y con ironía: darle intencionalidad a un virus es insostenible. La gente empieza a leer textualmente lo que antes era un giro travieso del lenguaje y se acabó el humor. En todo caso, la revisión anual sigue siendo mi brújula. Nada más oportuno: tengo cita para ver a un médico que, a la brevedad, despejará mi inquietud.

Y así fue, aunque no del todo. El Dr. Nerd me auscultó y dijo:

—Es una gripe, no se preocupe.

El alivio que sentí de los pulmones para arriba y para abajo me obnubiló la pregunta que hubiera debido formular: ¿Cómo lo sabe, doctor, si ni siquiera me tomó la temperatura? Cuando se me ocurrió ya había entrado otro paciente y la amable secretaria me sugería pedir otro turno para dentro de un mes.

Salgo del edificio y empiezo a caminar por ese sector tan plácido de la ciudad, salpicado de verde, con jardines frente a edificios bajos y nada pomposos. Lo que habitualmente me levanta el ánimo no surte efecto cuando mi estado va de mal en peor. Podrá ser sugestión, pero ¿por qué no aprovechar el servicio médico, un 'lujo asiático' en este país del que disfruto en mi calidad de jubilada?

Entro a un edificio que anuncia emergencias. Me reciben carteles tranquilizadores: "El hospital toma todos los recaudos necesarios". Los pacientes podemos confiar, aquí no vamos a contagiarnos. Me temo que nos alimentan otras fuentes. Ayer nomás me contaron que en uno de esos hospitales casi todos se contagiaron.

—¿Sabe si me pueden dar el test del Covid-19? —le pregunto a la mujer sentada frente al enorme cartel de Informaciones. No entiende. "*Do you know if I can get a test for Covid-19?*" le traduzco por las dudas, sabiendo que esta ciudad fronteriza es bilingüe, o sea que también se habla inglés. Tampoco capta a qué me refiero, no tiene la menor idea. Me inunda la certeza de compartir el planeta con una manada de zombies (me ataca cada tanto pero la controlo

y sigo como si nada). Entonces cambio de estrategia: le pido indicaciones para la sala de urgencias y me las da.

En esa sala saben de qué hablo. Me toman la temperatura y tengo. Acto seguido me llevan a una pieza donde una serie de expertos inicia su desfile para hacerme estudios. Parecen astronautas: cubiertos de pies a cabeza, con plástico alrededor de las botas que luego se sacan y descartan, al igual que los guantes. De un segundo para otro registro la novedad. Soy un peligro andante.

Sé que me irritan las situaciones menores: soy ansiosa y lidiar con nimiedades me saca canas verdes, por eso no sé cocinar ni me molesto en aprender. No tengo paciencia ni para dejar que se caliente el agua de una olla en la cocina y recién después, cuando rompe el hervor, agregar la verdura o la pasta que haga falta. Prefiero tirarlo todo junto y... así sale. Me presento a los aeropuertos con al menos cuatro horas de anticipación por eso mismo, para mantener la calma. A lo largo de los años entendí que mi ansiedad es la otra cara de mi distracción. Recuerdo la película *1984* por una escena donde, en un restaurante con autoservicio, aparece en primer plano una bandeja con huevos que el protagonista retira. ¿Cómo puede ser que retenga esa toma insignificante y no recuerde otra escena de un clásico de tal calibre? Porque en ese momento, desde mi butaca, grité, no sé si para mis adentros: —¡Los huevooooos!— y salí corriendo del cine a mi departamento. Los había dejado a fuego no lento. Como esto pasó en Canadá, el acomodador me persiguió por el hall para darme una entrada gratis. "*Next time you can see it from beginning to end!*" remató el santo. Todavía la guardo de recuerdo.

En las antípodas de estos rasgos deleznable atesoro algunos que me reconcilian conmigo misma: lo realmente grave me serena. En ese cuarto de hospital donde la incertidumbre sobre mi condición me acompaña por horas, donde no tengo ni un libro ni un lápiz ni un celular para matar el tiempo, donde estoy al borde de la peor noticia que le puedan dar a una adulta mayor en esos días, me comporto como una madre después de parir: como si ya hubiera pasado lo peor. Sea como sea, tardan tanto que me asomo y un enfermero mexicano me reta:

—Seño, usted no puede abrir la puerta ni moverse de ahí, ¡tiene que esperar a que la vengan a ver!

Su orden ratifica el susto que genera mi presencia (algo nuevo para mí, que con mi brevísimo tamaño soy incapaz de espantar a un moscardón).

Cuando al fin llega la doctora me dice, un tanto ofuscada:

—Me gustaría haber dado con el virus de la gripe en los análisis, así el resto quedaría descartado. Pero no, no tenemos ninguna clave. No sabemos qué tiene.

—Ah, entonces me harán el test del Covid-19 —infero con entusiasmo.

—No, lo lamento. Para eso la tengo que aceptar al hospital y usted no está lo suficientemente grave como para internarla. No se lo puedo ofrecer.

—Perfecto —remato con el cuchillito afilado siempre a mano

haciendo juego con una sonrisa sarcástica. —Vuelvo cuando esté a punto de morirme y listo.

Ella, por suerte, capta el tono: no es de enojo. Es la triste corroboración del mundo que supimos conseguir.

—Y... sí. Lo siento mucho. No creí que me fueran a responder así, pero los de arriba deciden.

No me sorprende. Conocemos los dichos de la Trompeta presidencial, este no es más que su eco a nivel de nuestros oficios terrestres. El virus se encarga de desenmascarar los cuentos que nos venden disfrazados de noticias de actualidad.

Ya en la casa examino el reporte de los análisis. Una palabra me altera: en la lista de lo detectado en mi sangre leo Coronavirus, hasta que los ojos atraviesan el paréntesis que lo acompaña (no Covid-19). Claro, hay muchos virus con coronita. De todas maneras, ¿cómo saben a ciencia cierta que no es el 19? Trato de creerles, total no hay tratamiento. Lo ideal es quedarse en la pieza y tomar líquidos calientes. Así pasan los días y noto una mejoría. Nunca sabré si lo tuve, tampoco si me inmunicé. Lo que cierto es que capté, con las entrañas, mi apremio por volver. Pero ¿adónde?

Me pasé la vida llamada adulta preguntándome cuál era mi lugar: si acá o allá o todo lo contrario, aunque un acá parecía ser más acá que el otro. En tiempos de desapariciones y reapariciones forzadas los puntos cardinales a veces colapsan. Nunca resolví la ecuación y por eso dejé todo como estaba. Un tanto disléxica mi geografía, pero ya se resolvería. Un par de aviones y algo de ahorros o alguna invitación académica podrían solucionar el problemita de los 9.676 kms. de distancia: seguro médico en el Norte, vivienda en el Sur, entre otras tantas particiones. El tema, evidentemente, no es fácil de resolver, por eso opté por lidiar con dos vidas. Si bien la del Norte es menos grata en lo afectivo, cualquier desastre en inglés me afecta menos. Lo que ocurra es algo que les pasa a 'ellos'. Que este criterio no tenga ni pies ni cabeza y que esté sutilmente embebido en el prejuicio (¿por qué ellos van a ser diferentes a nosotros? y ¿de qué nosotros estoy hablando?) no significa nada. Toda existencia se guía por principios similares. El Norte me resulta agobiante, el Sur —por otros motivos— asfixiante. Por eso me acomoda ir y venir.

La peste, si usamos otra mala metáfora (porque al ser global todo cambia), pone al descubierto ciertas nociones que andan rondando y que el pánico cuelga como trapitos al sol. En lo personal cobra fuerza la idea de seguridad, que no es lo mío pero resulta apremiante. Y en esta curva del destino ese término cobra forma de techo. En San Diego, mientras evalué qué hacer, fantaseo con ocupar el chalet de un muerto reciente: un artista que vivía frente a la playa. Uno de los paseos que emprendí con Casué en los alrededores de Los Ángeles fue para ver su chalet, al que pudimos acceder con un código al estilo Ábrete sésamo. De golpe los ojos se rindieron a la magia de vitrales multicolores desplegados frente al celeste mediodía. Sus reflejos eran flechas luminosas que le hacían cosquillas al ánimo. ¿Cómo puede morir alguien acá? Parece un recodo de la vida eterna, con su ventanal abierto al océano. Una casa nerudiana. Qué tentación, encerrarme y esconderme

por un tiempo en esta placidez. A continuación me ataca la duda metódica, para variar. No tengo auto y para hacer las compras hay que andar demasiado. No es grave, hoy por hoy todo se puede pedir por Internet. Pero, ¿y si me siento mal y necesito ayuda? Casué me anticipa que con suerte podrá venir una vez por semana, y subraya *con suerte*. Esa carencia del factor humano me acobarda. Deshojo margaritas durante tantos días que al final, cuando quiero dar el sí, es tarde: otro candidato decidió ocuparla.

Entretanto la situación se agrava. En China y en Italia mueren como moscas, Francia, Alemania e Inglaterra se suman, el 'bichito' rebota de un país a otro embarcándose en aviones sin mostrar pasaporte. En la Argentina mis amigos cinéfilos no dejan de reunirse los domingos para ver películas y tomar mate. No tengo cómo alertarlos: esto es lejos para ellos, todavía. En cuanto a mí, pondero: ¿no será mejor seguir el plan B, Canadá? (mi refugio en los ochenta, mi familia sustituta, memorias que atesoro). Ahí todavía no pasa nada grave (el Primer Ministro se aisló poco después, cuando su mujer 'dio positivo'). Como Air Canada anuncia generosas devoluciones en caso de necesidad compro un pasaje para ese sábado. En el interin le haré una visita a mi dentista chino (pobre, habrá perdido gran parte de su clientela: ¡no puedo abandonarlo!) y terminaré de curarme.

Estos cálculos, los de la vida, son juegos de azar sin ganador. Se apuesta al plan A por una corazonada. Y nunca se gana o se pierde del todo porque jamás se sabrá qué hubiera pasado si la apuesta era el plan B. Me acaban de ofrecer un alquiler ideal, en Vancouver, hasta fin de abril. El plan A es ver a mis amigos tras la cuarentena obligatoria que ahora se les impone a quienes llegan de países como los Estados Unidos, con alto nivel de contagio corroborado; luego enfilan hacia Montreal, a retirar una valija atascada en un subsuelo desde hace años. Mi amigo Joe, cuya residencia llamamos Hotel Laval, es un yanqui emigrado en los setenta para no engordar filas de soldados ni pilas de muertos en Vietnam. 'El Pibe' me manda, cada tanto, reportes del equipaje que, según él, pide a gritos que su dueña lo recoja porque extraña su lugar de origen. Hasta que un día cualquiera me alerta sobre el posible enclaustramiento de Quebec. Las murallas se levantan por doquier ante la Gran amenaza.

Forzada a resolver mi encrucijada me concentro en mover las piezas para la vuelta con mayúsculas: día tras día se asienta en mí el departamento de Buenos Aires como el lugar que me corresponde. Si bien el extraño privilegio de tantas vidas me marea, algo resuena *de profundis*. Una voz (que decreto el eco del universo aunque venga del celular) me lo dice con todas las letras:

—¿Dónde te gustaría morir? Vete allí.

—Eso es difícil de imaginar —retruco—. No me gustaría morir en ningún lado.

Lo digo de la boca para afuera mas admito que da en la tecla. Atiza mi sentido de urgencia. Como mi ecuación es el exilio errante, la idea de volver a casa no me resulta familiar; recién con una buena bofetada me doy cuenta. Es un trauma irresuelto, diría un psicólogo. Sin embargo me llega la hora y el vértigo marca un rumbo, aunque

todavía borroso. La frontera canadiense se cerrará pronto y no logro adelantar el pasaje. Desde Vancouver podría embarcarme hacia Buenos Aires, ya que ese país no figura en el mapa de los condenados al ostracismo por enfermedad.

Por suerte el ala solidaria de mi planeta, condensada en un par de amigas, me mantiene al tanto de las novedades. Me entero que Delta, la compañía de mi vuelo, ha firmado un acuerdo con Aerolíneas Argentinas. Se me ocurre una estrategia: rechazar el 'no' que, sistemáticamente, me dan cuando pido adelantar mi pasaje de regreso. Los invito a que averigüen mejor; no les permito cortar y cerrar el caso. Como por arte de magia, funciona. El joven que me atiende consulta y, al retomar la conversación, me anuncia:

—Tiene razón, puede embarcarse mañana. —Me dicta el recorrido—: San Diego, Atlanta, Santiago de Chile, Buenos Aires.

Por suerte hago estos trámites al aire libre, con un clima primaveral y cafecito en mano, creando un ambiente propicio para limar asperezas y no levantarle la voz a cualquiera (primer impulso que se dispara al lidiar con estos menesteres). Ya me había comunicado con el Consulado argentino en Los Ángeles y había llenado un formulario, ya había esperado horas y días. Aerolíneas rescataba a ciudadanos argentinos desperdigados por el mundo y los llevaba al aeropuerto de Ezeiza desde Miami o desde Nueva York. Me llegaría el turno pero no sabían cuándo. Esta oferta salió primero. Pájaro en mano. Sí, sí, sí, vivan los viajes carreta, cuenten conmigo.

Aunque en el aeropuerto de Atlanta tuve que esperar largo y tendido, estaba de lo más campante. Ya se acercaba la hora de partir de ese país modelo donde los millonarios prefieren hacer trabajar a la gente que mandarla a casa para prevenir contagios, donde el servicio médico federal cerró sus agencias, donde el shock se quiere aprovechar, una vez más, para engordar las arcas de los que ya no tienen dónde atesorar lo que les sobra. Llamen al mostrador a quienes tenemos pasaporte argentino. Soy la primera en presentarme. La novedad es que no puedo volar porque hace tres horas Chile cerró sus fronteras.

—¡No hay problema! —respondo al borde del éxtasis—. Tengo tres pasaportes —casi me confundo con 'tres tristes tigres'.

Saco las armas de mi gabán no sin cierta pedantería: argentino, canadiense y estadounidense.

—Pueden entrar los surcoreanos y los de Singapur —me corta en seco.

Si bien no confío en mi capacidad de convencer a nadie, lo intento. Le explico que no entraré a territorio chileno, que estaré 'en tránsito'. La empleada fija su mirada en un punto del infinito. No quiere entender, no tiene ganas de lidiar ni conmigo ni con nadie. Me manda a Servicio al cliente. Allí se repite la misma historia y ratifican que debo pernoctar en Atlanta. —Mañana puede volar a San Pablo y de ahí retornar con Aerolíneas.

Entonces le exijo que me mande a un hotel. A primera vista esta compañía aérea no brega por una buena atención al público y no podré inculcarle su importancia en una noche. Con cara de

póker la señorita me informa que no es culpa de Delta que yo no pueda entrar a un país, ergo el gasto corre por mi cuenta. Está de más replicarle que no es culpa mía si no entienden el concepto de 'en tránsito'. Nada vale la pena. Quiere dejarlo todo en mis manos y anticipo la desolación del piso del aeropuerto. Esas sillas, más bien butacas, están diseñadas para que nadie se pueda estirar de modo horizontal. Entonces me planto y juego a las estatuas. Hasta que no me entregue una orden que me permita acceder a un hotel cercano no me mueve nadie. Al final, me da el *voucher*.

Tomo un tren del aeropuerto y después el ómnibus que en cinco minutos estaciona frente al residencial Country Land. Cae el sol. Le saco una foto al balcón de la planta baja. Luce unas típicas hamacas sureñas, blancas, que aparecen en las películas con un hacendado blanco controlando en lontananza a 'sus negros' cortando el blanco algodón. ¿Seré yo la heroína que se sienta en la sección blanca del ómnibus en tiempos de secesión? Basta de esa manía de meterte en todo, Nadia: en esa película no entrás. Sos más blanca que una bandera de paz.

La instantánea del balcón es mi registro íntimo de ¡llegué! sinónimo de ¡gané! Que me traten como a un ser humano y me consigan una cama es mi modesta victoria. En otro flash veo a los aspirantes a refugiados de hoy, ninguneados; a los 'desaparecidos' a quienes tratábamos de hospedar en algún idioma, por lo menos, en la reunión que me trajo a este país hace apenas unas semanas. Me tiro en diagonal para usar todo el colchón y me dedico a espiar por la tele cómo el Coronavirus se desparrama por la pantalla y por el globo. Ante tamaño espectáculo, me quedo dormida.

Al día siguiente tengo que hacer tiempo hasta la hora del vuelo, que sale a medianoche. Un amigo que vive en Atlanta me recomienda llamar al consulado argentino local, por cualquier cosa. Le hago caso y me atienden enseguida. Les cuento el tramo más reciente de mi epopeya. Yo tenía razón: me correspondía embarcarme porque no entraba a Chile, apenas cambiaba de avión. Ya fue, pienso, adoptando nuestra jerga actual, resabio de una historia que, al exigir memoria, precisa olvidar lo desechable. Lo importante es llegar. Me siento apoyada: una línea telefónica de urgencias atiende veinticuatro horas por día. La habilitaron para nosotros, los varados en 'el exterior'.

Cuando piso el avión recuerdo esa insoportable levedad del ser de la que tanto se habló en una época. Para mí es totalmente soportable, estoy de buen humor, soy una levedad burbujeante. Prefiero ventanilla y me toca pasillo pero me dejan elegir. La suerte anda conmigo. La tripulación nos cuenta que está formada por voluntarios que se ofrecen a hacer este trabajo riesgoso. Hay una atmósfera épica, aplausos y sensación de bienestar ante un Estado que al fin protege a sus ciudadanos. El año verde hecho realidad. Claro que nada es perfecto. Mi vecino empieza a toser, por suerte dentro de su barbijo. Me doy vuelta hacia la ventanilla y, a falta de fe, le rezo a Spinoza para que el universo panteísta que describe no me destruya. Aunque el caballero siga tosiendo no se me ocurre, cuando despegue el vuelo, pararme y salir de esa trampa. ¿Confío

en mi protección enmascarada y enguantada? Quién sabe.

Puede que esté centrada en otra cosa, a saber, en mi grado cero de coordinación. Hay que llenar un formulario vinculado a la salud, que nos pedirán al llegar para determinar de dónde venimos, si tenemos síntomas y cuáles. Para eso me hace falta una pluma, como diría un latino en California. Yo digo birome y la dejé en la mochila, a mis pies. Como no la desinfecté tengo que abrir el cierre con los guantes. Son guantes descartables yanquis, hechos para las manos de su población: me van grandes, me sobra un centímetro por lo menos de cada dedo. Conclusión: se me traba la goma en el cierre y no es la primera vez aunque sí la misma mano. El guante izquierdo me queda mocho porque, para salir del trance, tiro con fuerza (o con desesperación). Quedan atascados los dedos índice y gordo. El Covid-19 no distingue tipos de dedos, evalúo, no me sirve proteger cuatro si dejo dos al aire. Me lo saco y eso funciona. Aparece la maldita birome. Ahora busco el *spray* con alcohol, porque la hojita también puede albergar microbios no deseados. A todo esto mi vecino sigue tosiendo. Cuando consigo relajarme miro el formulario y veo que piden el número del pasaporte y la fecha de emisión. No sé nada de memoria, soy una *tábula rasa*. Otra vez el cierre de la mochila, con la otra mano: dar con el pasaporte, copiar el dato, guardar todo, desinfectarse. Mis guantes perdieron todos los dedos pero no todo su sentido: resguardan parcialmente del frío y permiten afirmar el volante al manejar. Lástima que yo no maneje nada. Los quiero tirar y no encuentro dónde. Y el vecino tose a todo lo que da.

En medio de este entuerto, aterrizamos. Nos advierten que habrá que esperar un buen rato. Llamarán primero a los que confiesen algún síntoma. El señor de al lado dirá, para sus adentros: yo, argentino³. Cruzo los dedos para que no se saque el barbijo, para que haga cuarentena al llegar. No me da el cuero para denunciarlo.

Después viene el mecanismo habitual de llegada al país. Por suerte rescato en seguida mis valijas, que siguieron pegaditas a mis cambios de trayecto. Tras las revisiones de rutina, me avisan que el Estado ofrece buses al Aeroparque Jorge Newbery. Todo fluye, eso queda cerca de Palermo, mi barrio. Me subo a un taxi y no nos paran, aunque si lo hicieran no sería grave. Mi pasaje prueba que tengo un motivo para circular, ya que rige la cuarentena nacional.

Veo por primera vez en mi vida a Buenos Aires despojada de su motor: la presencia humana. Esta ciudad tan populosa y dinámica que de golpe se muestra desierta y callada parece otra. Prueba de la caída hacia la ciencia ficción que estamos transitando a unos 9.700 kms. por segundo, decreto a ojo.

Desde entonces la vida transcurre entre cinco estaciones: dormitorio, cocina, living, baño y balcón. No tengo que preocuparme por las compras, una amiga las hace por mí. Cuando me las deja toca el timbre, abro la puerta y recojo la bolsita de la semana. Al final de la jornada salen los vecinos a los balcones a compartir música y aplausos, a paliar el aislamiento. Están abrumados por este régimen de encierro. Yo celebro no tener que desinfectarme cada vez que toco algo. Las manos son las primeras en captar el cobijo que irradia un techo propio.

Al día siguiente recibo este correo de un compañero del encuentro en San Francisco:

Encerrado en mi departamento estoy pensando en las similitudes y diferencias con la desaparición. La incertidumbre sobre la 'suerte' de la persona desaparecida –hoy también tenemos la incertidumbre sobre 'nuestra suerte' y en realidad la 'suerte del mundo'. El aislamiento. La restricción de la libertad de movimiento. El distanciamiento social obligatorio o voluntario (la imposibilidad de los desaparecidos de tener contacto entre ellos, el distanciamiento social hacia familiares de desaparecidos)...

Interrumpo la lectura y le digo en voz alta, como si estuviera al lado mío:

—Pero el virus no es un Estado criminal, Abel, ni un ser que planifique borrar grupos humanos.

¿De dónde sale esta necesidad de pensar todo fenómeno en relación al genocidio?, me pregunto. Claro que este asunto, en manos indeseables, puede desvariar hacia el *spleen* totalitario: quisieron prohibir, en la ciudad de Buenos Aires, la salida a la calle de los mayores de setenta que no tuvieran permiso especial. Un señor en seguida se fabricó una estrella de David amarilla que decía +70 y la difundió por las redes. La medida pasó al olvido pero siempre afloran las ansias de discriminar, que no es sinónimo de cuidar. Para completar el cuadro, la policía y la gendarmería aprovechan para reprimir donde pueden, y pueden sobre todo en barrios pobres. Los viejos hábitos aspiran a renacer en estos climas, incluso si se los trata de mantener a raya.

Habiendo pasado por un centro clandestino, expresión que equivale a campo de concentración y exterminio, mido la distancia sideral entre ese 'pozo' y la reclusión actual, decretada para protegernos. No son comparables, aunque el planeta muestre visos macabros, se avecine una crisis como la de 1930 ¿o peor? y el poder que amasa fortunas aproveche para elevar los índices de impotencia. Lo que veo desde mi rincón infinitesimal son fantoches de papel cada día más al descubierto; sus globos y sus billetes arrastran una vieja y destartada máquina productora de cadáveres. Se apagan, semana a semana, las luces de fanfarria, cae el telón sobre el espectáculo del mercado y se incendia el escenario.

En medio de este panorama salgo a mi balcón a servirme vino en mi copa favorita. Saboreo el tinto. Oigo un coro disperso, va cobrando fuerza. Distingo letras con las que, a las nueve de la noche, muchas voces rompen nuestra existencia de mónadas: *Tantas veces me mataron / tantas veces me morí / sin embargo, estoy aquí / resucitando...*

Marzo 2020

NOTES

¹ Expresión que significa: no tengo nada que ver.

Fausto, escritor del *Pierre Menard*

Jesús Alberto Amaya

Jesús Alberto Amaya es profesor de literatura española e hispanoamericana en La Universidad de Tejas de El Valle del Río Grande en la ciudad de Brownsville, Tejas. Sus intereses son el estudio de la literatura de tradición hispanista y de herencia grecorromana. Sus áreas de estudio son el *Quijote*, la literatura fantástica, la crítica y teoría literaria y la filosofía. Su creación literaria se enfoca en relatos cortos y ha sido publicado en varias revistas literarias.

Short Story Abstract: Se cuenta la historia de Fausto, un gran e inteligente ingeniero pero que es ajeno al estudio de las letras. Un día, Fausto llega a leer el *Quijote* solo para revelar ciertos aspectos extraños, concluye que no puede más que recoger el guante y afrontarlos. Su amigo intenta ayudarlo en su dilema y nos damos cuenta de cómo Fausto empieza a sospechar de elementos literarios y de la escritura, no solo en la obra de Cervantes, sino en otras obras literarias y en varios campos académicos. Con estas revelaciones, nuestro protagonista pretende salvar lo que es el *Quijote*.

El hecho de vivir con discordias predecía desde antes; astutamente, llegó a sospechar de una inter-dimensionalidad que se gestionaba en las provincias de sí mismo. Su padre, Vincenzo Coppola fue un inmigrante siciliano dedicado al arte de la relojería; su madre, Mary McAllister vino a ser la hija de una ola inmigratoria irlandesa. Bastaría con decir que el simple hecho de haber un contraste céltico-romántico había llegado a ser objeto de la frivolidad. En los tiempos de Fausto el afán de la sinrazón había cansado exageradamente y los idealismos de utopías del siglo pasado –cuyo padrino ha sido Heidegger– seguían produciendo cadáveres. Desde 1945, el mundo occidental se había quedado con un vacío; empezó a celebrarse el nietzschismo y entraron corrientes de absurdismo y existencialismo al psique como ríos de llanto. Esto dio paso a que los intelectuales francófonos catapultasen la ambigüedad moral, el escepticismo, el relativismo y el deconstruccionismo. Fausto nunca había sido hombre de letras, su padre siempre dijo que el hombre de letras suele ser peor que el hombre de armas. Mantengamos en mente lo que han venido a llegar a manifestar los ávidos lectores en la Historia. De hecho, si no me falla la memoria, han habido debates acerca de cuál originó primero: si la barbarie o las letras. Cualquiera que hubiese sido el caso, el primero ha de haber engendrado al otro, eso sí lo comparto.

Fausto tenía como oficio a la ingeniería, había algo en esa práctica que le daba una sensación de equilibrio. Nunca habría por qué temer al crear y construir los pisos y las salas de auditorios, hoteles, museos y bancos. Era un trabajador astuto para sus años; sabía cómo ganarse a la gente con sus valores, educación y trabajo; supongo que internalizaba sus destrezas a estructurar edificios en sí mismo. No había llegado a ser de aquéllos que recurrían a elementos de la astrología para justificar carencias; afrontaba sus fallos de frente como suyos, no echaba culpas a enlaces planetarios. Su

madre siempre había sido una gran mujer y una muy buena madre, ella compartía las ideas de su esposo sobre los hombres de letras. Sin embargo, siempre habló de una excepción: el *Quijote* de Miguel de Cervantes. Y fue en una conferencia llevada a cabo en Tejas donde leyó la Primera y Segunda parte. Su madre, sigilosamente, le había puesto un ejemplar conmemorativo de la RAE en su valija sin que nadie se hubiese dado cuenta. Esa conferencia solo había durado tres días, pero el destino prolongó su estancia a una semana entera. Algo de leer el *Quijote* en Tejas le agradaba de una forma peculiar, no quiso tomar un vuelo hasta terminar la novela. Supuse que gustaba del romanticismo tanto hacia al caballero andante en el *Quijote* como hacia al vaquero de Tejas en las películas del Viejo Oeste. Durante esos días, le aconteció algo a Fausto.

Primero, lo primero. La esquematización polifónica en cuanto a la autoría en la Primera parte. Inicialmente, Fausto creyó en el primer narrador del *Quijote*, quien narra los capítulos I al VIII, solo para interrumpirse todo por no tener en sus manos el resto de las aventuras de don Quijote; después, en el capítulo IX, un segundo narrador interviene y se convierte en un personaje de la misma novela. Aumentándole al caos, este segundo narrador –convertido en personaje– camina por el mercado de Toledo y halla un cartapacio lleno de documentos escritos en árabe. Este personaje, interesado, consigue el cartapacio y pide a un morisco aljamiado, que conocía tanto la lengua de los cristianos como la musulmana, a que tradujese los textos al español por vía de pago. Increíblemente, ese segundo narrador-personaje se da cuenta que esos textos son la continuación de la historia de don Quijote a partir del capítulo IX y habían sido escritos originalmente por un historiador árabe conocido como Cide Hamete Benengeli. A parte de unos pequeños detalles, el segundo narrador reanuda la historia y el clímax en el

cual nos había dejado el primer narrador en el capítulo VIII. Fausto detectó que habían muchas voces que han metido mano en la creación de los acontecimientos de la novela. ¿Quién es el árabe Benengeli y cómo podría saber Fausto si los acontecimientos eran tal cuáles; ¿o cómo iba a saber si el morisco llegó a cambiar cosas o detalles que a él no le hubiesen parecido o no creía que fuesen de mucha importancia, siempre se pierde algo en las traducciones. ¿Y cómo se llegaría a saber si lo que cuenta este segundo narrador es lo traducido por el morisco? Todo eso se le aconteció sólo en la Primera parte del *Quijote*.

Ya, por fin, llegamos a donde todo estalló: era entre los capítulos II y III de la Segunda parte del *Quijote* cuando de repente alucinó. Fausto, de alguna manera —la verdad no sé cómo— había lidiado con los varios autores del *Quijote*. Pero la incorporación de un tal bachiller Sansón Carrasco en los capítulos II y III lo llevó al punto de quiebra. Entre esos dos capítulos, este bachiller Sansón Carrasco deja saber tanto a don Quijote y a Sancho como a nosotros mismos sobre un texto en circulación que relata las aventuras de don Quijote y Sancho. Es interesante cómo la novela nos coloca en el mismo plano de recepción que personajes de ficción. Fausto alucinó con esta revelación; ¿cómo puede ser que en la misma novela esté el libro que nosotros en la vida real tenemos en mano? Sansón Carrasco dice que ese libro es la Primera parte, la leída por todos y, desde luego, por Fausto. Es imposible que un texto de literatura equivalga lo mismo para nosotros —dimensional u operatoriamente, qué sé yo— que para los personajes de esa misma historia. ¿Cómo puede habitar una novela de don Quijote y Sancho dentro de la novela que en sí está contando sus aventuras? Y todos, por su puesto, sabemos que el componente de la literatura es la ficción. ¿Hay una ficción dentro de otra ficción, que en sí aparece en la vida real? Entonces podrían llegar a cancelarse a sí mismas, como en la matemática, ¿o que resulta de esta inter-dimensionalidad? Se me viene a la mente una frase que leí: “tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”. Fausto, a ese punto de complejidad literaria, no supo qué hacer sobre esta quinta o sexta dimensión que le había introducido la Segunda parte del *Quijote* por vía de Sansón Carrasco. Hasta ese punto, él había tenido una idea de blanco y negro hacia la novela: el racionalismo manifestado por Sancho y el idealismo representado por don Quijote. No fue hasta esta incorporación que Fausto acepta la posibilidad de lo fantástico sin saber cosa alguna acerca de la literatura fantástica. Para él, lo dicho por Sansón Carrasco era algo que no podía ser, pero lo era, inexplicablemente. Yo, por igual, he perdido algunas horas de sueño con este tema. Llegué a analizar la posibilidad de que la gente en la historia del *Quijote* podría estar viéndose las caras con don Quijote y Sancho física y realísticamente, sabiendo plenamente que los han leído en una novela de ficción. Sobre esto, Fausto me contó que se le habían cruzado los cables o que había atravesado por una especie de derrame. Yo, por supuesto, pensé en el gran episodio “El retablo de Maese Pedro” y cómo don Quijote pierde los papeles por

completo y enloquece como un animal endemoniado por ver amenazadas sus creaciones idealistas por simplemente ser espectador durante la obra titiritera del retablo.

Estos asuntos han dado pistas a cerca del juego narrativo y las distintas dimensiones de realidad entrelazadas en la novela; invita a cuestionarnos si había sido obra del segundo narrador, que amigo nunca lo he considerado. Él pudo haber estado contando la historia de don Quijote a su manera, editada a cómo él ha querido que Fausto la interprete. El pobre Fausto llegó a razonar que estaba llevándose a cabo un rechazo a la libertad interpretativa. Me había contado su gran inquietud de que el narrador no quería que él interpretase la novela, los personajes, sus relaciones y los acontecimientos a su manera. En definitiva, el segundo narrador negaba la posibilidad de enmarcar pensamientos propios hacia la novela. Me llegó a decir sobre una sospecha: el narrador era un cínico y un tramposo de lo peor, pero por igual, de lo más astuto; pone trampas durante toda la novela y edita, a cómo él ha querido, los acontecimientos traducidos al español por el traductor sin posibilidad alguna de generar otra interpretación. Me había dicho que el segundo narrador disimula a la perfección las trampas en la novela; así, no sospechas manipulación alguna de tu lectura del *Quijote*. Toda esta preocupación con la lectura daba la impresión de que Fausto no iba a poder hacer la novela suya. Al saber eso, yo recordé —por la obiedad o por casualidad— en el *Pierre Menard* de Jorge Luis Borges de 1939. Este cuento había sido, a memoria mía, el único cuento hispánico en tratar el dilema crecidamente inquietante para Fausto. Lo volví a leer y noté unas cuantas cosas que me dieron razón para mandarle una copia del *Pierre Menard* a Fausto. Es de recalcar el enlace de textos, el *Quijote* de Cervantes y el *Pierre Menard* de Borges. ¡Qué mejor tradición del hispanismo sino la ironía! Es como si Borges hubiese ido al futuro en una máquina de tiempo, leyó a Hans-Robert Jauss y a Roland Barthes, y volvió a 1938.

Al leer el *Pierre Menard*, Fausto descubrió no un argumento, sino el argumento que iniciaría lo que muchos consideran “la hermenéutica a la francesa”. Había una especie de anti-autoría; estaba ante la presencia del rechazo hacia la figura originadora y creadora del texto, en nuestro caso —horriblemente— la relevancia y existencia propia de Miguel de Cervantes. Al parecer, en el *Pierre Menard*, se percibe a la lectura como concepto equivalente a la escritura, o como muchos preferirían, a la creación y formación del texto mismo, a pesar de no haber contribuido en nada para su gestión literaria, artística o lingüística. Lo que él vino a descubrir en el *Pierre Menard*, de cuyo nombre sí quiero acordarme de haber sido “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, es la faena legendaria a la cual uno se enfrenta para hacer “suyo” al *Quijote*. Pero, por ejemplo, Fausto llegó a preguntarse a sí mismo el porqué de convertir algo como el *Quijote* en su propiedad intelectual. Exclamó:

—¿¡Qué méritos he hecho yo como para merecerme la insolencia de meterle mano o de robarle a una obra de gran esplendor como maestra!?

Fausto, como todos nosotros que hemos leído la obra cervantina, era un lector más simple y sencillamente. Posterior a estas preguntas nunca más apropiadas, él me envió extracciones del *Pierre Menard*, de las cuales ofreceré la primera:

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza).

Lo que él me había llegado a transmitir con esta extracción es claramente el espejo de la Filosofía Continental y lo que descubrió ser la palabrería o el oscurantismo que tanto llegó a dominar alguien como Derrida. Y, en estilo de broma, dijo haberle recordado el escándalo de la revista académica *Social Text* en los 90s. Yo, francamente hablando, he preguntado a las paredes, que en ocasiones no ha habido más, sobre la ambigüedad que tanto refleja la tradición Continental de la filosofía. En su momento, llegué a pensar que era una forma de lavarse las manos, como Poncio Pilato. Quien escribe y es buscador de oraciones, argumentos o aforismos ambiguos intenta auto-salvarse de cualquier interpretación por más absurda que sea. Al basar sus argumentos en interpretaciones múltiples y practicar una especie de "todo vale", entonces cualquiera que surja de los textos –y especialmente si es opuesta a las suyas– los escritores continentales aludirían a la convicción de lo "complejo" y "ambiguo" que es el texto, rechazándola, en silencio, por no concordar con lo suyo. He escuchado varias veces lo siguiente: "Has errado por lo difícil que es el libro", "Es que no lo has entendido" o "Es complicadísimo el lenguaje". Esto nunca lo he escuchado pasar con lectores de Frege, Russell, A. J. Ayer, G. E. Moore, vaya, hasta Wittgenstein en algunos casos. Pero solo son cosas que he notado de lejos; mis conocimientos son algo frívolos y tengo un ajenamiento con los expertos. Tampoco, no recuerdo si ha sido Habermas o Marcuse quien dijo que la filosofía necesita ser compleja y ambigua, que carezca y se aleje de la claridad absoluta. Es como si estuviésemos hablando de trucos de magia; son filósofos no escritores de literatura o poesía. Introduje esta idea en una de nuestras conversaciones; y al conversarla, habíamos llegado a la conclusión que los filósofos Continentales hacen énfasis a la interpretación de lector porque temen la deficiencia en sus textos, entonces se lo dejan todo al lector. Así, no asumen responsabilidad alguna de sus escritos porque el texto "ya no sería del autor, sino del lector". Para ellos, sería de una facilidad decir que el texto es malo porque "tu lectura fue mala". Se permiten tal práctica porque –al cabo– ha muerto el autor. Fausto me habló de su desconfiar sobre la ambigüedad desmedida; si hay una exageración en lo ambiguo y de lo complejo en el lenguaje, algo habría de estar escondiéndose, o peor aún, alguien deliberadamente podría estar escondiendo algo. Deseaba adquirir una respuesta de por qué se considera el *Quijote*, leído y "reconstruido" por ese tal Pierre Menard, más rico a pesar de ser una copia letra por letra. Supongo que allí es donde entra lo Barthesiano o el Jaussismo a

los cuales había aludido con anterioridad. Fausto me dio a entender de la vasta inocencia de Pierre Menard por no haber detectado la picardía y astucia narratológica del segundo narrador del *Quijote*, suponiendo que las aventuras narradas en la novela eran obra de Cervantes. Pero la ficción y la ficción narratológica construida, pero tan sigilosamente por Miguel de Cervantes –a quien por igual había rechazado por completo– le había traicionado.

Un día, Fausto quiso dar inicio a un experimento, visto por unos cuántos como una cortesía. Recuerdo haberme dejado saber de su intento de darle una interpretación suya, subjetiva, al *Pierre Menard* de Borges. Pensó en aplicarle una lectura al texto –que según argumenta ese mismo texto– iría apegada con la divinidad que es la autoría. Le dio una segunda lectura al *Pierre Menard*, alejada, por supuesto, de la crítica; su fin, ahora, era de hacer suyo al texto. En aquella ocasión acabó por tener una interpretación anti-barthesiana. La verdad, no estoy a disposición de dar mi cuenta del resultado de dicha faena por Fausto; a pesar de contar con un historial periférico a las letras, la locura y el trastorno literario no era algo que buscaba en cada hojeada. Me recuerda a mi primera vez en ser tiranizado por el lenguaje en *Finnegan's Wake*. Lo que sí puedo comentar es que sintió cierta angustia y me había contado la presencia de un oxímoron: su interpretación anti-barthesiana traiciona al mismo cuento que argumenta la validez del *cualquier* interpretación. ¿Qué sucede cuando un texto que alude claramente a lo barthesiano acaba con ser subjetivamente interpretado de forma anti-barthesiana? Con tales asuntos, uno no puede más que rendirse a esto; sin embargo, él se había dedicado –comprometido más que nada– a la tarea de estabilizar la lectura, de confrontar esa vía libre que daba un poder empañado. Negaba la posibilidad de haber un caos en las letras y menos al involucrar el *Quijote*. Después, inmediatamente de hecho, me dejó saber el disgusto de haber adquirido "su versión" del *Pierre Menard* ya que tal intervención literaria justificaba el argumento del texto, a pesar de haber "reconstruido" al *Pierre Menard* con su autoría anti-barthesiana. Intentó olvidar dicha paradoja a pesar de haber persistido fervorosamente. Por igual, también, empezaba a notarle a esa paradoja un anhelo a dispensar con el mundo de las letras. El hecho de que existía este contraste específico en el *Pierre Menard* le ponía en un estado de perplejo. Pero consiguió girar, nuevamente, su atención al *Quijote*. Por un momento, pudo desahogarse.

A pesar de tener su mente apegada al *Quijote*, persistía la tendencia de seguir experimentando; el aura del *Pierre Menard* le invitaba a leerla sin reconocer, aunque sea ligeramente, a Cervantes. Fausto dijo que en ese momento pensó en su intento de hacer suyo al *Quijote*. De intentarlo. Al haber escuchado dicha obra, me dije a mí mismo lo repugnante que sería verse las caras con Cervantes, el primer narrador, Cide Hamete Benengeli, el traductor y el segundo narrador, e intentar robarles la autoría de tan grandiosa historia. Supuse que tardaría unos meses con este tipo de lectura que tanto ha promovido el *Pierre Menard* de Borges. Pero, llegué a darme cuenta

de que solo había leído hasta el capítulo X de la Primera parte. No pudo. Acabó con decirme sobre la desesperación en intentar hacer la novela a su imagen y moldearla con su lectura, sus experiencias y su lenguaje. Me contó que ese tipo de lectura no cuela; el *Quijote* muere y cesa de ser *El Quijote* si intentas arrebatar la ingeniería narrativa. No se puede. Si lo hubiese hecho *suyo* como se intentó en el *Pierre Menard*, ya no sería el gran ingeniero de la literatura universal. No olvidemos cómo Pierre Menard se vio forzado a “excluir del prólogo autobiográfico de la Segunda parte de *Don Quijote*. Incluir ese prólogo hubiera sido crear otro personaje –Cervantes– pero también hubiera significado presentar el *Quijote* en función de ese personaje y no de Menard”. Tendría manchas y huellas de manos no-cervantinas, y el *Quijote* no puede ser nada más que cervantino. No hace mucho había recibido una carta por parte de Fausto indicando la gran necesidad que requiere el *Quijote* verdadero: el primer narrador anónimo, el segundo narrador personaje, el cronista árabe y el traductor morisco. No hay obra sin la ruptura narrativa que tanto llegó a reflejar al barroco. Reflexionó sobre el intento de eliminar al segundo-narrador, cuyos pasatiempos son de estar mintiéndonos y editando audazmente los acontecimientos. Aquí cito de la carta que recibí de su parte: “...pero, amigo, la obra entonces ya no es el *Quijote*, el cervantino, el que en 1605 le había dado al mundo el futuro de las letras”. Insistía en su tarea de restaurar el concepto de la lectura y la escritura, me había dejado saber que esta labor se había convertido en algo de una profunda necesidad. He aquí el segundo de los fragmentos extraídos del *Pierre Menard*:

Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas...

Llegó a la conclusión de poder ser este “segundo Pierre Menard” quien debía invertir el trabajo del anterior. Le persistía el disparate; no le dejaba tranquilo la paradoja que surgió tras su interpretación anti-barthesiana del *Pierre Menard*. Supe que hubo noches donde no dormía por haber estado pensando en ello. La verdad, no sé a detalle cómo vino a lidiar con dicha inquietud. Pero cuando volví a saber de él, Fausto ya se había montado la tarea de escribir otro *Pierre Menard*, apartado a lo sugerido en el de Borges. Honestamente, me ponen muy nervioso estas cosas. No soy de andar reescribiendo textos del pasado, no sé qué pueda resultar. Yo prefiero conservar un texto, de cuyos argumentos pueda que no comparta, a degradarlo con mi autoría. Pero estamos hablando de Fausto y no de mí, carezco de su ambición. Hay razones para recordar esta faena; me dejó saber la suma importancia de no caer es los mecanismos del *Pierre Menard*. Lo primordial fue manifestar la ausencia de “reconstruir” el texto mientras se lee. Él quiso escribir. Había decidido alejarse de lo que se había llegado a hacer con el *Quijote*, implicando una hipótesis alarmante: ser otra persona, y no Cervantes, con experiencias incongruentes al siglo XVI o XVII, cambia la obra, supuestamente; que el significado de textos literarios depende totalmente de con-

textos histórico-sociales. Fausto me llegó a prometer de convertirse en el salvador de la escritura y autoría cervantina en el *Quijote*, de resucitar la imagen de Miguel de Cervantes y devolverle lo que desde siempre le ha pertenecido. Transcurrieron alrededor de dos meses para que Fausto escribiese este nuevo *Pierre Menard*. Un mediodía, llegué a tener en mis manos su manuscrito, y ofreceré unas oraciones, de las cuales uno puede admitirse en ser reveladoras y, seguramente, inesperadas:

No nos equivoquemos. Si se pudiese escribir otro Quijote, una copia, ajuste, modernización o, quizás, una aberración, el lenguaje sería el mismo; las palabras, las oraciones y expresiones...las mismas. No podría escribirse otra cosa que no sea lo escrito por Miguel de Cervantes. Sería de una gran imposibilidad intentarlo. Lo que siempre se ha leído en las páginas –manipuladas, ficcionalmente, por el segundo narrador– es de una amplitud que rompe toda barrera espaciotemporal y/o cualquier imposición histórica-cultural-lingüística. Es la expresión literaria de la más alta calidad. Lo fue en 1605 y lo ha sido en todos los rincones del mundo hasta ahora. La autoría de Cervantes en el Quijote es universal, se impone a las subjetividades de cualquier tipo. Es decir, el Quijote es todos los subjetivismos de todos; para la raza –y la Razón– humana, lo narrado por el segundo narrador es subjetivo para todos en este planeta.

– Fausto Coppola, 2016

Así, acaba su *Pierre Menard*. Es demoledor pensar que la subjetividad humana, en otras palabras, la subjetividad de la razón humana, como especie consciente de sí misma, es el *Quijote* de Cervantes. Son palabras mayores, pero, por alguna razón no dejan de gustarme. Sería de gran error descartar lo que ha llegado a escribir el ingeniero Fausto.

Siempre se me ha hecho extraña una cosa. Que una tercera extracción del *Pierre Menard* de Borges haya tenido que sufrir la espera de haberse mandado hasta después de que Fausto hubiese escrito su obra. Ya que pudo llevar a cabo su labor, su gran faena de restaurarle la autoría a Miguel de Cervantes, imaginé que el envío de extracciones hubiese terminado. Esta tercera e inesperada extracción tenía el propósito de sanar las cicatrices provenientes de una Europa enristecida. He leído varias veces la extracción; unos días creo haberla descifrado, pero en otros siento que solo me lleva a la ignorancia. A pesar de que el *Pierre Menard* de Fausto se ha escrito, expresaré esta oración del *Pierre Menard* original que él mandó:

La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.

Con esto, uno no puede más que pensar en las verdades que se in-

ventan unos a sí mismos. Yo, por mi parte, no he pecado de dicha blasfemia, pero me consta ver otros juzgarse sucesos fuera del dominio de la realidad. Y posterior a unas pocas risas en la soledad se me vino a la mente la septicemia que sufrió Jorge Luis Borges tras un grave accidente a la cabeza. De hecho, es el *Pierre Menard* el primer texto que recuerda Borges en haber escrito tras sufrir de varias alucinaciones, insomnios, irrealidades, confusiones mentales, delirios, etcétera, por su enfermedad. Bástenos leer "El sur" para más detalle. Nunca he sido apto para pensar en locuras, pero veo muy extraño que toda la literatura, la lectura, la filosofía, las letras, la teoría y crítica literaria, prácticamente todas las humanidades, han juzgado una versión de la verdad. Si en "El sur" se enaltece la incertidumbre de que si Juan Dahlmann llegó a viajar al Sur o si solo había muerto en el sanatorio, ¿por qué no sospechar que la escritura, publicación, existencia y consecuencia del *Pierre Menard* de Borges ha formado parte de una verdad histórica juzgada por alguien o algo? Yo he llegado a ponderar si hemos estado viviendo en una verdad, no solo juzgada por Borges, sino juzgada por el *Pierre Menard* de Borges. Esto, a mí parecer, explicaría más de unas cuantas cosas. Ahora, ya sé el afán, el grandísimo fervor y motivo del segundo narrador del *Quijote* de Cervantes; la razón por la cual este narrador no dejaba a

que tuvieses tu versión de las aventuras de don Quijote y Sancho, sino las de él. Era la increíble anticipación de siglos del segundo narrador hacia la posibilidad de que ocurriese todo lo que significaría publicar y expandir al mundo de las letras y la filosofía el *Pierre Menard* de Borges. El segundo narrador del *Quijote* quería tomar la delantera y pelear cuando llegase el momento la teoría de Roland Barthes, el lector de Jauss, la hermenéutica literaria, a Husserl, Heidegger, Gadamer, los franceses; y sin olvidar, por supuesto, a su gran antagonista futuro: el idealismo alemán y sus discípulos. El segundo narrador tuvo como objetivo contrarrestar la posibilidad de que floreciese la autoría interpretativa porque se generarían interpretaciones que no serían cervantinas, quijotescas, sino otras fuera de la novela y de lo literario. El segundo narrador no quiso que la crítica, ni las instituciones, ni el lector robara al Quijote de las manos de Cervantes. Fausto, al escribir su *Pierre Menard*, llegó a cumplir esa meta tan anhelada por el segundo narrador desde 1605.

He llegado a ser gran admirador de los títulos. El cuento de Borges sostiene a su personaje Pierre Menard como el "autor del *Quijote*". Sin embargo, con este nuevo *Pierre Menard*, Fausto llegó a convertirse no solo en su autor, sino en algo totalmente diferente, grandioso y admirable. Fue su escritor.

Raça

Victor André Pinheiro Cantuário

Escritor e Professor na Universidade Federal do Amapá, Norte do Brasil.

Poema que celebra as milhões de vozes cujas identidades e culturas foram usurpadas pelo violento processo de exploração colonial.

Sejam daqui em fuga as musas postas
Outras serão as vozes invocadas
Para este canto que não rende tributos
Ao invisível e a forças imoladas
Louvores são a paga dos “menores”
Presentes nos espaços inumanos
Não renderei ofertas-sacrifícios
A esses deuses há muito venerados
Canto somente o sangue em meus canos
E a grandeza de meus antepassados
Canto a cor visível nesta pele
Muito mais densa que a tinta mais pura
Canto as correntes e os séculos fingidos
De liberdade abrindo suas feridas
De onde brotam as covas dos milhares
De desterrados sem nome e sem idade
De desterrados sem rosto e sem direito
Cuja verdade não é a dos registros
Nem das centenas de páginas deitadas
Nalguma torre nalgum diário régio
Que aqui sejam justamente versados
E sua memória ecoe vivamente
Que vejam pois de onde os ossos jazem
E clamem com a voz qu’inda lhes resta
Façam ranger da terra os pilares
E soçobrar a moral dos vetustos
Mesmo na hora de sua mor penúria
Farta herança deixaram aos pósteros
Mas não composta de materialidades
Sim de vivências e de oralidades
Marcando esses não como outrora foram
Co’aquele fogo aquecido no ódio
Por sua vez marcaram os vindouros
Co’o fogo etéreo produzido no peito
Sejam meus guias na altura de mia vida
Não me abandonem na terra dos passados
Lugar de dor e de esquecimento
Mas me flanqueiem cercando lado a lado
E me garantam passagem bem segura
Pel’ solo sacro irrigado co’o sangue

Dos firmes canos de glória e de conquistas
E anulados por tempo já marcado
E derramados pelo Adão segundo
Eis pois Charruas Apaches Aruaques
Tupinambás e eis o ouro Preto
Quanto pesar e lágrimas em trilha
De Leste a Oeste por toda a sua estrada
Superiores à transparente forma
Porém legados aos coros e senzalas
Que mesmo hoje erguidos continuam
Sendo por ditos defensores da ordem
Da mesma ordem que iguala os diferentes
E não sustenta o múltiplo humano
Vejam que resta erguer os nossos punhos
E bradar forte por nossa liberdade
Seja o tempo nossa mor testemunha
E suas medidas o fio que nos costura
Chagas abertas pelo pesado fardo
Do Adão segundo criado noutra terra
Onde a luz de Apolo deita morta
Terra que leva o nome da iludida
Pelo trovão transmutado em touro
Adão caído fonte de decadência
Eis é a hora de engrandecer o ido
Pois o presente é infante sem fala
Engatinhando em busca de refúgio
Desesperado por notar-se sozinho
Venham os justos atrás de sua história
Reconstruir culturas apagadas
Contar o tempo como antes contavam
E cultivar sabedorias afanadas
Reerguer templos cidades cidadelas
Jardins arenas daquela arquitetura
Ignorada pelo urbano ego
Venham e sirvam ao natural e estendam
Aos semelhantes banquetes mais gentis
Celebrem pois com brindes a memória
Que outros tentaram fazer falhar nas bases
Impondo a nova que em si nunca foi boa
Perseguiremos de acordo com a regra

O estrangeiro sempre maleficente
 E deixaremos que veja o atentado
 Cruel cometido em nome de um cordeiro
 Santificado além do mar a Leste
 Nossos costumes parecem-lhe selvagens
 Mas habitamos a selva longo tempo
 Naturalmente punimos invasores
 E assim vivemos uma próspera era
 Interrompida devido à passagem
 Do elemento que a si julgava puro
 Não entendemos quais as suas vontades
 Já era tarde e nisso vacilamos
 Enfeitiçados por mil quinquilharias
 Interessados em brilhos e imagens
 Co'os quais trocamos aquilo que era nosso
 E refletindo como isso custou caro
 Houve entre nossas fileiras negadores
 Que entendiam a ânsia do urbano
 E entregaram cobrando baixo preço
 Por nossos bens e pela nossa carne
 Sua fraqueza logo tornou-se a nossa
 E nosso sangue em breve aguado
 Pela mistura com o Adão urbano
 Fraco em si mesmo seguindo a voz mais rasa
 A qual dizia e a ele ordenava
 Que expandisse seu reino pelos mares
 E novas terras e novos continentes
 E novos povos e novas testemunhas
 Foi pelo aço a nós tudo imposto
 Nossas belezas de nós foram tomadas
 Nossa nudez condenada qual vício
 Nossos dizeres foram silenciados
 Nossa linguagem de nós foi usurpada
 A ser usada como canal direto
 Co'ó deus rasante escondido nas nuvens
 O qual falava por sinais e por sonhos
 E ordenava: ceife o que é "feio"
 E o que atenta contra minha vontade
 Não importava se nós o entendíamos
 Não importava se a terra era nossa
 Não importava se éramos primeiros
 Naquele mundo que ele chamava "novo"
 Não importava se éramos os primos
 Da prima terra do globo habitada
 Fomos tirados de nossa própria casa
 Agrilhoados nos pés mãos e pescoços
 E engolidos pel' besta de madeira
 Cujo apetite era de oceanos
 E a vontade punha a correr as ondas
 Por entre os gritos de seus subordinados
 Não habitava em nós a esperança

Que nomeava o cabo contornado
 Não habitava em nós força de vida
 Humanidade não mais nos pertencia
 Entre as entranhas da besta de madeira
 Éramos bichos ralé coisa barata
 Amontoados no mesmo espaço estreito
 Até chegar ao mais cruel destino
 Viemos longe mas tantos sucumbiram
 Antes de sermos da besta vomitados
 Na condição de coisas cujo dono
 Arremetia com seus dedos compridos
 Abrindo sulcos em nossas duras carnes
 Endurecidas com o passar do tempo
 Mais castigada pela luz de Apolo
 Humanidade não mais nos pertencia
 Éramos coisa vendida a baixo preço
 A veia aberta jamais cicatrizara
 O dedo longo do "mestre" amolecia
 A carne dura tingida diferente
 Fomos traídos por nosso semelhante
 Denunciados por planejarmos fuga
 Ao tronco atados pelos "nossos" senhores
 E fustigados cedendo ao lenho amargo
 Cheiravam forte o sangue com a água
 Que escorriam do corpo alquebrado
 Bicho adestrado foi o que nos tornaram
 Obediente aos pés de "seus" senhores
 Desde o ventre que nunca fora livre
 Entre as fileiras dos pelotões de Lincoln
 Credo em promessas longinquas de De Gaulle
 Sempre visados com grande indiferença
 Travando guerras que não nos pertenciam
 Mascando o fumo daquele puritano
 Nutrindo com o nosso leite os filhos
 Dos plantadores de algodão e cana
 Crucificados pelos triplos da capa
 Tostados qual leitão sem ser comido
 Ó sina crua quando te atiçamos?
 Em que momento roemos tuas vestes
 E nos voltamos contra tua vontade?
 O espaço nosso atrás estava escrito
 Pelas calçadas andar nós não podíamos
 Nos bancos bares lojas e templos sacros
 Nossa presença jamais fora benquista
 Mas nossos dedos serviam para as armas
 E nossos pés para espantar o estranho
 E nossas coxas pra serem afastadas
 E nosso útero para ser preenchido
 E nossas bocas para serem mordidas
 E nossos peitos para serem sugados
 E nossa cor pra ser sempre mal-dita

Eis que passou o tempo de aflições
E os castigos mesmo os silenciados
Deverão ser em breve esclarecidos
E todo crime há de ser enfim bem pago
Nenhum mais cativo nos detença
Esqueçamos a terra chamada Babilônia
Entoemos os cantos de nossos grandes sábios
Eia pois avancemos sem temor nos caminhos
Quebrems ferro e aço grilhões de todo tipo
Permitamos que vejam nossa marcha potente
Herdeiros mais diretos das primeiras nativas
Cuja matéria plena a matéria mais pura
De que pois somos feitos sem conter um defeito
É a terra macia de nossa Terra anciã.