



Latin American Literary Review



**Volume 49
Issue 98
2022**



ARTICLES

María Julia Rossi. "Queer Decorum: An Episode on Translation and Marginalized Sexualities."	2
Yasmín Rojas. "The plumed horn / El corno emplumado: poetry, translation and subversion."	13
Carolyn Wolfenzon. "La teta asustada de Claudia Llosa y Dioses de Josué Méndez: una lectura crítica de <i>La ciudad letrada</i> desde el cine peruano."	21
Rebecca R. Garonzik. "'Hasta tomar el cielo por asalto': Competing Historical Moods in Patricio Pron's <i>El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia</i> ."	32
Frederick Luciani, "Cadáveres inquietos en <i>Cosas de los Estados Unidos</i> (1864) de Simón Camacho."	40
Ana María Mutis. "'Mi estilo lo confirma letra por letra': La literatura criminal en 'El niño proletario' de Osvaldo Lamborghini."	48
Valeria Rey de Castro. "La memoria del presente: literatura y activismo en <i>Diario de una princesa montonera. 110% verdad</i> de Mariana Eva Pérez."	56
Rachel Morgan. "Redefining Truths: Manuela Rosas as a subject of Imaginative Reconstruction in the Argentine Literary Realm."	63
Sara Rico-Godoy. "Del juego a la exploración de la identidad: el uso del vestido como lenguaje en <i>El pergamino de la seducción</i> ."	73

CREATIVE:

Felipe Hugueño. "Intérprete/Interpreter."	80
Jose Edgardo Cruz Figueroa. "Mirando a Nacho López."	84
Paul Brooke. "A Cueva Chilena Sequence"	87
Michael McGuire. "Listen, Auriliano."	89
Carolina Sánchez. "Invisible"	95
Nancy Noguera. "La niña perdida."	97
Alexis Levitin. 2 stories: "A Broken Bone" and "A Man."	104

Queer Decorum: An Episode on Translation and Marginalized Sexualities

María Julia Rossi
CUNY, John Jay College

Abstract. The queer aspect of national literary histories has been traditionally obscured, and although it is gradually being recuperated, the impact of translation has been so far overlooked. Using the example of modernist fiction from England translated into Spanish and published in Argentina, I argue that translation smuggles, purposely misappropriates and resignifies alternative sexual desires and gender identities, opening spaces for local literatures to further explore these possibilities. Translation episodes from the 1940s and 1950s in Argentina are key to reconstructing the obscured history of literary queerness and I focus on one example that is perhaps the earliest, a translation of Denton Welch's "When I Was Thirteen" by José Bianco of *Sur* magazine which appeared as "Cuando tenía trece años," published in September 1944. Rather than isolated instances, such translations served to slowly transform the sentimental landscape of Argentine literature in a context where the popular imagination was prescriptively heteronormative. This article exhumes this little-known episode as one of the first cornerstones in a queer chapter of literary history in translation. Strictly related to depictions of homosexual desires, I propose "queer decorum" as an approach that affects translation strategies and decisions, subsequently affecting the translated text as a result and somehow making its publication possible.

Keywords. *Sur* magazine, queer decorum, literary translation, queer fiction, literary history, global modernism

Introduction: An Early Episode of Queer Translation

No one wants to be called a homosexual.
Leo Bersani, *Homos*

Eros and language mesh at every point.
George Steiner, *After Babel*

Only a few literary works of queer fiction were available for a monolingual reader of Spanish in Buenos Aires in 1944. The brief list included a censored version of Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (*El retrato de Dorian Gray*, translated by Ricardo Baeza) and André Gide's *Corydon* (translated by Julio Gómez de la Serna), both published in 1938.¹ The seeming paucity in the publication record makes translations of queer literature into Spanish in the late 1930s and 1940s into episodes worth studying. Apparently isolated, these translations actually compose a constellation of literary artifacts that were slowly transforming the sentimental landscape in a context where popular imagination was prescriptively heteronormative.² In September 1944 in Buenos Aires, *Sur* magazine, under Victoria Ocampo's direction, published "Cuando tenía trece años," a translation of "When I Was Thirteen," a short story by Denton Welch originally published just a few months earlier in Cyril Connolly's magazine *Horizon*. This article exhumes this little-known episode as

one of the first cornerstones in a chapter of queer literary history in translation, explaining how the act of translation converted Welch's sexual landscape into one that would be acceptable to conventional Argentine culture while simultaneously smuggling covert sexuality into the highbrow literary space of *Sur*.

The original publication of Welch's short story in England was not without scandal and a whiff of taboo sexuality that made it almost unacceptable in English as later it would have been in Spanish without José Bianco's linguistic smuggling. Michael Sheldon's book on the English magazine *Horizon* registers an anecdote about its repercussions:

When Welch had difficulty in 1944 finding a magazine that would accept his story "When I Was Thirteen," which touches on the theme of homosexual love, Connolly [...] helped him out, publishing the story in the April 1944 issue. It is Welch's finest short story, but inevitably a few readers protested that it was immoral. One reader wrote an angry letter condemning both the author and the magazine, charging that *Horizon* had abandoned its standards of high literary quality. Connolly responded icily: "It seems to me it is you who have deteriorated in the last four years, and not *Horizon* for I can hardly imagine that the author of your letter can ever have been the kind of reader whom we hoped to cater for." (102)

In the refracted words of the reader, we can see what is actually at stake here. Hidden behind the matter of literary quality and intentionally intermingled—and ultimately fused—with it, there is the matter of “inevitable” moral censorship. In Connolly’s words, on the contrary, only one concern prevails: literary quality *is* the indisputable and exclusive value that moral concerns cannot subsume. What happens in that short story is key to understanding this exchange. The plot can be briefly summarized as follows: the narrator goes to Switzerland with his brother William to spend part of their holidays at a ski resort where they meet one of William’s classmates at Oxford, Archer. Although William doesn’t like him, the young narrator befriends Archer, sleeping in his cabin while his brother is away. When William returns and finds out, he becomes enraged at the unnamed narrator. With carefully written and voluptuously sensual prose—not only in an erotic sense, but sensorially mature cadence—Welch questions the relationships among language, representation and moral values, while at the same time narrating the sexual awakening of a child who, as the title states, is thirteen years old.

Sur’s bonds with Connolly, director of *Horizon*, were well-forged—he would actively collaborate with the triple issue of *Sur* devoted to English letters three years later—and European literary works were reemerging in the 1940s after difficulties caused by the Second World War.³ However, in light of the repercussions that Welch’s short story had caused in London and considering the established profile of *Sur* as a magazine that was elevated, a high-brow literary forum that subscribed to conservative Argentine ideals, publishing the tale of an affair with the theme of homoerotic desire is an unexpected gesture, one that challenged traditional norms and arguably helped foster the expansion of imaginable sexual sensibilities amongst its readership. The translation, however ambivalent and densely coded in order to throw off possible charges of obscenity, actually brings homosexuality, or at least homosociality into Argentine Spanish reading spaces. Manipulating a variety of cultural commonplaces—for example, a sense of England specifically as a site for conventional and conservative upper class cultural material—the editors of *Sur* smuggled in material that definitely was not exclusively upper class, sexually conservative, or (in the sense that Welch was himself an experimental writer) conventional literary production.

The translation of Welch’s short story—and its publication in *Sur*—is noteworthy as an early milestone in queer Argentine literature; it opened up narrative possibilities for representations of queer desire that only a decade later would be explored by other writers in the orbit of *Sur* and beyond. This translation is not an isolated instance but evidence of an active, though surreptitious, editorial policy, mostly attributable to José Bianco as a translator but above all as editor-in-chief at *Sur* magazine.⁴ In this sense, I propose that this episode begins to answer William Spurlin’s question about the impact of translation practices on cultural perceptions of dissident forms of sexuality. Spurlin asks, “How has translation functioned as

a site of social change when dissident forms of sexuality in certain source texts, considered to be foreign to a particular target culture, become part of, and challenge, that culture’s official discourses through the dialogical processes of interlingual transfer and cultural exchange?” (“The Gender and Queer Politics” 205). Here, in the case of Welch translated anonymously by Bianco, the practice of translation played a key role in introducing a potent expansion in the available narrative repertoire for depicting sexual desire. Enjoying the relative impunity of something “coming from abroad,” Welch’s short story should be understood by literary historians as a cornerstone in the expansion of represented sexual desires both in English and, via Bianco’s queer translation, in Spanish. In what follows, a close reading of the English version will help us understand how homosexuality is portrayed in coded forms that so outraged the bad reader whom Connolly derided. Comparing translation and original in the second part of this essay identifies the tension inherent to a translation strategy that tones down images of homoerotic desire in some instances while accentuating or incorporating further sexual innuendos that are absent in the source text. Finally, to understand the struggle evidenced in these translation choices as expressions of social and moral complexities that transcended the mere literary, I reposition the publication of “Cuando tenía trece años” in its larger context of the Argentine literary tradition and social and political landscape of the time. Ultimately this reveals how Bianco’s translation of “When I Was Thirteen” used calculated restraint as a strategy that I call queer decorum to challenge predominantly heteronormative cultural and literary narratives that sought to control and censure a sexual impulse fighting to say its name.⁵

A theoretical framework to think the nexus between translation as a queer practice and the translation of scenes of queer desire in fiction enriches critical comprehension of this episode. From the standpoint of social and communication theories, Mona Baker defines “narratives” as “public and personal stories that we subscribe to and that guide our behavior” (464) and, relying on Jerome Bruner, adds that narratives are not limited to representing reality but in reality constitute it (464). After presenting the taxonomy of four types of narratives that operate at different levels—ontological, public, conceptual, and meta—Baker goes one step further to connect the cultural role of narratives with translation theory.⁶ Narratives, she points out, “exclude the experience of large sectors of society while legitimating and promoting those of the political, economic, and cultural elite” (470). Heteronormativity is one of these dominant narratives that excludes other experiences; it is against the backdrop of this narrative that alternative ones emerge—not to replace it but to challenge its hegemony. While acknowledging the roles of translators and interpreters in the transmission of narratives across frontiers, she recognizes that activist communities “elaborate alternative narratives that can challenge the oppressive public and meta narratives of our time” (467). Since a narrative “both reproduces the existing power structures and provides a means of contesting them,” translators as “language mediators [...]

are uniquely placed to initiate this type of discursive intervention at a global level" (470-471). Tracing how narratives are made, in which context they emerge and who cooperates in their birth and change, enables us to understand how even single texts and their discursive interventions can have deeper and long-lasting influences. In our case, Welch's literary exploration of non-normative sexual desire had, in Bianco's treatment, a significantly expanded impact upon a national cultural struggling with long-held regressive biases and postwar liberalism.

"When I Was Thirteen" and Sensual Queerness

Thematically, "When I Was Thirteen" deals with the awakening of homosexual desire in a child, depicting him as surrounded by copious underexamined appetites intermingled with ignorant surprise. The narrator's experiences reach us through his point of view, which combines a voluptuous attention to the sensorial world that surrounds him with a cognitive unawareness of some social and moral conventions. Symbolically, the narrative addresses homosexuality at a representational level (as well as directly through the unnamed narrator's impressions), highlighted by a semantic dilemma encountered by the narrator as he reads Tolstoy unsupervised by moral authorities who might norm or codify his responses. By removing adult supervision and depicting a lush sensuality in the young boy's reading experience, Welch's short story presents homosexual desire as something problematically depicted and detachedly stigmatized. In this story, language is the contested site of a struggle between conventional morality and homosexual experience. Characters' voracious literary appetites are a crucial element of Welch's storyline, disrupting the smooth reproduction of commonly held cultural and moral taboos about sexuality. Language is the arena, and literature, a crucial element of the storyline, becomes the prompt.

The small world depicted in the short story is almost entirely inhabited by masculine presences. This "circuit of male homosocial desire," as defined by Eve Kosofsky Sedgwick in *Between Men*, is an extension of the school, a characteristically homosocial space at the time. While temporarily in a holiday spot, the characters reproduce the predominantly masculine environment, with insignificant exceptions, such as a "nice absurd woman" ("When I Was" 252) who takes pity on the protagonist when she sees him alone after William's departure. The main characters are three: the anonymous narrator, his older brother William, and Archer. It is William's disgust with his classmate Archer that ignites the narrator's interest in him; he states: "After this [noticing his brother's physical reaction before his classmate] I began to look at Archer with a certain amount of interest" (251). This interest, which begins as a challenge to the authority of his older brother, evolves with voluptuous bodily descriptions of Archer to replace narrative attention from moral concerns towards covert homosocial sensuality.

It is precisely the absence of William that allows the narra-

tor to engage in conversation with Archer. Although both of them are reading when they meet alone for the first time, the dialogue is preceded by abundant and meticulous references to appetites. While reading, Archer was "munching greedily" (252) and the narrator, eating "delicious rhum-babas and little tarts filled with worm-castles of chestnut purée topped with caps of whipped cream" and drinking chocolate—instead of tea—in a cup "covered in a rich froth of bubbles." The pleasure of reading, for the narrator, is linked with what he is eating and drinking. But it is another of the senses that allows them to begin talking: some music distracts Archer, and he talks to the narrator. They immediately begin discussing their readings.

Archer is reading *The Story of My Life* by Queen Marie of Roumania (253, published in 1933). The previous books he had read are Lady Oxford's autobiography, "a perfectly wonderful book called *Flaming Sex*" by a French woman (*Flaming Sex: A Book with a Moral; Her Own Life Story*, by Lady Edmée Nodot Owen, published in 1934), and a volume by a Crown Princess of Saxony (reference to *An Imperial Victim*, published in 1912, a memoir by Archduchess Louise of Austria, protagonist of an unprecedented royal scandal at the beginning of the century). If female characters are absent from the main plot, they have a literary existence through autobiographical writings that resist the masculine monastic world of the boys school to which they belong.⁷ Attributes of the feminine shape Archer's reading taste, adding a conflicting layer to this apparently simple character, defined, as will be seen later, by his physical roughness and coarseness in his manners. Archer is a queer element in William's world, as will be discovered at the end of the short story, but here we have a subtle hint as Archer's sentimental education is metonymically reflected through this flamboyant set of readings.

While Archer's tastes are feminine to the point of a caricature, the narrator is reading Leo Tolstoy's last book. *Resurrection* (1899) is a novel about all kinds of hypocrisies and the denunciation of them, through a complex point of view. Although on one hand the protagonist, Prince Dmitri Ivanovich Nekhlyudov, is discovering the unfair world of privileges he lives in, the narrative voice shows him as a naïve man, easily contented with small gestures of generosity. It is this same voice that underlines dishonesties or hypocrisies and emphasizes the crucial importance of available frameworks, or narratives, to make sense of personal experiences. In a meaningful passage, *Resurrection* dismantles the unconscious application of narratives to tackle morally difficult issues. In one resonant scene, when two children in Tolstoy's novel are left to their own devices to decipher the odd sight of a passing gang of shaved and chained prisoners—a disturbing spectacle to all bystanders—and both seek frameworks in known signs (by looking at their parents' faces) or known narratives (such as religious ones) to norm their reactions. However, Tolstoy writes: "Neither the father nor the mother gave the girl and boy any explanation of what they had seen, so that the children had themselves to find out the meaning of this curious sight" (361). From their parents' expressions, the girl judges that

prisoners were “quite another kind of men and women,” different from her own family members. The boy resorts to a religious narrative to arrive at the conclusion that “having it straight from God, that these people were just the same kind of people as he was, and like all people, and that therefore someone had done these people a wrong.” Whether to feel fear like the girl or pity like the boy in front of the same scene is essentially a matter of the narrative used to make sense of it. These opposite interpretations are due to different narrative frames, something Tolstoy’s narrator seems to emphasize. The novel uses this simple scene to point towards a deeper question of how meaning is constituted in narratives—not inherently from the incidents, but through a complex comparative logical reasoning. There is a giddy lack of moral or ethical stability at the heart of Tolstoy’s novel, so that the same incident is interpreted quite differently by the two children. In Welch’s story, too, the two young boys do not have parents around to guide and mediate their voluptuous responses to what they eat, read, or feel. The narrative interest in detailing the full range of their sensorial responses, without any interest in introducing a restraining adult, also opens Welch’s story up to a kind of smuggled, illicit, but sensually overwhelming pleasure. This brief passage in Tolstoy’s novel thus illuminates what I understand to be its importance for our reading of “When I Was Thirteen”: in *Resurrection*, facts are merely described without explicit traces of condemnation, and it is the very same juxtaposition of opposite judgments and the display of the mechanisms behind how they were devised function as a trigger for the reader to revise or question some conventional assumptions taken as the norm. Welch uses a similar method to queer his narrative, opening it up to accusations of literary smut and provoking the editor Connolly’s intervention, as seen above.

The importance of the act of reading *Resurrection* in “When I Was Thirteen” is not as much the comprehension of the general plot or content of the novel as it is a precise notion the narrator of our short story finds in the book. The words “illegitimate child,” read in Tolstoy’s novel, worry and mystify the anonymous narrator. His hypotheses about this puzzling syntagm are as candid as they are macabre (they include ideas about trouble, difficulty, a terrible disease, and imbecility), and this perplexity echoes the moral ambivalence illustrated by Tolstoy’s children. After gathering courage, the narrator asks Archer what being illegitimate could mean, and with startling unaffectedness, Archer answers: “Outside the law—when two people have a child although they are not married” (253). Although simple and exact, this definition—instead of clarifying things for the narrator—confuses him even more. After spelling out his idea about the causal link between marriage and reproduction (to him, one is the precondition for the other: “The very fact of being married produced the child,” 253), he concludes that “Archer must be wrong.”

This semantic debate, internal to the narrator’s consciousness, has a symbolic dimension and suggests at least three implications for the narrative: first, that there are always inconsistencies between natural facts (such as reproduction) and conventional

norms (the institution of marriage); second, that language finds ways to express these inconsistencies, thereby exposing them; and third, that language defines the results of such inconsistencies as stigmatized identities (as it happens with the words “illegitimate child”). In some manner, “When I Was Thirteen” emulates this detached point of view by exposing the narrator’s ignorance and giving the reader the possibility of interpreting facts and words independently. It transcends dramatic irony when we as readers understand what the narrator seems to ignore or put away as impossible, turning us to question our own understanding of such a notion as “illegitimate child,” and what narratives are being used to arrive at such syntagm.

This internal debate does not seem to matter much in the short story as a whole, since it does not last more than a page and is not directly mentioned again. But if we consider that—not innocently—it marks the beginning of the relationship between the narrator and Archer, it sets a particular tone for their brief connection. It also establishes a relationship between curses and insults, which present in crude terms the moralistic tenets of conventional speech and actions. The three ideas I point out above are revisited in the ending of the short story, which is abrupt. When, after trying to physically attack his brother in a very skillful manner, “hitting a different place each time, as he had been taught as prefect at school, so that the flesh should not be numbed from a previous blow”, William insults his brother with four nouns, “Bastard, Devil, Harlot, Sod!” (265). The narrator remembers what he thought at the time. During this whole scene of homosexual panic (to borrow Sedgwick’s words again), sensorial descriptions of William’s actions over his brother’s body predominate and the narrator does not even try to make sense of what is going on or, more importantly, ask why. What he remembers thinking is that his “brother had suddenly become a lunatic and was talking gibberish in his madness, for, of the words he was using, he had not heard any before, except ‘Devil.’”

In this final scene, the narrative again shifts from the order of things to the order of words, calling attention to the levels evidenced through the narrator’s dilemma of “illegitimate child.” Suggesting or implying the intuition that there is something else in William’s demented words signals the inconsistencies between the world and how society classifies what happens in it, as well as the stigmas derived from such inconsistencies. By labeling Archer’s explanations *wrong* or William’s insults *lunatic gibberish*, “When I Was Thirteen” is not only dismantling the process of stigmatization (as does Tolstoy’s narrator in *Resurrection*), but, what is more, is making a deliberate statement through the narrator’s innocent view.

“Cuando tenía trece años”

The translation of “Cuando tenía trece años,” like many others in the pages of *Sur* at the time, was not signed. Typically when this occurred, it was due to either one of two reasons: because the

translation was too overwritten, this is to say almost rewritten into independence, or because José Bianco, editor-in-chief and main "schemer" of *Sur* during this period, translated the text and decided to be discreet about his interest and involvement with the published text.⁸ To attribute this translation to Bianco is a reasonable conjecture. The inclusion of the short story is undeniably owed to his editorial decision, and his editing work, as well as his aesthetic affinity with the English writer and his own interest in the topic.

In Bianco's translation practices, two different attitudes have been identified by Patricia Willson. First, when translating authors whose works awaken his aesthetic affinities, such as Henry James wherein Bianco's translations are freer, in direct proportion to aesthetic affinity; in the second case, as with Beckett among others, Bianco's translations are more "faithful" in terms of grammar and lexicon, as a result of some kind of alienness of sensibility. The translation of "Cuando tenía trece años" falls within the first characterization of Bianco's translation styles, described mainly about his translations of works by Henry James. Welch's short story is close to Bianco's sensibilities and he took some liberties with the translation that toned down some homosexual undertones of Welch's text while emphasizing others using idiomatic Spanish. The comparative analysis will display Bianco's queer decorum in action, through translation strategies and their consequences and effects.

On the textual surface, the translator "cleans" the prose to obtain a tone that is terse; in order to do so, he eliminates many of the lexical items that appear in the English version, only some of which would result in dissonant repetitions if translated literally into Spanish. Although some others may seem superfluous—as the translator seems to have considered—they are particles that could have been easily included in the Spanish rendering. Thus, "a very good swimmer" is rendered as "buen nadador" (good swimmer); "most of William's friends" as "los amigos de Guillermo" (Guillermo's friends); "a simple Italian gentleman" as "un caballero italiano" (an Italian gentleman); and "rather breathlessly" as "jadeante" (breathless). Although this type of alteration is more frequent when it comes to modal adverbs, sometimes it reaches the extension of a complete sentence, as in: "I did not tell Archer that I thought he had made a mistake" (253), translated as "Nada dije a Archer de su error" (72, I told Archer nothing about his mistake). In this way, the translator—while translating—is editing style, altering Welch's prose and removing some apparent rusticities and epistemological ambivalences or gaps.

This cleansing or purging impulse is not limited to the elimination of minor particles or smoothing of the prose. The translator also introduces lexical variations that affect the entire portrayal of characters. Archer stands out in the source narration for his roughness: some of his physical traits are combined with verbal expressions to display a character with coarse edges that differentiate him from the narrator and his brother. However, in the translation these features change significantly, "his meaty barbarian hands" (251) results in "manos de bárbaro" (68, barbarian hands) and, later on,

"his ham-like hands" (261) become "sus grandes manos" (82, his big hands). All meat is thus deleted. In a similar way, words pronounced gruffly by Archer—another of the key elements in his character construction—are altered: "'I hope you haven't put too much [wax] on [the skis], else you'll be sitting on your arse all day,' he said gaily" (33), is translated as "—Espero que no le hayas puesto demasiada cera [a los esquís], de lo contrario andarás todo el día sentado en el suelo —dijo sonriendo" (73, I hope you haven't put too much wax on [the skis], else you'll be sitting on the ground all day,' he said smiling). Avoiding the word "arse," in all its vulgarity, and replacing it with a more innocuous "sitting on the ground," is the result of some sort of rectification or polishing of the roughness that defines Archer's depiction. By doing this, the translator eliminates the distance that exists in the English version between the narrator and his brother and Archer (which can be seen as part of Archer's appeal). These three characters are somehow closer in the Spanish version, once most of Archer's expression of coarseness—both physical and verbal—is edited away, that is to say, deleted or disciplined. If this were all, we could just label this translation as conservative or even reactionary.

There are, however, some lexical choices that are dissonant with this cleansing tendency or inclination, pointing to the nuances of queer decorum employed by the translator, toning down some crassness that is overtly homosexual while at other times allowing in illicit sexuality through interventions that are not present in Welch's source text. The most notable instance—though not the only one—is the repeated use of the verb "excitar," in different variants. Archer's description reads: "Sometimes, when he was *animated*, a tassel of fair, almost colourless, hair would fall across his forehead, half covering one eye" (251, emphasis added). The translation reads: "A veces, cuando se *excitaba*, un mechón de pelo rubio, casi incoloro, caía sobre su frente cubriéndole a medias un ojo" (68, emphasis added). Later on, the same word in Spanish is used to render another different word in English. The narrator confesses: "I was very *excited*, thankful that William was away on a long expedition" (254, emphasis added), is translated as "Me fui a la cama muy *excitado*, agradeciendo que Guillermo hubiera salido en tan larga expedición" (73, emphasis added). On the same page, the narrator, referring to Archer, exclaims: "How fresh and pink he looked! I was *excited*" (emphasis added). It translates as: "¡Qué fresco y rosado parecía! Yo estaba *excitado*" (emphasis added).⁹ When translating both "animated" and "excited" as "excitado," the translator is adding an ambiguous and suggestive note of eroticism that, at least in these specific instances, the source text does not display. In Spanish, the most common meaning of this word—unless, maybe, when it refers to a child—is the awakening of sexual desire. This is to say that the sense of "excitado" in Spanish, meaning "sexually aroused," is closer to "horny" than to "excited" (other possible translations with less of a sexual nuance could be "emocionado" or "entusiasmado") and could be considered here a faux ami. In this sense, the translation is sexualizing the short story or emphasizing

its erotic content in some precise moments where that was not so evident in the source text. This tendency is in direct opposition to the translation tendency I described earlier but, concurrently, in consonance with the theme of the short story.

Finally, it is the deletion of two significant excerpts that constitutes the most important difference between source and target texts. Given the fact that the two fragments allude to the same image, it is worth wondering what in them—or in the recurrent image—drives the translator to delete them and what he finds in them that is inconvenient, upsetting, and ultimately censurable. In these instances, censorship orientation can be read because it reveals something very noteworthy about the orientation of the translator's gaze. The contrast between source and target fragments, emphasizing the missing sentence, is illustrated as follows:

Archer felt his hip pocket and brought out black, <i>cheap</i> Swiss cigarettes, wrapped in leaf. They were out of a slot machine. He put one between my lips and lighted it. <i>I felt extremely conscious of the thing jutting out of my lips.</i> I wondered if I would betray my ignorance by not breathing the smoke in and out correctly. (257, my emphases)	Archer tanteó el bolsillo de la cintura y extrajo cigarrillos suizos, negros, envueltos en una hoja. Los había sacado de una máquina automática. Puso uno en mis labios y lo encendió. Me pregunté si demostraría mi ignorancia al no saber aspirar y expirar el humo correctamente. (76) [Archer felt his hip pocket and brought out black, Swiss cigarettes, wrapped in a leaf. He took them from a slot machine. He put one in my lips and lighted it. I wondered if I would demonstrate my ignorance by not breathing the smoke in and out correctly.]
---	--

The whole sentence referring to the *thing* he *feels* between his lips, arousing awareness, is gone. Some pages later, a complete paragraph, though brief, disappears. It reads: "I always associated cigars with middle-aged men, and I watched Archer interestedly, thinking how funny the stiff fat thing looked sticking out of his mouth" (262). These two notable suppressions, these phallic *things*, by virtue of their extension and the coincidence of the topic, are telltale moves. They would not be as significant if other similar suppressions were present or if some edits concerned other topics. Yet these are the only two, the longest ones, and are about the same image, that is to say, the same body part with the same object or *thing* in it.

Conventional, heteronormative decorum dictates that phallic representations related to orality are deleted or suppressed. Purely

physical descriptions, that were presented by Welch without comment but that still enraged English readers, are considered doubly troubling in Spanish by the unnamed translator for being too explicit. The effect of these somewhat idiosyncratic choices culminates in a sense of queer decorum that shows but does not show, emphasizing certain forms of coded homosexual/social telling over others. Strictly related to depictions of taboo homosexual desires, queer decorum affects translation strategies and decisions, subsequently affecting the translated text as a result. The censored passages reveal a highly eroticized reading of objects that are sensual within acceptable limits of the boys-school vocabulary used in Welch's narrative. Verbs, nouns, and adjectives are sexually charged and in the deletion of all these images part of the richness of the sexual awakening of the narrator is also suppressed. His surprise and fascination awakened by fat things jutting out and sticking out of masculine lips seem to be too much for an elegant rendition of a decorous desire among Oxford boys in the Spanish version.

Although less revealing than these excerpts, it is worth examining the translation of the four words William screams at his brother at the conclusion of the short story, "Bastard, Devil, Harlot, Sod!" (265), as a challenge for the translator looking for a similar or equivalent effect. These insults serve a double purpose in the original text: to remind the reader the lexical dilemma (through the repetition of the ignored word, "bastard") and to cause a distancing effect between words and meanings, since the narrator ignores three of them and only recognizes "devil," the least specific to the context and the least sexually charged of all. The translation poses the challenge of finding words to reproduce this effect, mostly when cognates are not available or when they have a different usage. The published version reads: "¡Bastardo, Demonio, Ramera, Sodomita!" (88), where we can see the first two as almost direct options to translate with little to no alternatives. The word choice of "Harlot" in English is noteworthy, since its popularity had its peak in the 1800s but more interestingly its lowest point during the decade this short story was published, according to the Google Books Ngram Viewer. Translated as "Ramera," also meaning prostitute, the Spanish version avoids synonyms that might be closer to colloquial speech and, in that word choice, emphasizes that layer of foreignization that rarefies its effect in the narrator (incidentally, "ramera" has a similar arc in usage, having its reported peak around 1830 and its low point around the publication of the short story). The inclusion of "Sodomita," as a translation of the apocope "Sod," is provocative: while keeping the Biblical allusion, it is spelling out the cognate and including it in the short story. It was at the time an uncommon and archaic word that, unlike the more recent "homosexual" (also understood to be a more technical word at the time) and the (at the time) much more frequently used then "invertido,"¹⁰ is also resonant with the effect created by "ramera" for the narrator, while also unequivocally clarifying the meaning of the insults for the reader.

By scrutinizing this translation, we have found how some of these boundaries unmistakably prove their reach where sexualized

images were toned down and provocatively ambiguous excerpts deleted. However, the impulse to resist these impositions also left traces in the text. By oversexualizing words or images that were not so in the source text and by bringing the "sodomita" to the textual surface, Bianco connects with that Benjaminian "echo," a *decorous* one, and brings it back to his own version of Welch's short story. Through these impulses, if not contradictory at least hesitant, we find a translator who falls prey to tensions that are not resolved. The theme of "When I Was Thirteen" is deliberately and undeniably homoerotic. The stylizing and decorous impulse that impedes the inclusion of meaty body parts, vulgar words, and phallic and oral images is at odds with the sexualizing impulse that is stimulated by some lexical elections in "Cuando tenía trece años."

Sur and gay texts: Translation efforts towards a "decolonization of desire"

In order to fully understand the translation of "When I Was Thirteen" in the context it appeared—*Sur* magazine, Buenos Aires, 1944—we should consider the role of translation in *Sur*, its impact on the Spanish-speaking audience and, subsequently, consider how gender was depicted in translations and original text through time. *Sur* worked as a sort of translation factory, as Patricia Willson discusses in her book *La constelación del Sur*. *Sur* also became, as a consequence, a factory of readers, and perhaps the most prominent figure in this dual factory was José Bianco, who functioned as translator, editor, and cultural promoter.¹¹ It is key that this crucial player favored the expansion of a repertoire of narrative possibilities for alternative sexual desires—possibilities at odds with the hegemonic heteronormative narrative that dominated Argentine public life.

One aspect to keep in mind when analyzing Bianco's translation of Welch's story is precisely the role of *Sur* as a key introducer of discursive possibilities in the local *milieu*. Willson, when writing about *Sur*'s translators, explains:

The fact [that a translation] makes possible the circulation of a text within a certain culture until then inscrutable because of its foreignness is evidence of its ethnocentrism: to a certain extent, all translations domesticate, and they are intelligible for a reader when this reader recognizes himself or herself, identifying vernacular values that are inscribed in it through certain discursive strategies [...] On the other hand, domestication not only consists in the rewriting of a foreign text in a comprehensible and acceptable language for the importing culture, but also in the ways in which the literary institution selects, according to certain criteria, what it will take from the foreign tradition after imaginarily measuring up against it. (13, my translation)¹²

Primarily interested in national, aesthetic and political problems symbolically presented through translation strategies, Willson offers analytical insights that can be resignified as tools for queer reading—something especially relevant to Bianco's translation of Welch's story. Does the queer theme add a new layer of foreignness to the translated text? How do strategies of domestication work when dealing with alternate sexual desires? Does making a text "intelligible" for a reader in a "comprehensible and acceptable language" imply toning down homoerotic innuendos? Does the literary institution undergo any significant change by incorporating "morally controversial" topics? Is there any imaginary relationship between the "immoral" and the foreign, as two phenomena happening out of bounds?

"Cuando tenía trece años" hinges on the subtle imagined relationship between the immoral and foreign. In the case of Denton Welch's story, in which even within the source culture this piece portrayed a dissident form of sexuality, translation doubles the stakes. With "Cuando tenía trece años," Bianco challenges boundaries he knew too well. The fact that when translating "When I Was Thirteen" Bianco feels the need to refine the prose of a more than sophisticated short story suggests that he was aware he had to maneuver this dare to heteronormativity carefully. The resulting decorous depiction of homoerotic desire—and this cannot be emphasized enough—came from England, a site that oozed refinement, class, manners and cleverness in the Argentine symbolic horizon at the time.¹³ Bianco decolonizes desire precisely by linking beauty (an English, gentlemanly beauty) and homosexual attraction. Following the rules of decorum rigorously—and even stating them—he embraces this possibility of new sites of heterogeneity and difference and renders them in an obsessively polished prose. Hegemonic narratives can and should be challenged; dissident desires must find room to be heard and read; and highly elegant prose, though suggestive and ambiguous, decisively fulfills these requirements.

In *Sur* and elsewhere, the intersection of gender and translation is a uniquely fertile ground to study how the discourse of sexual desire and the narratives that portray it travel and—this is key—are mediated as they travel. Some translations and debates are crucial to picture the precise context when Welch's short story appeared in Spanish. One of the most salient translations of a fundamental book on discussions of gender was Borges's rendition of *A Room of One's Own*, which appeared in four installments in *Sur* magazine between 1935 and 1936. Leah Leone argues that "[o]n both syntactic and semantic levels, the Spanish [Borges's translation of *A Room of One's Own*] reveals translation practices that tone down, alter or even eliminate many of the most salient feminist elements of Woolf's essay" (47). In terms of narrative, Borges's translation followed and nurtured a dominant narrative that remained unchallenged by one of the texts that, in its original version, makes challenging such hegemony a priority.

In 1948, four years after Welch's story appeared in *Sur*, the pub-

lication of Jean Genet's *Les Bonnes*, translated by José Bianco and Silvina Ocampo (Victoria's sister), was also noticed for its homosexual themes that broadened the arena of literary sexuality within the Argentine avant-garde scene. Contrary to Welch's translated story, *Les Bonnes* aroused an agitated response at the time due to its polemic theme and approach. In the issue that followed its publication and an introductory study, Victoria Ocampo, the director and owner of *Sur*, published a vociferous piece, "A propósito de *Las criadas*," where she questions the literary quality of the theatrical piece. To argue that "literary quality" overrides all other values is something that we have already heard in Connolly's defense of the publication of Welch's story; while Ocampo's priorities resonate in principle with Connolly's, we can sense how pliable the argument about literary quality can be. As this series—Borges's translation in the thirties, Bianco's translation of Welch in 1944, his later co-translation of Genet in the late 1940s—suggests, gender issues were not unproblematic, but years were to pass before they could be openly discussed for what they were.¹⁴

Ten years later, in 1959, Genet's piece was published as a book by *Sur* publishing house, which demonstrates that the cultural landscape around sexual mores had somewhat changed, and also that Genet's prestige was well established to counter any conservative attacks.¹⁵ In 1958, another milestone in this story of translated homosexual fiction took place: *Olivia* was published by *Sur* publishing house, in José Bianco's translation. This novella, written by Dorothy Strachey, was anonymously published under the pen name Olivia in 1949 by Hogarth Press, the publishing house founded by Leonard and Virginia Woolf, and depicts a suggestive female homosocial environment in which Olivia, the English protagonist, is immersed when attending a Parisian finishing school. This novella, based on autobiographical accounts, also deals with sexual desires outside the norm and was controversial at the time of its publication, as the need for a penname suggests.

The following year, 1959, the *Lolita* translation, published by *Sur* and banned by the government, spurred a sensational debate on pornography, censorship and moral issues in literature. *Sur* magazine summoned very renowned writers to reflect on these topics and offered a prominent issue on pornography and censorship. The same year, the article "La erótica del espejo" ["The Erotics of the Mirror"], by Héctor Murena, appeared on the pages of the magazine, presenting a very combative homophobic argument. When published in *Sur*, it was not innocently juxtaposed with an ambiguous short story by Juan José Hernández, "El disfraz" ["The Costume"], which purposefully portrays lesbian desire. The following year, Giorgio Bassani's *Gli occhiali d'oro* (1958), a novel about a homosexual doctor in the small Italian town of Ferrara in the 1930s, was translated as *Los anteojos de oro* (1960), by Roberto Bixio, and published by *Sur* publishing house. All these heterogeneous texts show that *Sur* had become by the mid- to late-1950s and 1960s an inescapable cultural stage where narratives of sexual desire and gender identities were ever battling, now in the open. These

significant textual milestones illustrate the tensions I am thinking about when understanding *Sur* as a groundbreaking public literary arena in which heterogeneities were cautiously given visibility over decades after World War II. Over time, homophobic opinions and openly gay texts came to coexist in the journal. By being open to controversy, the magazine paved the way for voices on alternative sexualities to be heard, and the publication history of Welch's story is an early episode of this process. When considered in light of the history of the following decades, Bianco's translation of Welch's story becomes an opening salvo, a precursor in *Sur* magazine that introduced the possibility of an alternative sexual desire. It was not until the late 1950s that homosexuality was openly discussed, by the time "Cuando tenía trece años" was itself thirteen years old.

Translation & Queer Narratives

Translation is, in essence, an act of reading. And what makes it different from mere reading is that it also affords others the opportunity to read. While it implies an egalitarian move (making accessible works that otherwise would be unavailable), it also entails restrictive ones (choosing what to translate and, more subtly, how to do it). It is a practice that moves within a certain culture and within a literary landscape within that culture in which certain narratives prevail, generally heteronormative ones. So in a broader sense there are not only cultural but also ethical consequences to translation choices, which brings us first to a discussion on the intersection of translation and queer studies and, second, on how translation participates in the creation, limitation or expansion of available narratives for different communities.

Language itself functions as a vehicle for all sorts of boundaries, determining what is acceptable or decorous or even understood as "correct" in certain contexts. As José Santaemilia points out, "through language and discourse, society tries to impose moral and ethical boundaries on both fields, thus establishing what is 'decent,' 'appropriate,' 'acceptable,' 'moral,' 'original,' and so on" (104). Thus translation, as a tool that produces a social impact, either preserves tradition (by reproducing it) or introduces changes. Olga Castro argues that translation and gender intersect in a manner that allows the first to actually impact the second and emphasizes either the oppressing or emancipating effects it might have: "Language and translation inevitably are tools for legitimizing the *status quo* or for subverting it; tools for gender oppression or liberation" (6). For William Spurlin it is mostly the second: "By attempting to inhabit the otherness of the source text when we work across languages and cultures, by bringing to light the slippages of signification that cannot be accommodated in accordance with the predominant cultural values of the target language, translation becomes a transgressive practice that disrupts and challenges, producing new, unassimilable circuits of linguistic and cultural difference" ("The Gender and Queer Politics" 204).¹⁶ Finding specific instances of this impact will

recover often marginalized voices that reveal a hidden part of translation and literary history.

An episode of this decolonization of desire with impactful consequences is described in Keith Harvey's "Gay Community, Gay Identity and the Translated Text." In a personal account on how translated texts on gay desire became essential for him to model his own, Harvey explains that "'gay writing' is, perhaps above all, a literary genre that explores the parameters of gay experience in order to *validate an identity position* and create an interactional space for the formulation and reception of *gay voices*" (140, original emphasis). Furthermore, he explains that translation invites the recognition of otherness—sexual and linguistic—and that many times (such as translations of Genet in England in the 1970s), broadens a horizon of possibilities for the sensible.

To translate literature that somehow involves queer content (depiction, voices, identities, characters, desires, communities) is then to take a deliberate position with concrete consequences for a monolingual readership. Both as editor and translator, Bianco uses the magazine to feed a representation—an elegant one—of homoerotic desire. As Walter Benjamin states in "The Task of the Translator," Bianco finds that particular intention that reverberates in the echoes of his translation, riddled with tensions. Preventing

reactions such as the one we saw in *Horizon's* reader of "When I Was Thirteen," its translation "Cuando tenía trece años" introduces a portrait of queer desire as intrinsically beautiful, forging a graceful image of queer desire, where beauty and taste seem consistently unambiguous. Sedgwick points out that "'queer' can refer to 'the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or can't be made) to signify monolithically'" (Sedgwick *Tendencies* 8). So, by removing queer features this translation is modeling a monolithic idea of the queer itself, in other words, unqueering the queer. But publishing this short story in the mid-1940s is nothing less than an audacity that transcends the literary realm precisely due to the dutiful implementation of this queer decorum. The bigger gesture here is that this short story was translated and printed in the pages of a literary magazine too often accused of taking up conservative positions, politically and intellectually, and of being regressive sexually. In this context, Bianco began the slow process of expanding acceptance of a sexual sensibility that dared speak its name in the face of the apparent heteronormativity that dominated Argentine public life.²⁷

NOTES

¹ Andrea Pagni provides an inventory where she only needs one single paragraph to list all available works—besides stating that there were no works by Argentine writers on homosexuality since José González Castillo's play *Los invertidos* from 1914, when it premiered and was banned ("Traducir el deseo" 101). The social and political context were not welcoming to queer visibility. Since 1932, a police edict in contradiction with the Civil Code and the Constitution would send homosexuals to jail (Bazán 217) and in 1942, "El escándalo de los cadetes," a report about men of different social backgrounds caught in parties where they fraternized with military cadets was in all the newspapers. Media coverage of these events reveals the degree to which popular imagination was prescriptively heteronormative and classist (see Bazán 219-23 and Demaría). For medicolegal approaches to homosexuality before 1914, see Salessi.

² What I call "translation episodes" include editorial decisions and translation strategies that are intricate and involve many actors; I am interested in their episodic aspect since they were not articulated as part of a single intention or decision but can be read retroactively as integrating a shared impulse whose effect will impact the literary landscape in subsequent decades. In my larger research project, I revise several of these translation episodes to argue that they can be understood as a single force that smuggles, (mis)appropriates and resignifies alternative sexual desires and gender identities, opening spaces for local literatures to further explore these possibilities later on.

³ Literary magazines at the time were platforms with international circulation for new voices to be read and discovered.

⁴ Bianco introduced many literary novelties that were considered morally problematic at the time. His commitment to the homosexual cause took different shapes over the decades, including many texts in *Sur's* pages and catalogue, and he would translate texts for the Frente de Liberación Homosexual decades later, along with his partner the Argentine writer Juan José Hernández (see Fernández Galeano, 613-14).

⁵ Welch will be considered first and foremost a homosexual writer among the most homophobic members of the *Sur* group, as a reference in Bioy Casares's diaries from 1956 shows: "Johnny [Wilcock] habla del libro de un admirable pederasta inglés, una especie de Arturito [Álvarez], pero más genuino y cuyos escritos 'tal vez te parezcan desagradables'. Título del libro: *Brave and Cruel*. Imagino el mohín del pederasta luego de formular el título que tan terriblemente lo define" (75-76).

⁶ Baker emphasizes the agency of translators as when she states that "narratives do not travel across linguistic and cultural boundaries and do not develop into global meta narratives without the direct involvement of translators and interpreters" (464).

⁷ In *A Room of One's Own*, Virginia Woolf discusses how women had been systematically written out of the Anglo-European canon and notes that conventional, moralistic autobiographies were often the only recourse for women attempting to support themselves through their writing in the eighteenth and nineteenth centuries. Welch attributes almost comical literary tastes to Archer, perhaps to make a connection with Woolf's popular treatise (lecture 1928, pub. 1929). Woolf's lecture is a cornerstone of feminist and queer thought delivered by the author while she was in the midst of a passionate affair with Vita Sackville-West. It is tempting to imagine that Welch might be pointing towards this biographical detail as well.

⁸ Although Bianco is often described as a humble and discreet character, his letters demonstrate how much he worked to be portrayed as such. Bianco's self-erasure as translator in the pages of *Sur* might also respond to a particular sense of elegance as synonym of discretion (see Bianco).

⁹ I did not provide back translations for the last three sentences because they would be almost identical to the original, with the exception of the highlighted word "excitar" in all its forms.

¹⁰ The legal documents examined by Gonzalo Demaría in *Cacería* show the overwhelming prevalence of "invertido" both as a neutral and pejorative word in the mid-1940s. "Uranista" is referred to belong to a previous generation (111) and "homosexual" rarely appears and is mostly employed in the final statement by the accused's defense attorney as a technical term (if with medical origins). Unusual, "sodomita pasivo" is present only a couple of times, along with "pederasta," which shows its existence among lawyers as well as its lack of popularity among witnesses and prosecuted men.

¹¹ *Sur* translations in the Spanish-speaking world were transcendental, not only because of *what* was translated but also because of *who* the translators were and how long-lasting their translations ended up being. Most books translated by *Sur* members, either published by the magazine and publishing house, or by other publishers, were highly influential not only at the time of their first editions, but later on and for a long time. Spanish-speaking readers accessed translated versions of Beckett, Genet, Camus, Faulkner, Greene, Henry James, Virginia Woolf, among many others thanks to translations by Borges, Bianco, Wilcock, and Victoria Ocampo.

¹² "El hecho de que [una traducción] haga posible la circulación en determinada cultura de un texto antes inescrutable en su extranjería es un índice de su etnocentrismo: toda traducción, hasta cierto punto, domestica, y es inteligible para el lector cuando éste se reconoce a sí mismo, identificando los valores vernáculos que están inscriptos en ella a través de determinadas estrategias discursivas. [...] Por otra parte, la domesticación no consiste únicamente en la reescritura del texto foráneo en lengua comprensible y aceptable para la cultura importadora, sino también en el hecho de que la institución literaria seleccione, según ciertos criterios, aquello que tomará de la tradición extranjera luego de haber medido fuerzas imaginarias con ella" (13).

¹³ Equally important to the prestige attached to most European writers is the fact that England was not France or, more specifically, Paris. Paris was elegant, but it was also bohemian and decadent. The prestige of English writers is different from French ones. France was a land of sophistication, but also of cocottes, excesses, and depravity.

¹⁴ For an analysis of the "Las criadas' affair," see Mancini; for debates about value and literature in *Sur*, see Podlubne, Gramuglio, and King.

¹⁵ Sartre's book on Genet, *Saint Genet, comédien et martyr*, published in 1952, was key in this process.

¹⁶ Elsewhere, Spurlin finds essential similarities between "queer" and "translation" and argues that their combination multiplies their potential. "Both 'queer' and 'translation' mediate between hegemonically defined spaces, and their critical conjunction offers the possibility of new sites of heterogeneity and difference as a vital heuristic for the work of comparative literary and cultural studies. [...] Both are invested in setting aside understandings of our own cultural worlds and in creating critical discursive spaces for others to speak and to be heard. Queer is not simply about sexual rights in the same way that translation is not simply about seeking equivalences between one language and another, and the critical conjunction of translation studies and queer studies offers broadened opportunities for civic engagement and citizenship in a transnational world, as well as an important tool for knowledge production about sexual difference and for the decolonization of desire" ("Queering Translation" 307).

¹⁷ This article is part of a larger research project, titled "Not So Foreign: Translating Queer Desires in Latin America," recipient of PSC-CUNY Awards in past years. This piece benefitted from exchanges with several colleagues and friends. Athena Alchazidu, Fernando Degiovanni, Enrique Chacón and Mariela Blanco invited me to present different versions of this paper in their institutions. I owe them a great debt of gratitude for the comments and questions I received on each occasion. Ernesto Montequin was essential to my archival findings. This manuscript also benefitted from the careful revision of Ria Banerjee and the generous feedback of several readers: Sarah Hoiland, Megan Behrent, Alison Curseen, Allison Better, Matt Brim, Daniel Balderston, Kathleen Collins, and Martín Gaspar.

WORKS CITED

- Bazán, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Marea, 2004.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." *Selected Writings* Volume 1, 1913-1926. Cambridge: The Belknap Press, 1996.
- Bioy Casares, Adolfo. *Wilcock*. Buenos Aires: Emecé, 2021.
- Bersani, Leo. *Homos*. Cambridge: Harvard UP, 1995.
- Bianco, José. *Epistolario*. Buenos Aires: Eudeba, 2018.
- Castro, Olga. "Introduction: Gender, Language and Translation at the Crossroads of Discipline". *Gender and Language* 7.1 (2013): 5-12.
- Demaría, Gonzalo. *Cacería. Una historia real*. Buenos Aires: Planeta, 2020.
- Fernández Galeano, Javier. "Cartas desde Buenos Aires: El movimiento homosexual argentino desde una perspectiva transnacional". *Latin American Research Review* 54.3 (2019): 608-22.
- Gramuglio, María Teresa. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal, 2013.
- "Harlot," "Ramera". *Books Ngram Viewer*. Web. <<https://books.google.com/ngrams>>.

- Harvey, Keith. "Gay Community, Gay Identity and the Translated Text." *Traduction, Terminologie, Rédaction* 13. 1 (2000): 137-65.
- King, John. *Sur: Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture 1931-1971*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Leone, Leah. "A Translation of His Own: Borges and *A Room of One's Own*". *Woolf Studies Annual* 15 (2009): 47-66.
- Mancini, Adriana. "Variaciones entre criados y señores. Fani, *Sur* y las Ocampo". María Julia Rossi and Lucía Campanella, Eds. *Los de abajo. Tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura en América Latina*. Rosario: UNR Editora, 2018. 101-12.
- Murena, H. A. "La erótica del espejo." *Sur* 256 (1959): 18-30.
- Ocampo, Victoria. "A propósito de 'Las criadas.'" *Sur* 168 (1948): 12-17.
- Pagni, Andrea. "Traducir el deseo: de *L'Immoraliste* de André Gide a *El inmoralista* en traducción de Julio Cortázar." Andrea Pagni and Annette Keilhauer, Eds. *Refracciones/Réfractations. Traducción y género en las literaturas románicas/Traduction et genre dans les littératures romanes*. Vienna: LIT Verlag, 2017. 93-115.
- Podlubne, Judith. *Los escritores de Sur. Los inicios literarios de Silvina Ocampo y José Bianco*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.
- Salessi, Jorge. "The Argentine Discrimination of Homosexuality, 1890-1914." Paul Julian Smith and Emilie L. Bergmann. *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham and London: Duke UP, 1995. 49-91.
- _____. *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- Santaemilia, José. "Sex and Translation: On women, Men and Identities". *Women's Studies International Forum*. 42 (2014): 104-10.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendencies*. London: Routledge, 1994.
- _____. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.
- Shelden, Michael. *Friends of Promise: Cyril Connolly and the World of Horizon*. New York: Harper & Row, 1989.
- Spurlin, William J. "The Gender and Queer Politics of Translation: New Approaches." *Comparative Literature Studies*. 51. 2 (2014): 201-14.
- _____. "Queering Translation". *A Companion to Translation Studies*. (2014): 298-309.
- Steiner, George. *After Babel*. Oxford UP. 1998.
- Tolstoy, Leo. *Resurrection*. [1899]. Transl. Anthony Briggs. London: Penguin Classics, 2009.
- Welch, Delton. "When I was Thirteen". *Horizon*. 9. 52 (1944): 250-65.
- _____. "Cuando tenía trece años". *Sur*. 119 (1944): 68-88. Transl. José Bianco [attributed].
- Willson, Patricia. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.

The plumed horn / El corno emplumado: poetry, translation and subversion

Yasmín Rojas
Universidad Veracruzana

ABSTRACT: In this essay, I study the importance of translation as a means of subversion through the bilingual literary magazine *El Corno emplumado / The plumed horn*. The journal was published in Mexico City in 1962 and ran for seven and a half years, until 1969. The editors and poets, Sergio Mondragón and Margaret Randall, wrote, translated, edited, and founded 31 volumes in total. It was a bilingual trimester publication —spanish/english—, of art and literature. Among the many objectives that the editors had were the ability to create a cultural exchange between the Spanish speaking countries and the English ones; to spread the pacifist ideas of the time, which came from a marked social conscience; and to translate unknown poetry from the entire American continent to inform its readers of the realities that oppressed nations by dictatorial governments, were going through. It is the case of the poem "America" by beat poet Allen Ginsberg and "México: xixth Olympiad" by the Nobel prize winner Octavio Paz, which I analyze in the text.

KEYWORDS: Literary translation, xxth century poetry, Mexican literature magazines, North American poetry, Beat poetry.

The plumed horn / El corno emplumado was a quarterly literary and art magazine, published during the 1960s (1962-1969), in Mexico City. The poets Margaret Randall (New York City, December 6, 1936) and Sergio Mondragón (Cuernavaca Morelos, August 14, 1935) from The United States and Mexico, respectively, founded, wrote, translated, managed, and edited the magazine, during seven and a half years. The 31 published volumes were distributed in "Latin America, The United States, Canada, England, Scotland and France" (Mondragón: Randall: 1) thanks to the representatives' network that Margaret Randall and Sergio Mondragón were able to organize. *The plumed horn* was and is still considered a cosmopolitan and avant-garde magazine, through which the most original literature of different cultures in the Americas became known (Blancarte: 313).

In 1961, the preparations to edit the magazine started when a group of travelling artists and friends from Latin America and North America met up in beat poet Phillip Lamantia's apartment in the Zona rosa, Mexico City. Some of the first artists to attend those gatherings were Homero Aridjis, Ernesto Cardenal, Raquel Jodorowski, and the editors, but the printing and distribution of their magazine was made official until 1962. It was a bilingual publication —Spanish/English—, of art and literature which aimed to facilitate a cultural exchange between the Spanish and English-speaking countries; disseminate the peace ideals of the time, which came from an evident social conscience; contribute in bringing together Latin American and North American writers. Such objectives determined the tendencies of *The Plumed Horn*: on one hand, the special attention to poetry—mainly, social poetry, rebellious, concerned with human rights, peace, love and freedom—; on the other hand, in a kind of literary miscellaneous genres, short stories, plays, essays, novel

fragments and some interviews were included inside its pages. These collaborations appeared alongside many examples of plastic and visual arts: photography, vignette, painting, illustration, engraving as well as a section for letters, both from collaborators and readers; that is, an interesting correspondence which allows, nowadays, to reconstruct, partly, the literary context of those years. The magazine, hence, became an international community of writers and artists, where dialogue in favor of poetry and culture positively contributed to the ideas of the "new man" and the "new era".

Furthermore, in 1964, the project was enriched by the arrival of three collections, derived from *The plumed horn* magazine, in total they edited twenty-one books: the first collection is called *Colección Acuario*, these are *plaquettes* of poets both north American and Latin American, it was printed with its corresponding translation and was accompanied by illustrations; the second one, *Colección la Llave*, were books only in English; and lastly, *Colección la Ola*, dedicated to the visual arts. These collections, with the magazine itself, were a bold attempt to publish a hybrid, different and peculiar art and literature project, unfortunately, the money was not enough to continue the editing of the collections.

Meanwhile, the magazine, with its position of *resistance* to social inequality, capitalism, racism, consumerism, institutional violence, and academicism, was published in a critical moment, both in the history of the United States and in Latin American history. The United States suffered the aftereffects of the war against North Korea (1950-1953) and the effects of the McCarthyism repression (1950-1956), when hundreds of activists, teachers and intellectuals were persecuted and imprisoned, accused of conspiring against the government, and of having connections with the communists, rep-

resented by the Soviet Union—with which the United States would have continuous confrontations, resulting in the Cold War (1947-1991). The battle for African American civil rights, as well as those of women, also emerge in the sixties at about the same time in which the United States intervened in Vietnam (1961- 1975). This action triggers youth indignation, which they expressed in a series of massive protests against the war. In these, art and ideology converged, especially among the countercultural groups at the time, like the Beat Generation, from which some members were published in *The plumed horn*: William Burroughs, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Phillip Lamantia and Carl Solomon are just some of them.

The Beat Generation and its proposals emerged in a moment when new laws against communists and anarchists were approved, such as the “Smith Act” or the “Smith Act Trials of Communist Party Leaders”, and the “Espionage Act of 1917”—which punished those who interfered in foreign affairs or who were spies—, with which the government protected itself to censor mass media. Hence, many, tired of the oppressive system, and curious to know other places, ventured to travel into the neighbor country of the south in search of liberties denied by then in their country of origin. Among them, one can mention Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Phillip Lamantia, Harvey Wollin, Robert Cohen—editor of the last two volumes of *The plumed horn*— and Margaret Randall herself, who arrived to Mexico City in 1961, with a clear goal in mind: to find an editorial space where she could express her ideals with freedom. On her arrival, she would meet Sergio Mondragón, with whom she would establish a friendship unified by literature, and were soon to form a family and the magazine.

In Mexico, the monolithic government of the Revolution and the only political party made it almost impossible to prompt non-conformities against the system. In spite of it, at the end of the 1950s teachers asked for a raise of 30% of their salary, which was denied, forcing them to manifest publicly against this measure. In 1958, thousands of teachers from junior high schools and high school level education marched to the main square in the city capital to protest against the violation of their rights. The then president, Adolfo Ruiz Cortines ordered groups of riot policemen to repress the protest. From that violent attack onwards, a series of strikes supporting teachers followed. Moreover, other movements developed: railroad workers, doctors, laborers, and students, whom united to face the government, which, in turn, continued to respond with violence.

The ongoing confrontations of the nonconformists with the police and military forces became more and more violent, until they resulted in the collective murder on October 2nd, 1968 in the “Plaza de las Tres Culturas”, in Tlatelolco. This action affected the links between the government and the directors of the cultural magazines, like *The plumed horn*, which profoundly disapproved the actions taken by the Mexican government.

Intellectuals and cultural promoters were allowed to protest any foreign policy. For example, they could publicly disapprove of

the Vietnam war, as the editors Mondragón and Randall did in volume 18, or, speak out against the American military expansionism in Latin America, but they could not do it against the Mexican government, for this meant the loss of governmental subsidy. Anaya adds the following concerning the freedom of speech perspective that the magazine fought for: “the spirit that the magazine had tried to maintain, that is of a new poetic Word and its criticism to political oppressions, erupted that year” (Anaya). And that young and revolutionary spirit, as in later years Salvador Allende² would claim, lead *The plumed horn*’s creators to share their “rebel conscience” with others, of diverse latitudes, specially the English one, to which they informed about the massacre in the 28th volume:

The *poem* and the *life act* are drawing closer together. They are being drawn closer together precisely by the diminishing credibility gap between *what is* and *what is said to be*. In the recent student violence in Mexico City no deaths were reported in the “democratic” press. Obviously, there were interests at work that didn’t care to have the student deaths made public. The reality became public knowledge, however; increasingly, there are other roads to knowledge of *What is*. (7)

The plumed horn’s happy years” and those of Gustavo Díaz Ordaz’s government were coming to an end, but not the struggle for the democratization of the country nor the oppressive system orchestrated by the State, as it is evidenced in the “Dirty War” period (1960-1980),³ when the rural guerrillas from Lucio Cabañas and Genaro Vázquez Rojas and the urban guerrillas like the “Liga Comunista 23 de Septiembre” were exterminated, already in the 1960s, with Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) and José López Portillo (1976-1982) in the Poder Ejecutivo (executive governmental branch).

The magazine’s end was unavoidable: it would soon disappear. In volume 29, one of the original founders was no longer there: Sergio Mondragón had resigned. Moreover, after two children and 29 *Horns*, Mondragón and Randall long relationship, also ended. She would take on the responsibility, alongside Robert Cohen, to publish the last two volumes, 30 and 31. In volume 29, at the same time she asked for support from readers to maintain the magazine alive, Randall would make Mondragón’s resignation public, confirmed by one of his poems: “Con esta fecha quedo separado (y unido)”:

Beginning with the month of July, the Mexican government has been battling a legitimate student protest which acquired the character of a popular movement. In our 28th volume of *The plumed horn* (October), we raised our protest against repression which, even then, had not yet reached its highest point. Immediately after our volume was published, the government suspended our subsidy (which constituted more than half of our magazine’s funds) [...]. Also in October, one of our editors, Sergio

Mondragón, left the magazine. Not only did he help in the publishing of *The plumed horn*, but he was also the Spanish editor. His farewell poem can be read in page 104 (6).³

Years later, Sergio Mondragón explained that he had gone to teach at a university in the United States and during his absence, he learned that the magazine had been bought by another editorial. He was misinformed, yet it is clear that there was a crisis within the organization and between the editors, which, throughout seven and a half years, had been a democratic window for the Latin American, Mexican, and North American cultures.

The magazine closed in 1969. This was not the case with its contributions. As a meeting space, it made it possible for various Mexican poets to be known in the English-speaking world and for several poets from other times and cultures—like the native American, indigenous, Russian, Dutch, Finnish, Algerian, African, Latin-American or Spanish—to be in touch with Mexican readers. This led to one of the important and new purposes of *The plumed horn*: to include translation within its pages as they mention in the 18th volume:

To translate as much as possible in these pages as we possibly can, and publish poems written originally in Spanish into other languages, poems that have been important for the evolution of poetry today, poetry which forms one eye that can distinguish the poet of our days, in which the poetry of Mexicans is enriched (5).

The magazine, thanks to the translations, fosters the encounter of poetry and poets beyond the borders where they were born, becoming, thus, a “transcendental” cultural project, that is, significant, across-borders and across time. This was one of the most important aspects of the magazine, apart from its originality and freedom of expression offered within its pages, what differentiated it from the rest of the literary magazines being published during the same decade was its bilingualism. *The plumed horn* was, in addition, the only Latin American magazine that translated Cuban poets into English, in a time when the American government had imposed an economic blockade to everything that came from Cuba. Mondragón and Randall decided to lessen the cultural breach that distanced both countries when publishing political poetry written by Roberto Fernández Retamar, Belkis Cuza Malé, the controversial Heberto Padilla, Fayad Jamis and many others. Furthermore, it was the first magazine to translate *beat* poetry in Spanish and in Mexico.

The publication of *beat* poets’ works in *The plumed horn* had a reason. The editors, in the way of the romantic French poets of the XIX century, blindly believed in the idea of poetry being capable of changing the world, poetry, they thought, could be dedicated to guide the reader to do good, and, therefore, it was important

to publish the writers who recreated that other reality that was not seen, so that, in a way, it would awaken social consciousness in readers. The social poet, thus, projects utopic feelings, wishes good to all, and draws a world where the truth, freedom and justice, among other values, guide humanity towards happiness. In this sense, the objective of political poetry is double: artistic and communal. Nonetheless, the main objective is not beauty, nor to indoctrinate readers, but to, through beauty, create sense in the reader.

For the editors of *The plumed horn*, the Beat poets revealed the reality of many minorities, the ones who were looked down on, socially marginalized, and who lacked a comfortable life. The beat artists wrote poetry and prose, seeking to get away from the traditionalist paradigms so that they could find a new way to create. They wrote protected under the new conception of the world, which they tried to concentrate within the word beat, whose sense is clarified by Kerouac, in an interview in 1959:

Beat does not mean dejected nor exhausted; it means blessed, the Italian word that designates the beatific; the state of living in blessedness, like Saint Francisco, who tried to love life in all its forms, be sincere, stay patient during suffering, practice kindness, cultivate happiness. In which way to complete this in our modern world of multiplicities and millions? In solitude, keeping to oneself every now and then to extract the most precious gold: the vibrations of sincerity (71).⁴

It was Allen Ginsberg (Newmark, New Jersey, 1926-New York City, 1927) who “howled” against the system first, under the skies of San Francisco, in 1955, with his scandalous poem “Howl”, where he condemns the evil impregnated in the society of his time. There, he informs about the other side of reality that the government insisted on hiding. Ginsberg, throughout his work, refutes that “idyllic” view, he tried to expose it, as it is well shown in his complete works.

In the Latin American continent, the poets in the second half of the XXth century stood by this poetry line to criticize social abuse in their countries. Highly influenced by the XIXth century French social poets, as Roger Picard called Victor Hugo, Alphonse de Lamartine and Gérard de Nerval, who were determined to “denounce the misery, loss, the suffering to rehabilitate the wretched and the fallen ones who demand society to reform itself and destroy the wrong doings and injustices that it has allowed to grow” (40), many XXth century Latin American writers chose this path as well. Some of the first ones to do so were César Vallejo (1892-1938), in the 1930s, as well as the anti-poetry by the Chilean Nicanor Parra (1914-2018), at the beginning of the 1950s. Other poets that were attracted to, and began writing these types of verses were the Argentinian Juan Gelman (1930-2014), the Uruguayan Mario Benedetti (1920-2009), the Cuban Roberto Fernández Retamar (1930) and the New Cuban poets of the 1960s, as well as Ernesto Cardenal and the Nicaraguan

exteriorists (Beverly; Marc Zimmerman: 123). All along the Latin American continent, groups of committed writers emerged, as well as writers without a group, who, through magazines, contests and congresses, formed a resistance against the abuses of political governments in their countries.

In Mexico, in the XXth century, the members of the group "La espiga amotinada" began incorporating social aspects into their poetry. Juan Bañuelos, Oscar Oliva, Eraclio Zepeda, Jaime Augusto Shelley and Jaime Labastida formed the group with the idea of writing verses where they could reveal Mexico's social and political truths. They did so in their first book *La espiga amotinada*, which was published in 1960. For Agustí Bartra, "Bañuelos, Oliva, Zepeda, Shelley and Labastida are inside a poetry whose spirit is adhered to man's destiny. Because they are soul and world at the same time, they are open and advance, like the rivers of their time, that is to say, they inherit".⁵ And those poems demonstrate the Mexican anomalies of the period: the absence of democracy, laborer exploitation, State crimes, the abandonment of the poor. As the purposes coincided with *The plumed horn*, these poets published and were translated in its pages.

The "espigos" were not the only committed poets of the period. Efraín Huerta, José Carlos Becerra, Joaquín Sánchez McGrégor and Octavio Paz also collaborated with political poetry in *The plumed horn*. Octavio Paz (Mexico City, March 31, 1914- Mexico City, April 19, 1998), for example, presented that other reality, which the government did not want to make public, with "México: Olimpiada del 68", written on October 2nd of 1968, after the student massacre in Tlatelolco. Both poems were translated —Ginsberg's to Spanish, and Paz's, to English— and published in *The plumed horn*. Thanks to those translations, the readers of the other culture could know that the idyllic reality told by those in power, was not so real.

Arnold Belkin (Alberta, Canada December 3, 1930- Mexico City July 3, 1992), was a Canadian muralist painter, creator of the murals in the Universidad Autónoma Metropolitana, and in addition, a literary translator. He translated into Spanish the poem "America", by Allen Ginsberg, published in volume 19th of *The plumed horn*. The poem is written in a free verse, meaning there is no strict form, because one of the poet's objectives was to write in an anti-academic or anti classic way. The text starts with a disheartened poetical self, who, weary, addresses America as if it was that girlfriend for whom he has gave it all and now is nothing "he dado todo" y "ahora no soy nada" (v.1).⁶ The first verse places the reader on January 17th 1956, where a disillusioned youngster asks: "¿América cuándo acabaremos con la guerra humana?" (v.4), alluding to the different war conflicts in which the United States was involved, as well as to the violence against minorities inside the country. The devastated tone becomes choleric when he yells to América "Jódete con tu bomba atómica" (v. 5), and continues, demanding to know if one day society will recognize the "Trotskyists", leftist group, advocate of workers' rights.

Through a synecdoche "¿cuándo vas a enviar tus huevos a la

India?" (v. 13), the poetic I accuses his country of being invasive and opportunist. By then, the United States had already dictated the destiny of the countries that had been colonized, with the argument of helping them to democratize and getting them into free market trade, although in reality, according to Ginsberg, what his country was seeking was to take control of the goods of those nations and impose in foreign land their transnational companies. He condemns the superficiality of how things work in the United States because many times, people only needs a "good appearance" to get what they want.

In this poem, eventually Ginsberg seeks the reconciliation with his America. To save from failure his links to it, he even confesses his desire to "be a saint". However, he loses the possibility of reaching an equilibrium, an agreement, and opts for self-exile, as William Burroughs would do too, when he took refuge in Tangier for being in disagreement with the society of his time, "Burroughs está en Tánger no creo que vuelva es siniestro / ¿Eres siniestra o es ésta alguna broma?" (vv. 22-23).

In the face of failure, the poetical I seeks to know if there is evil in America or if she is only playing. He resorts to oriental culture, with the image "las flores de los ciruelos están cayendo" (v. 28), alluding to the loss of peace in everyday life, massacred, among other facts, because of the trials of false murderers, referring with it to those who were unfairly accused of some crime and imprisoned, with the purpose of suppressing actions and thoughts considered "dangerous", "América me siento sentimental acerca de los Wobblis".

The poetical I, begins to express his political posture, he feels compassion for the "wobblis", the industrial workers of the world. He accepts having been part of the communist party as a child and not regretting it. He confesses his inclination to the marginal world and to the pleasures offered by drugs, alcohol and sex, "Cuando voy al barrio chino me emborracho y nunca me seducen" (v. 35). He has taken a posture: receives the "visiones místicas y vibraciones cósmicas" (64) with open arms, which are not approved by the New York and traditionalist world views in which he lives.

Through the flow of consciousness, the poetical I points at the automatized, non-critical, society, consumer of publications like *Time Magazine*. Disheartened, he affirms that no one can escape from the mass media. Even he, sometimes, adapts himself to the norms imposed by society through the media:

La leo cada semana
Su portada me mira cada vez que me escurro por la
dulcería de la esquina.

La leo en el Sótano de la Biblioteca Pública de Berkeley.
Constantemente me habla de la responsabilidad.
Los hombres de negocios son serios.
Los productores de cine son serios.
Todo el mundo es serio menos yo. (vv. 40-16)

The automation of the American culture has reached the point of no return. There is no place for joy, or imagination, everything is seriousness. In contrast to the occidental culture, his interest for the oriental was born. (Let us remember that by then communism was stronger and stronger in China). He discovers, then, that he lacks the opportunities of a Chinese, and, hence, he is conformed with its "national resources": "dos cartuchos de marihuana / millones de sexos una literatura privada imposible de publicar" (64) and "veinticinco mil manicomios" (64) his, of course, is by own choice, otherwise he would have to go deep into the conventional world of his country. The anguished I seems to wonder why a nation like his, criminalizes and punishes its people in such inhumane ways; why are there are so many people that have been socially marginalized. He clarifies: "no hablo de mis prisiones ni de los millones de sub-privilegiados que habitan mis macetas bajo la luz de quinientos soles" (vv. 56- 57). He attacks the way of American production, and then teases it, along with the values of his society, but he is clear, when he mentions with irony that he will charge for his verses:

Continuaré como Henry Ford mis estrofas son tan
individuales
como sus automóviles más porque todos son de
diferentes sexos.
América voy a venderte estrofas a \$ 2. 500 cada una
\$500 a cuenta
por tu estrofa vieja (vv. 64-69).

In the following verses, the poetic I demands justice for the innocents, unjustly condemned throughout history:

América libera a Tom Mooney
América salva a los republicanos españoles
América Sacco y Vanzetti no deben morir
América yo soy los muchachos Scottsborough (vv. 70-73).

The United States, from Ginsberg's perspective, is not the country it pretends to be: it supports injustice, it favors economic interests, production for itself; it condemns and massacres the social fighters and communist leaders. In this line, sarcastically, he mentions the paranoia of the government before communists and socialists:

todo el mundo debe haber sido espía.
América realmente no quieres ir a la guerra.
América son ellos los rusos malos.
Esos rusos esos rusos y esos chinos. Y esos rusos
(vv. 77-80).

By the time Ginsberg writes "America", the american military had left Korea, but not the Vietnam War, that one carried on. The American population disapproved the military intervention in the East, as

well as the plundering of the natural assets of those lands and even the confrontation with Russia. This last aspect is addressed with a mocking tone: the poetical I refers to the conflict of the Cold War, but victimizes the United States.

La Rusia quiere comernos vivos. La Rusia está loca por el
poder.
Nos quiere quitar los coches de nuestros garajes.
[...]. Ella querer nuestras fábricas de autos en
Siberia. Él
gran burocracia dirigiendo nuestras gasolineras
Eso no bueno. Ugh. Él enseñar a indios a leer. Él
necesitar
negrotes grandes. Ha. Ella hacer nosotros todos
trabajar diez
y seis horas diarias. Auxilio (vv. 80-81, 3-83).

In "America", there is also, a criticism to racial discrimination, using for it the colloquial and wrongly written language, a language attributed to minorities. Many of those discriminated happen to be workers, who, ironically, maintain the production cycle in movement, while other classes enjoy a comfortable lifestyle.

After judging the American culture of laziness, whose symbol is "watching television" (v. 91) in a humorous tone, the poetical I exposes his own way of changing the social situation: "debería ponerme a trabajar" (v. 91). With that irony, he ends up refusing the American cultural ideals where time is gold: "soy miope y psicópata de / todos modos. / América voy a poner mi hombro neurasténico contra la rueda" (vv. 93-95). He accepts his condition of a social alienation, and assumes himself as someone weak according to American standards, but capable of fighting back and succeeding, that is, he believes he can change something in the society he forms part of.

Looking at reality in a different way, even in a subversive manner, is also the purpose of Octavio Paz in "México: Olimpiada de 1968". The poem was published in *The plumed horn*, volume 29, and, translated to English as "Mexico: the XIX Olympiad" by Mark Strand, American poet, translator and essayist. Paz sent his poem and a letter, written to the "Señores coordinadores del Programa Cultural de la XIX Olimpiada", who had extended him an invitation to write a poem that "praised the Olympic spirit". Paz rejects that invitation, but, when he hears about the events of October 2nd in Tlatelolco, he changes his mind and writes a "poema en conmemoración a esta olimpiada" (84).

The poem has its base in the student movement in Mexico and the brutal repression of the government towards the students. Paz, from New Delhi, watches some images in newspapers. It has been said that his disapproval to the violent acts forces him to resign from his position as ambassador, this is questionable, there were other personal reasons for this decision. Regarding the violent acts in Mexico City, he recreates the images of that fateful day in

his poem, written so that the stains of the murder are not washed away, as the government tried to do:

Clarity
 (Maybe it's worth
 writing it down on this clear
 White paper)
 is not clear: (vv. 1-5)⁷

Paz uses the white sheet as a metaphor to show how the reality invades the poem in development. The poetical I sees the images of an atrocious reality and this, at the same time, inevitably "stains" the page of the creator. Due to the massacre, rage is born, followed by shame, the same shame that Karl Marx experienced when he identified as a German, a nation that is blindly "patriotic", (Sheridan) as he mentions in a letter written to his friend the philosopher Arnold Ruge, and whom Paz translates in his poem citing Marx directly: "If/ a whole country feels shame / it is a lion crouched / ready to leap" (verses 15-16). Paz vents about the tragedy that devours him, because the murder occurs in his country and he, as ambassador, is part of a government capable of murdering its own people. Rage and shame lead to the limits of what is bearable, mainly because the government tries to disappear all trace of the crime:

(City
 employees wash away blood
 in the Plaza de los Sacrificios.)
 Look at this,
 stained (vv. 17-21).

And not only is the homicide denied, but it is also intended to conceal it with the Olympics festivities; hence the ironic title of the poem, where the intention of the poet was to debunk an event that gave the impression of a peaceful and stable Mexico, suitable enough to organize the Olympics, maximum representation of peace in the nations. The poet writes a poem not to "praise the Olympic spirit", but to talk about the terrible attempt against democracy, he wants to bring down the false idea that Mexico was a peaceful country, an image that was shown to the rest of the world. In the end, it is not possible to silence blood, is what the poet tells the reader.

The collective memory, the poet and his poem allow the massacred body and libertarian thoughts to live forever. Both defeat falsities and oblivion, as "America" by Ginsberg and "Mexico: the XIX olympiad" by Paz, prove it. In both poems, the concealed truth is revealed. Things are not as they are made known. The poetical reality corrodes and destroys the distorted reality: the one of imperialism and its disastrous projects, in the case of Ginsberg: the one of a supposed democratic government that is respectful of human rights, in the case of Paz.

Having said that, the role of translation, sponsored, among other magazines, by *The plumed horn*, built a bridge between two

diverse cultures. It was this nuance which differentiated it from other magazines of its time. The arduous interchange of translation accompanied editors throughout the publication of the magazine, where even other translators collaborated, it was the case of the editor herself, Margaret Randall who was the most prolific translator of the magazine, as well as her mother who translated from English to Spanish. When the editors translated some poems to Spanish or English, they sent their versions to the writers for their approval. It was not in every case, but every time it was possible, they did it.

That was the case with some translations of Octavio Paz's poems into English, who, in addition, was a translator himself and considered such profession to be even more complex than creation, because the translator should submerge into the authors' mind and soul. From Paz's perspective, translation did not have to necessarily be faithful to the original text, but instead, he saw it as a place where it was possible to create his own version. He carried this thought out when he published *Versiones y diversiones*,⁸ a book where he compiles his poetical translations. There he explains that the original work has to be taken into account also, but not translate literally because this could lead to a misunderstanding of the sense of the original text. In a letter to Sergio Mondragón, Paz kindly asks the editors of *The plumed horn* not to publish some translations of some of his poems by Margaret Randall and he only approves of one translation "Al pintor Swaminathan" / "To the painter Swaminathan", written by him and painter Swaminathan, published in the anthology "24 contemporary mexicans" of *The plumed horn* volume 18. Paz considers that the translations are not ready and in addition gives his opinion regarding the work of the translator:

Todo eso implica un trabajo de varias semanas, Ella, [Margaret Randall] que es poeta y traduce poesía, sabe que es más difícil traducirla que escribirla. Es un trabajo lento y en el que el tiempo juega el mismo papel que la inspiración en la creación poética —es la inspiración, pero, por decirlo así, "en cámara lenta..." Y Margaret no tuvo tiempo (letter).

Translating, for Paz, implies both the process of creation as well as working meticulously to show nuances and be able to catch the sense of the original. In many translations, the poet Margaret Randall does a fantastic job, as many poets trusted their verses to her, yet, Paz prefers his own and that of Mark Strand. The rejection of Margaret Radall's translations did not affect the relationship with the editors. Paz seemed to support the magazine since he even consulted *The plumed horn* to make his own poetical anthology *Poesía en movimiento*,⁹ but, as it is shown here, he did not like some of the translations.

He was not the only critic of the translation work done by the editors. Salvador Elizondo, for example, disapproved the magazine's purpose, and surely was not fond of the translations published in it. He ironically mentions this in the first page of his translation

to the novel, *Finnegans Wake* by James Joyce, where to explain the word “orangemen”, which comes from “orangután”, that is “little man from the jungle”, Elizondo considers that most certainly Joyce referred to Mondragón and Randall. His criticism can be understood if some errors in *The plumed horn* are taken into account. Among the most evident, some editions contain orthographical or punctuation errors. Another error: in several occasions, the editor, Randall has regretted the fact of not having published more women. One more: some translations are not completely faithful, like Arnold Belkin’s—analyzed here—, which in several verses a vital word is censured, such is the case with this verse “America I’m putting my queer shoulder to the Wheel”,¹⁰ translated in *The plumed horn* as “América voy a poner mi hombro neurasténico contra la rueda”, a closer and maybe bolder translation would be, “Norte América voy a poner mi hombro homosexual contra la rueda” (64).

In the case of the translation of “Mexico: the XIX olympiad”, the translator Mark Strand did a somewhat accurate job. The only

change that is worth mentioning is “On the cleanliness of this White paper” / instead of “on this clear white paper” (85), as it talks about the “cleanliness” of a sheet, not about a clean sheet. It is very possible that before publishing the poem and the translation, the editors had consulted Paz, as they did previously. Paz, undoubtedly, chose a good translation for his subversive poem.

Despite some mistakes in the magazine, mentioned here, the work carried out by Margaret Randall and Sergio Mondragón does not lose its value, much less the translation work. On the contrary, it was important because it allowed Hispanic and Anglo-Saxon readers to know about the injustices perpetrated by dictatorial governments of different parts of the world, and, specifically in Latin America, Mexico and the United States. Translation in *The plumed horn* revealed the black entrails of the *American Dream* to Latin American readers, and to Anglo-Saxon readers of “Mexico: the XIX olympiad” it allowed them to know the tinsel of the “Mexican miracle” in the history of this country.

NOTES

¹ “To be young and not be a revolutionary is a biological contradiction”, claimed Allende in the speech given at the *Universidad de Guadalajara*, on December 2, 1972. See <http://publicaciones.anuies.mx/pdfs/revista/Revista19_S2A2ES.pdf>, consulted on April 7, 2016.

² The Mexican “Dirty War” is not very known in history books because the government did not want to make public the State crimes perpetrated against the guerrilla movements. The truth is that the kidnapping, tortures and murders to members of guerrilla members occurred during two decades. Among some of the crimes, there were the repression against the railroad workers movement in 1958, against *Unión General de Obreros and Campesinos de México* in Chihuahua, in 1963, and the Student Movement in 1968. The total number of missing people during those years is still blurry.

³ Translated by me.

⁴ Translated by me.

⁵ Agustí Bartra, “Prólogo”, in *La Espiga Amotinada*, México, FCE, 1960, p. 10.

⁶ *El Corno Emplumado*, Vol. 19, p. 63. The following citations belong to the same source and page; the quoted verse will be indicated in parenthesis. I am citing the poem in its Spanish translation.

⁷ The original poem is:

La limpidez
(Quizá valga la pena
escribirlo sobre la limpieza
de esta hoja)
no es límpida:
es una rabia
(Amarilla y negra
acumulación de bilis en español)
Extendida sobre la página.

¿Por qué?
La vergüenza es ira
vuelta contra uno mismo:
Si
una nación entera se avergüenza
es león que se agazapa
para saltar.
(Los empleados
municipales lavan la sangre
en la Plaza de los Sacrificios.)
mira ahora,
manchada (84-86).

⁸ Octavio Paz, *Versiones y diversiones*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2000.

⁹ *Poesía en Movimiento*, México, Siglo XXI, 1966.

¹⁰ “América”, *El Corno Emplumado*, Vol. 19, July 1966, p. 63.

 WORKS CITED

- Anaya, José Vicente, "El corno... Revista de los poetas que sueñan demasiado", in *Círculo de poesía*, referenced from <https://circulodepoesia.com/2011/01/el-corno-revista-de-los-poetas-que-suenan-demasiado/>
- Beverley, John and Zimmerman, Marc, *Literature and politics in the Central American revolutions*, Austin, University of Texas Press, 1990.
- Blancarte, Roberto, *Cultura e identidad nacional*, México, FCE, 2007.
- Ginsberg, Allen, "América", in Mondragón Sergio and Randall Margaret, *El Corno Emplumado / The Plumed Horn*, Vol. 19, July 1966, pp. 63-65.
- _____, "America" in *Howl and other poems*, San Francisco, City Lights Bookstore, 1956, pp. 39-43.
- Kerouac, Jack, *La filosofía de la Generación Beat y otros escritos*, Buenos Aires, Cajanegraeditora, 2015.
- Paz, Octavio, "México: Olimpiada de 1968 / Mexico: the xix olympiad", in Randall Margaret, *El Corno Emplumado / The plumed horn*, núm. 29, enero de 1969, pp. 84-87.
- Letter: Message from Octavio Paz to Sergio Mondragón, March 7th 1966, *El Corno Emplumado Records*, Harry Ransom Center from University of Texas.
- Picard, Roger, *El romanticismo social*. Transl. by Blanca Chacel, México, FCE, 1987.
- Sheridan, Guillermo, "De nuevo la limpidez", in *Letras Libres*, referenced from: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/nuevo-la-limpidez>
- Silva Ibarguen, Gabriela, *Texto, contexto e índices de El Corno Emplumado (1926-1969)*. Masters thesis at El Colegio de San Luis, september 2017.

***La teta asustada* de Claudia Llosa y *Dioses* de Josué Méndez: una lectura crítica de *La ciudad letrada* desde el cine peruano**

Carolyn Wolfenzon
Bowdoin College

RESUMEN: En este ensayo propongo una lectura distinta sobre dos películas claves del cine peruano: *La teta asustada* de Claudia Llosa (2009) y *Dioses* de Josué Méndez (2008). En ambas analizo el rol de la ciudad letrada según las bases teóricas de Angel Rama. Muestro cómo en ambas cintas se ve un cambio profundo en la “otrora ciudad letrada” que aparece en el cine como un último bastión casi sin un rol fijo de la intelectualidad peruana. Ambas películas sugieren que la modernidad, la creatividad, los negocios, el dinamismo y la transformación social vienen del mundo migrante asentado en la periferia de la ciudad de Lima. Este tiene un rol muy activo e importante en la ciudad y ha desplazado a la ciudad letrada (o ha hecho que la transculturación sea central y que una no pueda vivir sin la otra).

PALABRAS CLAVE: teta asustada, transculturación, ciudad letrada, cine peruano, quechua, andes

En *La ciudad letrada* Ángel Rama explicó con detalle cómo en la fundación de las ciudades del nuevo mundo se aplicó el principio de la ‘tabula rasa’. Tal comportamiento permitía negar las culturas existentes, aunque ellas habrían de pervivir e infiltrarse en la cultura impuesta. Para los españoles, la forma arquitectónica de la ciudad representaba el orden social; por eso las nuevas ciudades “conquistadas” del Nuevo Mundo seguían una razón ordenadora: un orden social jerárquico transpuesto en un orden distributivo geométrico. Bajo esa lógica, cada Plaza de Armas en las diferentes ciudades de América cuenta con tres edificios: el cabildo, la catedral y el palacio (ver imagen). Alrededor de las calles aledañas que desembocaban en la plaza, vivían los dirigentes, los letrados y la clase alta. La idea de que todas las plazas centrales tuvieran esos edificios simbólicos era parte de un ejercicio de pensamiento analógico: se vinculaban el orden y estructura de la sociedad con el de la ciudad. Se pensaba que se podía leer la sociedad (estructura, jerarquía, composición y etnicidad) al leer el plano de una ciudad. El diseño urbanístico usó los lenguajes simbólicos de la cultura sujetos a esta concepción racional. Para los españoles bastaba un plano y una maqueta para diagramar cómo sería imaginariamente ese lugar (de allí que el rol del escribano y la escritura fuera fundamental). En ese sentido, la concepción de la ciudad sigue ese modelo (el de la escritura sobre lo real): la ciudad existe en la escritura, antes que físicamente. De acuerdo con esta planificación anticipada de las ciudades conquistadas, se creía que mientras el signo existiera (el damero jerárquico ordenado y perfecto) estaría asegurada su propia permanencia de poder en la ciudad. Bajo esta lógica, el signo perduraba sobre la realidad.

Si hacemos una breve digresión sobre cómo se formaron las ciudades europeas en contraposición a las latinoamericanas, tal

y como lo explica Rama, encontraremos abismales diferencias. Mientras que las primeras se construyeron con un gradual desarrollo agrícola, en América, el proceso fue inverso: la ciudad era fabricada en un diseño que se imponía sobre determinado lugar sin importar cuál. En América las ciudades siguieron el modelo formal europeo (imitación) y llevaron hasta nombres similares como Nueva España, Nueva Granada, Nueva Galicia, etc. Las ciudades en América Latina tenían como objetivo “civilizar” y evangelizar. No fueron el resultado de un paulatino proceso de crecimiento e industrialización, sino que funcionaron como máquinas “civilizadoras”, o de imposición de lo occidental sobre lo indígena.

Ángel Rama señaló que hubo otra ciudad dentro de la ciudad (no menos amurallada) que la condujo y rigió. El la llamó “la ciudad letrada” porque su acción cumplió con el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal primero, y luego civil, le confirió un aspecto sagrado: esa ciudad letrada, era el centro del poder, el centro de la administración y el centro de la “razón” del imperio. Rama la define así:

En el centro de toda ciudad hubo una ciudad letrada que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: religiosos, educadores, administradores, profesionales, escritores, e intelectuales que manejaban la pluma y estaba al servicio del poder [...] Los productores y consumidores debieron ser los mismos funcionarios en un circuito doblemente cerrado, que nacía del poder virreinal y volvía a él (Rama, 26).

Plano de la Plaza de Armas de Montevideo (Cabildo [1], Palacio [2] y Catedral [3])



En la ciudad letrada los intelectuales no solo sirvieron al poder, sino que eran los dueños de ese poder. Ellos, por un lado, orquestaban una vasta administración colonial como la evangelización y transculturación, y por otro, les correspondía enmarcar y dirigir a estas sociedades. Por último, dentro de sus argumentos sobre la existencia de esta ciudad letrada hay que resaltar el hecho del anillo lingüístico. La sociedad estaba rodeada, según Rama, por dos anillos socialmente enemigos: en el primero, se hablaba español; en el segundo; las lenguas indígenas. Hay múltiples desencuentros entre la ciudad letrada y la ciudad real, entre la sociedad como un todo y los intelectuales dirigentes. El anillo más cercano fuera de la Plaza de Armas y sus alrededores, con el cual compartían el español, era el anillo urbano donde se distribuía la plebe formada por los criollos, ibéricos desclasados, extranjeros libertos, mulatos, zambos, mestizos, y las variadas castas que no fueran indios o negros. Rodeando este primer anillo, había otro mucho más amplio: los indígenas, donde se hablaba lenguas africanas o nativas. El uso de estas otras lenguas generaba una jerarquía social y establecía un cerco defensivo, hostil e inferior en relación con la ciudad amurallada o letrada, y la que estaba inmediatamente después. La ciudad letrada quiso ser fija y atemporal como los signos que demarcaban su poder, en oposición con la ciudad real que solo existió en la historia y se plegó a las transformaciones de la sociedad.

La película de Claudia Llosa *La teta asustada* (2009) ganadora del Oso de Oro en Berlín y nominada a mejor película extranjera en la premiación de los Oscar, puede ser leída en base a diversos temas que no son excluyentes: —el trauma o las secuelas producto de los años de la guerra interna ocasionada por el grupo terrorista Sendero Luminoso (1980-1992) contra la población civil principalmente andina, los enfrentamientos entre Sendero Luminoso y los militares, la violencia sexual, la migración interna que consolidó la formación de una identidad mixta de una gran población que no nació en Lima, pero fue adaptando sus costumbres de la sierra a

las de la costa— y también como una crítica del rol de la “ciudad letrada” y su función en la sociedad contemporánea¹. Claudia Llosa ha reflexionado de una manera original y controversial sobre el lugar desde donde viene la cultura, el movimiento, el emprendimiento y los negocios en la Lima del siglo XXI y, si pensamos en los anillos urbanos de la teoría de Rama, ese gran movimiento cultural, económico y comercial, no vendría desde la ciudad amurallada sino, precisamente desde el tercer anillo que era el despreciado: los inmigrantes andinos. *La teta asustada* muestra cómo son precisamente los barrios de la periferia limeña (donde se asentaron los inmigrantes de la sierra en busca de oportunidades laborales en la década del cincuenta, y cuya migración se intensificó como producto del conflicto armado interno) el lugar desde donde viene la cultura, y se transforma. Estos dos anillos que solían entenderse como fijos y atemporales están en constante cambio y movimiento por la influencia del tercero (lo andino) sobre el primero y segundo (lo occidental). Gustavo Faverón observa que “Llosa subraya la idea de que es entre las clases populares, especialmente entre los migrantes andinos y su descendencia, donde han de buscarse las nuevas voces de la creatividad, la imaginación la evocación de la historia y la memoria; que aun habiendo sido las más maltratadas, desplazadas y escarnecidas, son esas las voces más vivas de la ciudad, de la nueva ciudad” (Faverón, “Otra Mirada”).

En otras palabras, aquellos pobladores de ese vasto anillo que en los tiempos coloniales y el siglo XIX ni siquiera se consideraba productivo es ahora el lugar desde donde viene la cultura. En la película de Claudia Llosa se muestra cómo la otrora “ciudad letrada” se ha reducido a un lugar minúsculo, a una casa vacía con una pequeña huerta donde prevalece la soledad, la falta de inspiración, el estancamiento y la incomunicación. Lo que sigue intacto son los prejuicios raciales de continuar viendo al indígena (en este caso a Fausta) como seres inferiores. El empobrecimiento cultural de la clase más pudiente no ha frenado el racismo y la marginación del tercer anillo, a pesar de los cambios culturales e intelectuales.

De una manera más irónica *Dioses* (2008) de Josué Méndez, producida un año antes, también puede leerse bajo la lógica de la ciudad letrada, ya no reducida, sino como conjunto vacío. En esta cinta, la clase educada y dirigente se ha convertido en un parásito de la verdadera fuerza productiva (el tercer anillo periférico para Rama). *Dioses* ocurre casi íntegramente en uno de los balnearios del sur de Lima que fueron cerrados y privatizados. Méndez describe críticamente no solo la falta de creatividad, trabajo, y movimiento de este grupo (comparable a la casa vacía de la señora Aída en *La teta asustada*) sino que además muestra la infantilización perpetua de la clase dirigente (cabría la comparación de la conducta de la clase alta con personajes clásicos de obras literarias peruanas memorables como Teddy en *Duque* de José Diez Canseco (1920) y el círculo de amigos de *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa (1967))². En esta parodia de “ciudad letrada” que se recrea en *Dioses*, no solo no se produce ni se crea nada estético ni material, sino que de alguna manera son ellos los únicos que tienen las oportunidades laborales,

los recursos y el tiempo para construir, pero a la clase pudiente les gana la inercia y quedándose en la eterna inmadurez.

Las dos películas que se estrenaron con pocos meses de diferencia muestran cómo la fuerza de la experimentación, la creación y la transculturación cultural es un fenómeno no solo inevitable sino indispensable para que la sociedad se desarrolle y transforme. En otras palabras ambas tienen en común mostrar cómo en la Lima actual, es el tercer anillo el que permite el movimiento y el empuje de todo el país cuya clase letrada se ha vuelto dependiente de ésta para poder vivir. La realidad muestra que la teoría de Ángel Rama no se puede aplicar a la realidad latinoamericana desde hace varios siglos y que, por el contrario, la fuerza de la cultura peruana viene prioritariamente del tercer anillo. Ambas películas pueden interpretarse como una crítica a la ciudad letrada. Las sutiles imágenes que emplean ambos cineastas a través de la luz, la cámara y la yuxtaposición de elementos son esenciales para entender la propuesta cultural del cine limeño contemporáneo.

Del mercado al portón de la gran casona colonial en *La teta asustada*

Fausta Isidora Janan Pachauca (interpretada por Magaly Solier) es el personaje principal de *La teta asustada*. Esta expresión fue acuñada por la antropóloga Kimberly Theidon en *Intimate Enemies*, como resultado de su trabajo en la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (CVR). Theidon recogió testimonios en quechua de pobladores de Ayacucho quienes habían sufrido en carne propia la violencia del grupo terrorista Sendero Luminoso (1980-1992). Se dio cuenta que las diferentes formas de aludir al miedo y a lo hechos traumáticos posteriores al conflicto armado eran expresadas por palabras en quechua que no se traducían con exactitud al castellano. El equipo de la CVR las catalogó bajo la etiqueta de “trauma” pero ella quiso mostrar cómo la violencia producto de una guerra interna tiene distintos matices que no son “agrupables” ni traducibles bajo una sola categoría: “Trauma is, in part, a technology of commensuration designed to yield scientifically authorized categories of harm across vastly divergent life worlds. I discuss the implications of the PTC’s coding process and what was lost in translation” (Theidon 27). Algunos de esos “traumas” específicos donde la traducción al español fue insuficiente fueron: el *llakis* o *susto*, “irritation of the heart”, *la teta asustada* (the frightened breast), el *Llaki* traducido en singular como dolor o pena. Por último; la presencia del mal del *iquyasqa*, en español: debilidad. Desde occidente *iquyasqa* es producto de la malnutrición pero, según los testimonios recogidos, está relacionado también a secuelas en la salud mental: “*iquyasqa* in the upheaval of the political violence and its legacies, the medical personnel I interviewed reduced the problem to poor nutrition, erasing the psychological suffering index in the common usage of the term” (Theidon 47)³.

Theidon explica que la teta asustada es vista como una

enfermedad relacionada con la transmisión del susto resultante de la violencia: “Quechua speakers have elaborated a sophisticated theory regarding the transmission of suffering and *susto* from mother to child, either in utero or via the mother’s breastmilk. The terms used in Quechua is *manchariqa ñuñu*. *Nuñu* can mean both breast and milk depending on the context and suffix [...] *La teta asustada* conveys how strong negative emotions and memories can alter the body and how mother can transmit these harmful emotions to her baby. Quechua speakers insist the frightened breast can damage a baby leaving the child slow-witted or predisposed to epilepsy” (Theidon 44).

En la película, Fausta y su madre Perpetua (Bárbara Lazón) llegaron desde Ayacucho, el departamento de la sierra más golpeado por la violencia senderista y cuna del conflicto, a la periferia de Lima. Como tantos peruanos que huyeron en busca de un lugar más seguro que el que ofrecían sus comunidades ellas se instalaron en la capital en la casa de sus tíos. Fausta es además hija de una violación perpetrada por un militar durante el conflicto. La película se inicia con la pantalla en negro, y solo se escucha una canción en quechua. La primera imagen visual es la de la Perpetua quien antes de morir continúa cantando y recuerda la importancia de la oralidad para preservar las tradiciones: —“comeré si me cantas y riegas esta memoria que se seca” (*La teta asustada*)— le dice antes de morir. Ella se comunica con Fausta a través de canciones espontáneas las cuales sirven para recuperar y preservar la vida comunitaria de su pueblo. Ricardo Bedoya afirma: “At first, Fausta is only a voice. She signs to express both the pain of her intrauterine memory of violence and her own ability to invent stories, by making up songs that only she ever hears. They are musical lamentations that bind Fausta to her mother and to her inheritance of sorrow, distancing her from the urban landscape that surrounds her” (Bedoya 157). La madre canta, su rostro recién aparece en la pantalla, y con el canto se desvela la problemática del filme:

Quizá algún día tú sepas comprender
lo que lloré de rodillas
esa noche gritaba
una perra con rabia
por eso le has comido tú
ahora pues chúpame a mí

[...] a esta mujer que les canta
no les dio pena de mi hija no nacida
les viera desde adentro
me han hecho tragar el pene de mi esposo
mejor mátame y entiérrame
(*La teta asustada*, película)

Fausta tiene la enfermedad de la teta asustada. Ella fue producto de una violación y tomó esa leche materna, con lo cual, se cree que vio y sintió desde el vientre, es decir desde antes de su nacimiento,

toda la violencia descrita en el canto. Como producto de esta enfermedad, Fausta teme estar sola y necesita seguridad para cada cosa que hace. Vive como si fuera un alma en pena, o una mujer sin alma. Su rostro no expresa sentimientos y le tiene miedo a todo, principalmente a caminar sola y estar cerca de cualquier hombre. Con el objetivo de proteger su sexualidad para que nadie abuse de ella (aunque viva ahora en otra ciudad, aunque la guerra ya haya terminado), se coloca una papa en la vagina como escudo protector. La madre le cuenta que hubo una vecina en el pueblo que tomó esta medida como forma de precaución frente a tantas violaciones que ocurrían en la sierra. Fausta decide imitarla y le dice a su tío: "me pareció la más inteligente" (*La teta asustada*). El crecimiento del tubérculo en el interior de su vagina le ocasiona desmayos constantes. Marianne Hirsch en *Generation of Postmemory* explica cómo hechos traumáticos son "heredados" de generación en generación. Así, aunque los jóvenes no hayan vivido los horrores que sufrieron las víctimas, estos problemas se transmiten. Si bien el estudio de Hirsch se basa en la herencia traspasable del miedo en víctimas del Holocausto, la enfermedad de Fausta, en ese contexto, es similar: ha sido recibida y, hasta cierto nivel compartida, por las atroces vivencias de su progenitora. Ella es producto de la violencia que padeció su madre: "The family is a privileged site of memorial transmission. The 'social memory' in her schema is based on the familial transfer of embodied experience to the next generation: it is intergenerational. "Political" and "cultural" memory, in contrast, is not-inter-but transgenerational; it is no longer mediated through embodied practice but solely through symbolic systems" (Hirsch 33). Hirsch enfatiza también cómo el trauma es hereditario aún cuando la persona que vivió los horrores ha muerto: "Postmemorial work, I want to suggest, strives to *reactivate* and *re-embodiment* more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. In these ways, less directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory that can persist even after all participants and even their familial descendants are gone" (Hirsch 33).

La muerte repentina de Perpetua la empuja a tomar la decisión de aceptar un trabajo independiente como empleada doméstica en la casa de Aída, una pianista rica. La señora no acepta darle el adelanto mensual para que Fausta regrese a su pueblo y entierre a su madre allí, por lo que se ve obligada a cumplir el primer mes laboral, y salir del seno familiar. Este es un momento central, que quiero enfatizar en mi análisis. Para llegar a la casa de Aída, Fausta baja los cerros desérticos poblados con casas precarias en la periferia de Lima, algunas con una segunda planta en proceso de construcción, para luego continuar descendiendo una serie de escaleras que están en los cerros y llegar a un mercado⁴. Hasta aquí, el paisaje urbano es un retrato de la realidad. Los cerros arenosos que rodean la ciudad de Lima se poblaron abruptamente por los migrantes de la sierra que, como ya dije, huían del terrorismo.

Sin embargo, lo que no existe en la ciudad de Lima, es atravesar

un mercado donde se vende todo tipo de productos (comida, música, libros, vestidos, zapatos, flores, servicios comerciales como reparaciones de celulares) y llegar a una casona de hermosa arquitectura colonial, con dos plantas y un jardín grande a la entrada. Ese plano urbano de Lima es una construcción artificial. No existe en la ciudad un mercado de esa magnitud que desemboque en una casa residencial y menos donde la separación entre uno y otro espacio urbano sea un portón. Claudia Llosa juxtapone estos elementos (un mercado bullicioso donde se habla español y quechua con una silenciosa casa colonial como si fuera extraída de un barrio residencial de clase alta limeña) con el fin de mostrar visualmente cómo el espacio del mercado (léase lo andino, la nueva Lima) asedia a la Lima letrada. Esta última reducida a una casona o huerto cerrado. El cine de Claudia Llosa es construido con imágenes sugerentes que hacen que el espectador reflexione sobre el mensaje comunicado⁵. Los símbolos en muchos casos tienen más de uno. Cabe preguntarse: ¿por qué Claudia Llosa recrea este espacio urbano imaginario? ¿Qué quiere mostrarles a los espectadores?

Considero oportuno volver a las primeras líneas de este ensayo donde expliqué qué se entendía por la ciudad letrada y cómo la película propone una lectura inversa a los acercamientos teóricos de Ángel Rama. El contraste entre el mundo del tercer anillo (lo que pasa en los cerros periféricos) y lo que sucede en la casa (que puede interpretarse como el último bastión de la ciudad letrada) requiere de una comparación que le da un significado social a la película. Gastón Lillo sostiene que el mundo de afuera (el mundo en los cerros e Lima) está conformado por escenas prescindibles o antropológicas que solo muestran la vida y costumbres de los migrantes: —"los vecinos, migrantes del "pueblo joven" donde vive Fausta, son representados más como objeto de interés antropológico y cultural, en sus quehaceres cotidianos y particularmente en sus fiestas y rituales" (Lillo 439)—. En mi argumento es mucho más lo que la directora quiere comunicar en estas escenas. Enrique Bernal y Leila Gómez, a diferencia de Lillo, consideran que gran parte de la película muestra el poder económico de los migrantes en Lima y cómo los negocios que tienen y sus tradiciones le han dado otra cara a la ciudad costeña que ahora tiene mucho de andina.

El policéntrico, rizomático y desconocido distrito limeño donde reside Fausta es un espacio autosuficiente, autónomo, poco necesitado de una interferencia o fuerza externa que garantice su funcionamiento a plenitud. Los familiares de Fausta y su madre administran un negocio de entretenimiento que cubre las necesidades de los otros migrantes andinos, que luego en algunos años han decidido olvidar el terror de la guerra interna y disfrutar de las nuevas posibilidades económicas que les presenta esta nueva ciudad costeña que también es andina" (Bernal y Gómez 98)

La teta asustada como lo afirman Bernal y Gómez, muestra

cómo la economía y los negocios están floreciendo en estas familias migrantes. Los tíos de Fausta, donde vive, son los dueños de un negocio de comidas y bufés portátiles para eventos sociales como bodas, cumpleaños, bautizos y entierros. Es original que el tipo de *catering* que realizan pueda ser fijo o movable. Es decir, a veces preparan comida sofisticada y la cambian por bocadillos embolsados, y otras veces, dejan la comida real para que sea disfrutada. Parece un detalle, pero es importante. Claudia Llosa muestra cómo todo en el mundo de los migrantes está en constante movimiento (incluso la comida). Otro elemento que es movable son los decorados de las fotografías. Ni siquiera una fotografía es estática en este mundo porque cambia el decorado en forma de paneles que colocan detrás: a veces una catarata, a veces la selva, a veces el mar. Todas las escenas en el mundo migrante están definidas por lo colectivo, el movimiento (desordenado y espontáneo) que se presenta en los matrimonios grupales, las fiestas de compromiso, la *yunza*, la peluquería en el interior de una casa y el mercado. Allí prevalece el color intenso y la comunicación. Los personajes siempre están hablando, cantando o bailando. En el caso particular de Fausta y su madre, la oralidad y la improvisación para componer canciones sobre lo que están viviendo es crucial no solo como modo de comunicación sino como fuente de memoria.

En contraposición con ese mundo activo y vital, se presenta la casa de la señora Aída, que es lo opuesto. Este espacio está la mayor parte del tiempo cerrado y lo que prevalece es la oscuridad. Los colores (cuando los hay) son pálidos como el gris, el verde opaco, el beige y negro. La cámara enfoca siempre los espacios vacíos y estáticos (el recibidor, la sala, el comedor, los pasillos donde hay un gran sofá que parece del siglo XVII, la habitación y el baño de Aída) y luego a Fausta que es la única que camina en ellos como si entrara a un cuadro inmóvil (una dinámica contraria a la del mundo de los migrantes). Ella es la que le da algún movimiento y energía a la casona de Aída. Esto es paradójico porque el único ser vivo que le da "vida" a ese lugar que parece un cementerio es Fausta, un alma en pena para los demás. En esta casa que está prácticamente muerta quedan solo los objetos relacionados con la cultura y la memoria escrita por los que podrían considerarse la "memoria oficial" del Perú: fotos de militares, libros y un piano de cola. Es como si esa casa fuera lo que queda del Perú oficial⁶. El contraste es abismal: el mundo andino en Lima es el lugar desde donde viene la bulla, la cultura activa a través de la fiesta, los negocios. En cambio, en el mundo limeño oligárquico hay estancamiento, oscuridad, y falta de creatividad. Matos Mar explica los cambios que han producido este sector tan emprendedor para el rostro actual de Lima:

Cabe señalar que los conos le dan a Lima una nueva fisonomía, con grandes centros comerciales e hipermercados que muestran su pujanza, desarrollo y el surgimiento de un gran segmento medio emergente que dinamiza la vida de la Lima tradicional. A diferencia de lo que ocurre con el crecimiento de las ciudades capitales

latinoamericanas, la periferia limeña tiene un sello propio dado por los provincianos especialmente de la sierra, quienes en apenas cinco décadas han dado paso a una integración de regiones y al surgimiento de una nueva clase media emergente, de trascendencia para el futuro económica de la gran ciudad" (Matos Mar: 137).

Aída, que es representante de la intelectualidad limeña, es una música frustrada que no puede crear algo nuevo y en un arrebato de ira lanza el piano por la ventana. Una vez que descubre la hermosa y potente voz de Fausta le pide que le cante, y a cambio le ofrece unas perlas. En ese sentido, como señala Gastón Lillo, ese intercambio recuerda mucho a la colonización, sobre todo a las transacciones abusivas y desiguales de Cristóbal Colón con los indígenas, que él mismo dejó escritas en su *Diario*: una perla u oro a cambio de talento. En contraposición a esa ciudad letrada, o huerto cerrado-arrinconado y empuerqueñado, reducido casi a una parodia porque sus intelectuales son incapaces de producir, se escucha el talento del populoso mundo migrante. El espectador ve cómo Fausta inspira a Aída para que componga un tema de música clásica y lo presente en el centro oficial de la intelectualidad limeña: El Teatro Municipal de Lima. De esta manera, le roba la canción al no darle ningún crédito.

La película está llena de oposiciones, pero a diferencia de los que plantea D'Argenio, no son binarismos positivos desde lo occidental y negativos del mundo indígena⁷. Todo lo contrario. Me quiero detener en el juego de opuestos que muestra la película: mientras el mundo occidental está formado por una minoría blanca, donde todavía prevalece el castellano y se le da más importancia a la escritura (o las partituras en el caso de la música), también es el mundo donde ocurre el plagio, hay una falta de imaginación, falta de comunicación entre madre e hijo (el silencio entre ambos es aterrador). Hay también una modernidad apagada, obsoleta, congelada. En otras palabras, Claudia Llosa muestra una inercia opresiva de la clase oligárquica. Por el lado migrante, hay mucho color, un grupo mayoritariamente indígena, mucho más pobre pero más creativo (capaz de hacer una piscina en un pozo, capaz de ver caramelos donde están los vidrios del piano roto). Prevalece el quechua y la oralidad, así como la espontaneidad, el diálogo con los muertos y el canto como memoria actual y pasada. Desde el lado indígena hay una reinvención constante desde su propia cultura como en los carteles que recrean detrás de las fotografías o de los bufés ambulantes que mencioné anteriormente. Claudia Llosa contrasta la movilidad transitoria constante de lo popular en contraposición a la inercia del mundo blanco simbolizada en la reducción de la ciudad letrada porque esa nueva Lima ha creado una nueva cultura.

Un ejemplo concreto de fusión de esos mundos (el occidental y el indígena) ocurre con la canción en quechua ("La sirena") que canta Fausta en la casa de Aída y de cuya melodía se apropia para transformarla en música clásica escrita, cuando el original tenía como centro la improvisación y ser una memoria viva del

mundo cotidiano. Esta transculturación, para usar otro concepto de Rama, en su libro *Transculturación narrativa en América Latina*, muestra cómo la cultura marginal ha penetrado en la cultura que era dominante, transformándola. En “La sirena” cambian los instrumentos y el idioma, pero el centro es lo andino fusionado con lo occidental⁸. El escritor transcultural o transculturador, señala Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* es un puente entre esos dos universos (lo occidental, lo moderno y lo criollo en contraposición con lo nativo, lo pasatista y lo indígena). El transculturador transita entre los dos mundos llevando y trayendo elementos culturales. La transculturación es un tráfico perpetuo en las dos direcciones hasta el punto en que no es posible hablar de lo indígena o lo occidental como entidades claramente diferenciadas. Quiero dejar en claro, porque esto se aprecia en cada imagen de *La teta asustada* y *Dioses*, que el tránsito no es radical: no se abandona la cultura original y se sustituye por otra, solo se contrabandean elementos, piezas, contenidos culturales y lingüísticos. Los proyectos de los transculturadores orientaban hacia la modernización, pero también mantenían ciertos elementos indígenas cruciales: una fusión sin la desaparición de ninguna cultura porque el proyecto es permanente y perpetuo. *La teta asustada* muestra el cruce de las fronteras entre lo andino y lo costeño de manera permanente y así cuestiona que la cultura venga únicamente de la clase letrada y de la escritura⁹.

Una de las imágenes sutiles y típicas del cine de Llosa para mostrar su postura ideológica está hacia el final de la película. Se muestra una embarcación gigante —en honor a la película *Fitzcarraldo* de Werner Herzog— que regresa en la autopista de doble sentido de la sierra hacia la costa, es decir, la película termina con lecturas abiertas de otras formas de mestizaje.

Para concluir, es claro que el viaje de Fausta simboliza un círculo donde la muerte de la madre y su deseo por llevarla a su tierra natal en la sierra no se cumple. Por el contrario, esta muerte significa una resurrección en la vida para la joven protagonista, quien, al cambiar de opinión y decidir enterrarla en Lima y cerca al mar, se reapropia de esa ciudad que ya es suya. La muerte de una simboliza el aferrarse a la vida en la otra (y esta imagen de vida y muerte es recurrente en el filme: un ejemplo concreto es el vestido de novia puesto encima del cuerpo envuelto de su madre que ocupan el mismo plano cinematográfico). El filósofo francés Jean-Luc Nancy escribió que un entierro es el último gesto de integración a una comunidad. Dice que un lugar es tuyo cuando empiezas a enterrar a tus muertos en él. Así termina la película, con la aceptación de una realidad: Lima es migrante y el pueblo andino de Lima tiene poder. De allí que, antes de enterrar a su madre, Fausta vaya a la casa de Aída, se cobre por la canción que ella también compuso con las perlas que formaron parte de ese trueque y se quite la papa que tiene en la vagina. Todo eso hace que la protagonista no solo se reconcilie con su pasado y abraza la vida, sino que se sienta parte de una Lima que ahora es más suya que la del huerto cerrado.

***Dioses*: la ciudad hermética y de espaldas a la realidad**

El argumento de la película *Dioses* (segunda cinta de Josué Méndez después de su galardonada opera prima *Días de Santiago*) sitúa al espectador en el seno de una familia de la clase alta peruana. Los integrantes son: Agustín (el padre, dueño de una gran empresa metalúrgica) y sus dos hijos: Andrea y Diego. En el inicio de la película ha entrado una nueva persona al ambiente familiar: una mujer mestiza veinte años menor que él cuyo nombre es Eliza (Maricielo Effio) con quien él ha empezado una relación de convivencia.

El lugar donde ocurre la película junto con la fotografía es tan importante como el argumento. No solo refuerzan su significado, sino que colaboran con lo narrado. La película transcurre en uno de los balnearios del sur de la ciudad de Lima donde muchas personas adineradas cerraron las playas públicas para convertirlas en balnearios exclusivos y excluyentes. Rosana Díaz Zambrana explica algunas reglas básicas de estos condominios que a continuación reproduzco. Las casas de playa que existen allí tienen una serie de reglas sobre cómo comportarse durante el día: se regula la bulla, el tamaño de las casas, la posibilidad de construir con libertad un piso adicional, la cantidad de invitados por familia, el uso de sombrillas en la parte alta de las casas, etc. De todas estas reglas, son las discriminatorias las que me interesa destacar. En primer lugar, si alguien tiene los recursos económicos para comprar un lote, debe pasar por una junta directiva que aprueba o no a ese nuevo vecino—la gente de raza blanca es bienvenida como propietario mientras que un indígena no—. Las empleadas domésticas que son de origen indígena tienen muchas restricciones: en algunas playas no pueden bañarse en el mar durante el día, tampoco pueden quitarse el uniforme y, por último, solo tienen ciertos espacios de esparcimiento en las noches. Todo esto es representado en el filme por los personajes de las empleadas domésticas Nelly e Inés, quienes se comunican entre sí en quechua cuando los patrones no están. Visten el uniforme tradicional, se ocupan de todas las tareas domésticas y trabajan sin descanso. Viven también encerradas en la casa. En las noches, como lo estipulan las reglas arbitrarias de estos condominios, salen a jugar voleibol con la gente de su misma clase (es decir, con otras empleadas domésticas) porque en la oscuridad nadie las ve. Ellas tienen un rol muy importante en la familia: se ocupan de la organización de toda la casa y, en el caso particular de Nelly, hace las veces de la madre ausente de Diego. Es la única que lo entiende y es ella quien lo aloja en su precaria casa que está fuera del balneario al finalizar el film.

Con el objetivo de reforzar el hermetismo del grupo socioeconómico alto en el Perú, el cineasta Josué Méndez lleva a los espectadores a un espacio completamente artificial (las grandes casas de las playas de Asia al sur de la ciudad de Lima) donde la clase empresarial (que debería ser letrada) vive cuatro de los siete días de la semana durante el verano. El espacio es asfixiante y se vuelve claustrofóbico. Durante la mayoría de la película los protagonistas no salen: están encerrados como si fuera una prisión. Además están

de espaldas a lo que hay detrás: no son capaces siquiera de ver los problemas del pueblo de Asia que no cuenta con los servicios básicos porque están metidos en sus casas. Lo único que parece importarles es que se cumplan las reglas arbitrarias para ese microcosmos diseñado para la clase dominante. Las empleadas domésticas, por un lado, tienen que seguir las reglas enumeradas para conservar su trabajo sin ningún derecho laboral (después de una fiesta que termina al amanecer deben limpiar y esa noche no duermen). La gente pudiente y propietaria, por otro lado, sigue reglas absurdas con el objetivo de ser aceptados en esa comunidad. Méndez nos muestra la banalidad de las conversaciones tanto de los hombres como de las mujeres en su cotidianeidad. Ellas tienen cada día de la semana una actividad distinta: comentar la Biblia, exposiciones de plantas, hablar sobre el aura y la energía, ir de compras y bailar en fiestas temáticas, como la española, donde todos zapatean a ritmo del flamenco (se sienten agotadas y en realidad no hacen nada productivo por nadie).

Dioses demuestra cómo este espacio asfixiante e improductivo—similar a la huerta cerrada de la señora Aída en *La teta asustada*—está lleno de reglas a pesar de que el grupo cuenta con los recursos para hacer otra cosa. Es evidente que los amigos de Agustín y Eliza no son personas “letradas” o “músicos” como Aída en la cinta de Claudia Llosa, pero sí son parte de la clase empresarial, dueña de fábricas, que tuvo la oportunidad de estudiar maestrías en el exterior y que, sin embargo, está de espaldas a todo el Perú (de allí que la comparación sea válida). Este grupo es tan endogámico que Méndez lo lleva al extremo a través de la figura del incesto. Esa es la forma en que se entiende la relación entre los hermanos Andrea y Diego. El está enamorado de su hermana pero es incapaz de decírselo y sin embargo aprovecha y le toca el cuerpo cada vez que ella se emborracha y se va de fiesta (que es la mayoría de los días). Diego está encerrado en su propio cuerpo, y contenido en él (no demuestra sus emociones). Su padre le suele decir: “quítate esa cara de mierda que tienes todos los días” (*Dioses*). Diego tiene la voz, la cara y la conducta de un ser enajenado, frustrado, angustiado: alguien que siente que no pertenece a ese grupo, pero una parte de él admite que debe hacerle caso acriticamente a su padre, quien actúa como la máxima autoridad. Agustín es Dios y controla la vida de todos los que lo rodean: Andrea, Eliza, Diego, y el bebé por nacer: Gianluca. Le dice a Diego: “Administración, es lo tuyo. Aquí tienes las puertas abiertas para venir a la fábrica. Te compras una corbata, aquí va a haber gente que después va a trabajar para ti. Acuérdate de eso” (*Dioses*). Luego escoge el modelo de carro que su hijo tendrá. No solo se lo compra sin mérito sino que además lo selecciona para él:

- ¿Has estado pensando en que carro te gusta? ¿Pensabas que me había olvidado?
- Una camioneta Suzuki
- No, una Ford 150.
- (*Dioses*)

En el caso de Andrea, la situación es similar. Él la convence de que no aborte. Él se quedará con el hijo como si fuera producto de su relación con Eliza:

- ¿Quieres ser mamá? ¿Te vas a ir a abortar con tres meses? Tú no puedes tener ese hijo. Te vas ahora mismo a dónde quieras.
- A Miami.
- ¿Y cómo voy a vivir allí?
- Igualito que como vives acá.
- (*Dioses*)

Decide también la vida de su nieto nonato, quien para la sociedad será su hijo:—“Se va a llamar Gianluca. Ya lo veo en el colegio, en la graduación, ingeniero metalúrgico. Ya lo veo en la fundación de metales, chambeando” (*Dioses*)—este Dios no deja que sus hijos se vuelvan seres maduros, independientes, autónomos ni que se cuestionen la realidad.

Sigmund Freud sostiene en *Totem and Taboo* que la ley básica de toda comunidad es el cuidado del incesto. En “The Savage’s Dread of Incest”, estudia a una tribu caníbal australiana y si hay algo que le llama la atención es que, a pesar de lo que él llama su “salvajismo”, existe entre ellos una serie de prohibiciones para prevenir el contacto físico entre los parientes cercanos de sexos opuestos, así como el sistema totémico: ambas son medidas preventivas del incesto.

We surely would not expect that these poor, naked cannibals should be moral in their sex life according to our ideas, or that they should have imposed a high degree of restriction upon their sexual impulses. And yet we learn that they have considered it their duty to exercise the most searching care and the most painful rigor in guarding against incestuous sexual relations. In fact, their whole social organization seems to serve this object or to have been brought into relation with its attainment (Freud 9).

Si el incesto es el tabú más respetado, la prohibición básica que tienen interiorizada hasta las organizaciones sociales o comunales más simples, ¿cuál es la intención del cineasta al colocar el incesto como una práctica viva en la sociedad que representa?¹⁰. Para entender el incesto en la película se debe ver como un símbolo que representa una problemática social. Se muestra la disfunción social peruana a través de dos hermanos pertenecientes a una familia burguesa limeña que viven encerrados en una mansión de verano. Su relación inmoral simboliza la decadencia y la imposibilidad de ver más allá de los altos muros de su casa. En la película, el orden familiar, símbolo del social, no funciona. Hay otra posibilidad de lectura: argüir que el incesto está colocado no para ser leído literalmente, sino como señal de diagnóstico social, como marca que anuncia un

momento de crisis. La crisis produce el despertar de Diego, quien se ha dado cuenta que su padre no lo deja vivir. En una importante escena, donde las señoras participan en una exposición de arreglos florales y plantas exóticas una le cuenta a otra que el ganador es una planta que representa a Cronos:—"Cronos devorando a sus hijos. Cronos no quería que ninguno de sus hijos sobreviviera porque la profecía decía que uno lo comería para derrocar al mundo. Hasta que lo hizo su mujer" (*Dioses*)—. No cabe duda que Agustín es como Cronos: el padre, que come a sus hijos, aunque también encajaría la comparación de asociar a toda la clase alta y letrada peruana *comiéndose* a sus hijos: el tercer anillo del que hablé en la primera parte del ensayo intenta ser aplacado por el primero, sin éxito.

La cámara en toda la película va a apoyar el mensaje de Agustín como Dios caníbal y para ello en la mayoría de escenas en las que aparece enfoca a la persona a la que él le está hablando y su voz se escuchará como si fuera un mandato divino. La cámara solo deja que el espectador vea al personaje que está recibiendo las órdenes de esta voz omnipotente. Un ejemplo concreto es el paseo que tiene Agustín con Diego en su fábrica metalúrgica y la cámara sigue a Diego quien camina mientras se escucha la voz de Agustín (no se ve su imagen): "si quieres venir todos los días a la fábrica me avisas y no vamos a hacer que vengas por gusto. Te hacemos tu propia oficina y tú mismo eres" (*Dioses*).

De la gran casona moderna al mercado popular en *Dioses*

El recorrido de Diego es similar al de Fausta pero en sentido inverso: desde su situación privilegiada sale con esfuerzo de su propio "mausoleo" o "fortaleza" para entrar en el mundo limeño de origen andino al que pertenecen Nelly e Inés. Es uno absolutamente desconocido para él:—"¿Nelly aquí vives?" (*Dioses*)—, le pregunta Diego con cara de asco y desconcierto. Diego busca refugio en la casa de Nelly (un barrio similar al que vive Fausta en *La teta asustada*) quien lo adopta casi como hijo. Diego finalmente sale del condominio y se da cuenta (es como si antes hubiera estado ciego) del mundo limeño andino que está en Lima, afuera del encierro del balneario. El pueblo de Asia, poblado por migrantes de la sierra, a pocas cuadras de ese huerto cerrado o balneario artificial, es extraordinariamente pobre. El Estado no aparece y la comunidad de Nelly está en proceso de construcción (como la de Fausta y sus tíos). Pero, como en *La teta asustada* de Claudia Llosa, Josué Méndez en *Dioses* intenta mostrar que la comunidad andina en Lima es el motor del cambio. De allí que Inés, la otra empleada doméstica joven como Diego, estudie inglés y al final de la película, cuando celebran el bautizo de Gianluca, le cuente a un invitado que ya no es empleada doméstica que ahora está estudiando: "Ahora estudio. He venido a apoyar no más" (*Dioses*). El huerto cerrado, la ciudad letrada que en *Dioses* está completamente de espaldas a la realidad, no se entera de lo que está pasando en el país, y es, peligrosamente, un círculo cerrado, que repite una serie de reglas y

conductas vacías. Todos los que pertenecen a él, parece sugerirnos Méndez, tienen mucho que aprender de ese tercer anillo del que hablaba Rama: son los migrantes los que estudian, los que son independientes y los que finalmente hacen todo el trabajo para los otros quienes son presentados como seres que viven con muchos privilegios sin méritos.

Aníbal Quijano en *Dominación y cultura* analiza cómo en el caso peruano la cultura dominante se ha impuesto a las culturas indígenas durante siglos y señala: "el hecho de que la 'cultura de los dominantes' sea también la 'cultura dominante' en una sociedad, no implica que todos los miembros de esa sociedad se orienten únicamente en los términos propios de la 'cultura de los dominantes' ya que eso supondría que todos son por igual portadores de la misma cultura, que todos contribuyen a su orientación y difusión. En realidad lo que se puede constatar es el hecho de que para todos los grupos no-dominantes, esto es, los dominados y los intermedios, existe una doble matriz de orientación cultural (Quijano 24). Más tarde explica: "correlativamente, los elementos que corresponden a la cultura o subcultura de los grupos sociales dominados, por su carácter subordinado en el universo cultural de la sociedad, no tienen la posibilidad de desarrollarse sino de modo limitado y vicario, y de alcanzar niveles muy complejos de objetivización y formalización elaborada de sus 'vivencias' y 'evidencias' culturales (Quijano 27). Esto último que señala Quijano ha cambiado profundamente en las últimas décadas y es precisamente lo que ambos directores nos quieren mostrar: la heterogeneidad cultural (como la define Cornejo Polar), la transculturación, y la fusión cultural, que ocurre entre estos anillos urbanos. Todo ello es representado en *Dioses*, en la escena final de manera contundente: un grupo de nanas de origen andino cuida a los hijos de la clase dominante sin que sus madres estén presentes. ¿Es posible evitar esa heterogeneidad cultural si son las mujeres andinas las que se ocupan de la educación de los hijos de la ciudad letrada? ¿Es posible que no haya transculturación si la crianza está en sus manos?

En el pequeño departamento en construcción de Nelly, Diego no puede dormir toda la noche por la cantidad de bulla que escucha: moto taxistas, vendedores ambulantes, comercio. Al igual que en *La teta asustada*, en la periferia de Lima hay movimiento, acción, cultura, deporte, y colaboración entre vecinos para hacer cosas en equipo dentro del pueblo de Asia. Algo que ciertamente no pasaba en la casona de cristal de los ricos donde los jóvenes Andrea y Diego se comportaban como criaturas de pecho tirándose la comida en la mesa del desayuno. En el huerto cerrado de *Dioses* se muestra un vaciamiento de la conciencia en cada uno de los personajes: Andrea está enajenada y borracha hasta el límite, Eliza está obsesionada por encajar en el grupo social de clase alta aunque no le interese de lo que hablen, Diego (no tiene gustos propios y sigue a su hermana donde vaya), y todas las demás parejas tienen expectativas preestablecidas y superficiales que cumplir como si fueran parte del decorado de un teatro. Esto se intensifica con los recursos de la cámara, la luz y el sonido.

De una manera acertada, los personajes que conforman “la otrora ciudad letrada” que aquí ya es una parodia de sí misma, se miran constantemente al espejo y practican lo que tienen que decir frente a uno. La cámara usa el recurso del plano cerrado donde cada personaje vive de acuerdo con un guion “establecido” de la clase privilegiada. Eliza le habla a la cámara pero en verdad se comunica con el espejo y practica cómo se saluda en este grupo social mientras tiene una copa de vino en la mano: “Hola, soy Pilar”, “Hola soy Eliza”, “Me encantó conocerte”, “hija estás divina” (*Dioses*). En otra toma, Diego también frente al espejo practica qué contestar sobre sus estudios universitarios a los demás invitados al bautizo. La música electrónica que acompaña casi todo el filme enfatiza la artificialidad de la vida de estos personajes. Los colores de las habitaciones refuerzan la limpieza, el orden y la construcción artificial. Cada cuarto parece una postal y las tonalidades de la pared son los colores primarios (rojo, amarillo y azul) o neutros (el blanco) lo que hace que todo parezca un montaje. Al actuar todos como personajes pareciera que nadie tuviera subjetividad. Esto ocurre a lo largo de toda la película con excepción de un momento crucial que quiero destacar. Diego se acaba de enterar que puede ser padre y está bailando en una de las tantas fiestas a las que va con Andrea. Mientras todos bailan la música electrónica, él escucha una canción lenta en portugués (en su mente). Esto es importante porque la película va a subrayar el hecho de que él es el único que saldrá de esa burbuja y hará un viaje transcultural y se sumergirá en la casa de Nelly primero y después vivirá en el Agustino (un populoso distrito formado por migrantes) y estudiará sociología. Es decir, hará el viaje inverso de Fausta, una transculturación de occidente al mundo andino.

Por último quisiera detenerme en el otro personaje que sale de lo que Ángel Rama llamaría el segundo anillo para intentar entrar en el primero: Eliza. Ella viene del norte, se apellida Moreno, y es de piel oscura. En la escena en la que Agustín les pregunta a sus hijos si se acuerdan de ella, Andrea le contesta:—¿quién, la nueva empleada? (*Dioses*)— les cuesta creer que haya formalizado con una mujer de otro estrato social. Para poder pasar del segundo anillo (si seguimos la teoría de Rama) el personaje de Eliza debe dejar atrás

sus raíces andinas porque se avergüenza de su madre y abuela. Esta última usa ropa tradicional. Ella sabe que nunca será aceptada por el círculo de Agustín; si se enteran de que ella tiene una abuela que viste polleras será expulsada inmediatamente. Josué Méndez contrasta ese espacio cerrado, al que he llamado “falsa ciudad letrada” mostrándola como totalmente hueca y vacía —de allí que todos los que asisten al bautizo de Gianluca saben pero no lo dicen en voz alta que el bebé es hijo de Andrea y no de Eliza— es decir, continúan la farsa y no pueden salir de sus propias mentiras. Por el contrario, Diego hace el camino inverso, y teje un puente con el tercer anillo, logra crecer, desarrollarse y madurar. Lo mismo le pasa a Fausta quien, como ya señalé, toma el camino inverso, y por eso en el final de *La teta asustada*, logra no solo quitarse la papa de su vagina sino también ver las flores simples pero hermosas que produce este tubérculo.

En estas dos películas dirigidas por artistas que son contemporáneos hay una fuerte razón para argumentar que tienen una sensibilidad común. En *Dioses*, ya no hay una ciudad letrada. Esta se ha transformado a una ciudad empresarial que es una caricatura de lo que fue ser letrado en el siglo anterior. Se representa a una clase social que pretende conservar sus privilegios replegándose aún si se tiene que volver endogámica. En *La teta asustada*, la ciudad letrada se representa como un último bastión de lo que fue, pero en el presente, está vacío tanto de inspiración como de creación. Cabría la pregunta: ¿qué es ser letrado en el Perú del siglo XXI? No se puede hablar de una sensibilidad decadentista sino de una transformación social. Si fuera decadentista, el Perú retratado en ambas películas haría referencias a un pasado glorioso del cual sus descendientes se sienten orgullosos y sobre el cual toman consciencia de que han perdido la gloria que tenían. Pero no es el caso. No hay una imitación del pasado sino un deseo de estar a la altura de la modernidad: una que quiere ser imitada, impuesta, representada a través de la copia. Si en *Dioses* la ciudad letrada es una caricatura de lo que fue, en *La teta asustada* es tan insignificante, que para poder existir tiene que aislarse y replegarse hasta casi volverse una raya en el mapa urbano.

NOTAS

¹ *La teta asustada* ha recibido bastante atención por los estudios culturales hispanos. Enrique Bernales y Leila Gómez centran su aguda reflexión en el tema del trauma y el aislamiento. Pablo Salinas, analiza el significado del mar como símbolo de la migración y la compara con la clásica película peruana *Gregorio* (1980) del grupo Chaski, Ricardo Bedoya analiza *La teta asustada* como parte de un corpus de películas que tratan sobre la representación de la violencia política peruana después de Sendero Luminoso, Gastón Lillo se enfoca en el ángulo de la memoria frente al olvido como eje de discusión y Douglas Weatherford, de manera análoga a Lillo, basa su estudio en la capacidad de reconciliación y cura por parte de los grupos marginales a décadas de concluida la violencia política. Por último, Sarah Barrow se centra en la imagen que provee la directora sobre el mundo andino tanto en su película *Madeinusa* como en ésta. En este breve recuento (ver bibliografía), quiero que quede claro que el ángulo de análisis que propongo no ha sido estudiado por la crítica.

² La novela *Duque* de José Diez-Canseco muestra el círculo de amigos del adinerado protagonista, Teddy, representante de esa Lima aristocrática cuyo único objetivo en la vida es divertirse. Su mayor preocupación es escoger la corbata que usará cada día. El grupo con el que frecuenta es la oligarquía, y a pesar de que todos llevan una máscara de hipocresía y de puritanismo, todos practican la doble moral. En el mundo de Teddy y sus amigos, Lima es la ciudad amurallada, centrada en esos distritos pudientes que a principios del siglo XX incluía el Centro de Lima. Las “afueras” o el resto, prácticamente no existen en

el mundo representado. En *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa, la voz grupal pertenece a esa Lima cerrada de la clase alta que tiene como característica hacer las mismas actividades en el mismo momento. Así, la persona diferente al grupo, “Pichulita” Cuellar, es expulsado porque no es igual a los demás. Vargas Llosa muestra cómo esa Lima privilegiada, similar al huerto cerrado de la película, se reproduce y retroalimenta: frente a cualquier variante (como la homosexualidad sugerida de Cuellar) sucede la expulsión.

³En la traducción al mundo occidental se pierde información: “*Llaki* in the singular can be translated as ‘sadness’ or ‘pain’ but that scarcely does justice to this complex term. *Llakis* are painful thoughts or memories that fill the heart where they are charged with affect. These ‘emotional thoughts’ blur the distinction between intellectual and affective faculties, just as the heart is the seat of emotion as well as memory (Theidon 41).

⁴Estas escaleras son “las escaleras solidarias construidas bajo la administración del alcalde Luis Castañeda Lossio (2003-2010). Las escenas panorámicas de Manchay que dominan la película capturan una colección arbitraria de casas de cemento construidas en una colina arenosa. Estas tomas junto a escenas de reuniones en los patios de las casas conectadas como recintos familiares, evocan los *ayllus* andinos y contrastan con los jardines lujosos pero solitarios de la casa Colonial de Aída” (Lambright 159). Lambright se explaya sobre la comunidad de Manchay, lugar donde se filmó la película, el cual tiene 70,000 habitantes que fueron llegando de la sierra. Dice: “establecidos a principios de los años 80 por inmigrantes serranos que huían de la violencia y la pobreza extrema de los Andes centrales, Manchay contaba en el momento del rodaje con unos 70 mil habitantes, la inmensa mayoría vivía en condiciones precarias” (Lambright 161).

⁵Ricardo Bedoya sostiene que el cine de Claudia “chooses an approach based on allusion, reference and symbolism for *La teta asustada*” (Bedoya 156).

⁶En una escena importante, que marca una de las primeras interacciones entre Fausta y la señora Aída, ella le pide que sostenga un taladro mientras cuelga algunas fotos de militares en la pared de su cuarto. Fausta se ve reflejada en el vidrio. El taladro cobra la forma de una pistola, con lo cual, esta imagen activa la memoria de la violencia de la que fue víctima y sale corriendo de la habitación.

⁷D’Argenio argues, through setting these up in the form of easy-to-read ‘dualities in terms of geography, race, class, culture, symbolic universes, languages and systems of values (26). She further suggests that ‘these dualities [...] establish certain patterns at a paradigmatic level: “province/city, sierra/costa, indigenous/white, peasant or a lower class/upper class, non-western/western, primitive/civilized, irrational/rational, and traditional/modern and[...] victim/victimizer” (26). Sara Barrow sigue las ideas de D’Argenio y argumenta: “Hence the film offers a vision of an indigenous world that conforms to stereotypical western notions of primitivism and barbarism as one that has suffered at the hands of colonial others, and which can only be saved through a ‘secure journey towards civilization. In that sense, the film is more conservative than its predecessor in that its protagonist, Fausta, does seem to achieve salvation (Barrow 209)

⁸Rama utiliza el concepto de transculturación que acuñó el antropólogo Malinowski quien lo usó para describir las vías de comunicación entre dos culturas distintas que se encontraban o coincidían en el tiempo. Luego Fernando Ortiz lo utilizó para describir la relación entre la cultura occidental, la africana y la indígena en Cuba. Es Rama quien lleva este concepto al campo de la literatura.

⁹El cine de Claudia Llosa analiza el concepto de frontera. En *Madeinusa* (2005) muestra al personaje Madeinusa huyendo en el camión de El Mudo desde el pueblo cerrado de la sierra hacia la costa, sin saber el futuro que le espera. Ese final abierto, muestra cómo el contacto cultural entre una y otra región del país es una realidad inobjetable que Llosa la muestra con la carretera en doble sentido. Asimismo en su cortometraje *Loxoro* (2012) que dirigió como parte del proyecto “Fronteras” para la televisión española, nos presenta el viaje de Makuti, una mujer transgénero. Ella ha cruzado la frontera más difícil de todas: la de su cuerpo. Su recorrido por los círculos donde están los mujeres travestis de Lima muestra cómo ellas han creado el idioma loxoro para construir sus propias fronteras contra la discriminación y defenderse de las redadas policiales.

¹⁰Es sintomático que el incesto esté presente en varias películas de esa época tanto en la literatura como el cine peruanos: *Días de Santiago* (2004) también de Josué Méndez, muestra el incesto entre el padre y su hija, y ésta es una metáfora del mundo representado: las secuelas imborrables en la mente de un soldado peruano que luchó primero contra el terrorismo y el narcotráfico en Perú y luego durante la guerra externa entre el Perú y Ecuador. Esta violencia sin límites se ve reflejada de manera especular, en la disfunción familiar que se presenta o en la novela *El mundo sin Xóchitl* de Miguel Gutiérrez y la comentada *Madeinusa* (2004) de Claudia Llosa, donde el incesto entre el padre y la hija termina con el parricidio. En relación a ésta última hubo críticos que pensaron que la película recurrió a la figura del incesto como rasgo cultural andino y por eso fue viceralmente criticada (sobre este tema he escrito en otro artículo). Sin embargo, sostengo que el incesto es un signo particular que expresa la peculiar coyuntura de la mujer joven en la comunidad tradicional de Manayaycuna, mujer dispuesta a librarse de un encierro, representado hiperbólicamente en el impulso incestuoso del padre.

OBRAS CITADAS

- Barrow, Sarah. "New Configurations for Peruvian cinema: The rising star of Claudia Llosa". *Transnational Cinemas*. Vol. 4. 2 (2013) pp: 197-215.
- Bedoya, Ricardo. "Perú: Films for after a war". *The film Edge: Contemporary Filmmaking in Latin America*. Ed. Eduardo A. Russo. Buenos Aires: Teseo. pp: 145-58.
- Bernales, Enrique y Gómez Leila. "Trauma y aislamiento en *La teta asustada* de Claudia Llosa". *Revista Iberoamericana*. Año 17 N. 65 (Julio de 2017): 93-106.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Berkeley: Latinoamericana Editores, 2011.
- Díaz Zambrana, Rosana. "Imaginarios culturales y fronteras de clase: la veta naturalista en el cine peruano contemporáneo". *Au: Naturel: (Re) Reading Hispanic Naturalism*. Ed. J.P Spicer-Escalante and Lara Anderson. London: Cambridge Scholars, 2010. pp:315-330.
- Díez-Canseco, Javier. *Duque en Obra narrativa completa*. Edición crítica de Tomás G. Escajadillo. Lima: Editorial Amaru, pp: 245-329.
- D'Argenio, María Chiara. "A contemporary Andean type: The representation of the indigenous worlds in Claudia Llosa's film". *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 8:1, pp: 20-42
- Faverón, Gustavo. "Otra Mirada: la compleja segunda cinta de Claudia Llosa". Blog *Puente aéreo*. 11 de agosto, 2009. Web. 20 abril, 2021.
- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo*. Trad. A.A. Brill. Stilwell, Kansas: Digireads.com, 2008.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York, Columbia UP, 2012.
- Quijano, Aníbal. *Dominación y cultura*. Lima: Mosca Azul editores, 1980.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- _____. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 2000.
- Rojas, Adriana. "Mother of Pearl, song and potatoes: Cultivating resilience in Claudia Llosa's *La teta asustada*/Milk of Sorrow". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Vol. 14. 3 (2017): 297-314.
- Lillo, Gastón. "La teta asustada" (Perú 2009) de Claudia Llosa: ¿memoria u olvido? *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*. Año 37-73 (2011): pp: 421-446.
- Lambright, Anne. "Visiones del Perú posconflicto en *La teta asustada*: hacia nuevas relaciones éticas en un nuevo Perú". *Hispanic Issues On Line* 17 (2016): 152-71.
- Mattos Mar, José. *Desborde popular y crisis del estado: veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.
- Salinas, Pablo. "El mar en la representación cinematográfica de la migración interna en el Perú: de *Gregorio* a *La teta asustada*". *Confluencia* 31.2 (Spring 2016): 113-127.
- Theidon, Kimberly. *Intimate Enemies: Violence and Reconciliation in Peru*. Pennsylvania: Penn U Press, 2013.
- Vargas Llosa, *Los cachorros*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Weatherford, Douglas. "Populating the Margins: Hope and Healing in Claudia Llosa's *La teta asustada*". *Diálogo*. Vol 23. 1 (Spring 2020) pp: 85-99.
- Wolfenzon, Carolyn. "El pishtaco y el conflicto entre la costa y la sierra en *Lituma en los Andes* y *Madeinusa*". *Latin American Literary Review* 75 (2010): 24-46

Filmografía

- Herzog, Werner. *Fitzcarraldo*. Werner Herzog Filmproduktion and Hessischer Rundfunk 1982.
- Llosa, Claudia. *La teta asustada*. Vela Producciones, Oberón Cinematográfica, Wanda Visión, 2009.
- _____. *Madeinsua*. Vela Films, Wanda Visión y Oberón Cinematográfica, 2005.
- _____. *Loxoro*. Cortometraje. Patria Films, 2012.
- Méndez, Josué. *Dioses*. Producción Enid Campos y Chullachaki Producciones S.A.C, 2008.
- _____. *Días de Santiago*. Chullachaki Producciones, 2004

"Hasta tomar el cielo por asalto": Competing Historical Moods in Patricio Pron's *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*

Rebecca R. Garonzik
The College of Wooster

ABSTRACT: Patricio Pron's *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* is among the many twenty-first century Argentine novels that grapple with the historical events of the 1960s and 70s and their ongoing repercussions in the present. Based on the title of Pron's work, one might assume that the text would be focused on the spirit of possibility that characterized his parents' generation—the "spirit of hope for change" that John Beverley has identified as part of the cultural ethos of the armed struggle. However, Pron never provides a detailed account of his narrator's parents' activities as members of the Peronist organization Guardia de Hierro, nor does he offer a thorough depiction of the spirit of the era. This marked contradiction between what the title suggests the novel is about and what it actually addresses gestures to an alternate layer of meaning in the text, conveying the way in which the legacies of both the dictatorship and of neoliberal governance continue to overshadow memories and representations of the political movements that preceded the dictatorship and of the spirit of possibility that accompanied them. At the same time, the novel's title and the passage from which it emerges also indicate a coexisting desire in twenty-first century Argentine literature to regain access to the spirit of possibility of the political movements of the 1960s and early 70s so as to use it for the country's future.

KEYWORDS: Argentina, dictatorship, neoliberalism, memory, mood, *Stimmung*

Me pregunté qué podía ofrecer mi generación que pudiera ponerse a la altura de la desesperación gozosa y del afán de justicia de la generación que la precedió, la de nuestros padres. ¿No era terrible el imperativo ético que esa generación puso sin quererlo sobre nosotros? (Patricio Pron, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, 179).

me dije que iba a escribir esa historia porque lo que mis padres y sus compañeros habían hecho no merecía ser olvidado y porque yo era el producto de lo que habían hecho, y porque lo que habían hecho era digno de ser contado porque su espíritu, no las decisiones acertadas y equivocadas que mis padres y sus compañeros habían tomado sino su espíritu mismo, iba a seguir subiendo en la lluvia hasta tomar el cielo por asalto. (186)

Patricio Pron's *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* is among the many twenty-first century Argentine novels whose aim is to come to grips with the historical events of the 1960s and 70s and their repercussions in the present day. Described by critics as a work of autofiction, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* is also a self-begetting novel: a novel that explores the process via which the protagonist comes to write the novel we are reading.¹ One of the central characteristics of self-begetting novels is their self-reflexivity, as the narrator ponders the writing of the novel—how he will approach it and of what it will consist. The title of *El espíritu* emerges from one such self-reflexive instance in the fourth and final section of the text, in which the narrator declares his motivation for writing the novel and, presumably, what it will address:

Mientras pensaba todo esto de pie junto a la mesa del teléfono vi que había comenzado a llover nuevamente y

The spirit of his parents and their comrades that the narrator refers to here—this spirit of passion and determination that was going to "tomar el cielo por asalto"—is the spirit of affective engagement in politics that broadly characterized the revolutionary *Stimmung* of the sixties and early seventies in Latin America—what I will refer to as the *Stimmung* of possibility.² Based on this passage, and particularly given the fact that a phrase from this passage appears as the title of Pron's work, one might assume that a large portion of the novel would be about this spirit of possibility and "lo que [sus] padres y sus compañeros habían hecho" as members of the Peronist organization Guardia de Hierro prior to the rise of the Argentine dictatorship (186).³ However, while the narrator briefly summarizes the organization's history in two of the many short segments that make up the text, he never provides a more detailed account of his parents' activities as members of the organization, nor does he of-

fer a thorough depiction of the spirit of the era. Instead, the bulk of the text is dominated by three overlapping themes: the protagonist's attempts to understand his father by following his father's pursuit of two missing persons, Alberto and Alicia Burdisso; the protagonist's repression and recovery of his own childhood memories of living under the dictatorship; and the protagonist's decision to write the novel itself. This marked disparity between what the narrator proclaims his text to be about and what it actually addresses gestures to an alternate layer of meaning in the text, conveying the way in which the legacies of both the dictatorship and of neoliberal governance continue to overshadow memories and representations of the political movements that preceded the dictatorship and of the *Stimmung* of possibility that accompanied them. At the same time, the novel's title and the narrator's resolute declaration about the aim of the text (cited above) also indicate a coexisting desire in twenty-first century Argentine literature to regain access to the spirit of possibility of the political movements of the 1950s, 60s, and early 70s in order to use it for the country's future.

At the level of plot, *El espíritu* is the story of a man's return to Argentina from Germany to be with his dying father. Upon returning to his childhood home, in his father's study he finds a folder full of documents detailing the search for Alberto Burdisso, a sixty-year-old man who had gone missing from the narrator's father's hometown of El Trébol. Upon further investigation, the protagonist learns that Alberto Burdisso is the brother of Alicia Burdisso, an intimate friend of his father whom his father had initiated into political activism and who was kidnapped and disappeared during the military dictatorship. The protagonist comes to the conclusion that, in following Alberto's disappearance, his father had somehow ultimately been seeking his lost friend Alicia, in the same way that the protagonist is seeking to better understand his father by following his father's search. Upon reaching this conclusion, the protagonist decides to allow himself to access his own memories of growing up as the child of activists during the dictatorship, memories that he had previously suppressed beneath high doses of psychiatric medication. The protagonist also determines that he will write the novel we see before us, in the self-begetting sense I have described above.

As Pron himself admits in the novel's epilogue, the text is autobiography mixed with "una gota de ficción" (198). Like the novel's protagonist, Pron was born in Rosario, Argentina the year prior to the military coup d'état. His parents were also both journalists and, like his protagonist, Pron lived in Germany for a number of years before returning to Argentina upon his father's hospitalization. As Pamela Tala asserts in "Migración, retorno y lenguaje en la narrativa latinoamericana de hoy: *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron," by incorporating this degree of autobiography into his narrative, Pron

[está] desafiando los límites del género narrativo, escribiendo de una manera que la crítica argentina Josefina Ludmer ha llamado la 'ficción/no ficción'

(Ludmer 2010), lo que complejiza la interpretación: ¿cómo tenemos, cómo tiene que leer la crítica literaria estas narraciones, tremendamente referenciales, que difuminan el límite de la ficción? (119)⁴

This element of autobiography, or "no ficción," adds another layer of complexity to our understanding of *El espíritu* as a self-begetting novel since, in one sense, it would be easy to reason that the novel is nothing more than an autobiographical description of Pron's coming upon his father's search for Alberto Burdisso and choosing to write an account of it. At the same time, within its many self-reflexive/metafictional passages—which themselves fall outside of the genre of autobiography—the novel moves away from this understanding of its content as somehow given, instead constantly questioning its ability to tell the story upon which it has embarked.

This questioning is clear from the novel's very first segment, in which the narrator addresses the child's desire to discover who their parents were by retracing their footsteps. The narrator begins this passage by describing his visits to a psychiatrist in Germany and the memory loss rendered by the drugs this psychiatrist has prescribed. As the narrator explains, this memory loss has meant that "el recuerdo de esos años —por lo menos el recuerdo de unos noventa y cinco meses de esos ocho años— es más bien impreciso y esquemático" (11). The narrator tells us that, at one point, he returned to the psychiatrist's office in an attempt to understand this period of his life, but then came up with a list of reasons why this attempt would be futile: "después consideré que tendría que haber pedido cita previa, que el psiquiatra no debía recordarme de todas maneras, y que además, yo no tengo curiosidad sobre mí mismo realmente" (12). Instead, the narrator reasons that, years later, one of his future children might make this visit in order to more fully comprehend who he was. The narrator then proclaims that all children are their parents' detectives:

los hijos son los detectives de los padres, que los arrojan al mundo para que un día regresen a ellos para contarles su historia y, de esa manera, puedan comprenderla.... pueden intentar poner orden en su historia, restituir el sentido que los acontecimientos más o menos pueriles de la vida y su acumulación parecen haberle arrebatado, y luego proteger esa historia y perpetuarla en la memoria. (12)

This assertion, in the very first segment of the text, appears to prepare the reader for a process of discovery by which the meaning—"el sentido"—of the narrator's father's life will be revealed (12). However, immediately following this assertion, the narrator adds that "los hijos son los policías de sus padres, pero a mí no me gustan los policías. Nunca se han llevado bien con mi familia" (12). By proclaiming that "los hijos son los detectives de los padres," in one sense, the narrator is foreshadowing his own role within the novel

as his father's detective and chronicler, who will seek to elucidate the intricacies of his father's life and preserve his memory for posterity (12). At the same time, by asserting that he does not like the police because they have never gotten along well with his family, the narrator is also suggesting that he will not fully fulfill this investigative function—that it is in some way undesirable for him to do so. Thus from the novel's very opening we are primed for a story that will both shed light on the life of the narrator's father and, simultaneously, either refuse or fail to reveal everything, leaving some aspects of his father's story undisclosed. This theme of obscurity or opacity is one that reappears throughout the text, constantly underscoring the narrator's—and, by extension, our—inability to fully comprehend and appreciate his father's past.

Another aspect of the novel that can be seen to allude to the incompleteness of the narrator's coverage of his father's story is the epigraph from Jack Kerouac prior to the novel's first section, which reads, "[...] *the true story of what I saw and how I saw it [...] which is after all the only thing I've got to offer*" (9). In one sense, by asserting that what follows is a "true story," this quotation points to the autobiographical nature of the text and its basis on actual events—the narrator's discovery of and investigation into his father's search for Alberto Burdisso (9). However, by admitting that "*what I saw and how I saw it ... is after all the only thing I've got to offer*," the epigraph also suggests that the narrator's account of his father's political past may be incomplete or partial due to the fact that he was not there to witness it.

The narrator addresses this aspect of the text more directly in segment nineteen of section three, in which he begins to view the documents he has discovered in his father's office as material for a novel that his father wants him to write, reflecting that "yo tenía los materiales para escribir un libro y que esos materiales me habían sido dados por mi padre, que había creado para mí una narración de la que yo iba a tener que ser autor y lector, y descubrir a medida que la narrara" (144). However, in coming to the conclusion that he is to write the story his father has assembled, the narrator simultaneously questions his ability to do so effectively, asking himself, "qué hubiera pensando [mi padre] de que yo escribiera un relato que apenas conocía, que sabía cómo terminaba ... *pero no sabía cómo comenzaba o qué sucedía en el medio*" (145; my emphasis). What the narrator really wants to learn from writing this novel is, as he expresses it, "¿Qué había sido [su] padre? ¿Qué había querido?" (145). Within the text, this desire is never fully realized. Instead, the narrator is left to pursue his father's story "en las historias de otros como si yo fuera el coyote y él el correcaminos y yo tuviera que resignarme a verle perderse en el horizonte dejando detrás de sí una nube de polvo y a mí con un palmo de narices" (145).

This description of the narrator's father as Road Runner and of himself as Wile E. Coyote hints at the text's overall structure as a *mise en abyme*.⁵ In seeking to know "¿Qué había sido [su] padre? ¿Qué había querido?" the narrator has nowhere to turn except to his father's own search process, which was in fact a search for some-

one other than the person his father really wanted to find (145).⁶ The narrator speaks to this aspect of the novel and to the misplaced nature of his father's search after he has—and we have—finished reading all of his father's documents dealing with Alberto Burdisso's case:

Una vez más, me pregunté por qué mi padre había participado en la búsqueda de aquel hombre asesinado y por qué había querido documentar sus esfuerzos y los resultados que éstos no habían arrojado, ... Tuve la impresión de que mi padre no había estado buscando realmente al asesinado, que éste le importaba poco o nada; que lo que había hecho era buscar a la hermana, restituir allí y entonces una búsqueda que ciertas circunstancias trágicas ... le habían impedido llevar a cabo en el mes de junio de 1977. (129-30)

What the narrator's father had hoped to glean about Alicia Burdisso (the sister) or her disappearance by investigating her brother's death is something that the narrator never fully ascertains, and he addresses the inherent futility of said attempt as the passage continues:

Cuando el hermano desapareció pensé, uno de los últimos vínculos que ... unían [mi padre] a la mujer se había roto, y precisamente por ello carecía de sentido buscarlo, puesto que los muertos no hablan, no dicen nada desde las profundidades de los pozos en que son arrojados en la llanura argentina. (130)⁷

The narrator continues by comparing his father to "un insecto en el aire oscuro y caliente de una noche de verano" who is "dispuesto a arrojarse una y otra vez contra la luz que lo encandilaba hasta caer rendido" (130). In this sense, the narrator's father's search—and, as a result, that of the narrator—are both infinitely thwarted and infinitely deferred. Instead, what each of their searches ultimately leads back to is the devastation of the dictatorship and how its impact on Argentine society has obscured the history of the political movements that preceded it and precluded the memories of that era from being passed down.

As Geoffrey Maguire asserts in "Bringing Memory Home: Historical (Post)Memory and Patricio Pron's *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011)," "the works of many of this generation," including *El espíritu*, "emphasize the breakdown of family narratives through the rupture of a generational heritage" (212). It is clear from *El espíritu* that part of what has been lost in this "rupture of a generational heritage" are the stories of the previous generation's political involvement and thus a fuller appreciation of their particular spirit, or *Stimmung*. The narrator, as author, does include one segment—number nineteen of section four—in which he refers to his parents' stories and those of his parents' friends about their

activities as members of Guardia de Hierro. However, in this passage, the narrator does not narrate these stories in detail but instead refers to them in passing; for example, he mentions

el recuerdo, imaginario o real, de que [su] padre alguna vez [le] había contado que él había estado acreditado como periodista en el palco en el que supuestamente iba a hablar Perón a su llegada a Ezeiza, ésta es la parte real del recuerdo, y de cómo, al comenzar el cruce de disparos, se escondió tras el estuche de un contrabajo en el foso destinado a la orquesta, en la que quizá sea la parte imaginaria del recuerdo. (175)

Instead of lingering over these scant memories of his parents' stories of their political involvement, the narrator focuses on the incongruence between his parents' commitment to social justice—their spirit of possibility—and the spirit of the era in which the narrator was raised. Describing the aftermath of his parents' participation in Guardia de Hierro, the narrator writes,

mis padres continuaron a su manera: mi padre siguió siendo periodista y mi madre también, y tuvieron hijos a los que les dieron un legado que es también un mandato, y ese legado y ese mandato, que son los de la transformación social y la voluntad, resultaron inapropiados en los tiempos en que nos tocó crecer, que fueron tiempos de soberbia y de frivolidad y de derrota. (168)

The dictatorship and the subsequent failed democracies have meant that the narrator and his parents have inhabited two very different *Stimmungen*, or historical moods, which has in turn impacted the way they view their country and the concept of political engagement.

In *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, Jonathan Flatley provides a useful overview of Heidegger's concept of *Stimmung*, defining it as "a kind of affective atmosphere ... in which intentions are formed, projects pursued, and particular affects can attach to particular objects" and which is "shaped by the concrete historical context in which we coexist" (19). Our *Stimmung*—or "the *Stimmung* we are in"—at any given point is a historical phenomenon which colors our individual perspectives and our collective sense of possibility (24). Here Flatley explains,

we might talk about the way an audience was attuned to a Detroit Tigers baseball game in 1967, the kinds of emotional energies that were collectively available because of the rebellion (or so-called riots) that had recently occurred in Detroit, or indeed of the *Stimmung* that allowed for the rebellion to get going in the first place, ... In each instance, certain objects in the world come into view in a

particular way, certain persons (or social formations) appear as friends and others as enemies, and some kinds of actions present themselves that might otherwise not even come into view. But we may speak of and seek to analyze in each case the *Stimmung* that made some events possible and others not. Any kind of political project must have the 'making and using' of mood as part and parcel of the project; for, no matter how clever or correct the critique or achievable the project, collective action is impossible if people are not, so to speak, *in the mood*. (23)

The *Stimmung* of the narrator's parents' generation—that of the late fifties, sixties, and early seventies—was a mood of hope, excitement, and possibility that uniquely lent itself to the emergence of collective political action. In *Latinamericanism after 9/11*, John Beverley designates the mood of the "cultural superstructure" of that period—which is itself an aesthetic reflection of its *Stimmung*—as a "spirit of hope for change" and identifies it as one of the characteristics of the Latin American socialist movement that distinguished it from socialist movements in other parts of the world (105).⁸ In her introduction to *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*, Diana Sorensen describes the structure of feeling that characterized the era as one of "imminence" (2).⁹ She writes that, in the 1960s,

Imminence as possibility is entwined with the spirit of utopia, which is central to the cultural and political imagination of the sixties. In the vision of a possible world not yet realized but about to come lived the belief that the fulfillment of a future long awaited and postponed was on its way, almost there, making its signs visible, and hence ushering in a spirit of celebration. (2)

In a later passage she elaborates further, writing that the culture of the time "postulated other possible worlds about to rise from the ashes of the existing one—a world of liberated subjects who would suture politics and culture, sexuality and play, celebration and work, all as utopian avatars that shared a rejection of the established world in a new regime of sociability" (5). In this culture, "spontaneity and enthusiasm went hand in hand with the longing for transformation: in the condemnation of apathy and alienation, everything pointed to the energy of reinvention" (4). Pron's title, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, and the passage from which it emerges, in which his parents' spirit and that of their comrades was going to "tomar el cielo por asalto," encapsulate this *Stimmung* and suggest that it will reappear at some point within the text—that this is what the narrator's detective search will ultimately lead the reader back to. However, in the end, such a conclusion is not possible, not only because the narrator's story revolves around the case his father was investigating, but also because the narrator inhabits a markedly different *Stimmung* from that of his parents' generation.

As a result, this spirit of possibility—this unflagging belief in the possibility of radical social change—is simply not what the narrator "[has] to offer" (9).

As the narrator of *El espíritu* asserts, the kinds of emotional energies available to his parents' generation were very different from those available to him and his contemporaries, who grew up amidst the terror and brutality of the dictatorship—"como si en el pasado [hubieran] vivido en un país con ... una bandera que fuera un rostro descompuesto de espanto" (163). In a subsequent segment, the narrator elaborates on the nature of his generation's *Stimmung* and its implications for his orientation toward political engagement. The narrator starts by comparing the defeat of his parents' generation to the year-long march undertaken by an army of Greek soldiers who, having failed in their attempt to install Cyrus the Younger to the throne of Persia, were thus forced to traverse four thousand kilometers of enemy terrain before reaching friendly territory. According to the narrator, "para comprender las dimensiones reales de lo que nos sucedió a nosotros habría que imaginar que [la marcha de los griegos]"

hubiese durado varias decenas de [años], y pensar en los hijos de aquellos soldados, criados en la impedimenta de un ejército derrotado que atraviesa desiertos y picos nevados de un territorio hostil, con el peso inevitable de la derrota y ni tan siquiera la compensación del recuerdo de un período en el que la derrota no era inminente y todo estaba por ser hecho. (179)

For the narrator, he and the other men and women raised under the scourge of the dictatorship are like these children of the defeated Greek soldiers in that, unlike their parents, they never had the chance to experience "un período en el que ... todo estaba por ser hecho"—what one might identify as the spirit/*Stimmung* of possibility of their parents' era. They have no recourse to the memory of this *Stimmung* to sustain them or to fuel their political involvement now that the dictatorship has passed. Along these same lines, the narrator asks himself:

¿Qué podía yo hacer con ese mandato [de la transformación social]? ¿Qué iban a poder hacer con él mis hermanos y todos aquellos que yo iba a conocer después, los hijos de los militantes de la organización de mis padres pero también los de los miembros de las otras organizaciones, todos perdidos en un mundo de desposesión y de frivolidad, todos miembros de un ejército derrotado hace tiempo cuyas batallas ni siquiera podemos recordar ... ? (178)

When the narrator describes his world as one of "frivolidad," he also alludes to the political and economic systems that were put into place following the dictatorship, which built upon the neoliberal

policies developed during the dictatorship itself (178). Pron speaks to this in an interview with Silvina Frieria:

La generación de nuestros padres participó de un esfuerzo colectivo valioso que resultó incomprensible para los que vinimos después, que fuimos criados en la década de los '90, que fue una continuidad del proyecto político y económico de la dictadura; una década de frivolidad y de estupidez muy dolorosa para quienes considerábamos como finalidad de la sociedad otras cosas distintas que el éxito individual y económico. ("Este libro no se propone ofrecer respuestas")

Thus it is not only the dictatorship that has stymied the narrator's relationship to political engagement, it is the dictatorship's ongoing economic and political legacy in the form of neoliberalism.¹⁰

The narrator's sense of inherited defeat also colors his view of his country, resulting in a sense of detachment and disassociation. In an early segment of the novel, as the narrator is flying home to Argentina and reflecting on his limited memories of his father, he remembers his father driving the family to different Argentine provinces "en procura de que encontráramos en ellas una belleza que a mí me resultaba intangible, siempre procurando darle un contenido a aquellos símbolos que habíamos aprendido en una escuela que no se había desprendido aún de una dictadura cuyos valores no terminaba de dejar de perpetuar" (18-9). Just as the beauty of the Argentine countryside eludes him, the narrator is unable to feel any sense of attachment to his country's flag. In describing his childhood perception of the flag, he elaborates on this feeling of estrangement and its roots in his country's recent history:

podía dibujar ... una bandera que era celeste y blanca y que nosotros conocíamos bien porque supuestamente era nuestra bandera, aunque nosotros la hubiéramos visto ya tantas veces antes en circunstancias que no eran realmente nuestras y escapaban por completo a nuestro control ...: una dictadura, un Mundial de fútbol, una guerra, un puñado de gobiernos democráticos fracasados que solo habían servido para distribuir la injusticia en nombre de todos nosotros y del de un país que a mi padre y a otros se les había ocurrido que era, que tenía que ser, el mío y el de mis hermanos. (19)

As Norma Kaminsky argues in "Trauma nacional, amnesia personal en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron," one could interpret the narrator's choice, while in Germany, not to have his own apartment and to sleep on the sofas of friends and acquaintances as a reflection of this same "ausencia de patria" which characterizes the *Stimmung* of his generation (9). Over the course of the novel, the narrator realizes that it is also his generation's *Stimmung* that propelled him to leave Argentina for Germany

and to over-medicate himself in an attempt to forget his past: "Entendí también que no había sido la intoxicación producida por las pastillas la que había ocasionado la incapacidad para recordar los eventos de mi infancia, sino que habían sido esos mismos hechos los que habían provocado mi deseo de intoxicarme y de olvidarlo todo" (165). Some of the details of his childhood that the narrator recovers after going off his medication include not being allowed to invite friends to his house, being forbidden to repeat any of the things he heard at home, and being told to always walk against the direction of traffic and, if ever kidnapped, to drop the nametag with his name and telephone number that he wore around his neck to the ground and to scream his own name as loudly as he could. Within the novel, the psychological force and gravity of this narrative—that of the impact of the dictatorship on both the narrator and his parents—has the effect of overshadowing the narrator's limited attempts to portray the *Stimmung* of possibility of his parents' generation, leaving the reader with a novel that is, in effect, "más triste que el día del padre en un orfanato" (136).¹¹

Despite the psychological roadblocks generated by his generation's *Stimmung* of estrangement and unprecipitated defeat—which, as we have seen, have severely impacted his personal character formation—in the end, the narrator determines to write his father's story, viewing it as "una tarea política, una de las pocas que podía tener relevancia para mi propia generación" (184). It is from this determination that the novel takes its title, as we saw in the passage I cited in my introduction (provided here again in abridged form):

me dije que iba a escribir esa historia porque lo que mis padres y sus compañeros habían hecho no merecía ser olvidado y ... porque lo que habían hecho era digno de ser contado porque su espíritu, no las decisiones acertadas y equivocadas que mis padres y sus compañeros habían tomado sino su espíritu mismo, iba a seguir subiendo en la lluvia hasta tomar el cielo por asalto. (186)¹²

This mission, to tell what his parents and their contemporaries did as members of Guardia de Hierro and, in so doing, to perpetuate the legacy of their *Stimmung* of possibility, is one that the narrator shares with Pron himself. In "Este libro no se propone ofrecer respuestas," the above-referenced interview with Silvina Frieria regarding the novel, Pron asserts that

Los supuestos derrotados de la historia, la generación de mis padres, introdujeron cambios sociológicos y políticos sin los cuales la sociedad argentina sería inconcebible. Creo que era el momento de pensar si algo del espíritu del proyecto político de mis padres era pertinente y merecía ser rescatado. ("Este libro no se propone ofrecer respuestas")¹³

However, before delving into the story of his parents' political engagement, it seems that the narrator (and perhaps Pron himself) must first come to terms with their own generation's *Stimmung* and the way in which this *Stimmung* has prevented them from fully reclaiming their parents' political legacy. It is this story—not so much the story of his parents' spirit of possibility, but the story of the narrator's struggle against his own *Stimmung*—that we read in the pages of *El espíritu*.¹⁴ The narrator himself intuits something of this discrepancy between the story he set out to write and the story he has actually written, reflecting:

A veces pienso también que quizá yo no pueda nunca contar su historia, ... si esto es verdad, si no sé contar su historia, debo hacerlo de todos modos para que [mis padres y sus compañeros] se vean compelidos a corregirme y hacerlo con sus propias palabras, para que ellos digan las palabras que sus hijos nunca hemos escuchado pero que necesitamos desentrañar para que su legado no resulte incompleto. (190-1)

Similarly, in the same interview with Frieria, Pron asserts that *El espíritu* "no se propone ofrecer respuestas sino interrogantes" ("Este libro no se propone ofrecer respuestas"). In this sense, what the novel expresses is the narrator's/Pron's desire to encourage his parents to tell their story by sharing his own and, in so doing, to learn "cuánto de todo aquello"—how much of his parents' political experience—"es pertinente aquí y ahora" (Pron, "Este libro no se propone ofrecer respuestas").¹⁵ In the meantime, the text paints a compelling portrait of Pron's generation's *Stimmung*—the spirit of fear and political estrangement that those raised during the era of the dictatorship are haunted by and from which they have yet to fully emerge. In this vein, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* concludes with the following passage:

A veces también pienso en mi padre junto al pozo donde fue encontrado Alberto José Burdisso y me imagino estando a su lado... los dos contemplando la boca negra del pozo en el que yacen todos los muertos de la Historia argentina, todos los desamparados y los desfavorecidos y los muertos porque intentaron oponer una violencia tal vez justa a una violencia profundamente injusta ... A veces nos recuerdo a mi padre y a mí deambulando por un bosque de árboles bajos y pienso que ese bosque es el del miedo y que él y yo seguimos allí y él sigue guiándome, y que quizá salgamos de ese bosque algún día. (192)

NOTES

¹ Some of the critics who have addressed *El espíritu*'s status as a work of autofiction include Ilse Logie, Angélica Tornero Salinas, and Ana Casas. In *The Self-Begetting Novel*, Steven Kellman writes that "like an infinite recession of Chinese boxes, the self-begetting novel begins again where it ends. Once we have concluded the central protagonist's story of his own sentimental education, we must return to page one to commence in a novel way the product of that process—the mature artist's novel, which itself depicts the making of a novel.... The final line, as in *Finnegans Wake*, returns to the beginning" (3).

² Jonathan Flatley offers a concise definition of Heidegger's concept of *Stimmung* in *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, explaining it as "a certain mode of attunement" or collective historical mood that facilitates our affective attachments, making it possible for affect to function in particular ways at a particular historical moment (21). Heidegger's *Stimmung* is a useful framework for conceptualizing the degree to which our shifting thoughts and feelings in relation to politics and political movements are historically situated and guided by affect as well as by reason. One could argue that, in Argentina, this *Stimmung* began in the 1950s and that, in Central America, it lasted into the 1980s.

³ As Norma Kaminsky indicates in "Trauma nacional, amnesia personal en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron," both the novel's title and the above passage are metafictional references to the poem "I Fellowed Sleep" by Dylan Thomas, which, as Kaminsky explains, "trata de un viaje onírico a los antepasados muertos" (13).

⁴ As though directly responding to Tala's inquiry, in their respective articles, Ilse Logie, Angélica Tornero Salinas, and Ana Casas identify and analyze Pron's novel as a work of autofiction, which Casas defines as "[un] tipo de enunciación híbrida—mitad referencial y mitad ficcional—, en la que no es posible discernir lo fabulado de lo realmente acontecido, generando, así, una narración de tipo paradójico (que no es ni autobiografía ni novela, o, si se quiere y como se ha repetido tantas veces, que es ambas cosas a la vez)" (98). Logie references Philippe Gasparini in explaining that "el término 'autoficción' designa en la actualidad ese lugar de incertidumbre estética, que es también un espacio de reflexión acerca de la relación entre ficción y realidad (2008: 7)" (Logie 61).

⁵ Tala also refers to the quality of *mise en abyme* in Pron's work but does so in reference to its language rather than its plot (132). Other critics have commented on this same aspect of the novel, calling it a game of mirrors.

⁶ By including, verbatim, many of the documents that he finds in his father's file on Burdisso, the narrator asks the reader to carry out this search with him.

⁷ This same sense of futility and infinite recession comes across in the narrator's description of a photo of Alicia Burdisso that he has found among his father's files: "Si se posee una copia digital de la fotografía, como es el caso, y ésta es ampliada una y otra vez, como lo ha hecho mi padre, el rostro de la mujer se descompone en una multitud de pequeños cuadrados grises hasta que la mujer, literalmente, y detrás de esos puntos, desaparece" (140).

⁸ In this same passage, Beverley describes the extent to which the concerns of the movement permeated literary and cultural production, including the Brazilian *cinema novo*, the Colombian *teatro de creación colectiva*, the Cuban *nueva trova*, and the *poesía militante* from many different regions of Latin America (105).

⁹ With regard to Raymond Williams's term "structure of feeling," Flatley writes that "although Williams and Heidegger are coming from different theoretical traditions, I do not think that *Stimmung* and structure of feeling are incompatible concepts; their points of emphasis are just different. Where *Stimmung* as a concept focuses attention on what kinds of affects and actions are possible within an overall environment, structures of feeling are more discrete, less total, and they orient toward a specific social class or context" (27).

¹⁰ Idelber Avelar addresses the formative relationship between the dictatorship and the neoliberal economic and political model in Argentina in *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning* (1999), writing that "The end of dictatorships [in the Southern Cone] cannot, from the perspective I advance here, be characterized as a transitional process. As was implicit in my critique, *the real transitions are the dictatorships themselves*. According to Willy Thayer, ... 'It was the dictatorship that made the transit from State to Market, a transit euphemistically designated as 'modernization.' ... 'Transition to democracy' meant nothing but the juridical-electoral legitimation of the successful transition carried out under the military" (58-9).

¹¹ One of the few moments in the text in which the narrator's parents' *Stimmung* of possibility shines through is the following poignant description of the reunions among his parents' comrades: "mis padres volvían a encontrarse con sus compañeros y los recuerdos dolorosos y los alegres que se superponían en sus voces y se confundían y se fundían en algo que era tan difícil de explicar para mí y que tal vez sería inconcebible para sus hijos y que era un afecto y una solidaridad y una lealtad entre ellos que estaba más allá de las diferencias que pudieran tener en el presente y que yo atribuía a un sentimiento que yo también podría haber tenido hacia otras personas en el caso de que hubiéramos compartido algo fundamental y único, en el caso de que ... yo hubiera estado dispuesto a dar la vida por unas personas y esas personas hubieran estado dispuestas a darla por mí" (177).

¹² Beverley's pronouncements about the Latin American armed struggle in "Rethinking the Armed Struggle in Latin America" could just as easily have been made about the narrator's parents' *Stimmung* and the political activism in which they took part: "A more comprehensive rethinking of the armed struggle would have to involve a critique of the misconceptions, arrogance, and just plain foolishness often involved in both its theory and practice. Even so, with all its flaws and sometimes lethal illusions, the armed struggle revealed Latin America in its most generous, creative, courageous, and diverse aspects. Like the sixties in the United States, with which it was closely bound up, the promise of the armed struggle pointed to the possibility of a more egalitarian and joyful future" (58).

¹³ Pron's desire to recover his parents' story and *Stimmung* is also evident from his translation of the final line of Dylan Thomas's poem "I Fellowed Sleep" from which the title is taken as "*El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*." In the English original the line is "My fathers' ghost is climbing in the rain," and a straightforward, literal translation would be 'El fantasma de mis padres está subiendo en la lluvia' (Thomas 32). However, Pron's translation: "*El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*," has a much more positive, hopeful valence – evoking an image of something that is ever-present and may take on new life as opposed to something that is permanently dead.

¹⁴ Other critics have taken note of the extent to which the focus of the "literatura de los hijos" is on the writers' own identity formation. For example, in "Reconstrucciones de la identidad en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*," Angélica Tornero Salinas writes that "los hijos ... reconstruyen las historias familiares y personales con el fin de comprender más de sí mismos y sus circunstancias en el presente" (67). Another aspect of Pron's narrator's inability to tell the story of his parents' generation's *Stimmung* may be his conflicted view of their efforts. In one sense, the narrator feels dismayed that his own generation will never be able to achieve the same level of commitment and self-sacrifice as his parents' generation (as I have shown above). At the same time, he is also profoundly critical of what he sees as the short-sightedness of his parents' endeavors, writing, "¿De qué otra manera estar a su altura que no sea haciendo como ellos, peleando una guerra insensata y perdida de antemano y marchando al sacrificio con el canto sacrificial de la juventud desesperada, altiva e impotente y estúpida, marchando al precipicio de la guerra civil contra las fuerzas del aparato represivo de un país que, en sustancia, siempre ha sido y es profundamente conservador?" (180). The line: "todos miembros de un ejército derrotado hace tiempo cuyas batallas ... nuestros padres ni siquiera se atreven a mirar de frente todavía" from an earlier passage also seems to imply that, according to the narrator, his parents' generation has not yet critically engaged with their own history of political activism and militancy (178).

¹⁵ Pron's father did, in fact, respond to *El espíritu* with his own reflections and insights, which Pron subsequently published on his blog as "The Straight Record: La versión de mi padre." In an interview with Carina González, "La identidad de los hijos: Memoria y reconstrucción de la dictadura militar. Entrevista a Patricio Pron," Pron expressed what his father's response to *El espíritu* has meant for him personally, stating that "el hecho de que [la novela] haya servido para que mi padre me contase su versión de los hechos ya supone un triunfo para mí como escritor" (394).

WORKS CITED

- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Duke UP, 1999. DOI: 10.1215/9780822398776.
- Beverley, John. *Latinamericanism after 9/11*. Duke UP, 2011. DOI: 10.2307/j.ctv11318h8.
- Beverley, John. "Rethinking the Armed Struggle in Latin America." *boundary 2*, vol. 36, no. 1, 2009, pp. 47-59. DOI: 10.1215/01903659-2008-023.
- Casas, Ana. "Memorias del desastre: la autoficción en la literatura de los hijos (y los nietos)." *La impronta autoficcional: (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*, edited by José Manuel González Álvarez, Iberoamericana, 2018, pp. 97-115. DOI: 10.31819/9783954877522.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Harvard UP, 2008.
- Kaminsky, Norma. "Trauma nacional, amnesia personal en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron." *Revista Estudios*, vol. 31, 2015, pp. 1-14. DOI: 10.15517/RE.Vol31.22656.
- Kellman, Steven. *The Self-Begetting Novel*. Columbia UP, 1980.
- Logie, Ilse. "Relatos autofccionales de filiación que operan un descentramiento lingüístico: *Lenta biografía* de Sergio Chejfec, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron y *Más al sur* de Paloma Vidal." *La impronta autoficcional: (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*, edited by José Manuel González Álvarez, Iberoamericana, 2018, pp. 59-74. DOI: 10.31819/9783954877522.
- Maguire, Geoffrey. "Bringing Memory Home: Historical (Post)Memory and Patricio Pron's *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011)." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 23, no. 2, 2014, pp. 211-28.
- Pron, Patricio. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Mondadori, 2011.
- Pron, Patricio. "Este libro no se propone ofrecer respuestas sino interrogantes." Interviewed by Silvina Frieria. *Página 12*, 16 Apr. 2012.
- Pron, Patricio. "La identidad de los hijos: Memoria y reconstrucción de la dictadura militar. Entrevista a Patricio Pron." Interviewed by Carina González. *A Contracorriente*, vol. 9, no. 2, 2012, pp. 391-96.
- Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford UP, 2007.
- Tala, Pamela. "Migración, retorno y lenguaje en la narrativa latinoamericana de hoy: *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron." *Literatura y Lingüística*, vol. 26, 2012, pp. 115-33. DOI: 10.29344/0717621X.26.40.
- Thayer, Willy. "Crisis categorial de la universidad." *Revista Iberoamericana*, vol. 69, no. 202, 2003, pp. 95-102. DOI: 10.5195/reviberoamer.2003.5687.
- Thomas, Dylan. *The Collected Poems of Dylan Thomas*. New Directions, 1953.
- Tornero Salinas, Angélica. "Reconstrucciones de la identidad en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*." *Anuario de Letras Modernas*, vol. 23, no. 2, 2020, pp. 65-83. DOI: 10.22201/ffyl.01860526p.2020.23.2.1139.

Cadáveres inquietos en *Cosas de los Estados Unidos* (1864) de Simón Camacho

Frederick Luciani
Colgate University

ABSTRACT: Entre las crónicas de costumbres escritas por el venezolano Simón Camacho Clemente (1824-1883) para publicación en la prensa hispanoamericana, y recogidas en su colección *Cosas de los Estados Unidos* (Nueva York, 1864), hay varias que tratan el tema de su amistad con el pianista Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). Una de estas crónicas relata un suceso macabro atribuido a Gottschalk, pero a todas luces inventado por Camacho: el supuesto encuentro del pianista, en el vagón de equipajes de un tren, con los ataúdes de soldados caídos en una batalla de la Guerra de Secesión. Según el relato, estos soldados, vivos todavía, habían sido encajonados prematuramente para ser transportados a su lugar de entierro. Además de reflejar una estética gótica propia de las letras románticas en las que Camacho se había formado, y la obsesión popular en la época con la *viviseputura*, este relato critica implícitamente ciertas tendencias que el venezolano asociaba con la cultura norteamericana, como el movimiento incesante, la comercialización del arte y del artista, y el descuido de la integridad corporal y moral del ser humano. En última instancia, los detalles del relato sugieren un sentido de escisión entre culturas experimentado por ambos hombres: Camacho, exiliado venezolano en Estados Unidos; y Gottschalk, oriundo de Nueva Orleans, más a gusto viviendo en las culturas latinas que en las angloamericanas, en las que se veía a sí mismo como una “mercancía” comercial.

KEYWORDS: Simón Camacho Clemente; Artículo de costumbres; Louis Moreau Gottschalk; Guerra de Secesión; Viviseputura; Lo gótico

1. Crónica de una aventura insólita

Es diciembre de 1862, y un tren atraviesa las llanuras nevadas de Ohio, rumbo a San Luis, Misuri. Entre sus pasajeros viaja un hombre elegante de unos treinta años—un pianista cuyos talentos como compositor y virtuoso le han ganado fama entre los públicos de tres continentes. Ahora el hombre se entrega a una frenética gira de conciertos por todo lo largo y ancho de los estados del Norte, en medio de una guerra civil que desgarró la nación. San Luis es otro destino entre muchos; el pianista prevé que le espera un hotel de mayor o menor comodidad, una sala de conciertos de impredecible calidad, y un público cuyo nivel de cultura musical es una incógnita. Pero los contratos están firmados y no hay vuelta para atrás. El bamboleo del carro y los escupitajos de los mascadores de tabaco le dan asco; siente unas ganas tremendas de fumar uno de sus estupendos cigarros cubanos. Un aviso indica *no smoking allowed*; el deseo de fumar es avasallador. Hay que buscar una solución.

El hombre se acuerda del carro de equipajes, donde podrá fumar a sus anchas. Avanza por el tren, ‘saltando de un carro a otro...haciendo a cada instante en la oscuridad de la noche la figura del coloso de Rodas, con peligro de ser aplastado entre dos wagones’ (Camacho 325). Llega, empuja la puerta bloqueada, entra en el vagón tenebroso en el que apenas divisa los muchos baúles, se

acomoda sobre uno de ellos ‘con los pies estirados sobre otro a estilo yankee’ (aunque francófono y de modales vagamente europeos, el pianista es norteamericano al fin y al cabo), enciende el cigarro, y se entrega a pensamientos placenteros (Camacho 326).

De repente, voces en la oscuridad interrumpen su ensueño. Dos empleados del ferrocarril, encargados del bagaje, revelan una circunstancia espeluznante: los baúles son ataúdes; el tren transporta los cadáveres de soldados caídos en la última batalla. Es más: un bagajero alega que al recibir uno de los ataúdes, había oído salir de él un ruido, como del movimiento de un bulto, de lo cual concluye que ‘en una batalla no mueren bien los hombres’ (Camacho 326). Como para confirmar esa pavorosa afirmación, en ese momento un resuello, seguido de un gemido, se escapa de uno de los baúles. Horrorizado, el pianista salta del que le sirve de asiento y deja caer el cigarro cuyas chispas iluminan, por un momento, el interior del vagón funerario que, evidentemente, lleva cadáveres inquietos.

Esta anécdota fantástica aparece en un artículo de costumbres, ‘Aventuras de Gottschalk,’ de Simón Camacho—uno de los varios que Camacho le dedicó a su amigo, el pianista Louis Moreau Gottschalk (New Orleans, 1829-Rio de Janeiro, 1869). Gottschalk nació en el seno de una familia francófona—una abuela materna había emigrado a Luisiana de Haití. Sus dotes musicales pronto le

atrajeron la atención de importantes mentores, quienes le facilitaron su traslado a Europa, donde completó su formación y conquistó las cortes reales, los salones aristocráticos y las salas de concierto de París, Madrid y Ginebra. Sus tempranas composiciones para el piano integraban tradiciones musicales asimiladas durante su niñez en Luisiana, y otras incorporadas en la década de los 1850 durante sus largas estadias en Cuba, Puerto Rico, y varios puntos de la América Central y del Sur. La fusión de estas tradiciones americanas con su formación clásica y su perfección técnica como artista causó una verdadera sensación; al emprender ciclos de conciertos en los Estados Unidos y Canadá en los 1860 con una compañía de cantantes de ópera, Gottschalk se convirtió en una especie de superestrella del mundo musical. Contratado por el empresario Max Strakosch, quien organizó los conciertos que realizó durante los años de la Guerra de Secesión, el pianista cruzó los estados del Norte incontables veces a un ritmo extenuante, viajando miles de millas y realizando más de mil conciertos en lugares de muchos tamaños y condiciones, y ante públicos que variaban desde la élite ciudadana hasta el campesinado más humilde.¹

Gottschalk dejó constancia de este periodo frenético de su vida en un documento publicado más de una década después de su muerte con el título *Notes of a Pianist* (1881).² Un cruce de diario, memorias, y apuntes misceláneos, las *Notes* ofrecen viñetas interesantes de los países que el pianista visitó, pero sobre todo proporcionan una especie de radiografía artística, intelectual y moral de su autor. Especialmente en medio del movimiento incesante al que sus giras de conciertos le obligaban, los apuntes le servían de 'intimate companion' y 'mute confidant,' y le permitían una interrogación de su propio ser: 'I soon understood that what I wrote was much less the reflection of my surroundings than the expression of what took place within myself' (Gottschalk 195).

Entre las reflexiones de Gottschalk en sus *Notes*, sobresalen las que revelan una tensión entre sus valores como artista y la realidad de su existencia como 'mercancía' comercial: '[t]he artist is merchandise which the impresario has purchased [. . .] The artist, once thus sold, belongs no longer to himself' (123). Inevitablemente, estas reflexiones le llevaron a contrastar su vida agitada en los Estados Unidos, específicamente la de sus giras de conciertos entre 1862-1865, con su existencia durante los cinco años anteriores en el Caribe:

I have the appearance of an automaton under the influence of a voltaic pile. My fingers move on the keyboard with feverish heat.... The sight of the piano sets my hair on end like the victim in presence of a wheel on which he is about to be tortured. Whilst my fingers are thus moving, my thought is elsewhere. Happier than my poor machine, it traverses the field, and sees again those dear Antilles, where I gave tranquilly a little concert every two or three months comfortably, without fatiguing myself, where I slept for weeks the sleep of the spirit,

so delicious, so poetical, in the midst of the voluptuous and enervating atmosphere of those happy lands of the 'Dolce far niente'.... (174)

Otra fuente de tensión narrativa en las *Notes* de Gottschalk son las constantes referencias a la Guerra de Secesión que era el telón de fondo de sus giras de conciertos. Sureño de nacimiento, pero convencido de la justicia de la causa unionista, el pianista no era indiferente a la agitación social y económica ocasionada por el conflicto que desgarraba la nación, ni al sufrimiento de los individuos—soldados y civiles—con los cuales se codeaba durante sus largos viajes en tren. En una entrada de sus *Notes*, evoca la despedida conmovedora de reclutas y sus familiares en una estación de ferrocarril de Pensilvania (254-255). En otra, describe con horror la fisonomía de un joven soldado, 'naturally handsome,' pero ahora desfigurada por la fiebre y los efectos de una bomba que destruyó su pierna; está siendo transportado a un hospital de Filadelfia (147). Y en otra entrada (4 de diciembre de 1862), revela que los trenes que entrecruzan los estados de la Unión no sólo llevan soldados que parten para la guerra sanos o que vuelven mutilados: 'In a car where I have gone to smoke, I find myself in the midst of a mountain of trunks. I end by squatting down among them, from whence I hear the conductor say to his companion, "I have there two embalmed bodies!" Imagine what I felt!' (165).³ Ésta es la anécdota, indudablemente, que forma el meollo de la 'aventura' fantástica de Gottschalk contada por su amigo Simón Camacho.

2. Un cronista venezolano en Nueva York

Simón Camacho Clemente (Caracas, 1824-1883) incluyó el artículo, 'Aventuras de Gottschalk' en su colección *Cosas de los Estados Unidos*, publicada bajo el seudónimo 'Nazareno' en Nueva York en 1864. La colección reúne algunos de los 'Totilimundi' y otros artículos que Camacho envió desde la metrópolis estadounidense para publicación en el *Diario de la Marina* habanero y otros periódicos hispanoamericanos en las décadas de los 1850 y 1860. En estos artículos, Camacho retrataba diversos aspectos de la vida y la cultura norteamericanas, con una perspectiva que reflejaba el espacio cultural intermedio que ocupaba. Al recrudecerse el conflicto entre liberales y conservadores en Venezuela, había salido del país como exiliado político, radicándose en Nueva York donde se casó con una norteamericana con quien tuvo tres hijos. Fungió durante unos años como cónsul de su país en la misma ciudad, trabajó además como traductor (manejaba varios idiomas con soltura), y era muy activo como periodista.⁴

Camacho/'Nazareno' empleaba un estilo ingenioso y divertido, a veces mordaz, al describir la cultura norteamericana, la cual le era a la vez familiar y foránea. Entreveradas en sus artículos sobre los más diversos tópicos, hay alusiones a los modales burdos del yanqui, y a su carácter seco, puritano y calculador; al *humbug* de

Barnum llevado a diferentes esferas de la vida norteamericana; y al espíritu de 'go-ahead' del país—admirable en cuanto emprendedor y enérgico, pero desatinado en su movimiento incesante y asociado con un 'destino manifiesto' imperialista.⁵ En los artículos que Camacho escribió entre 1861 y 1865, el tema de la Guerra de Secesión surge continuamente, sea en forma de una descripción de las exaltadas pasiones políticas que impregnaban la vida cotidiana; las alteraciones económicas y monetarias que perjudicaban al pueblo; o el efecto del conflicto sobre la mentalidad de la gente, incluso en el seno de su propia familia, como delataban los juegos bélicos de sus hijos pequeños.⁶ A pesar de su tono irónico, se trasluce cierta nota de ansiedad en estos artículos, por ejemplo en las repetidas alusiones al 'Hotel Lincoln'—el temido Fuerte Lafayette en la entrada al puerto de Nueva York, en el que extralegalmente se encerraban espías, periodistas, políticos, y otros sospechosos o acusados de simpatías secesionistas.

Si como 'Nazareno,' Camacho sobresalía por su manejo del género costumbrista, con el seudónimo 'Peter Hicks' el venezolano destacaba como periodista, sirviendo en las décadas de los 1850 y 1860 como el corresponsal neoyorquino del mismo *Diario de la Marina* que publicó muchos de sus 'Totilimundi.' Estas crónicas se basaban en su escrutinio, traducción y síntesis de artículos de la prensa norteamericana, además de sus propias pesquisas y, es de suponer, la información facilitada por su trabajo consular. Si bien el uso de los seudónimos era una tradición establecida en los géneros que practicaba, en el caso de Camacho estas máscaras le ofrecían cierta protección: sus opiniones francas, frecuentemente ásperas, sobre diversos aspectos de los Estados Unidos, mal se avenían con la discreción diplomática.⁷ En los 1850, 'Peter Hicks' criticaba el filibusterismo norteamericano en Cuba, la 'diplomacia de las cañoneras,' el 'fanatismo' de los abolicionistas, el comportamiento escandaloso de congresistas, el deterioro de los principios fundadores de los Estados Unidos, y otros aspectos negativos del país que llamaba, no sin sarcasmo, la 'república modelo.' Tampoco perdía oportunidad para relatar casos sensacionalistas de criminalidad, disturbios públicos, accidentes atroces, e incluso las durezas del clima de los Estados Unidos. En conjunto, estos sucesos y circunstancias le producían 'terribles desengaños sobre las cacareadas bellezas de este ponderado paraíso.'⁸

Al enfocarse en la Guerra de Secesión a partir de 1861, y a pesar de alegar neutralidad en su valoración del conflicto, 'Peter Hicks' dejaba entrever sus simpatías por la Confederación y su disgusto con las medidas extralegales y anticonstitucionales que el gobierno de Lincoln introdujo durante el conflicto, como el control de la prensa y la suspensión de *habeas corpus* y otros derechos civiles. Sus informes documentaban casos de fraude y especulación, los motines en Nueva York motivados por la imposición de la leva, y las atrocidades cometidas por los ejércitos unionistas entre las poblaciones del Sur. Camacho creía que el conflicto se convertía en una 'carnicería implacable,' y pronosticó que el probable resultado a largo plazo sería una 'tiranía militar' y un 'gobierno oligárquico-

autocrático.'⁹ Al final, pagó un precio por opiniones de esa índole; en 1863 fue destituido de su cargo consular debido a las protestas del ministro estadounidense en Caracas, a quien le disgustaban los artículos anti-unionistas que Camacho publicaba en periódicos venezolanos.¹⁰

3. Gottschalk y Camacho, espíritus afines

Varios artículos de costumbres incluidos en *Cosas de los Estados Unidos* revelan la estrecha amistad entre Camacho y Gottschalk, una amistad que, en retrospectiva, parece casi inevitable. Nueva York era la base de operaciones del pianista en los Estados Unidos, y algunos de sus más brillantes triunfos artísticos tuvieron lugar en esa ciudad. Por su parte, Camacho frecuentaba la ópera y los conciertos neoyorquinos, sobre los cuales ofrecía lúcidas valoraciones en sus artículos. De hecho, uno de ellos revela que Camacho fue quien presentó a su prodigiosa compatriota, Teresa Carreño, a Gottschalk; éste se convertiría en mentor para la niña venezolana que, a la edad de ocho años, deslumbraba al público neoyorquino con su virtuosismo en el piano, y quien tendría una larga y brillante carrera internacional.¹¹ Camacho y Gottschalk, hombres de la misma generación, tenían en común tres idiomas (francés, español e inglés), un alto nivel de erudición con intereses afines, y un apego a las culturas latinas en las que se habían formado. También compartían cierta visión irónica del mundo en general y de su país adoptivo en particular—si cabe usar ese término con respecto a Gottschalk, siempre anímicamente más 'en casa' en su Nueva Orleans nativa, en los salones de París, o en las islas de las Antillas, que en el ámbito anglosajón de los estados del Norte.¹²

Evidentemente, Camacho y Gottschalk se conocieron durante la primera estancia del pianista en Nueva York en la década de los 1850, y reanudaron su amistad tras la vuelta de Gottschalk a la ciudad en 1862, habiendo pasado el intervalo en Cuba y otras islas antillanas. En un artículo de costumbres titulado 'Sobre Gottschalk (Luis Moreau)' y fechado en mayo de 1862, Camacho ofrece un retrato del pianista justo en ese momento de efectuar la transición entre la fase caribeña de su vida y la nueva etapa estadounidense. En el artículo, escrito originalmente para publicación en el *Diario de la Marina*, Camacho toma nota del cambio que percibe en su amigo:

Un día de invierno se presentó con sus barbas de chuleta y el color de aceituna que dan los soles del trópico, con el corazón.... Ah! no trajo corazón. ¿Dónde lo había dejado? Moreau suspira cuando se le hace la pregunta. Pero en su rostro entristecido se le reconocía el pesar con que había abandonado a la Perla del Golfo. Fumaba su puro con tanto deleite como si fuese el último de los goces que había tenido en Cuba, y tras de las ondas del humo se alejaba su pensamiento en éxtasis voluptuoso y tranquilo como todos los recuerdos de los grandes placeres que

son idos. Aquel no era el joven niño, medio serio, medio calavera, medio alegre, medio contemplativo, siempre astuto, siempre poeta, improvisador, fresco, picante, todo corazón, todo alma.... (Camacho 253-254)

En esa visita en que Camacho encontraba a un Gottschalk más melancólico, todavía ligado emocional y psicológicamente a Cuba, estaba presente también el empresario Strakosch, 'el único que no comprendía el alelamiento en que Moreau se encantaba' (Camacho 254). Los presentes piden a Gottschalk que toque el piano, el pianista elige uno de sus arreglos de la poesía del cubano Rafael de Mendive, y se abandona, en una especie de arrobó, a la música que saca del instrumento y a sus gratos recuerdos de la isla. Strakosch sigue sin entender el humor embelesado de Gottschalk: 'tal vez lo creía loco o enfermo' (Camacho 255). En todo caso, el empresario, siempre práctico y mercenario, ya está pensando en la gira de conciertos a la que va a someter a su cliente. 'Yo no sé si aquel día se hizo la contrata o si estaba hecha o si fue escrita después,' escribe Camacho. 'Sólo sé que Moreau se contrató y que empezaron los conciertos' (255).

'El genio es una fatalidad,' escribe Camacho en el mismo artículo. Y describe la fatalidad—en su doble sentido de desgracia y destino—del pianista tras ser contratado, citando una recién recibida carta de su amigo:

'En 75 días he dado 68 conciertos y hecho cosa de 12 o 15 mil millas. Algunas veces he viajado 78 horas seguidas; he llegado un cuarto de hora antes de empezar el concierto y apenas terminado éste, otra vez a los carros.... Ya no puedo ser clasificado por ningún naturalista; dejo de pertenecer al género *homo*.... La vista de un piano me horripila como la del *caballete* (potro) al condenado que acaba de sufrir tortura. ¡Cierro los baúles y en marcha!' (257)

A Camacho el destino de su amigo—el movimiento incesante, la comercialización de su arte, la tiranía de los contratos y los empresarios—le produce lástima, pero también se identifica con él: 'Yo también...*anch'io*...yo también sé lo que es eso y compadezco al pobre Moreau desde lo más profundo de mi corazón' (257). La razón para esta identificación se deduce fácilmente, si se tienen en cuenta las muchas alusiones en los artículos de Camacho/Nazareno al ritmo extenuante de su trabajo periodístico y a la tiranía, no de empresarios, sino de editores que esperaban impacientemente la llegada de los vapores con los despachos de su corresponsal neoyorquino.¹³

Esa simpatía se basaba también, y simplemente, en el afecto que existía entre los dos amigos, un afecto que Camacho expresa sin ambages: 'Amo a Luis como lo ama el público de aquí, como lo quiere el público de la Habana.... Su corazón tiene más encantos que su piano y sus dedos de prestidigitador musical' (258). Su

relación era de tal confianza que Camacho tenía, aparentemente, libre acceso a 'la multitud de artículos, apuntaciones, notas, cuentos...impresiones, etc., etc., que [Gottschalk] ha borrajado en los carros del camino de hierro, cuando Strakosch lo lleva en volandas, como sobre una escoba llevan las brujas alemanas a los espíritus de quienes están enamoradas' (322). Es decir, Camacho leía y admiraba el material disperso que, años después de la muerte del pianista, sería recogido y publicado como *Notes of a Pianist*. Cuando Camacho le preguntaba a su amigo por qué no organizaba y publicaba ese material, el pianista siempre contestaba 'con una razón inexpugnable: *no paga*. "No paga" en inglés quiere decir—no deja cuenta, no produce en proporción al trabajo que cuesta hacerlos, no remunera' (322).

Continúa Camacho:

Pero tanta [razón] no impide que las obras inéditas del autor corran parejas con las del pianista y que el uno iguale al otro, cuando no le venza, por más que el primero viva ignorado en la oscuridad de la carpeta de viaje.

Suelo a ocasiones ponerme en comunicación casi magnética con los escondrijos de esa carpeta y leer—digo descifrar—los logogrifos en que está escrita, y gozo con ellos tanto que no sé guardármelos para mí solo, sino que salgo inmediatamente a buscar con quién compartir mis placeres. (323)

¡Qué campo para estudiar! cuánto motivo de observación! qué abundancia de asuntos y qué variedad de temas para un observador como el autor de las obras (inéditas) más picantes que hayan sido escritas nunca del lado acá de las grandes aguas! y luego, qué de lances de viajero, qué de aventuras, qué mina para un folletín! (324-325)

Estos escritos dispersos de Gottschalk constituyen, en la perspectiva de Camacho, una especie de texto fantasma, destinados a quedarse inéditos—incorpóreos, por decirlo así—en el fondo oscuro de una carpeta de viajes, condenados a no salir a la luz debido a su defecto congénito e incurable en la escala de valores norteamericanos: no remuneran (*they don't pay*). Son además una especie de criptograma—Camacho los llama 'geroglíficos griegos,' haciendo eco de lo que dice el mismo Gottschalk respecto a su propia caligrafía: 'undecipherable hieroglyphics,' el resultado de 'the jolts of the road, and the haste with which I write' (196). Complicando aún más la cuestión, hay cierta discontinuidad de idiomas entre Camacho y Gottschalk en sus comunicaciones y respectivos escritos: conversaban, aparentemente, en inglés, quizás su mejor *lingua franca*; Gottschalk escribía sus notas de viaje en francés; y Camacho 'traducía' esas conversaciones y escritos al español para sus lectores de ultramar. Una especie de Cervantes en relación con su Cide Hamete Benengeli, Camacho saca los apuntes

de su amigo de la oscuridad; los descifra y descodifica; los reúne, los traduce y los incorpora a sus artículos, si bien filtrados por sus propias sensibilidades y sometidos a sus propios fines narrativos.

4. De anécdota a cuadro sobrenatural

Camacho le da a entender al lector que la anécdota de Gottschalk en el vagón de ataúdes es una de las varias que extrajo de la carpeta de viaje de su amigo. Será la misma que ya hemos citado, del 4 de diciembre de 1862, en la que el pianista nota que descubrió, mientras fumaba en un carro de equipajes durante uno de sus viajes, que el carro llevaba los ataúdes de soldados embalsamados. La anécdota es lúgubre, indudablemente, pero escueta y sin connotaciones sobrenaturales. Alude a una circunstancia no sólo verosímil sino bastante común durante la Guerra de Secesión, especialmente en los estados del Norte: el transporte en tren de los cadáveres de soldados para ser enterrados en sus poblaciones natales. La versión de Camacho, en cambio, toma las dimensiones de un relato macabro, con tonalidades góticas. Su estructura maximiza la intriga, y se añaden elementos que establecen el ambiente tétrico—la oscuridad del vagón, el destello de luz producido por el cigarro y su revelación de una verdad horrorosa. Camacho inventa un diálogo entre los dos bagajeros, que conversan sobre la situación con una mezcla de sangre fría e ignorancia supersticiosa; al explicar por qué no ha querido investigar el origen del sonido emergido del ataúd, uno de ellos dice: '¿No sabe V. que los resucitados causan la desgracia de aquellos que los despiertan? Figúrese V. que uno de ellos hubiera sacado la mano por entre el fondo y la tapa cuando yo lo cogía. Si me toca el brazo, me lo seca para toda la vida' (326).

Sobre todo, el artículo de Camacho crea un arco narrativo/emocional con Gottschalk como héroe que supera obstáculos para llegar a su destino—la lucha titánica por llegar al carro de equipajes, el forcejeo con la puerta—donde un encuentro insólito y aterrador con lo sobrenatural será la última prueba. De esa prueba el héroe emerge cambiado: según Camacho, la '*voz piangente*' de los cadáveres inquietos seguirá persiguiendo a Gottschalk—una presencia fantasmal que en el futuro el pianista procurará en vano 'encontrar en el teclado de su piano' (326-327). Así, la aventura del carro de bagajes se aproxima, si bien en miniatura, a los inframundos por los que pasan los héroes de la tradición épica, y de donde emergen escarmentados, avisados o de otra manera transformados.

Evidentemente, Camacho aprovechó las brechas y los lapsos en el complicado proceso de transmisión de un episodio en la vida de su amigo, mencionado de paso en las apuntaciones de éste, para convertirlo en un relato de mayores dimensiones narrativas y marcado carácter sobrenatural. ¿Pero con qué fin, aparte del obvio de querer entretener a sus lectores convirtiendo la realidad prosaica en literatura, como cualquier escritor de artículos de costumbres? ¿Por qué priorizar este episodio, y no algún otro de los muchos extraídos de la carpeta de viaje del pianista, para delinear el retrato

de su amigo? ¿Qué posibilidades metafóricas habría en esta historia fantástica basada en los garabatos itinerantes de Gottschalk, en los que, como el pianista mismo admite, 'one sees...everything and nothing'?²⁴

A juzgar por sus tempranos escritos en poesía y ficción en Venezuela, la primera formación de Camacho fue en el Romanticismo; bebería de sus fuentes no sólo en las letras hispanas sino también en las francesas e inglesas.²⁵ Quizás por esa vía llegó a sentir cierta predilección por el tipo de situación macabra en la cual se basa su artículo 'Aventuras de Gottschalk,' y que surge también en forma más factual en sus reportajes sobre los horrores de la Guerra de Secesión. Más específicamente, la *viviseptura*—el entierro de una persona viva—que motiva el horror del episodio del vagón de ataúdes, constituía un tema candente en el momento en que Camacho escribía. De hecho, durante todo el siglo XIX era no sólo un tema literario de corte gótico (notoriamente prevalente en los cuentos de Poe, por ejemplo), sino también un tema de interés general, por no decir una obsesión popular.²⁶ En la prensa estadounidense, como en la de otros países, aparecían informes sensacionalistas sobre casos de personas enterradas prematuramente, a veces rescatadas de su situación horripilante antes de que fuera demasiado tarde, a veces condenadas a sucumbir mediante tentativas desesperadas de escapar de su prisión subterránea, como posteriormente se descubría. Tal era la preocupación general de ser víctima de la *viviseptura*, que se inventaron ataúdes equipados con tubos de ventilación, y con campanas que el enterrado por error podía hacer sonar y así avisar de su situación. Esta preocupación era una dimensión entre muchas de la ansiedad sentida por los soldados y sus familias durante la Guerra de Secesión, ya que resultaba imposible enterrar dignamente a los miles de caídos en batalla. Muchos de ellos fueron sepultados en masa, algunos provisoriamente para luego ser desenterrados, transportados y re-enterrados. En el peor de los casos, los cadáveres se descomponían *in situ* o eran enterrados de una manera improvisada y anónima, creando problemas prácticos y morales respecto al tratamiento de los restos mortales a una escala sin precedentes en la historia del país.²⁷

Los estudiosos del tema de la *viviseptura* en la literatura nos recuerdan que el tema fácilmente se presta a la metaforización, en particular en cuanto representación gráfica del confinamiento cruel, sea de tipo físico, social o psicológico. En el artículo de Camacho sobre su amigo Gottschalk, son sugerentes las posibilidades de interpretación en esos términos. Es notable—e inusual para el tema—que los soldados encajonados prematuramente, a quienes Gottschalk encuentra en el vagón funerario, estén en movimiento, presumiblemente rumbo a su entierro final y definitivo. Son víctimas de la prisa y del descuido, del famoso *go-ahead* yanqui degenerado en frenesí fratricida y negligencia respecto a la dignidad del cuerpo humano. La crueldad de su confinamiento, aparte de la más obvia, consiste en haber sido sustraídos de la vida, pero aun así no pueden descansar en paz. Son almas en pena, errantes, todavía corpóreas.

Es evidente su relevancia respecto a la situación de un Gottschalk condenado por contratos y por su propia ambición al movimiento y al trabajo incesantes, y quien, en sus propias palabras 'h[a] dejado de pertenecer al género *homo*.' Con razón el pianista busca aquella voz *piangente* de los soldados destinados a no-vivir y no-descansar en el teclado de su instrumento—su razón de ser y a la vez el mecanismo de su tortura, símbolo de su vida desarraigada, inquieta e itinerante.

El Gottschalk de la 'aventura' relatada (y en su mayor parte inventada) por Camacho es un ser escindido entre culturas, un 'coloso de Rodas' que corre peligro de ser aplastado entre ellas, como entre los carros del tren. Nativo de Luisiana, con antecedentes familiares y experiencias que lo vinculan más al Caribe que al mundo anglosajón del Norte, fue obligado a tomar partido en la gran fractura que desgarraba la nación, con implicaciones no sólo políticas sino también artísticas y existenciales. Motivado por la ambición y la necesidad económica, se entregó voluntariamente a los mismos valores mercenarios y comerciales a los cuales desdeñó en más de una ocasión en sus propios escritos, valores inevitablemente asociados con unos Estados Unidos en los que anímica y culturalmente permanecería hasta cierto punto un foráneo. La implícita (y afectuosa) crítica que Camacho dirige a su amigo por esa capitulación tiene fuertes resonancias personales para el venezolano: '*Anch'io...yo también sé lo que es eso. . .*' Camacho también estaba escindido entre culturas, y si su vida con los pies plantados en ambas facilitaba su profesión de 'traductor' de la vida estadounidense para sus lectores hispanoamericanos, fue también el origen de no pocos conflictos prácticos y morales, como hacen constar los artículos de costumbres reunidos en su *Cosas de los Estados Unidos*. Quizás por eso le afectó tanto ver la fractura de la 'república modelo' a la cual su destierro le había llevado al abandonar el país de su nacimiento, una Venezuela también rasgada por el faccionalismo.

En suma, proponemos que Simón Camacho, habiendo leído en los apuntes inéditos de Gottschalk la anécdota del transporte de cadáveres de soldados rumbo a su entierro definitivo, eligió convertir esa anécdota—totalmente verosímil—en un cuadro sobrenatural de marcado perfil gótico. En su versión, los cuerpos embalsamados de soldados caídos en batalla se convierten en cadáveres gimientes, inquietos, encajonados prematuramente, de acuerdo con la obsesión general de la época—acentuada durante la Guerra de Secesión—de los horrores de la viviseptura. Camacho habría absorbido la estética romántica en sus tonalidades más oscuras durante su formación como escritor en su Venezuela natal, y ejerció de cronista y periodista durante años de guerra fratricida con pérdida de vida a una escala sin precedentes en su país adoptivo. Fácil sería, entonces, inventar un cuadro—con diálogo, detalles descriptivos, y un desenlace espeluznante—que más se asemeja a un cuento de Poe que a un reportaje verídico. Su cuadro además se prestaba a la metaforización en el contexto de las circunstancias profesionales y personales de su amigo

Gottschalk—su vida itinerante y agotadora, en la que los valores humanos de su vida pasada, influidos en gran medida por su origen y sus largas estancias en países latinos, habían sido superados por otros valores mercenarios, adquiridos o agudizados en los Estados Unidos de Norteamérica. Circunstancias con las que el mismo Camacho, alma gemela del pianista criollo, se identificaba con poca consternación. 'Go-ahead,' avisaba el famoso lema optimista y enérgico asociado con el país, pero la ambición abrumadora, y el movimiento y el trabajo incesantes, sólo resultaban en una especie de prisión, una itinerancia sin tregua, una muerte-en-vida.

5. Epílogo

Los desplazamientos de Gottschalk y de Camacho no cesaron con el fin de la Guerra de Secesión y los años en que coincidieron en los Estados Unidos. Huyendo de la publicidad ocasionada por un escándalo amoroso en San Francisco, en 1865 Gottschalk se trasladó otra vez a la América del Sur, donde mantuvo el espíritu de *go-ahead* que había marcado su última fase norteamericana: siguió un ritmo extenuante de conciertos en varios puntos del continente, y organizó gigantescos espectáculos musicales que lo dejaron exhausto. En Río de Janeiro, donde gozaba del patronazgo y amistad del emperador Dom Pedro II, además de la aclamación fervorosa del público, sufrió una serie de reveses de salud. Estos culminaron en una enfermedad a la cual sucumbió en 1869, a la edad de cuarenta años. En su último concierto se desplomó sobre el piano, después de haber tocado su composición *La Morte*.

También fue el destino de Simón Camacho volver a las culturas de sus orígenes latinos en los últimos años de su vida. Para el año 1867, se trasladó con su joven familia a Lima, donde vivió al lado de su hermano Juan Vicente, y continuó sus labores literarias y periodísticas. En 1872, realizó un viaje a Francia, al parecer para preparar la publicación de una colección de poemas de su recién fallecido hermano. A la vuelta, en el tramo Liverpool a Nueva York, a Camacho le tocó sufrir los horrores del siniestro del vapor *Atlantic* en la costa de Nueva Escocia, en el que perecieron la mayoría de los casi mil pasajeros—uno de los peores desastres marítimos del siglo diecinueve. En su número del 15 de abril de 1873, el *Diario de la Marina* publicó un informe sobre el desastre, describiendo cómo su antiguo corresponsal Simón Camacho fue rescatado tras una agonía de ocho horas, asido a las jarcias del vapor semi-hundido, y azotado por las olas en temperaturas frías.¹⁸

En julio de 1881, de vuelta a los Estados Unidos en calidad de ministro de Venezuela, por casualidad Camacho se encontraba cerca de James A. Garfield cuando el presidente fue asesinado en la estación de ferrocarril de Washington. Camacho se enfrentó momentáneamente con el autor del crimen, Charles Guiteau, cuando éste intentó huir. Meses después el venezolano testificó en el juicio sensacional que resultó en la sentencia a muerte del asesino.¹⁹ Durante el resto de su vida a Camacho le perseguiría

la idea de que no habría ocurrido el crimen si hubiera saludado y entablado conversación con el presidente.²⁰

Camacho y Gottschalk fueron hombres cuyas trayectorias corrieron paralelas y, durante unos años, se cruzaron. Eran amigos que, cada uno a su manera, representaban una amalgama complicada—enriquecedora y conflictiva—de culturas. Eran sujetos

destinados al movimiento continuo, motivados por la ambición, las meras necesidades económicas, o las revueltas políticas de sus países nativos y adoptivos. Al final, el espectro de la muerte les seguía las huellas—como a todo mortal—plasmándose en sus respectivas obras musicales y periodísticas como una voz plañidera, un gemido en la oscuridad, una presencia inquieta e itinerante.

NOTAS

¹ Dos biografías muy completas de Gottschalk son las de Loggins (1958) y Starr (1995).

² Gottschalk escribió las *Notes of a Pianist* entre 1857 y 1868. Algunas vieron la luz en varias revistas durante su vida, pero la mayoría quedó en forma dispersa e inédita a la hora de su muerte. Su hermana Clara las recuperó, organizó y editó para la publicación (Nueva York, 1881); el futuro marido de Clara hizo la traducción del francés al inglés.

³ En otra entrada, que no lleva fecha pero que parece ser de 1864, hay una anécdota parecida: 'The other day in the car, there being no seat, I took refuge in the baggage-car, and there I smoked for two hours, seated on the case of my piano, alongside of which, O human frailty! were two other cases also inclosing instruments, now mute, since the principle that made them vibrate, under a skillful touch, like a keyboard, has left them. They were the bodies of two young soldiers killed in one of the late battles' (339).

⁴ La biografía completa de Camacho está todavía por escribirse, pero los breves resúmenes existentes de su vida, junto con sus propios escritos, permiten reconstruir la trayectoria de su vida a grandes trazos. Nacido en Caracas, fue sobrino nieto de Simón Bolívar. En su juventud, se inició tanto en la política como en la literatura, siendo un temprano practicante del Romanticismo en Venezuela. A raíz del asalto al Congreso en Caracas en 1848, Camacho abandonó el país al igual que otros miembros del partido conservador, residiendo primero en Puerto Rico y luego en Nueva York, donde se casó e inició su trabajo como traductor, periodista y diplomático. En la década de los 1870, Camacho se trasladó con su familia a Lima, donde continuó su carrera literaria y periodística al lado de su hermano mayor, Juan Vicente, literato como él. Luego volvió a los Estados Unidos en calidad de ministro de su país en Washington. Murió en 1883, al parecer en Caracas, aunque algunas fuentes indican Lima como lugar de su fallecimiento. Ver Núñez para un resumen biográfico de Camacho—breve y con importantes lagunas, pero quizás el más completo. El libro de Núñez se enfoca en el hermano de Camacho, Juan Vicente, pero las pp. LX-LXXX de la introducción se dedican a Simón. También son útiles las necrologías de Camacho que aparecieron en periódicos hispanoamericanos y estadounidenses (e.g. *El Monitor Republicano*, México, 23 octubre 1883; *New York Times*, 4 octubre 1883; *Washington Post*, 5 octubre 1883).

⁵ En sus artículos, Camacho emplea el término 'go-ahead' con cierta frecuencia en relación al carácter de los estadounidenses. Parece que era un término corriente en el siglo diecinueve, y que tuvo su origen en el lema atribuido a Davy Crockett: 'Make sure you're right, then go ahead.' Variantes de este lema aparecían en las cubiertas de los *Crockett Almanacs*, producidos entre 1836 y 1856 por autores anónimos en el este de los Estados Unidos. Estos almanaques contenían relatos fantásticos sobre un Davy Crockett legendario, incluyendo sus vagabundeos y aventuras por las tierras de la frontera que se abrían a la expansión, y funcionaban como medio de promoción de esa expansión; como tal, se asociaban con el concepto del 'destino manifiesto.' Ver el ensayo de Greene.

⁶ Guillén Araque ofrece un resumen de la perspectiva de Camacho respecto a la Guerra de Secesión, expresada por el venezolano en los artículos incluidos en *Cosas de los Estados Unidos*.

⁷ En sus 'Totilimundi,' Camacho también usa seudónimos exclusivamente para referirse a su familia en Nueva York: su esposa, María Luisa Skidmore, es 'Sofía.' En cuanto a sus dos pequeños hijos, a quienes les encantaba jugar a los soldados, 'el uno se ha pronunciado por el Norte, y se llama General Scott, y el otro aboga en su media lengua por el Sur, y quiere que le llamemos Beauregard' ('El tambor de mis hijos,' en *Cosas*, p. 157). Estos hijos, Leopold Anthony y Simón Bolívar, son siempre designados por esos nombres en los artículos de Camacho, y un tercero, Alfred Frederick, nacido en 1863, es por extensión 'Lee' ('Mi máquina de coser,' en *Cosas*, p. 327).

⁸ *Diario de la Marina*, 1 febrero, 1852

⁹ *Diario de la Marina*, 11 septiembre, 1863.

¹⁰ Esta información sobre la destitución de Camacho la proporciona Ewell, p. 55.

¹¹ Curiosamente, las biografías de Gottschalk apenas mencionan a Camacho. La de Starr sólo alude a él como el anónimo 'Spanish friend' que presentó al pianista a la joven prodigio Teresa Carreño (326). La biografía de Loggins nombra a Camacho como el intermediario entre los dos pianistas (194), pero sin hacer más mención de él. Las *Notes of a Pianist* de Gottschalk tampoco incluyen referencias a Camacho. Sólo los artículos de Camacho dejan constancia de la amistad de los dos hombres. El papel de Camacho como instigador de la relación profesional entre Carreño y Gottschalk se narra en el artículo 'Teresa,' incluido en *Cosas de los Estados Unidos*, 307-314.

¹² Quizás sólo en la política hubiera cierta disonancia entre Camacho y Gottschalk. Gottschalk era un *unionista* convencido. Su composición *The Union*, basada en canciones patrióticas de los Estados Unidos, era reclamada con entusiasmo por el público que acudía a sus conciertos. En la entrada de sus *Notes*

of a Pianist del 5 de marzo 1863, Gottschalk observa que ha jurado lealtad a la Unión, motivado principalmente por el horror que profesa por la institución de la esclavitud. Explica: '[T]he South in wishing to destroy one of the most beautiful political monuments of modern times—the American Union—carries with it only slavery. It is, indeed, unbecoming my fellow-citizens of the South to ask for the liberty of reclaiming their independence, when this independence is only to be made use of for the conservation of the most odious of abuses and the most flagrant outrage upon liberty' (Notes 189). En un artículo titulado 'El vuelto no. 1' (en *Cosas* 259-265), Camacho también profesa ser *unionista*, pero con un tono burlón e irónico que invalida su pretensión de sinceridad. En múltiples escritos, Camacho expresa inequívocamente su simpatía por lo que considera los derechos violados de los sureños, incluyendo el de poseer esclavos.

¹³ En su artículo 'Soy corresponsal,' Camacho observa que el vapor mismo es 'tan tirano como el tiempo: no espera a nadie' (*Cosas* 48).

¹⁴ De su propia caligrafía, dice Gottschalk: 'There are steeples, spirals, lozenges, rockets—what should I say?—but of writing—none. One sees in them everything and nothing, like flying clouds chased by the wind, in which everyone, as he fancies, sees a house, or a man on horseback, or a chain of mountains' (196).

¹⁵ Arismendi Brito citó a Camacho entre un grupo de poetas que, en el periodo 1840-1846, 'atraídos y deslumbrados por [el poeta español] Zorrilla, cuya lectura tiranizaba entonces, se afilaron en el romanticismo que lo invadía todo' (XV). Pero es evidente que la cultura literaria de Camacho se ampliaba con los años y abarcaba diversas tradiciones nacionales y lingüísticas.

¹⁶ Ver Bondeson para un estudio muy completo del tema.

¹⁷ Ver el libro de Faust sobre el tema.

¹⁸ Curiosamente, la mayoría de las reseñas biográficas de Camacho no hacen mención de este episodio trascendental de su vida, aunque la necrología de Camacho que apareció en el *New York Times*, el 4 de octubre de 1883, sí lo menciona. Cochkanoff y Chaulk ofrecen una síntesis de las varias listas de pasajeros y víctimas que se prepararon tras el desastre, la cual parece indicar que de los 34 pasajeros de primera clase, sobrevivieron 15, entre ellos Camacho. En las listas, su nombre aparece en varias formas: Simeon Comachio, Simon Comachia, y Simon Comack. Camacho viajaba sin su familia.

¹⁹ Una transcripción del testimonio de Camacho aparece en *Report of the Proceedings*, 136-140.

²⁰ El Secretario de Estado, James G. Blaine, acompañaba a Garfield en la estación de ferrocarril. Camacho escribiría lo siguiente sobre el incidente: '...lo natural habría sido que al encontrarme con el Presidente y saludar a aquellos dos señores, les interrumpiera la conversación en el momento en que sonando la campana de partida, hubiéramos marchado los tres juntos hasta la entrada donde cediendo yo el paso por respeto a los dos altos funcionarios y yendo el último en el pasaje entre los bancos del salón, con mi cuerpo habría cubierto la espalda al Presidente y el asesino no habría podido atacarle.' Citado por Frankel, 134-135.

OBRAS CITADAS

- Arismendi Brito, Pedro. 'La poesía lírica en Venezuela. Estudio sobre su progreso y estado actual.' *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*, Caracas, 1895, pp. XIII-XXIII.
- Bondeson, Jan. *Buried Alive: The Terrifying History of Our Most Primal Fear*. W.W. Norton & Co., 2001.
- Camacho, Simón (Nazareno). *Cosas de los Estados Unidos*. Imprenta de 'El Porvenir,' 1864.
- Cochkanoff, Greg, y Bob Chaulk. *SS Atlantic: The White Star Line's First Disaster at Sea*. Goose Lane Editions, 2009.
- Ewell, Judith. *Venezuela and the United States: From Monroe's Hemisphere to Petroleum's Empire*. University of Georgia Press, 1996.
- Faust, Drew Gilpin. *The Republic of Suffering: Death and the American Civil War*. Alfred A. Knopf, 2008.
- Frankel, Benjamin A. *Venezuela y los Estados Unidos (1810-1888)*. Ediciones de la Fundación John Boulton, 1977.
- Gottschalk, Louis Moreau. *Notes of a Pianist*. Editado por Clara Gottschalk, traducido por Robert E. Peterson. J. P. Lippincott & Co., 1881.
- Greene, Rebekah. 'The Crockett Almanacs, Anonymous (1835-56).' *Encyclopedia of the Environment in American Literature*. Editado por Geoff Hamilton y Brian Jones, McFarland & Co., 2013, pp. 83-84.
- Guillén Araque, Jessica Pamela. 'Mirando la Torre de Babel en llamas: La Guerra de Secesión estadounidense en las letras de Simón Camacho.' *Presente y Pasado, Revista de Historia*, vol. 19, no. 38, 2014, pp. 51-72.
- Loggins, Vernon. *Where the World Ends, The Life of Louis Moreau Gottschalk*. Louisiana State University Press, 1958.
- Núñez, Estuardo, editor. *Tradiciones y relatos de Juan Vicente Camacho*. Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, 1962.
- Report of the Proceedings in the Case of the United States vs. Charles J. Guiteau*. Vol. 1. Washington D.C., Government Printing Office, 1882.
- Rojas, José María. *Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos*. Rojas Hermanos Editores; París: Jouby et Roger, Éditeurs, 1875.
- Starr, S. Frederick. *Bamboula! The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk*. Oxford UP, 1995.

“Mi estilo lo confirma letra por letra”: la literatura criminal en “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini.

Ana María Mutis
Trinity University

ABSTRACT: El presente ensayo examina el discurso del narrador en el cuento “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini como una reflexión ideológica sobre la complicidad entre literatura y violencia. Mediante la inspección del estilo lingüístico del narrador asesino, este trabajo propone que el cuento de Lamborghini presenta la escritura como una forma de expresión vinculada a la violencia y acusa a la tradición literaria hispanoamericana, específicamente al naturalismo y al modernismo, de participar en la violencia social que el relato denuncia. De esta manera, el sustrato ideológico del cuento de Lamborghini va más allá del desmonte de la tradicional dicotomía civilización-barbarie, al presentar un comentario acerca del rol de la literatura y el letrado en la violencia social. Con ello, “El niño proletario” se inscribe dentro de una tradición de ‘grafofobia’ en la narrativa latinoamericana moderna que, como explica Aníbal González, ve con recelo el poder de la palabra escrita y de la cultura letrada.

KEYWORDS: Osvaldo Lamborghini, “El niño proletario”, violencia, literatura, grafofobia, letrado

Recientemente ha aumentado el número de estudios alrededor de la obra de Osvaldo Lamborghini (1940-1985), hecho notable si se tiene en cuenta que siempre se le ha considerado un “escritor maldito” y, por consiguiente, marginal.¹ Aunque según César Aira Lamborghini no era el escritor aislado que su reputación proclamaba —afirmación que refuta Elsa Drucaroff apoyada en testimonios de allegados al escritor—, muchos de sus textos fueron póstumamente publicados y otros circularon casi clandestinamente antes de poder publicarse. La circulación restringida de su obra, además de “la atipicidad en tanto sujeto social” de Lamborghini (Drucaroff 145), corroboran su imagen de escritor marginal. Fuera del debate en torno a la marginalidad literaria de Lamborghini, la crítica coincide en reconocer la impenetrabilidad de su obra. Su hermetismo literario proviene, en gran medida, de la mezcla de ficción con teoría principalmente psicoanalítica. Lamborghini incorporó en su ficción el pensamiento de Freud y Lacan, así como sus lecturas de Marx y Nietzsche. Pero también procede de la incorporación en su obra de lo indecible, de la violencia más brutal, de la trasgresión verbal y narrativa. La estética literaria de Lamborghini, influida por la obra de Sade, Bataille y Artaud, puede calificarse de extrema en tanto que cultiva, sin el menor recato, la literatura como escándalo. La suya es una literatura de exceso y por ello acierta Adriana Astutti al afirmar que la obra de Lamborghini “siempre al borde de lo que se puede ‘contar’, sigue pareciendo, respecto de la literatura argentina, una referencia evidente y a la vez un secreto” (16).

Después de *El fiord* (1969), “El niño proletario” es la obra de Lamborghini que más atención ha recibido por parte de la crítica. Escrito en 1973, “El niño proletario” relata la violación, tortura y

muerte de un niño proveniente de un hogar obrero a manos de tres niños burgueses. El cuento es narrado en primera persona por uno de los asesinos, quien, retrospectivamente desde su edad adulta, describe la violencia extrema de este episodio. Buena parte de los estudios dedicados a este escrito lo han insertado dentro de la genealogía literaria iniciada con “La refalosa” (1843) de Hilario Ascasubi y continuada por *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría y “La fiesta del monstruo” (1955) de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Los motivos saltan a la vista: “El niño proletario” retoma la temática de la violencia de un grupo contra un individuo —presente en todas estas obras— y pone en boca del protagonista violento su narración, como sucede en el poema de Ascasubi y en el relato del binomio Borges-Bioy. Adicionalmente, como las obras anteriores, el cuento de Lamborghini promueve un mensaje ideológico, esta vez fundamentado en la violenta oposición entre burguesía y proletariado.²

La diferencia principal entre éste y los textos precursores es lo que Susana Rosano llama “la inversión del rol habitual del criminal” (19) con su consecuente “inversión de la estigmatización ideológica” (Fernández Della Barca 414). Como notan Rosano y Fernández Della Barca, Lamborghini invierte los papeles tradicionales de víctima y victimario al poner en el rol del asesino a los niños burgueses, despojando al burgués de la superioridad moral dada en los textos anteriores. Esta inversión del papel del violento forma parte del diálogo que la obra establece con la tradición literaria que invita al desmonte de la dicotomía civilización-barbarie, promovida por Domingo Faustino Sarmiento en su libro *Facundo* (1845), sobre la cual fueron contruidos los escritos precursores. En esta dicotomía

fundacional la civilización refiere a la alta cultura, la ciudad, el progreso, la burguesía y el influjo extranjero, mientras que la barbarie está asociada al campo, a lo indígena y al gaucho. Tanto *El matadero* como "La refalosa" y "La fiesta del monstruo" están montados sobre la oposición civilización-barbarie al presentar la violencia brutal de la masa inculta, reafirmada en los dos últimos textos en una narración que adopta la perspectiva del victimario y reproduce el habla popular de los asesinos. Al contrario, en "El niño proletario" la voz que narra no es la del bárbaro inculto sino la del bárbaro letrado, hecho manifiesto en el excesivo énfasis que da la narración al discurso como palabra escrita. Por ello, un primer contenido ideológico de este relato proviene de la réplica contra la validez de la dicotomía civilización-barbarie.

A pesar de la atención prestada a este hecho por parte de la crítica, pocos estudios han examinado el rigor gramatical, la riqueza léxica y los códigos intertextuales presentes en el discurso del narrador que reafirman su calidad de objeto literario y que asimilan al narrador violento con la figura del escritor culto. A partir de un análisis de este tipo el presente ensayo propone que en el maridaje que el cuento establece entre literatura y violencia puede leerse un contenido ideológico más complejo, que compromete a la literatura en la violencia narrada. Mediante la inspección del estilo lingüístico del narrador asesino procuraré demostrar que el cuento de Lamborghini, además de presentar la escritura como una forma de expresión vinculada a la violencia, acusa a la tradición literaria hispanoamericana, específicamente al naturalismo y al modernismo, de participar en la violencia social que el relato denuncia. De ahí que se pueda afirmar que el mensaje ideológico más contundente del texto es el de acusar a la cultura letrada de auspiciar los abusos que la burguesía cometiera contra el pueblo al igualar la mano que mata con la mano que empuña la pluma dentro de unos parámetros estéticos precisos.

La violencia de la letra y "El niño proletario"

La idea del escritor violento como materia novelable puede verse como una manifestación de la grafofobia que Aníbal González ha identificado en las letras hispanoamericanas y que define como "an attitude towards the written word that mixes respect, caution, and dread with revulsion and contempt" (3). Dice González que el desprecio hacia la palabra escrita en las Américas se remite a la opresión que desde la conquista ha ejercido el poder de la letra.³ La violencia con la que los indígenas fueron obligados a adoptar la lengua y la escritura alfabética de sus invasores, seguida del intenso control que se impuso en las colonias por medio de la escritura y la ley, alimentaron la noción de la escritura vinculada a la violencia (6). Esta visión negativa de la escritura y de su albeacea, el letrado, se explica en su papel opresivo que, como examina Ángel Rama en *La ciudad letrada*, fue central en la formación de las sociedades Latinoamericanas. Al igualar la figura del escritor a la del criminal,

el texto de Lamborghini lleva al exceso una nueva encarnación del letrado violento y se constituye en un ejemplo de grafofobia. En este sentido la escritura del narrador deviene una puerta de entrada hacia la violencia del texto e invita a una exploración cualitativa y estilística de la voz narrativa, que examine las maneras en que el estilo literario del narrador rubrica la violencia que comete.

"El niño proletario" comienza con la exposición que el narrador letrado hace de la clase proletaria. En su descripción de este grupo social, el narrador reduce a sus miembros a estereotipos como el de que todos los hombres son borrachos y sifilíticos. Tanto el contenido como el estilo de esta parte del relato están marcados por una influencia naturalista, manifiesta en su concepción determinista de la sociedad y en su adopción de un tono científico. De repente, el narrador como sujeto enunciante irrumpe en la narración para decir: "Me congratulo por eso de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario" (56). Esta afirmación aparece como una intromisión súbita e inesperada pero no altera la continuación de su tratado pues, acto seguido, retoma su argumento acerca de la realidad del hogar proletario.

Algunas líneas más adelante esta exposición es interrumpida nuevamente por el narrador para presentar el personaje principal de su historia: "En mi escuela teníamos a uno, a un niño proletario" (56). El narrador abandona la forma singular de la primera persona y asume su forma plural para narrar la historia de Stropani, su compañerito proletario, quien por ser el único niño pobre en su escuela era atormentado por niños y maestros. Pero una vez más, súbitamente, el narrador salta a su explicación científica sobre el niño proletario—no Stropani sino todos los niños provenientes de un hogar obrero— y da cierre a su argumento social diciendo que eventualmente dicho niño engendrará a otros niños proletarios que perpetuarán el círculo vicioso descrito.

En un párrafo aparte y dejando un espacio que avisa el salto que va a dar la narración hacia el pasado, el narrador describe el encuentro entre él y sus dos amigos (Esteban y Gustavo) con Stropani, encuentro que termina con la tortura, violación y asesinato de este último. La descripción detallada del martirio y muerte del niño está acompañada por la descripción del placer erótico que sienten los niños burgueses con el tormento y vejación del inocente: "Nuestro delirio iba en aumento. La cara de Gustavo aparecía contraída por un espasmo agónico de placer" (58). La narración de la brutalidad de los niños es cada vez más escalofriante hasta que en un momento el horror se interrumpe repentinamente con una nueva reflexión del narrador: "A otra cosa. La verdad nunca una muerte logró afectarme" (68). A partir de esta frase el narrador se extiende en una explicación sobre su desdén hacia la muerte que constata su distanciamiento afectivo frente al crimen cometido y trae la narración de nuevo al presente. En este momento el narrador aclara quién es él y desde dónde escribe. Luego de identificarse como escritor, el narrador retoma la narración de su relato que, con una frialdad espeluznante, termina con la muerte del niño proletario y con el colgamiento de su cadáver por parte de los tres chicos burgueses.

La descripción detallada que acabo de ofrecer sirve para elucidar tanto la trama del relato como su estructura. A primera vista llama la atención que en "El niño proletario" puede entreverse un diálogo interior entre el "yo" de antes y el "yo" de ahora, mediante el cual el criminal reflexiona sobre su crimen y aporta el sustento ideológico que lo justifica. La violencia aquí se presenta, a pesar de haber sido cometida durante la niñez, como un acto deliberado y, en palabras del narrador, "lógico" (62). Pero también, dado que el narrador oscila entre la forma singular y plural de la primera persona, puede decirse que el diálogo ocurre entre el "nosotros" de antes y el "nosotros" de ahora, siendo el primer grupo el conformado por los tres burguesitos y el segundo por la totalidad de la sociedad burguesa. Esta vacilación habilita el sustrato ideológico de "El niño proletario" pues el "nosotros" plantea la caracterización de los protagonistas como entes colectivos, parte fundamental del mensaje político. A través de este recurso, el episodio particular pretende constituirse en un suceso universal.

Sumado a este diálogo entre voces narrativas, una lectura detenida deja ver que el texto está construido como una conversación entre tres discursos: el que narra el episodio (situado en el pasado), el que provee el sustento ideológico para justificarlo (escrito en el presente) y el que describe al narrador y sus reflexiones sobre la materia en cuestión. El segundo de estos discursos cumple una función ideológica al ofrecer, con un lenguaje didáctico, un comentario informativo acerca del fundamento teórico que validaría el asesinato del niño proletario. Al estipular su ideología el narrador reafirma su condición de letrado en tanto que constata la relación intelectual que mantiene con los hechos ocurridos.⁴ Pero más pertinente a este estudio es el hecho de que la presencia de este tratado ideológico reafirma la textura escrita del relato, demostrada también en su uso de un lenguaje sofisticado, a veces literario, a veces científico y en muchas ocasiones poético.

La escritura de la violencia y la violencia de la escritura

El lenguaje poético domina buena parte del escrito, particularmente en lo concerniente a la descripción del crimen y a las reflexiones del narrador sobre éste. Sin indagar por ahora sobre las filiaciones artísticas de este lenguaje poético, que serán discutidas más adelante, es importante reconocer su presencia pues es uno de los rasgos de la narración que afianzan su calidad textual, opuesta a la textura oral que caracteriza los antecedentes literarios anteriormente mencionados. El vocabulario elevado y ornamentado, la abundancia de metáforas, la musicalidad de algunas líneas y la repetición rítmica de ciertas frases comprueban que la palabra aquí es una palabra escrita, y su autor es un intelectual con pleno dominio de la misma.

En marcado contraste, la repetición de algunas oraciones como "Era un espacio en blanco" (61) o "Porque la venganza llama al goce y el goce a la venganza" (60) y la irrupción de infracciones

sintácticas como "Chapoteaba de bruces ahí, con la cara manchada de barro, y." (58) podrían verse como manifestaciones de lo que Julio Prieto denomina "escritura errante" o el acto de "devenir iletrado". Sin embargo, el gesto de "escribir mal" en este cuento no conlleva "un proyecto de desterritorialización de lo literario; un devenir 'plebeyo' y subalterno de la tradición culta" (Prieto 26) pues no acoge elementos del habla o la cultura popular. La violencia sintáctica hacia el texto denota, más bien, un trastorno mental en el narrador que queda plasmado en su escritura. También contribuye a esta interpretación que la manera en que dialogan los tres discursos presentes en la narración es un tanto inconexa, marcada más por un contrapunteo entre los diversos estilos que por un foco común. El ir y venir entre el pasado y el presente, así como el alternar entre la materia científica, la anécdota y los pensamientos del narrador, resulta en una narración errática que refleja simultáneamente el espíritu atribulado del narrador y la dificultad del acto mismo de escritura.

Lo cierto es que todos estos atributos del discurso del narrador, además de sugerir su complejidad psicológica, sacan a relucir su proceso de escritura y con ello, el carácter metaficticio del texto. Explica Patricia Waugh que la metafiction es aquella ficción que de manera autoconsciente llama la atención hacia su condición de artefacto con el propósito de cuestionar la relación entre ficción y realidad (2). "El niño proletario" hace evidente, por una parte, la presencia de un escritor que genera el texto y, por otra, el empeño casi obsesivo con que este escritor elabora su producto literario. De este modo el entramado de los tres discursos mencionados deviene el artefacto del que habla Waugh y explicita el hecho de que además de ser un texto sobre violencia, "El niño proletario" es un texto sobre la *escritura* de la violencia.

Teniendo esto en cuenta es posible pensar que el contenido ideológico del relato no se limita, como dice Hernán Ronsino, a imponer una visión de la nación en la que se muestra "la lucha de clases en su estado más exasperante", sino a presentar el papel de la letra y de la literatura en esta lucha de clases. Por eso concuerdo con el acercamiento de Rosano, quien argumenta que el relato lleva al límite las exclusiones que históricamente la cultura y la política han realizado de los "otros" al mostrar la imposibilidad de representación del proletariado, encarnado en este niño que muere violado y torturado, mudo y ciego.⁵ Sin indagar acerca del lugar que ocupa la metafiction en este relato ni profundizar en las posibilidades que abre la utilización de discursos literarios en este relato, Rosano identifica como tema central del texto el poder que da el uso de la palabra escrita y cómo ésta es la base de la relación que establece "El niño proletario" con las obras anteriores: "Como en Echeverría, como en Cambaceres, el poder de la letra, de la palabra escrita, de la cultura, traza un territorio de exclusión sobre el cuerpo de aquellos que están alejados de la posibilidad de narrar su propia historia" (20).

Así, el diálogo que entabla "El niño proletario" con la tradición literaria parte de la literatura misma, poniendo en la pluma del

escritor la voz del mal que en los textos precursores estaba en boca del "otro".⁶ La inversión implica más que una transformación del criminal de bárbaro a letrado; implica también una transformación de voz a letra con la que se elabora una réplica contra las prácticas discursivas utilizadas por la literatura para representar al sujeto popular. De manera que dentro de la serie iniciada con "La refalosa", "El niño proletario" no solamente ocupa el lugar de cierre sino que además figura como la obra que contesta a las anteriores, que las parodia y las cuestiona. Para identificar la manera en que se expresa esta réplica se hace necesario desmontar los lenguajes que la componen mediante el escrutinio del estilo literario del narrador criminal. Así lo propone el mismo narrador cuando, en una interrupción introspectiva que trae la narración al tiempo presente, dice: "La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra" (62). Esta afirmación figura como una invitación al lector a descifrar las corrientes literarias con las que el texto dialoga mediante el análisis detenido de su estilo. Identificar el estilo literario del narrador equivale entonces a desenmascarar al violento y poder así acusar la alianza entre las letras y la opresión social.

Los estilos literarios del criminal letrado: naturalismo y modernismo

Una de las corrientes literarias a las que se adscribe la escritura del narrador es el naturalismo. Nancy Fernández Della Barca identifica la presencia de un intertexto naturalista en "El niño proletario" desde el inicio del cuento cuando el narrador afirma: "La execración de los obreros también nosotros la llevamos en la sangre" (64). Como explica Fernández, al explicar el fracaso de la clase social obrera en la herencia y el odio de los burgueses hacia el proletariado en la sangre se está parodiando el lenguaje científico del positivismo (414). Al final, el narrador retoma el tono científico para describir la imagen que da cierre al relato: "La lengua quedó colgante de la boca como en todo caso de estrangulación" (62). La presencia de alusiones médicas y científicas, el tono clínico con que se describen algunos actos violentos y la idea de la herencia y de la sangre como explicaciones para la pobreza y la violencia imprimen en el discurso del narrador un sello positivista incuestionable que vincula el texto con la tradición naturalista.

Si bien Fernández acierta en identificar la parodia de los textos naturalistas en "El niño proletario", no indaga a profundidad sobre el contenido ideológico que yace detrás de esta operación más allá de que con ella se ejecuta una "violencia hacia los textos a la vez que hacia el cuerpo del niño" (Fiesta 40). En cambio, Natalia Brizuela, quien en su tesis doctoral no comenta este texto pero sí otras obras de Lamborghini como *Las hijas de Hegel* y *El ford*, reconoce que mediante la apropiación de la voz de la generación del 80 (y de la gauchesca) Lamborghini intenta demostrar el fraude detrás de estas literaturas. Coincido con Brizuela en que la denuncia de

esta literatura fundadora no puede ser más clara: hay un mensaje implícito de que sobre ella se apoya la violencia social contra la clase proletaria.

El otro movimiento literario que marca el discurso del narrador y que no ha recibido la atención de la crítica es el modernismo. A primera vista la presencia de la estética modernista en el discurso del narrador se demuestra en su lenguaje ornamentado y en la abundancia de joyas y objetos preciosos en las descripciones: los "palacios multicolores" en que habitan los tres burguesitos están rodeados de una atmósfera de "dorado color" (57), Esteban vomita "un espléndido conjunto de objetos brillantes ricamente ornamentados, espejeantes al sol", que luego de ser consumidos por el narrador, son defecados en "una masa luminosa que enceguecía con el sol" (59) y al final, el pequeño Stroppani es ahorcado bajo la luz de una luna "joyesca" (62). Estos son tan sólo algunos ejemplos de las imágenes ostentosas y rutilantes que impregnan el discurso del narrador y que acompañan el vocabulario recargado que caracteriza su narración del ataque a Stroppani. La utilización de estas figuras es excesiva y en su exceso se parodia uno de los rasgos más reconocidos y menos apreciados del modernismo:

Much of what seems tedious in *modernista* poetry for the modern reader is its overloading of rarefied objects, its jewel-studded interior spaces, the amethyst shafts of light that make vision difficult. We find it hard to move around these ornately furnished rooms ... Just as they held a penchant for ornately decorated physical spaces, language itself had to be filled, decorated, and overburdened until it groaned under the excess of sensory paraphernalia. (Kirkpatrick 6-7)

El exceso ornamental y la atmósfera rutilante en "El niño proletario" parodia el modernismo al vincularse con la violencia narrada y al establecer una intersección entre los objetos preciosos y los excrementos. El texto juega con la mezcla de lo escatológico y los símbolos de opulencia para valorizar lo primero y degradar los segundos al mismo tiempo que establece una estética de lo erótico que recuerda a Sade, particularmente en *Les 120 journées de Sodome*. La descripción de la violación, tortura y asesinato del niño contrasta de manera grotesca con la descripción poetizada del ambiente, en el cual a los chicos asesinos los "iluminaban los últimos rayos en la rompiente tarde azul" (60). La poesía que satura el texto del narrador no lo hace sólo a nivel léxico y gramatical, sino que también invade la estructura de la prosa, que a momentos adopta un formato lírico a través de la repetición rítmica de frases del tipo: "Y el sol se ponía, el sol que se ponía, *ponía*" (60). La musicalidad de las descripciones, las metáforas resplandecientes y centelleantes, la recurrencia de colores luminosos y azulados, los sonidos ululantes de los gritos, todos estos rasgos del lenguaje embellecen y armonizan la atmósfera en que sucede el crimen aludiendo a aquella literatura que, más preocupada por la forma que por el

contenido, ha abandonado la realidad que debiera informarla. Esta es justamente la acusación que tradicionalmente se le ha hecho a la poesía modernista, aunque la crítica reciente haya demostrado que se trata de una interpretación errónea:

Perhaps because art and artifice became associated with artificiality and even insincerity (just the opposite of what the *modernistas* aspired to), succeeding generations of readers failed to see in these elaborate images and structures the complex critique of their life and times that *modernista* writers were making. They failed to understand that *modernistas* believed that the truth of poetry was revealed — not obscured by — ornamentation. (Jrade 116)

Del mismo parecer es Gerard Aching, quien argumenta que acusar a la poesía modernista de evasiva o escapista es caer en una lectura anacrónica de estas obras. Propone, en cambio, leer el compromiso de estos autores con la realidad en su deseo de adornarla desde la distancia poética (3). A pesar de las aclaraciones de Jrade y Aching, no se puede negar que tradicionalmente se ha entendido el modernismo como un movimiento en el que priman el embellecimiento artificial de las formas y la elegancia verbal por encima de los asuntos sociales, percepción cimentada parcialmente en los gestos aislacionistas de parte de estos poetas como fue el de refugiarse en su exclusivo "reino interior". Aching ofrece un análisis completo de este "reino interior" y explica que al elegir este lugar no-social desde el cual escribir (salones, monasterios, torres de cristal, celdas en castillos, etc.), el poeta le estaba ofreciendo a su círculo intelectual y a su público lector burgués un imaginario social basado en la exclusividad. Adicionalmente, les proveía a las clases privilegiadas un santuario idealizado en el que podía refugiarse de la realidad comercial e industrial que hacía parte de su nueva existencia transformada con la llegada de la modernidad (27-8).⁷

Sin embargo, insiste Aching, este refugio no es signo de escapismo, sino más bien forma parte del lenguaje que estos escritores utilizaron para comentar sobre su prestigio social y sobre Hispanoamérica a partir de los ideales estéticos que buscaban promover (42). Aun así, la imagen que proyectaron fue la del desarraigo y la indiferencia, hasta el punto de que algunos críticos y lectores interpretaran este escapismo como una conducta con visos patológicos:

From the perspective of the escapist detachment hypothesis, for example, the *modernistas* were considered aloof and deviant. According to some critics, these artists possessed addictive personalities, suffered depressions, social and economic embarrassments, bouts of jealousy and rage - all of which supposedly accentuated their already acute sensibilities. (Aching 146)

El narrador de Lamborghini se acoge a la imagen aquí descrita

reforzando su afiliación modernista. El "reino interior" figura en "El niño proletario" cuando, en medio de algunas divagaciones sobre la muerte, el narrador aclara desde dónde escribe: "Desde la torre fría y de vidrio. Desde donde he contemplado después el trabajo de los jornaleros tendiendo las vías del nuevo ferrocarril. Desde la torre erigida como si yo alguna vez pudiera estar erecto" (61). Convergen aquí dos motivos típicamente modernistas: el "reino interior" ya comentado, y el arribo de la modernidad con la llegada del nuevo ferrocarril. La mirada del narrador desde fuera y desde arriba recalca la distancia que se erige entre el escritor y la nueva realidad industrial y comercial, una distancia que también recalca la posición de privilegio del que mira y escribe frente al que trabaja tendiendo las vías del ferrocarril. En esta distancia se sustentan el elitismo y la discriminación que tiñen el discurso del narrador y, por extensión, la literatura que este narrador representa.

Pero quizá el signo más certero de la inscripción modernista en el discurso del narrador se encuentra en su apropiación del verso de Rubén Darío cuando dice: "Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo" (61-2). Con una variación, Lamborghini falsifica el significado que Rubén Darío dio a este verso. El poema de Darío forma parte de su obra *Cantos de vida y esperanza*, libro que según Anderson Imbert marca el retorno del poeta a las preocupaciones sociales. El verso de Darío denota un examen de su vida y plantea una toma de conciencia sobre dos "yo": el que hoy es y el que ayer "decía". El poema parte de esta escisión para profundizar en ese "yo" que en el pasado era un poeta de torre de marfil, que "decía el verso azul y la canción profana", al mismo tiempo que sugiere que ése que él era ya no lo es más. Cathy L. Jrade ve en la utilización de la frase "Yo era aquel" por parte de Darío una reproducción del "Celui qui ..." de Victor Hugo, conexión significativa si se considera que, como afirma Jrade, "At this moment in his career, Darío sets forth with renewed impetus to reaffirm Victor Hugo's ideal of poetic responsibility... For Hugo, the poet's mission is compulsory, to be performed with divine sanction and divine inspiration. It encompasses a commitment that is both spiritual and political, a moral obligation to understand the world and to improve it" (85-6).

Lamborghini subvierte el mensaje de Darío al asimilar a los dos "yo" en la segunda parte de la frase: "Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo" (mi énfasis). Cualquier alusión a una transformación espiritual o política, a una renovada búsqueda del compromiso del poeta, se desvanece en la nueva versión que el narrador de "El niño proletario" ofrece del verso de Darío. Con esta frase, además, el narrador iguala otros dos "yo" presentes en su discurso: el "yo" que mata y el "yo" que escribe. La distancia temporal que separa al narrador del protagonista del relato no se traduce en una distancia ética y por lo tanto se cancela de un trazo cualquier posibilidad de progreso espiritual.

Con esta afirmación también se divorcia el impulso confesional de sus motivaciones más comunes — el remordimiento, el deseo de redención, la expiación de la culpa —, pues establece la impenitencia del narrador. La confesión de este narrador no nace de un acto

de contricción sino todo lo contrario, la confesión actúa como un mecanismo mediante el cual el narrador desenmascara y reafirma su verdadera identidad, en un acto más inspirado por la vanidad que por la culpa. Esta motivación perversa ya había sido explicada por J.M. Coetzee cuando, refiriéndose a *Notes from Underground*, dice: "The possibility we face is of a confession made via a process of relentless self-unmasking which might yet not be the truth but a self-serving fiction, because the unexamined, unexaminable principle behind it may not be the desire for the truth but a desire to be a particular way" (220-1). Así también en el cuento de Lamborghini, la confesión sin confesor y sin el componente dialógico que da el encuentro de dos conciencias diferentes — la de antes y la de ahora — resulta en un ejercicio solipsista cuyo principal motor es el afán de auto-afirmación.

Lo más interesante en este relato es que esta manera de ser nos es revelada por los brutales actos cometidos pero también por los estilos literarios que modelan el discurso del narrador. La construcción de la voz juega un papel fundamental en la articulación de la identidad narrativa y, por consiguiente, en la constitución de su mensaje ideológico pues plantea la necesidad de la decodificación del discurso literario de parte del lector. Solamente cuando el lector desmonta la adhesión del narrador violento a las corrientes del naturalismo y del modernismo puede leer la denuncia que el texto realiza del papel de la tradición literaria en la lucha de clases.

La ideología de la escritura criminal

Es ahora indispensable pensar por qué estos movimientos son el blanco de tan dura crítica. El ataque al naturalismo se explica en que, como desarrolla Jrade, el sustento positivista de esta corriente les otorgó a las clases dirigentes el vocabulario necesario para legitimar la injusticia social:

Scientists were believed to be the bearers of a demonstrable truth and the trustees of an infinitely superior future. Whatever evils of 'modern life' arose were accepted as a necessary by-product of national development. In reality, however, the latent function of positivism was to provide the ruling classes with a new vocabulary to legitimate injustice; liberal ideology was gradually replaced by the belief in struggle for existence and the survival of the fittest. (17)

En cuanto al modernismo, su ataque proviene, como se dijo antes, del desapego de sus poetas hacia el mundo real y del elitismo que abrigaba su sentido aristocrático y cosmopolita del arte. La búsqueda de la belleza es ridiculizada en esta obra al ser presentada como un anhelo imposible e inclusive violento pues aspira a convertir la tortura y asesinato del niño en un episodio estético y artístico. El placer que devenga el narrador y sus amigos de la violación y muerte

de Stropani tiene su correlativo perverso en el placer artístico que se supone produce la literatura que narra este evento.

Es importante reconocer la convergencia inusitada del modernismo con el naturalismo en el escrito del narrador, si se tiene en cuenta que, como explica Jrade, la relación entre los modernistas y los positivistas era ambivalente. Por una parte los modernistas admiraban los progresos de la ciencia, pero por otra miraban con recelo la creencia en su superioridad por encima de todas las cosas (17). La fe del modernismo estaba situada en el poeta, en sus cualidades visionarias y en su facultad para entender el mundo de una manera privilegiada. Por eso resulta curioso que en el narrador de "El niño proletario" concurren dos tendencias tan dispares.

Puede ser parte del interés de Lamborghini de, como afirma Paola Gallo, expresar una violencia contra la lengua materna y contra la madre patria como un acto de rebeldía, como una forma de "revuelta política contra la patria y las promesas que fundaron su leyenda" (203). Visto de esta manera, "El niño proletario" es también un ataque a los orígenes, en este caso literarios. La fusión de modernismo y naturalismo es un recurso intertextual para cuestionar las "buenas intenciones" de la literatura de élite y destruir de paso la fe en la ciencia y la poesía que cada uno de estos grupos proclamaba. Los dos movimientos, aunque diferentes en propósito y estilos, abanderaron causas que poco o nada tenían que ver con los intereses de sus sujetos literarios y desde el poder que otorga el uso de la palabra escrita acallaron con violencia estas otras voces.

Aunque para el momento en que Lamborghini escribe su relato estas dos tendencias literarias no estaban vigentes, Lamborghini arremete contra ellas por su carácter fundacional, principalmente el del modernismo. El modernismo es considerado el primer movimiento literario originado en Hispanoamérica y como señala Aníbal González constituyó "an all-encompassing revolution in Spanish American literary and intellectual life without which the current achievements of Spanish American narrative would have been impossible" (146). Atacar al modernismo y al naturalismo equivale a combatir a la literatura hispanoamericana contemporánea desde sus bases, acusándola de ser agente de opresión social. El texto de Lamborghini constituye un eslabón en la cadena de obras que han manifestado su desprecio hacia la tradición letrada en América Latina. Este desprecio, explica Aníbal González, forma parte de una tradición cultural en la que algunos escritores hispanoamericanos manifiestan "a growing willingness to regard writing as inherently violent and to view literature as an ethically compromised form of art" (140). "El niño proletario" transcribe este mensaje y lo exagera en una narración donde el que escribe, y el grupo que representa, despliegan la elegancia verbal necesaria para estetizar e intentar justificar el episodio más escabroso. Mientras tanto, el niño proletario "no podía gritar, ni siquiera gritar porque su boca era firmemente hundida en el barro por la mano fuerte militar de Gustavo" (59). Y al final, ya muerto, su lengua — con la que no pudo hablar, ni siquiera gritar — cuelga de su boca como un emblema de su victimización y de su perpetuo silencio.

NOTAS

¹Entre los estudios más recientes se encuentran los de Ricardo Strafacce (2008), Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (2008), Paola Gallo (2015), Ofelia Ros (2014), Hannes Sättele (2015) y Andrea Kottow (2021).

²Ofelia Ros, por ejemplo, identifica el mensaje ideológico del relato a partir de un análisis que combina la teoría psicoanalítica con un análisis histórico marxista. Desde este lugar la autora propone que "El niño proletario" presenta, mediante la parodia, una crítica a las estructuras sociales basadas en la dominación de las clases bajas y en la implementación de modelos políticos represivos.

³Mucho se ha escrito sobre las conexiones entre colonialidad y escritura en el contexto latinoamericano: *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, de Antonio Cornejo Polar, *La ciudad letrada*, de Ángel Rama, y *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*, de Roberto González Echevarría, son algunos de los estudios más influyentes sobre el tema.

⁴Me apoyo en la definición que ofrece Gerard Genette sobre la función ideológica en la narración. Dice: "the narrator's interventions can also take the more didactic form of an authorized commentary on the action. This is an assertion of what could be called the narrator's ideological function" (257).

⁵Agrega Rosano que en "El niño proletario" se puede leer un anticipo alegórico de la dictadura de la década de los 70 que acabará con la vida de 30 treinta mil personas. También Ronsino lee este relato como una anticipación de la dictadura: "La aniquilación de Stroppani, el niño proletario, es la aniquilación del sujeto trabajador... La violencia que contiene el asesinato anticipa a la dictadura" (no pag).

⁶Me refiero a la voz del mal que Josefina Ludmer identifica en "La refalosa" de Hilario Ascasubi y que describe como la "lengua asesina y brutal, la representación del mal en la lengua" (169). Esa voz reaparece en "La fiesta del monstruo" de Borges y Bioy en boca del militante peronista.

⁷Aching traza los orígenes del "reino interior" en el *locus amoenus* y señala que los modernistas lo convierten en un espacio interior. Dice Aching que "This celebration of privacy does not merely represent a reprieve from the burdensome uncertainties and demands of economic life; the modernistas' idealization of these exclusive sanctuaries also emblemized and hence captured the aspirations of the monied classes to cultivate the art of leisure away from the 'debasement' commercial and industrial labor upon which they depended for their own economic welfare" (28).

OBRAS CITADAS

- Aching, Gerard. *The Politics of Spanish American Modernismo*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Aira, César. Prólogo. *Novelas y cuentos*, de Osvaldo Lamborghini. Ed. César Aira. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, pp. 7-16.
- Anderson Imbert, Enrique. "Los poemas cívicos de 1905." *Modernismo y 98*. Ed. José-Carlos Mainer. Vol. 5. Historia y crítica de la literatura española. Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 172-6.
- Ascasubi, Hilario. "La refalosa." *Poesía Gauchesca*. Ed. Ángel Rama. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 69-72.
- Astutti, Adriana. *Andares Clancos: Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*. Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares. "La fiesta del monstruo." *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus textos*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 259-69.
- Brizuela, Natalia. *El pueblo abyecto: Estado, literatura y tecnología en la narrativa de Osvaldo Lamborghini y Diamela Eltit*. 2003. New York University, PhD dissertation.
- Coetzee, J. M. "Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky." *Comparative Literature*, vol. 37, no. 3, 1985, pp. 193-232.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- Dabove, Juan Pablo y Natalia Brizuela. *Y todo el resto es literatura: Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires, Interzona Latinoamericana, 2008.
- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas*. Barcelona, F. Granada, 1907.
- Drucaroff, Elsa. "Los hijos de Osvaldo Lamborghini." *Atípicos en la literatura Latinoamericana*. Ed. Noé Jitrik. Buenos Aires, Oficina de publicaciones del C.B.C., 1997, pp. 145-54.
- Echeverría, Esteban. *El matadero*. Ed. Leonor Fleming. Madrid, Cátedra, 1999.
- Fernández Della Barca, Nancy. "Fiesta y Cuerpo: Algunas reescrituras de Civilización y Barbarie." *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*. Ed. Elisa Calabrese. Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, pp. 29-52.
- Gallo, Paola. "'Esta obstinada manera de escribir mal': La orgía del origen en Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 44, no. 2, 2015, pp. 191-204.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Cornell University Press, 1980.
- González, Aníbal. *Killer Books: Writing, Violence, and Ethics in Modern Spanish American Narrative*. 1st. Ed., University of Texas Press, 2001.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Jrade, Cathy L. *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*. 1st ed., University of Texas Press, 1998.

- Kirkpatrick, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*. University of California Press, 1989.
- Kottow, Andrea. "El crujir del lenguaje: Acerca del goce en Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán y Diamela Eltit." *Letral*, vol. 26, 2021, pp. 1–28.
- Lamborghini, Osvaldo. *El fiord*. Buenos Aires: Ediciones Chinatown, 1969.
- _____. "El niño proletario." *Novelas y cuentos*. Ed. César Aira. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana, 2003.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Libros Perfil S.A., 2000.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- Prieto, Julio. *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Ediciones de Iberoamericana, 2016.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo, Uruguay: ARCA, 1995.
- Ronsino, Hernán. "La casa y los arrabales de la nación argentina: Máscara, tragedia y dos cuentos." 2001. *Enfocarte.com: Revista de Arte y Cultura*.
- Ros, Ofelia. "Perversión e historia en 'El niño proletario' de Osvaldo Lamborghini" *Dissidences*, vol 5, no. 10. <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol5/iss10/6>
- Rosano, Susana. "El Peronismo a la luz de la 'desviación latinoamericana': Literatura y sujeto popular." *Colorado Review of Hispanic Studies* vol 1, no. 1, 2003, pp. 7-25.
- Sarmiento, Domingo Faustino. Ed. Roberto Yahni. *Facundo: Civilización y barbarie*, Madrid: Cátedra, 2015.
- Sättele, Hannes. "El espacio vacío o descifrar lo ilegible: "El Niño Proletario" de Osvaldo Lamborghini." *Mitologías Hoy*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.221>.
- Strafacce, Ricardo. *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires, Mansalva, 2008.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, 1984.

La memoria del presente: literatura y activismo en *Diario de una princesa montonera*. *110% verdad* de Mariana Eva Pérez

Valeria Rey de Castro
Pontificia Universidad Católica del Perú

RESUMEN: A partir del análisis del blog y libro *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez este artículo plantea que los relatos de memoria se articulan como una respuesta a coyunturas políticas del presente. Pérez es hija de desaparecidos de la dictadura militar argentina y militante de organizaciones de derechos humanos dedicados a la reivindicación de las víctimas del terrorismo estatal. Las temáticas, el tono y las alusiones metaliterarias que Pérez elabora en el blog se sostienen en el diálogo que la autora mantiene con el momento histórico que atraviesan las políticas de memoria promulgadas por los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner hasta el mandato de Mauricio Macri. Sus elecciones literarias revelan cómo los discursos de memoria de los familiares de las víctimas de la dictadura se estructuran a partir de la perspectiva del presente.

PALABRAS CLAVE: Mariana Eva Pérez, memoria, Argentina, dictadura, blog

Desde el año 2007 hasta aproximadamente el 2014, se publican diversos relatos escritos por hijos e hijas de desaparecidos y/o militantes de la dictadura militar argentina (1976- 1983).¹ Estas narrativas retratan la construcción de una subjetividad a partir de la ausencia paterna ya sea por asesinato o desaparición, y la relación de las y los narradores con la militancia en organismos de derechos humanos dedicados a la reivindicación de sus familiares, víctimas del terrorismo de estado. Al echar luz en las experiencias vinculadas con la dictadura centradas en la esfera privada y la vida familiar, la aparición de estos relatos desafía una serie de lugares comunes en torno al discurso de memoria oficial promulgado durante los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015).

Desde el fin de la dictadura militar de Argentina, diversos mandatos presidenciales enfrentaron de diferentes maneras los crímenes cometidos durante esta etapa.² Las luchas contra la impunidad suceden de forma interrumpida e irregular hasta la llegada de Néstor Kirchner al poder presidencial. Durante su administración, se establecen cambios importantes respecto a los abusos cometidos durante la dictadura militar. A partir de una serie de actos políticos y simbólicos, se reivindica a los desaparecidos a quienes se identifica como las víctimas de la represión estatal.³ Todos estos actos instauran un discurso público de memoria y elevan el caso de Argentina como paradigmático en la defensa de los derechos humanos contra la violencia ejercida en el marco de las dictaduras durante los años de la Operación Cóndor en Latinoamérica.⁴ En este contexto de reivindicación, las relaciones entre ciertas organizaciones de derechos humanos y el presidente Kirchner se fortalecen.⁵ Si bien estos vínculos generan que la lucha

por el reconocimiento a los desaparecidos se consolide como una política de estado, estas relaciones implican la monopolización del discurso de memoria por parte del estado. Esta situación genera un quiebre que permite la aparición de narrativas que cuestionan la relación entre el estado y la memoria. Para ello, estos relatos se concentran en la exploración de la intimidad del ámbito familiar y activista, espacios a los que el discurso de memoria difícilmente puede ingresar.

En este artículo, me concentro en el análisis del blog (2009) y libro *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* (Capital Intelectual 2012) de Mariana Eva Pérez (1977).⁶ El blog y el libro reflejan cómo la construcción de la memoria obedece a las demandas del momento histórico presente. Esta circunstancia se evidencia en el contenido, el tono y las marcas ficcionales en las entradas del blog desde el año 2010 hasta el 2016. En los diversos escritos de Pérez, planteo que la referencia a distintas convenciones de géneros literarios como la ficción y el testimonio responden a la relación que el gobierno de turno sostiene con las organizaciones de derechos humanos y, por extensión, con el discurso de memoria instaurado durante el mandato de los Kirchner. En ese sentido, el blog y libro *Diario de una princesa montonera* nos permite reflexionar acerca de cómo los relatos de memoria se articulan como una respuesta a coyunturas políticas del presente.

Los roles de la comunidad y el individuo en la construcción de un relato de memoria han sido estudiados desde diversas perspectivas. Para Maurice Halbwachs (1980) la memoria colectiva se caracteriza por encontrarse en armonía entre la memoria individual y la de un grupo social. En el caso de la memoria colectiva, deben existir suficientes puntos de contacto entre los recuerdos

de los miembros de una comunidad para que la construcción del pasado se erija bajo una base común (31). Así, Halbwachs enfatiza que el proceso de formación de un discurso de memoria se construye día a día entre los miembros de una comunidad a partir de recuerdos compartidos. Jan Assmann (1992) parte de las ideas de Halbwachs para introducir la categoría 'memoria cultural'. Él plantea que no basta con los recuerdos en común para construir memoria, si no que esta se sostiene en una serie de prácticas culturales (ritos, textos, monumentos, valores, etc.) que dotan a la memoria de institucionalidad (17-20). Al subrayar la construcción de un relato de memoria que proporcione identidad a una colectividad, ni Halbwachs ni Assmann reflexionan en torno al papel del individuo que cuestiona alguna versión extendida de la historia.

En el ensayo "Resistance to Memory: The Uses and Abuses of Public Forgetting" (2005), Andreas Huyssen señala que, para poder separar a los culpables de las víctimas en el caso de los crímenes cometidos durante la dictadura argentina, los delitos de los militantes tuvieron que ser 'olvidados' (silenciados o desarticulados) para permitir el surgimiento de una memoria nacional alrededor del desaparecido, símbolo de la víctima de la represión militar (170). Así, el olvido permite llevar a cabo los juicios contra los responsables de los crímenes. Sin embargo, esta imagen despolitizada en torno al militante del discurso hegemónico ocasiona que emerjan discursos alternativos que buscan representar nuevas perspectivas acerca de los activistas.

En el caso argentino, el discurso hegemónico de memoria al que Huyssen se refiere posibilita la emergencia de múltiples narrativas que indagan los límites de la heroicidad de los militantes y las políticas de memorias en manos del estado. Esta situación se refleja en los relatos de los hijos e hijas de desaparecidos y/o militantes publicadas durante los gobiernos de los Kirchner, las cuales describen experiencias que cuestionan la solidez del discurso público de memoria. Así, el caso argentino no solo es paradigmático para entender la lucha por los derechos humanos de parte de los familiares de las víctimas, sino también para mostrar que el discurso de memoria se construye desde el presente. Como señala Aleida Assman, la memoria ya no es más entendida como rastro o almacenamiento, sino como una sustancia flexible que constantemente se reformula a partir de las presiones y perspectivas de lo actual (146).

Para este análisis me concentro en la forma en que la naturaleza dinámica del blog en el formato de diario íntimo posibilita la construcción de una memoria alternativa, inacabada y que se replantea continuamente. En el contexto del discurso oficial de memoria de la Argentina kirchnerista, este ejercicio se funda desde diversas fuentes no oficiales como el personaje que la autora crea en torno a ella misma. El contenido de las entradas al blog se sustenta en el diálogo que la autora mantiene con el momento histórico por el que atraviesan las políticas de memoria. Esto se evidencia en que los temas, el tono y las referencias metaliterarias que utiliza en su blog se modifican de manera radical a partir del fin

de la administración kirchnerista y el inicio del gobierno de Mauricio Macri (2015- 2019). Estas elecciones en los contenidos y recursos literarios del diario electrónico demuestran cómo los discursos de memoria de los familiares de las víctimas de la dictadura se estructuran a partir del momento histórico.

La experiencia de Pérez dentro de organismos de derechos humanos reconocidos por los gobiernos de los Kirchner la erige como una figura pública vinculada con una serie de reclamos sociales basados en las relaciones de parentesco con las víctimas de violencia estatal.⁷ Como plantea Elizabeth Jelin, el lazo de parentesco con la víctima dota a sus familiares de autoridad en los debates de memoria. De esta forma, la presencia simbólica y el capital político de los parientes de las víctimas de la represión tienen una carga de legitimidad dentro de la esfera pública a la hora de comentar sobre los abusos cometidos durante la dictadura (227-28). El peso de la imagen pública de Pérez es el punto de partida del blog de la princesa montonera que se configura como un intento de expresarse al margen de esta institucionalidad.

El surgimiento del blog en la era Kirchner

El pseudónimo 'princesa montonera', cumple una serie de funciones dentro del blog. Este sobrenombre presenta su texto con un tono frívolo, pues no existe ninguna correspondencia entre la estructura monárquica a la que ella declara pertenecer al llamarse princesa y los ideales sociales de la organización peronista. La asociación entre la nobleza y el grupo guerrillero parodia a ambas instituciones.

Denominarse como 'princesa montonera' permite el nacimiento de Pérez en personaje para su blog. Según Viviane Serfaty, el uso de pseudónimos por *bloggers* posibilita la construcción de un universo distinto, en el que se aplican otro tipo de normas y en el que la personalidad de la escritora/ protagonista se desarrolla de manera plena (93). En la primera entrada del libro, la autora emite un saludo y clama: "Desde mi terraza en Almagro, tierra liberada, en puntas de pie entre las dos macetas, agito mi mano lánguida hacia los balcones de los contrafrentes y te saludo, oh pueblo montonero" (9). En este gesto, la narradora crea un espacio alternativo en el que se representa como una líder dirigiéndose a su pueblo, lo que permite que la autora altere la identificación de la vida diaria de activista Mariana Eva Pérez con la de la princesa montonera.

A lo largo del blog, Pérez irónicamente nombra a este universo alternativo como "la Disneylandia de los derechos humanos". La referencia a los cuentos de princesas caracterizados por los personajes tipo y la predictibilidad de los acontecimientos funcionan como una metáfora para burlarse de la Argentina que reivindica a las víctimas de la dictadura militar. A través del relato de princesas, la narradora expresa cómo el triunfo del gobierno de los derechos humanos esconde otro tipo de conflictos como "las leyes reparatorias redactadas con el culo y nunca revisadas, ni en el uso y abuso de las Madres, ni en el loteo clientelar de la Esma"

(187-88).⁸ El final feliz de estos cuentos parodia el desenlace 'felices para siempre' que, en teoría, se desencadena en Argentina después de los logros alcanzados en materia de derechos humanos durante los gobiernos de los Kirchner.

En el caso de Pérez, el blog se vuelve un medio ideal para representar las experiencias que escapan del discurso oficial de memoria. Como señala Elaine Díaz, las ventajas de este espacio virtual consisten en la facultad de publicar y comentar entradas de forma sencilla e instantánea, y la visibilización de historias que no tendrían espacio en fuentes oficiales debido a que cualquier persona puede escribir un blog (952-53). En el blog de la Princesa montonera, Pérez construye su propio relato de memoria como respuesta casi inmediata a situaciones del momento que se enuncian desde el discurso hegemónico de memoria. De esta manera, la autora articula una voz que no responde a la imagen institucionalizada de las organizaciones de derechos humanos con la que se identifica su persona pública.

A la vez, la estructura del diario blog cumple una función fundamental al retratar la construcción de la subjetividad de la narradora como un proceso inacabado y bajo constante reformulación. Como señala Serfaty "self-representation in diaries also differs markedly, veering more towards self-expression than the production of a consistent, unified version of oneself: in this case, openness is the rule" (29). Un ejemplo de ello es la opinión de la narradora en torno a su propio activismo como sucede ante su trabajo en el caso de las madres de desaparecidos de Argelia. Ella describe esta experiencia como: "tengo un entusiasmo militante que no me reconozco. Me encantaría ser toda escepticismo e ironía y no esta inesperada militante internacionalista de los derechos humanos [sic]. Esto que me está pasando atenta contra la narración" (23 de agosto de 2010). La protagonista reconoce que esta nueva actitud socialmente esperanzada es opuesta a la opinión recelosa en torno al activismo que ella suele expresar en el blog. La figura institucional de Pérez como militante excede la subjetividad de la protagonista y se inclina hacia el trabajo en derechos humanos por el que se la identifica públicamente. Este repentino cambio de parecer rompe con la caracterización de la Princesa montonera como la de una activista descreída. Así, la estructura de diario del blog reafirma la identidad en formación de la narradora. En ese sentido, la subjetividad en construcción de la protagonista cuestiona la solidez del discurso de memoria oficial instaurado durante el kirchnerismo.

Ficción o muerte: el género (literario) en disputa

Con la intención de iluminar experiencias que escapan del discurso hegemónico y que dialogan con personas y situaciones reales e identificables para el lector, Pérez enfatiza el carácter ficcional de su texto.⁹ Señalar en el subtítulo que el diario es '110% verdad' funciona como una provocación a los géneros literarios que suelen ser leídos

y pensados como reflejos de la realidad como el testimonio o la crónica periodística. En el carácter lúdico del subtítulo se lee el deseo de la autora de sabotear las expectativas del lector. El público no puede exigirle al texto la misma rigurosidad de datos de aquellos géneros literarios que pretenden retratar la 'realidad'.

En su blog, la Princesa se define a sí misma como ficciones. En uno de sus sueños, ella se enfrenta a su odiado ex jefe, un padre de desaparecido que es director de una organización de derechos humanos y le exclama: "Hola, hijo de puta. Volví y soy ficciones" (24).¹⁰ El encuentro entre el director y la protagonista está signado por la ficción. Bajo este registro, ella se dirige con actitud desafiante a la institucionalidad que representa este personaje. La ficción protege a la narradora, pues le permite exhibir eventos y criticar a personas sin temor a la incomodidad o inconvenientes que se generarían si se hace desde un género literario que mantenga un compromiso con describir cierta realidad.

La ficción también posibilita la narración de hechos como a ella le place alineándose más con una tendencia estética. En la primera entrada del libro, ella menciona: "En Almagro es verano y hay mosquitos –y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción–" (9). En sus textos, Pérez es ambivalente en torno al uso de ambos géneros, inclinándose hacia la ficción con el objetivo de acercar su texto a lo literario en vez de al carácter legal del testimonio. Al describir que en el espacio que ella crea la existencia de cucarachas es inadmisibles sigue las reglas de su universo principesco y no uno de tintes realistas.

La relación entre la ficción y el testimonio es constante y se manifiesta de forma lúdica a lo largo del blog. Ella juega con la incapacidad de diferenciar claramente este registro del testimonial. Al inicio del libro, la Princesa señala "[m]e cansé de luchar: hay cosas que quieren ser contadas... el deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos!" (12). Si bien, en su declaración, la protagonista se distancia de su labor militante en el campo de las batallas legales que enfrenta como activista, se aproxima al quehacer narrativo en el deseo de relatar situaciones que parecen ocultas y a las que ella tiene acceso exclusivo. La idea de rescatar el deber testimonial es más bien lúdica y reproduce el tono irónico del 110% verdad del subtítulo del blog. Así, la Princesa reafirma el deseo de rescatar su subjetividad.

El interés por la ficción de la autora se empata con un contexto en el que los reclamos de derechos humanos en torno a las víctimas de la dictadura están saturados. Durante los gobiernos de los Kirchner, varios de los organismos de derechos humanos en los que militaban los familiares de los desaparecidos logran una serie de reconocimientos estatales representados en indemnizaciones, juicios, etc. Esta situación genera que las luchas de estas organizaciones se conviertan en la insignia de estos mandatos que, a través del establecimiento de un discurso oficial de memoria, uniformizan la experiencia de estos militantes. En este escenario, la ficción se convierte en la herramienta que Pérez utiliza para representar las experiencias que escapan de esta oficialidad. Así, la

ficción le permite distanciarse de la voz colectiva de activista con la que se le identifica y rescatar su propia voz.¹¹

El humor de la excéntrica princesa montonera

El humor y la irreverencia permiten que la autora acceda a otras licencias a la hora de narrar su subjetividad vinculada con la desaparición paterna y materna. Ella emplea un tono desvergonzado y burlesco que se encuentra reflejado en su vocabulario a través del uso de términos como 'hijos' (hijos e hijas de desaparecidos), 'militonta' (militante), 'el temita' (el tema de las desapariciones de los familiares), 'el ghetto de los derechos humanos' (el conjunto de personas e instituciones relacionadas con organismos de derechos humanos que se ocupan de las víctimas del terrorismo de estado), etc. Bajo el discurso de memoria oficial que concibe a los desaparecidos como los defensores de la democracia, este vocabulario difícilmente podría ser aceptado, pues el humor de estos términos le quita solemnidad y solidez al discurso oficial. Apelar al humor permite que la autora sea crítica y visibilice las problemáticas internas de las instituciones de derechos humanos y del uso político que se le otorgó al tema de los desaparecidos durante los gobiernos de los Kirchner. Este uso del humor se visibiliza en la escena en que, tras la muerte de Néstor Kirchner, la Princesa rememora su encuentro con el presidente en la Casa Rosada: "ahí fue cuando le conté que me había arrancado lágrimas políticas el día de su asunción y le hice prometer que no me arrepentiría. Después si me arrepentí, mucho, me sentí usada ¡forreada!" (190). La escena burlona y melodramática no opaca la frustración de la protagonista ante el uso de la figura de los desaparecidos por parte del estado.

El humor proporciona una perspectiva distinta hacia eventos dolorosos como la condición de hija de desaparecidos de Pérez. Según el crítico Simon Critchley, el humor tiene la misma estructura formal que la depresión. La diferencia es que el humor es un antidepresivo que funciona cuando el yo se encuentra a sí mismo como ridículo. El sujeto se percibe como un objeto abyecto, pero en vez de optar por las lágrimas, se ríe de sí mismo y encuentra el consuelo (101- 102). Al definirse como 'militonta'; la protagonista se burla de la ingenuidad en torno a su activismo en organismos de derechos humanos y, sobre todo, en las promesas que los gobiernos de los Kirchner establecen con estas instituciones. Ella rechaza una postura en la que la militante es incapaz de cuestionar las políticas de estado, pese a haberse alineado a ciertos colectivos que simpatizaban con las propuestas de dicho régimen.

Ciertas entradas del blog son relatadas de forma que no se niega lo penoso de la situación, pero para no caer en lo insoportable se recurre a parodiarla. Por ejemplo, Pérez se presenta como un personaje de un *reality show*: "Humor, compromiso y sensualidad de la mano de nuestra anfitriona, la excéntrica Princesa Montonera, que no se priva de nada a la hora de luchar por la Memoria, la Verdad y la Justicia.... Una vida 100% atravesada por las consecuencias del

terrorismo de Estado" (15 de febrero de 2010). La autora lee su tragedia personal a través de un programa sensacionalista en el que se retrata la supuesta vida privada de gente famosa. El carácter de celebridad recae también sobre Pérez, pues su persona pública está asociada con las instituciones de derechos humanos relacionadas con los familiares de los desaparecidos.

El humor permite que Pérez se distancie de la voz narrativa de una víctima. De manera paródica, la narradora se define a sí misma como la "princesa del jet set francófono de los derechos humanos" (13), una "huérfana indemnizada" (85) y como una persona que "no trabaja amparada de su linaje victimoso" (1 de marzo 2013). A través de estas descripciones, ella acepta que si bien su orfandad es causa de una tragedia social, ella ha sido social y económicamente reparada. El uso del humor genera que su personaje no quede atrapado en el papel de una víctima: al concentrarse en retratar su vivencia personal se aleja de este lugar común con el que se suele relacionar a los familiares de los desaparecidos que militan en diversas organizaciones de derechos humanos y se despoja del tono solemne del discurso oficial de memoria triunfalista de los Kirchner.

Un nuevo momento literario: el juicio de la RIBA

Pérez se distancia del uso del humor, y las referencias ficcionales y a los cuentos de princesas al momento de relatar los pormenores del juicio de la Regional de Inteligencia de Buenos Aires (RIBA). Este juicio, que se enmarca en el contexto del gobierno de Mauricio Macri (2015-2019), se inicia en mayo del 2016 y sentencia a los culpables de la muerte de los padres de Pérez, Patricia Roisinblit y José Pérez. Como informa María Eugenia Ludueña, este proceso condena a Omar Graffigna, ex Jefe de la Fuerza Aérea e integrante de la segunda Junta Militar. Este juicio es central, pues es el primero de magnitud para un integrante de la Fuerza Aérea, la menos afectada hasta ese entonces por los juicios de lesa humanidad. También, son juzgados Luis Trillo, jefe de la Regional de Inteligencia de Buenos Aires, y Francisco Gómez, apropiador del hermano de Pérez, Guillermo. Pérez fue la principal impulsora de esta causa que reveló que la RIBA fue un centro clandestino de detención y tortura dirigido por la Fuerza Aérea.

El ascenso de Mauricio Macri al poder representa el fin de las políticas de derechos humanos que hasta entonces se llevaban a cabo en Argentina durante los gobiernos de los Kirchner. Este mandatario se ha referido a la dictadura como una 'guerra sucia', denominación que omite que los crímenes cometidos fueron dirigidos por el estado, y ha cuestionado si el registro de 30 000 desaparecidos durante el terrorismo estatal es verdadero (Casullo 365). A la vez, Macri mantuvo una actitud indiferente y hasta de rechazo con respecto al futuro de las organizaciones de derechos humanos que trabajan con temas vinculados a la dictadura militar.¹² Diversas organizaciones de derechos humanos manifestaron "su preocupación en torno a la inercia y falta de impulso que se evidencian en los tres poderes

del estado" y señalaban que "se están produciendo retrocesos en materia de políticas públicas que amenazan todas las conquistas que hemos logrado en nuestro país, conformando un ejemplo a nivel mundial" (Abuelas de Plaza de Mayo).

Si el régimen de Kirchner considera los juicios de lesa humanidad un logro de su mandato, el juicio de la RIBA se desenvuelve en un momento en el que el gobierno se muestra indiferente hacia los reclamos de justicia de los familiares de las víctimas. Bajo este contexto político, el blog abandona ciertos recursos que lo caracterizaban: el tono irreverente, y la constante referencia al uso de la ficción y la historia de princesas se atenúan y son reemplazados por un tono más serio. Así, los recursos literarios que Pérez utiliza para construir este nuevo relato de memoria están signados por la coyuntura política de ese momento.

Las entradas que Pérez escribe acerca del juicio se concentran en sus emociones en torno al proceso judicial, pero ahora a través de un tono más grave. En el proceso de preparación del caso, Pérez señala que "[t]ortuoso y aburrido se me manifiesta el temita estos días" (16 de marzo de 2016). Si llamarlo 'temita' servía para quitarle peso al tema de las desapariciones forzadas en el inicio del blog, ante el deber de aproximarse a un proceso legal, la percepción de la autora ante este tema se modifica y recupera su carácter solemne.

En los *posts* redactados durante el juicio, la narradora representa algunas escenas en el tribunal. En la entrada "Policía de la moda de los imputados" (11 de mayo de 2016), ella hace una suerte de crítica de modas a las ropas de los acusados. Anteriormente, ella ya había usado el registro de revistas de moda para generar risa y criticar la superficialidad con la que el tema de memoria era retratado por sujetos de la cultura popular.³³ Sin embargo, el lenguaje ligero de las revistas de modas resulta incómodo al contexto del juicio, pues solo revela la manipulación y la perversidad de los imputados. La protagonista describe la apariencia física de los acusados enfatizando su 'fragilidad', 'look de pobre hombre' y 'look vampírico', semblanza que subraya el carácter siniestro de los inculpados.

A la vez el género literario de las entradas durante el juicio se aleja de las referencias ficcionales y revela marcas que lo aproximan más a ciertas características del género testimonial. El más claro es que todos los participantes llevan su nombre propio o sus iniciales. Esta forma de identificar personas y no personajes aproxima a las nuevas entradas al testimonio legal en el sentido de que se pueda identificar los sucesos narrados como 'verdaderos'. En el juicio de la RIBA, uno de los personajes recurrentes de la ficción, Gustavo, abandona su carácter de ficción y, durante el juicio, se vuelve G, el hermano de Pérez. Además, es Pérez quien relata el juicio y no la princesa montonera. Al cambiar la narradora, Pérez se representa como sujeto, un testigo en el proceso judicial.

En el caso RIBA, Pérez y su hermano luchan por la misma causa, pero separados. En "Un post inconcluso" ella señala: "Sobre G., ex Gustavo en *Diario de una princesa montonera*, ex ex hermano, mucho más ex maldito bastardo, por siempre ex Rodolfo, parece

que declaré algo así" (23 de mayo 2016). En su declaración, ella hace énfasis en la compleja relación con el hermano desde la restitución de la identidad de él hasta el momento del juicio en el que él la tiene embargada por una laguna en las leyes reparatorias que no contemplan específicamente a las familias con hijos de desaparecidos que fueron apropiados. Sin embargo, la autora corta el post después de señalar: "mañana declara G.," y lo retoma unos días después: "Esto había escrito el domingo 15 a la noche. Mañana declara G, coma. No supe cómo terminarlo. Hoy, una semana después, todavía no sé qué escribir sobre su testimonio. Por primera vez en mucho tiempo, no sé qué decir (qué sentir, qué pensar) sobre él". El carácter legal de testimonio se desvanece y es ocupado por un testimonio que gira en torno a los afectos de la autora. El juicio reactiva sentimientos ambivalentes en la narradora, quien ante un proceso legal en el que ambos hermanos defienden una causa en común por separado, las palabras de G., se vuelven imposibles de reproducir. Ante esta situación solo queda el silencio para expresar su propia perplejidad ante lo que G. declara.

Las narraciones del juicio de la RIBA revelan la tensión de la existencia de un espacio para retratar la subjetividad en el contexto de un proceso legal. En su rol de testigo, Pérez narra ciertos eventos del juicio e incorpora su sentir con respecto al evento sin hacer ninguna referencia al registro ficcional. Por ejemplo, ella retrata las sensaciones en torno a la inspección ocular que realiza en la RIBA "Pensé mucho en qué ponerme, sobre todo en los zapatos ... ¿Con qué suelas pisar la RIBA? Me decidí por las botitas kickers negras, casi mi uniforme de los últimos años, que me llevaron a recitales, aeropuertos y velorios. Soportaron todo, iban a soportar esto también. ¿Para qué sirven los zapatos favoritos si no es para hacernos transitar las más duras pruebas?" (28 de agosto de 2016). Los sentimientos de la narradora en torno al juicio quedan fuera del discurso legal y ella los rescata para su blog. Lo central de estas descripciones es que se alinean más con el género testimonial en tanto expresan una suerte de factualidad emocional y no un universo alternativo que funciona como una metáfora de determinado contexto social. En ese sentido, la experiencia emocional que Pérez retrata en el contexto del juicio la coloca fuera del discurso institucionalizado legal e invita a nuevas formas de pensar el testimonio al visibilizar su sentir fuera de su discurso colectivo como activista para concentrarse, dentro de un registro realista, en su voz individual.

Conclusiones

El blog *Diario de una princesa montonera*. 110% verdad refleja como la memoria responde a la coyuntura presente. Durante los gobiernos de los Kirchner, el contenido del blog responde a una situación en la que el reclamo de los derechos humanos acerca de los desaparecidos de la dictadura militar se encuentra colmado por el estado. Esta situación posibilita el uso de un registro

humorístico y ficcional que cuestiona un discurso hegemónico de memoria. Sin embargo, durante el régimen de Macri, es necesario rescatar la importancia histórica del juicio a través de los afectos de la narradora. Para ello, se debe prescindir de un discurso lúdico y ficcional, debido a que, en este gobierno, las instituciones de derechos humanos deben reorganizarse para defender y visibilizar una lucha social común.

Después del juicio de la RIBA, Pérez publica de manera

esporádica en el blog¹⁴. En los dos momentos históricos que he rescatado en este artículo, el gobierno de los Kirchner y el de Macri, el proyecto artístico de Pérez se encuentra íntimamente vinculado con su activismo, no solo en la temática del blog, sino que también se convierte en una parte central en el proceso legal que defiende a sus padres. A partir de la inmediatez de publicación que el blog posibilita, se evidencia cómo el relato de memoria de Pérez se articula desde el presente.

NOTAS

¹ Algunas de las narrativas escritas por hijos e hijas de militantes y/o desaparecidos son *76* (2007) y *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *La casa de los conejos* (2008) y *El azul de las abejas* (2014) de Laura Alcoba, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Diario de una princesa montonera*. 110% verdad (2012) de Mariana Eva Pérez, *¿Quién te crees que sos?* (2012) de Angela Urondo Raboy y *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles.

² Durante el mandato del presidente Raúl Alfonsín (1983-1989), se crea la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP, 1983) que elabora el informe *Nunca Más* (1984). Esta investigación sienta las bases para llevar a cabo el Juicio a las Juntas (1985). A pesar de estos avances, Alfonsín cede ante las presiones del Congreso Nacional y aprueba la Ley de Punto Final, que establece la caducidad de los crímenes cometidos durante la dictadura, y la Ley de Obediencia Debida, que plantea que los delitos cometidos por un grado militar bajo al de coronel no son punibles. Después de la renuncia de Alfonsín, Carlos Saúl Menem es elegido presidente (1989 - 1999). Durante su mandato, él dicta los indultos, una serie de decretos de amnistía a los altos mandos bajo los que se libera y se ofrece perdón a los responsables de los crímenes durante el terrorismo estatal. Ante estas leyes de impunidad, colectivos de derechos humanos como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo (1977) e H.I.J.O.S (1995) se organizan y expresan su repudio ante los decretos presidenciales. Hacia el fin del gobierno de Menem, se suceden una serie de mandatos cortos como los de Fernando de la Rúa (1999 - 2001), Adolfo Rodríguez Sáa (2001) y Eduardo Duhalde (2002 - 2003), los cuales asumen el poder en medio de una inestabilidad democrática y terminan sus mandatos debido a la creciente crisis económica.

³ Algunos de estos actos políticos son la derogación de las leyes de impunidad y el inicio de los juicios contra los líderes del terrorismo estatal. Entre los actos simbólicos se encuentran el establecimiento de los centros de detención como lugares de memoria y la orden de Kirchner de descolgar los cuadros de los dictadores Jorge Rafael Videla y Reynaldo Bignone del salón de honor del Colegio Militar (2004).

⁴ Patrice Mc Sherry (2012) señala que la Operación Cóndor es un sistema secreto de inteligencia y operaciones creado en la década de los 70 a través del cual estados militares sudamericanos compartían información, capturaban y torturaban oponentes políticos. Así, los estados militares de la Operación Cóndor se involucraron en prácticas terroristas para destruir la "amenaza subversiva" de la izquierda y defender la "civilización cristiana occidental". La Operación era un componente secreto de la estrategia de contrainsurgencia liderada por Estados Unidos para adelantarse o revertir los movimientos sociales que exigían cambios políticos o socioeconómicos (22).

⁵ Enrique Andriotti (2012) analiza el acompañamiento de organizaciones de derechos humanos como Madres de Plaza de Mayo en políticas de estado y, en ocasiones, su incorporación al aparato gubernamental en el periodo 2003-2010.

⁶ Posteriormente, editorial Marbot publicó el libro en el 2016 y Planeta en el 2021.

⁷ Mariana Eva Pérez es una hija de desaparecidos que militó y trabajó en diversas organizaciones de derechos humanos como 'Abuelas de Plaza de Mayo', institución que busca a los hijos e hijas de desaparecidos que fueron apropiados durante la dictadura militar. La abuela de Pérez, Rosa Tarlovsky de Roisinblit (1919), es la actual vicepresidenta de esta institución. Durante su trabajo en 'Abuelas' Pérez localiza a su hermano, Guillermo Rodolfo Fernando (1978), apropiado por el agente civil de la Fuerza Aérea, Francisco Gómez.

⁸ 'Esma' es el acrónimo de Escuela Mecánica de la Armada, un centro de detención, tortura y exterminio durante la dictadura militar argentina. El estado recupera la Esma en el 2004 y lo inaugura como el espacio de memoria 'Museo Sitio de Memoria Esma' en el 2015.

⁹ Diversas críticas (Logie, Blejmar, Mandolessi) identifican las novelas escritas por hijos e hijas de desaparecidos y militantes como autoficciones. Como señalan Vera Toro, Ana Luengo y Sabine Schlickers (2011), la autoficción es "sinónimo de 'autofabulación' en el sentido de una proyección del autor en situaciones imaginarias y bajo un contrato de figura indudablemente ficcional" (11). En el caso de los relatos escritos por hijos de desaparecidos en Argentina, Blejmar plantea que el uso de la autoficción denota la posibilidad de imaginar distintas versiones del pasado más libres del imperativo de la verdad. Para Mandolessi la autoficción en estas narrativas "espectaculariza una intimidad, la construye y la ofrece al lector en esa frontera siempre liminal entre lo fáctico y lo ficcional" (125). Según Logie, la autoficción es el género literario que permite relatar las ambivalencias de una memoria oscilante y de una identidad quebrada como la que representan los hijos de desaparecidos en sus textos (78). Para Josefina Ludmer (2010), las novelas de los hijos de los desaparecidos y/o militantes se pueden alinear con las reflexiones acerca de las literaturas postautónomas. En el caso de estos relatos, "no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido" (149). En mi lectura, no entro en los pormenores en torno a si estas novelas se clasifican como autoficciones o

literaturas postautónomas. Cuando reflexiono acerca de los géneros literarios a los que la autora hace referencia, mi objetivo es explicar de qué manera el uso de ciertos elementos de distintos géneros construye una narrativa que representa una subjetividad a partir de la experiencia colectiva de militancia de la autora.

¹⁰ Este enunciado dialoga con la frase popularmente atribuida a Evita Perón: "Volveré y seré millones".

¹¹ Si bien los reclamos en torno a las violaciones a derechos humanos durante la dictadura estaban siendo atendidos a través de procesos como indemnizaciones, el país vivía otras crisis. En ese contexto, los críticos al gobierno eran considerados como opuestos a las reivindicaciones de las víctimas de la dictadura.

¹² Desde el inicio de su mandato en diciembre del 2015, Macri no expresó ningún interés en dialogar con las organizaciones de DDHH. Sin embargo, en la visita de Barack Obama a Buenos Aires, ambos presidentes asistieron al Parque de la Memoria el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia. Ahí realizaron un homenaje a las víctimas de la dictadura militar. En ese sentido, parece que el discurso de derechos humanos bajo el gobierno de Macri está permeado por la agenda internacional y no las demandas sociales de estos grupos.

¹³ "Oh my plop" (1 de marzo de 2010) y "Soy Luli V de la Victoria" (25 de marzo de 2010)

¹⁴ El blog continúa abierto. A febrero del 2022, la última entrada del blog fue en el año 2018.

OBRAS CITADAS

- Andriotti, Enrique. "De la resistencia a la integración. Las transformaciones de la Asociación Madres de Plaza de Mayo en la era Kirchner." *Estudios Políticos*, no. 41, 2012, pp. 36- 56. Scielo, www.scielo.org.co/pdf/espo/n41/n41a03.pdf Acceso 30 de julio de 2021.
- Assmann, Aleida. *Cultural memory and western civilization. Functions, media, archives*. Cambridge UP, 2011.
- Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge UP, 2011.
- Abuelas de Plaza de Mayo. "Documento del encuentro nacional en defensa de lo logrado en memoria, verdad y justicia." *Abuelas de Plaza de Mayo*. 12 de setiembre de 2016. <https://www.abuelas.org.ar/noticia/documento-del-encuentro-nacional-en-defensa-de-lo-logrado-en-memoria-verdad-y-justicia-679> Acceso 30 de julio de 2021.
- Blejmar, Jordana. *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post- Dictatorship Argentina*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Casullo, María Esperanza. "Argentina turns right, again." *NACLA Report on the Americas*. Vol.48, No. 4, 2016, pp. 361- 66, Taylor and Francis Online, doi:10.1080/10714839.2016.1258279. Acceso 30 de julio de 2021.
- Critchley, Simon. *On Humour (Thinking in Action)*. Routledge, 2002.
- Díaz, Elaine. "Blogs y Periodismo en Cuba: Entre el 'Deber Ser' y la Realidad." *Revista Latina de Comunicación Social*, no. 64, 2009, pp. 951-67. Redalyc, doi: 10.4185/RLCS-64-2009-873-951-967. Acceso 30 de julio de 2021.
- Halbwachs, Maurice. *On collective memory*. The University of Chicago Press, 1992.
- Huysen, Andreas. "Resistance to Memory: The Uses and Abuses of Public Forgetting." *Globalizing Critical Theory*. Ed. Max Pensky. Rowman and Littlefield, 2005, pp. 165-84.
- Jelin, Elizabeth. "Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra." *Los Desaparecidos en la Argentina. Memorias, Representaciones e Ideas (1983-2008)*. Ed. Emilio Crenzel. Editorial Biblos, 2010, pp. 227-249.
- Logie, Ilse. "Más allá del 'paradigma de la memoria': la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 de Félix Bruzzone." *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. 3, No. 1, 2015, pp. 75- 89. Dialnet, ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/23484/mas_logie_PASAVENTO_2015_V3_N1.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acceso 30 de julio de 2021.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina/ Una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.
- Ludueña, María Eugenia. "Juicio RIBA: 'Es el triunfo de la justicia sobre los malditos.'" *Cosecha roja*. 9 de setiembre de 2016. <http://cosecharoja.org/juicio-riba-sentencia/> Acceso 30 de julio de 2021.
- Mandolessi, Silvana. "Política e identidad en *Diario de una princesa montonera*." *Letras Hispánicas*, vol. 12, 2016, pp. 124 - 38.
- Mc Sherry, Patrice. *Predatory States: Operation Condor and the Covert War in Latin America*. Rowan and Littlefield, 2005.
- Pérez, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad*. <http://princesamontonera.blogspot.com>. Acceso: 30 de julio de 2021.
- _____. *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad*. Capital Intelectual, 2012.
- Serfaty, Viviane. *The Mirror and the Veil: An Overview of American Online Diaries and Blogs*. Rodopi, 2004.
- Toro, Vera, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds). *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Vervuert, 2010.

Redefining Truths: Manuela Rosas as a subject of Imaginative Reconstruction in the Argentine Literary Realm

Rachel Morgan
Swansea University

ABSTRACT: Manuela Rosas, the daughter of Federalist dictator Juan Manuel de Rosas, is an important nineteenth century political figure who was a consistent subject of imaginative reconstruction during the Rosas era. Much like her fellow women revolutionaries, namely her mother, Encarnación Ezcurra de Rosas, and Eva Perón, Manuela assumed an active role in the Argentine political arena and was instrumental in maintaining her father's unparalleled political supremacy, acting as chief mediator between the government and the marginalised Argentine masses. This article argues how, in a series of nineteenth-century fictional works, namely those of renowned Unitarian scholars José Mármol (*Amalia*; *El retrato de Manuela Rosas*, 1851) and Juana Manuela Gorriti (*El guante negro*; *La hiza del mashorquero*, 1865), Manuela has been inaccurately depicted as 'la primera víctima de la tiranía de su padre', who desperately needed rescuing. Both writers maintain that Rosas curtailed his daughter's social freedom, and that she would have reached her true potential had she been raised by civilised Unitarians and not in a Federalist environment. However, María Rosa Lojo's *La princesa federal* (2010) contests the claim that Manuela suffered, instead postulating that she was a resilient and empowered individual who was passionate about promoting the *causa federalista*, remaining loyal to her father out of choice. I offer an original critical analysis of the unacknowledged and divergent literary and historical representations of Manuela, examining how writers use the lack of historical evidence to manipulate and imaginatively reconstruct her life story and in doing so, blur the line between fact and fiction.

KEYWORDS: Manuela, Rosas, women, femininity, imaginative reconstruction, myth, power, political reconciliation, national reconciliation, Unitarians, Federalists.

Throughout the regime of dictator Juan Manuel de Rosas, Federalist women—particularly among the marginalized masses—were encouraged to assume an active role in the Argentine political arena. Rosas rejected the idea of a formal education for women, but was an advocate for their participation in national politics, using them predominantly to rally support for his leadership and to help him sustain his political supremacy (Bonner 36). Although Rosas may have used women for political gain, he was arguably responsible for promoting gender equality by eliminating the traditional society-imposed gender roles allocated to each sex.¹ Federal women were viewed as being equally capable of carrying out stereotypical male duties, as was demonstrated by Rosas' own wife Encarnación Ezcurra who was evidently at least as politically intelligent as her husband. After Encarnación's premature death, Rosas depended heavily on his adolescent daughter Manuela to support him in government. The relationship between Rosas and Manuela was widely scrutinised in the Unitarian literary realm by exiled writers such as José Mármol and Juana Manuela Gorriti, who have inaccurately depicted Manuela as 'la primera víctima de la tiranía de su padre' (Mármol 475). However, the historian and novelist María Rosa Lojo, has partly mythologised Manuela in her

own way by arguing that she was an independent, politically astute woman who enjoyed her political agency. This article analyses the divergent nineteenth-century and present-day myths concerning Manuela and reveals how the lack of distinction between the literal and the metaphorical has rendered the uncrowned princess a fitting subject of imaginative reconstruction.

It is a well-known, but widely contested Unitarian claim that Manuela was oppressed by her father, both in the household and in the political arena. From a Unitarian historical perspective, Manuela's benevolence was a form of resistance to her father's tyrannical regime. Francine Masiello claims that this power dynamic between men and women is concordant with several nineteenth century Latin American texts which reiterate the notion that the family of an illogical man always suffers and is 'headed toward irreversible destruction when managed by an irrational father, a metaphor for state authority' (34). In these texts, the depiction of the women is always favourable as she is portrayed as the saviour of the family and thus 'becomes a figure of opposition to the state' (34). Manuela's compassionate nature, juxtaposed with her father's unprecedented brutality, has elevated her to a heroic status in the *década infame* and thus shed a more positive light on the Rosas

regime. It is plausible that Manuela single-handedly facilitated the success of her father's government, especially during times of war; she was generously praised for assuming the legendary role as mediator between Rosas and *el pueblo* as Fern McCann reaffirms: 'For all who appealed to General Rosas in an extra-judicial character, his daughter Doña Manuelita was the universal intercessor' (23). The irony lies in the paradox that Rosas perpetrated the senseless violence yet ordered his daughter to offer sympathy and condolences on his behalf: 'Questions of moment to individuals, involving confiscation, banishment and even death were thus placed in her hands, as the last hope of the unfortunate' (23). As the more subtle figure out of the father-daughter duo, Rosas utilised his daughter's gentle and charming nature as a political tool in order to maintain a diplomatic relationship with the public. It is Manuela's role as a political mediator that has expedited her transformation from a historical idol to a mythical heroine. Given that Manuela can be seen as a source of calm in the turbulent and often violent streets of *Rosista* Buenos Aires, she can be classified as a representation of the Argentine nation, as Mary Pratt affirms: 'women were at the centre of a symbolic economy in which female icons symbolized the nation—that is, what was at stake between opposing groups of men' (53). Manuela aroused the imaginations of both Federalists and Unitarians; to the former, she was the resilient and gracious *heroína de la federación* and to the latter, she was an oppressed individual who desperately needed rescuing.

Juana Manuela Gorriti's literary representations of the dictator's manipulation of women in her fictional works are wholly relevant to his relationship with Manuela as she focuses on themes such as the oppression of women under Rosas, remembrance, political crisis and of course exile. Gorriti's fiction not only elevated her status as the first woman pioneer of the literary resistance to the authoritarian Rosas regime but also enhanced her reputation as exemplifying 'the republican mother as the main model of female participation in the public sphere' (Masiello 40). The exiled writer explores the theme of the doomed love of characters who belong to conflicting social classes, races and political parties. Gorriti's second short story, wholly relevant to the Rosas regime, is *El guante negro* (1865), which tells the tale of two women, one good and one evil, who vie with one another for the control of a weak man. Gorriti's title, specifically the colour of the glove, strongly implies something bad will happen and the tale will only end in tragedy. It is the first in a series of civil war stories in which families, friends and lovers are starkly divided by their Unitarian and Federalist sympathies, reflecting real-life tragedy that took place under Rosas. The two resilient women, one of whom is a Unitarian (Isabel), and the other a Federalist (Rosas's daughter, Manuela), struggle to contain their feelings for a man who is not only incapable of deciding which of them he loves but is also indecisive in pledging his political allegiance. The predicament in which they all find themselves worsens when the male protagonist writes a letter stating that he will support the Unitarians, a letter which falls subsequently into Federalist hands.

To avoid tarnishing the reputation of the family, his Federalist father feels obliged to kill him, but the mother intervenes, killing the father to save her son. The plight of the families and individuals in the tale metaphorically represent the suffering of the whole of Argentina under the Rosas tyranny: 'Here, the violence of authoritarian rule is explored through the devastation of individual families, where their suffering stands for that of the nation' (Armillas-Tiseyra 24). This short fiction is a melodrama of violence and death, enriched by the theme of madness, supernatural omens and symbols that intensify the horrors of war. Although Gorriti wrote *El guante negro* at a time when political support for Rosas was declining with the approach of his fall from power in 1852, it is still relevant given that the nationalist cause serves as the framework for the story. The national cause and national reconstruction are of paramount importance in Gorriti's work; she highlights the devastating effects of differing political opinions which led to banishment from Argentina, imprisonment and mass murder. Male exiled writers such as Domingo Sarmiento and José Mármol were notable opponents of Rosas, but Gorriti is significant given that she is the first female writer to contribute to the *anti-rosista* literary resistance; she intervened in the male-dominated, anti-dictator discourse of her contemporaries by basing her fictions on the figure of the dictator's daughter, so helping to establish the representation of Manuela as a prominent subject of twentieth-century dictator writing. Similar to the liberal male writers in this literary cohort, Gorriti reiterates that Manuela was indeed oppressed under her father's authoritarianism and depicts her as an innocent and remorseful figure in her short stories. In Unitarian literature, Manuela is represented as a gentle and kind character who even supported her father's political opponents, all of whom were either killed by the *mazorca* or exiled. *El guante negro* starts by introducing the stereotypical chivalrous hero Wenceslao, who, 'valiente como su padre, hermoso e inteligente, acababa de recibir una herida en un tremendo combate de cuerpo a cuerpo' (Gorriti XI). Although he seemingly adores Manuela his heart lies with her adversary Isabel, 'pero el amor por esta bella y encantadora virgen, era el real y verdadero' (XI). Manuela meets Wenceslao when she is visiting his house while working for her father, and becomes consumed by her passion for him: 'La hija del dictador iba allí conducida por tres motivos poderosos: Wenceslao seguía las banderas de su padre, Wenceslao había expuesto su vida por defender la honra de la joven, Wenceslao era el sueño de su corazón' (XI).

After the death of his wife and accomplice, Encarnación Ezcurra, Rosas relied heavily on a young Manuela to conduct political meetings with his army generals which, in this case, worked to her advantage; she longed for Wenceslao, and meeting him at his house was a form of escaping the confinement and isolation that her father had inflicted on her from an early age. Although Wenceslao is said to be enamoured of Manuela, Gorriti highlights that there is every possibility that his display of affection for her could be disingenuous: '[Wenceslao] amaba á Manuela Rosas por ambición y vanidad pero

amaba á Isabel, hija de un cumplido patrio, una de las víctimas de la mas-horca' (XI). Given his apparent underlying ambition to further his authority and wealth, it is perhaps no coincidence that Wenceslao has fallen for two ladies who are the daughters of powerful and prosperous men. The divergent depiction of Manuela and Isabel first emerges when Gorriti describes their contrasting personalities; Manuela is painted as a dominant, ruthless, and resilient force, whereas Isabel is a much more innocent and tender figure: 'la otra jóven que es pura, inteligente y fiel; era Isabel que venía para curar las heridas del enfermo' (XII). The contrasting images of these women being good or evil act as a metaphor for *civilización y barbarie* or *la guerra unitaria federalista* in the sense that all Unitarians are portrayed as angelic and heroic whereas all federalists are depicted as uncivilized, vicious savages, driven only by power. Although in *Amalia* (1851), Mármol challenges the negative and biased perceptions of federalists as his main hero is Daniel, Gorriti always draws the reader's attention to federalist violence. The most graphic manifestation of federalist violence comes when Wenceslao's letter, pledging his allegiance to the Unitarians, falls into the hands of Manuela who orders her father's men to hunt him down. Wenceslao's parents discover his disloyalty but naturally, the mother is more forgiving than the father, who wants to kill him in order to protect family honour. This predicament highlights the plight of federalist mothers; Wenceslao's mother defends her son's reprehensible behaviour and murders her husband to prevent him from murdering their son: 'Pues muere tú, muere! Porque yo quiero que mi hijo viva [...] Ese traidor era mi hijo y yo he matado á mi esposo por salvar á mi hijo' (XIII). In the Federalist world, it seems as if fathers in particular, are willing to dedicate themselves unconditionally to Rosas; they make cruel sacrifices to protect their families' reputation and social status, even if it means killing their own children. Drawing upon Wenceslao's death, Masiello notes: 'the returning trope of bloodshed reminds us of the drained national body, devastated by civil war, despoiled on the landscapes of an emerging nation in which individuals can no longer heal' (Masiello XIV). Wenceslao's wound is a disturbing reminder of the federalist penchant for crimson as a symbol of loyalty to Rosas.

Manuela is at the forefront of Gorriti's *El guante negro* which sees the issue of social deformation being transformed into a romantic disaster. Just as in Mármol's 1850 essay, *Manuela Rosas: Rasgos Biográficos*, the Manuela of Gorriti's tale is also profoundly isolated and oppressed: 'el destino de Manuela Rosas, la ha condenado a la soledad y aislamiento del corazón, alejando de ella uno a uno a todos sus amigos' (Gorriti 56). The lack of evidence renders it impossible for us to know whether Gorriti is accurate in her representation of Manuela as being excluded and alienated from society in the sense that her social life was severely curtailed by her autocratic father. Manuela finds herself trapped in a love triangle with Isabel and Wenceslao but she is last in line; the fact that Wenceslao declares his love for the Unitarian Isabel over Manuela when she was better placed to enhance his ambitions of wealth and

power, is a further disappointment to a woman without a love life, thus confirming her status as a sexual outcast. Gorriti teases us with the possibility of a national reunion when Wenceslao overlooks a profitable relationship with Manuela and falls deeply in love with Isabel who is a member of the opposing political party. However, their union is threatened by Wenceslao's colonel father who determines to kill his son on learning that he is going to leave the army to elope with Isabel. Up until the end of the short story, Gorriti garners sympathy for Manuela as she is presented as a forgotten love interest; however, it is when Gorriti articulates the devastating effects of authoritarianism on private and national families that we are tempted to think twice about showing compassion for *la hija del dictador*. Gorriti expresses the consequences of Rosas' totalitarianism in two dimensions. First, we grasp that men who are of the same age as Rosas are extensions of the dictator himself and unconditionally abide by every rule and law he creates. This concept is exercised when Wenceslao's father is willing to murder his own flesh and blood in order to protect his family's integrity as Magali Armillas-Tiseyra emphasises: 'Wenceslao's father's excessive investment in the regime leads to the unnatural destruction of his own family, without which the nation cannot stand' (33). In addition to this, we learn how a potential national reconciliation emerges through the circulation of Manuela's black glove and it is in this context that Manuela's innocence and vulnerability are inevitably overshadowed by her association with the Rosas regime. Manuela's status as a social and sexual outcast, (Armillas-Tiseyra 39) leads not only to the separation of Wenceslao and Isabel but to the death of Wenceslao on the battlefield at Quebracho Herrado. In this case, Manuela's significance is expressed in two ways: on the one hand, her social isolation accords with Mármol's compassionate paradigm and, on the other, the destruction triggered by her glove renders her an agent of her father, as Isabel laments: 'Hela aquí se acerca para disputármelo todavía, para arrojar otra vez entre él y yo como un desafío á nuestro amor, este guante negro nos separó' (Gorriti 67). By making Manuela the centre of the love triangle, Gorriti demonstrates that, irrespective of the conviction in Mármol's sympathetic treatment of her, it is impossible for us to separate her from the instrumental role she played in her father's government which is responsible for countless deaths. From analysing Mármol and Gorriti's portraits of Manuela, we can deduce that she is an emblematic figure of Rosas's rule, preventing her from having a life of her own as she lives to serve her father. The essential difference between Mármol's Manuela and Gorriti's is that the latter's remains an active force of evil; her strong desire for Wenceslao compromises his union with Isabel, and thus the political reconciliation of the nation. Doris Sommer establishes a connection between the family and the nation. Her theory of 'national romance' is at the heart of the domestic sphere in that it focuses on the coupling of lovers from opposing political parties. Based on Doris Sommer's theory, the destruction of a romance between a Unitarian and a Federalist can damage national reconciliation (111). This is precisely what happens

in the case of Wenceslao and Isabel, the inadvertent catalyst being Manuela, as she prevents their union albeit unintentionally. By instating Manuela as the obstacle to this relationship, Gorriti dispels the myth that she is somehow the passive victim of Mármol's essay, despite the fact that she is hindered by her adverse circumstances.

Another of Gorriti's stories which encapsulates the national struggle during the Rosas tyranny is *La hija del mazorquero: leyenda histórica* (1865), telling the tale of the notoriously malicious *mazorquero*, aptly named Roque Alma-Negra, who tragically cuts the throat of his heroine daughter, Clemencia, whilst mistaking her for Emilia—the Unitarian woman he intended to assassinate. Ultimately, this story serves as a parable which stresses the collective anguish of Unitarians and Federalists alike under the catastrophic Rosas dictatorship. The murder of Clemencia is the culmination of yet another tragic plot which further emphasises that even those who obeyed Rosas were doomed. In this tale, the angelic Clemencia—who suffers greatly under the rule of her father—replaces Manuela. As the daughter of one of Rosas's prominent assassins, Clemencia's social isolation can be paralleled to that of the dictator's daughter: Clemencia's mother, like Manuela's, passed away from a suspicious and unspecified illness and thus her despotic father, who takes the place of Rosas, is heavily dependent on her. Fully conscious of her father's relentless cruelty, Clemencia seeks refuge in religion, and in order to compensate for her father's sins, she provides aid to the families of Roque's victims as a form of atonement for his reprehensible actions. By offering her support to innocent civilians, Clemencia betrays and dishonours the Federalist cause; she tries to repair the families that her father has so ruthlessly destroyed, and as he continues to massacre innocent people, she attempts to save them. Gorriti depicts Clemencia in a respectful light when she states that she makes reparations to her father's victims; her actions are morally honourable and to some extent heroic as she sacrifices her safety to safeguard others. It can be argued here that despite Gorriti's refusal to replicate Mármol's positive depiction of Manuela, she *does* credit the dictator's daughter by depicting Clemencia as a manifestation of compassion and charity. We develop a growing sympathy for Clemencia and admire her bravery as she suffers in a toxic federalist atmosphere and yet still risks her own life in her efforts to secure the freedom of others. Even though initially, Clemencia's suffering is considered as a representation of Argentina under Rosas, Gorriti does not restrict her to the position of national icon but rather magnifies her other function as an angelic force and an embodiment of her name.² Clemencia's death is depicted as a sacrifice; she dies so that Emilia can be saved and be reunited with her lover, but like all anti-Rosas romances, this one ends in tragedy as Manuel is stabbed by Clemencia's father. Gorriti's fiction is presented as a straight-forward political allegory: 'the actions of the father, Roque, stand for the dictator Rosas's violent oppression of Argentina as a whole, figured by Clemencia, who becomes the sacrificial victim of the regime' (Armillas-Tiseyra 26).

Clemencia actively engages in her self-established status

as a 'víctima expiatoria' and vows that she will compensate for her father's lamentable crimes; she willingly suffers in order to free others from Roque's terror. This contrasts with the Manuela of *Rasgos Biográficos* where Mármol postulates that Manuela's miserable fate is a product of her father's unhealthy and disturbing obsession with his daughter. By contrast, Gorriti implies that Manuela's plight is self-inflicted; she courageously stands in for the one who deserves the punishment, or if her suffering is magnified, one could argue that she bears the collective grief of the nation under the Rosas dictatorship. Clemencia is representative of Manuela in this sense as she risks her life to save two Unitarian lovers. While Mármol figuratively sacrifices Manuela as *la primera víctima* of her father's totalitarianism, Gorriti literalises the argument as she presents a version of Rosas's daughter who is fully conscious of her status as a symbolic victim. Clemencia exercises her self-imposed responsibility to atone for her father's sins when she uses her status to gain access to the prison, where she takes the place of Emilia, making it possible for Manuel and Emilia to flee Argentina. Roque unpitifully targets the woman he believes to be Emilia, first for being a traitorous daughter as she comes from a family of Rosas supporters, and secondly, to take vengeance on Manuel for evading death. Given Roque's insatiable thirst for bloodshed, the death is violent; he slits Clemencia's throat, and she slowly bleeds to death (Armillas-Tiseyra 40).

Drawing upon the barbarous way in which Clemencia is murdered by her father, who stands in for Rosas, we see the culmination of Clemencia's status as she becomes 'the sacrificial body made to bear the weight of the transgressions of others from Roque's perspective, those of Manuela and Emilia and, more broadly, as a figure for the nation under dictatorship' (Armillas-Tiseyra 39). Despite Clemencia's valiant sacrifice which has spared the lives Manuel and Emilia, Gorriti reiterates that Roque, who substitutes for Rosas, still lives on. The redemptive nature of Clemencia's death in the last lines of the story is not attributed to Manuel and Emilia but rather to Roque, who is 'regenerated' ('lo regeneró'). Gorriti implies that because of Roque's failure to kill Manuel and Emilia and his devastation over slitting the throat of his own daughter, he will retaliate by becoming even more brutal now that his anger is reignited. Throughout *La hija del mazorquero*, we notice that Clemencia is characterized by her capacity to serve in the place of others, as a kind of surrogate: in her father's house, she assumes the domesticated role of her dead mother, providing support and companionship to Roque; secondly, she compensates for the absence of the murdered father of the widows and children of Roque's victims and finally, Manuel mistakes Clemencia for Emilia at their first encounter on the plaza. We see the culmination of the parallels between Clemencia and Emilia; they both fall in love with Manuel and like Emilia, Clemencia reveals her father's secrets to Manuel and becomes an accomplice of the Unitarians. It is during his killing of his own daughter that the metaphor of Clemencia as the 'sacrificial' victim is deconstructed and presented

in a literal sense; Roque kills his own daughter thinking that she is Emilia, but one could argue that Clemencia is killed because she has in fact committed the same crimes. It is only when we consider Gorriti's argument that Clemencia is a victim of her self-sacrifice that we understand how her death does not fall under the category of sacrifice, in which she becomes the scapegoat for the crimes of others, but is rather a punishment for her treachery.

Clemencia is a self-proclaimed expiatory victim, and it is through her fulfilment of this role that the figurative is catapulted into the realm of the literal and therefore, she undermines the rhetorical infrastructure of nationalist discourse (Armillas-Tiseyra 40). Given that Clemencia herself realised her *renunciamento*, which in this case is self-sacrifice, she cannot serve as a definite allegory for the nation: 'as she already conceives of her death as standing in the place of something else' (40). Like Manuela, Clemencia is presented as a virtuous and merciful lady who is an angel of the house, angel of the poor, even an avenging angel, as well as a sacrificial lamb (39). Even though the expression 'sacrificial lamb' is a metaphorical reference to the fact that Clemencia dies for the common good of others, we can attribute the phrase to Argentina's factual heroine, Eva Perón, who championed the poor. María Cecilia Saenz-Roby describes Clemencia 'como un verdadero ángel que salvó a la mujer unitaria perseguida y remedió a su facineroso padre' (32). Gorriti's depiction of Clemencia is reminiscent of Manuela's saint-like reputation and also of Eva Perón. Gorriti's emphasis on Clemencia as a benevolent but treacherous heroine, who is a saint in the eyes of her father's victims, proves to be more realistic than equating her to the nation. Ultimately, by challenging the logic of the substitute-ability concept, which is applied to Clemencia, Gorriti renders the use of women as icons for the nation as unreasonable: 'she points to the impossibility of national regeneration when the discourse of the nation depends so heavily on the instrumentalization of women as iconic representations thereof, rather than as active participants in its development' (Armillas-Tiseyra 39-40). Gorriti's observation on how women are overlooked as agents of national reconciliation is what distinguishes her work from that of her fellow liberals; as well as scrutinising and denouncing the Rosas regime, her work provides a critical analysis of anti-*rosismo* and draws our attention to how anti-*rosista* authors use female characters to symbolize the nation and exclude women as active subjects from national discourse which, as Tiseyra reiterates, is itself a form of authoritarianism that needs to be eradicated (40). The obsolete and unreconstructed notion that women are allegories for the nation is heavily criticised by Dorit Naaman, who theorises that 'before achieving independence, a nation is often compared to a woman who is not quite an independent subject; the bearer, the maker of her own meaning' (333). She then proceeds to explain that after a nation gains independence, it does not retain its stereotypical feminine qualities but rather goes through a metaphorical 'sex change' in which it: 'literally engages in asserting its newly acquired patriarchal power to suppress those who were oppressed all along, women'

(333). Naaman's theory is undoubtedly most pertinent to the plight of women under the Rosas dictatorship, particularly because it was not long after Argentina became independent that Rosas rose to power. Furthermore, it is important to note that even though male liberal critics such as Mármol condemn Rosas's mistreatment of women, they do not allow women to be vigorous agents of national reparation; instead, they incorporate into their work the restrictive anti-*rosista* literary convention which reduces women to substitutes for the nation, overlooking their real-life contributions to national reconciliation. Gorriti pushes the women-nation logic to its literal ends and in doing so, refrains from using women as metaphors just to comply with the disparaging liberal narrative.

Even though Mármol's and Gorriti's portrayals of Manuela are rather divergent, both liberals are instrumental in elevating Manuela to her mythical status; Mármol, a fervent opponent of Rosas, not only fictionalised Manuela in *Amalia* but also discussed her importance in his essay a year earlier. Mármol's essay arguably promotes female domesticity and republican motherhood, emphasising the stereotypical gender role to which women adhered. It is important to acknowledge that Mármol romanticised Manuela with his descriptions of her appearance and character: 'Su frente no tiene nada de notable, pero la raíz de su cabello castaño oscuro, borda perfectamente en ella, esa curva fina, constante, y bien marcada, que comúnmente distingue a las personas de buena raza y de espíritu' (Mármol, 2001, 105). Given that Mármol never met Manuela in person, it is highly likely that his detailed descriptions of her are based largely on the 1850 official portrait of Manuela by the artist Prilidiano Paz Pueyrredón, whose painting was used as a depiction of Rosas's brand of Federalism. Pueyrredón's painting of Manuela is the embodiment of her father's ideal federalist woman; she is wearing a traditional red dress and her complexion is considerably lighter than it was in real life. In reality, Manuela is said to have had a deep olive skin tone and resembled the appearance of a *mulatto* woman such as her mother, thus rendering her porcelain skin in Pueyrredón's portrait factually inaccurate.³ In his biography of Pueyrredón, José León Pagano reaffirms that Manuela had dark skin by describing her prominent features: 'presenta cabello castaño oscuro, ornado por una diadema de brillantes y la divisa federal; cutis *trigueño* y ojos negros' (67). Never having met Manuela, Mármol perceived Pueyrredón's painting to be accurate, and, in his account of her appearance, he describes her as being of 'la buena raza' when this claim could not have been further from the truth. Whilst such an uninformed assertion would seem uncharacteristic of Mármol, it can be argued that he intentionally took Pueyrredón's portrayal to be an exact image in order to compare Manuela with Camila O'Gorman⁴ as Lauren Rea notes: 'The tone of Mármol's piece is reminiscent of Saldías' descriptions of Camila, suggesting that romantic embellishments within historical works and essays are acceptable during the nineteenth century, especially when the subject is female' (48). A further explanation as to why Pueyrredón chose to purify Manuela's complexion is because he was not only

'fond of reflecting European tradition in his work, but he had to obey the strict guidelines issued by a committee of influential men' (Hanway 53). The fact that her face presents a look of adoration as she gazes into the distance is significant, not only because it suggests she is looking at someone she loves, but because the person on whom she is focusing her attention is in fact, her father.⁵

The positioning of Manuela in the painting is an accurate reflection of Mármol's sympathy for her. In Mármol's view, Rosas was the only man with whom she was allowed to pursue an intimate relationship, rendering her a victim of her father. Although she had an older brother, Juan Bautista, Manuela was considered as her father's political successor in 1839; her popularity and influence among the masses was unparalleled, thus deeming her a fitting replacement (Lynch 169). In the year of Mármol's essay and Pueyrredón's official portrait, Manuela was 33 and still unmarried, undoubtedly because of her father's unrelenting control of her life, as Mármol indicates: 'vistas futuras en su política...hacen que Rosas vele, como un amante celoso, los latidos del corazón de su hija' (Mármol, Fernández 107). Mármol sympathises greatly with Manuela's alleged plight and reinforces what he sees as her unenviable future characterized by isolation and spinsterhood. However, he also draws attention to the possibility that, even if Rosas was willing to part with his most prized political ally, there might still be a dearth of potential suitors for her. During *los años de tiranía*, the natural order was reversed which ultimately resulted in Manuela becoming more powerful than any of her prospective suitors, and tempted, therefore, to reject a romantic relationship with an 'inferior' man. It is arguable that Rosas's uncivilised traditions which had been ingrained in the mind-set of his fellow federalists had emasculated their personality traits: 'Gira sus ojos y esa mujer desgraciada en medio de su teatral felicidad no descubre sino hombres, débiles, sometidos, prosternados, que se hacen un deber y un honor en humillarse delante de la mujer misma a quien pretenden lisonjear' (Mármol, Fernández 109). Mármol postulates that Manuela simply would not be attracted to men who belonged to her father's social circle and therefore, she would never find love unless she met her ideal man who would most likely be a Unitarian. Interestingly, whereas both Unitarian and Federalist perceptions of Manuela compliment her skin tone, César Aira implies that, just like her mother, Manuela was unattractive by referring to her as 'fea y pálida' (11). Given that Mármol's depiction of Manuela is inaccurate as it is based on Pueyrredón's painting, New Historicism deserves a mention. Mármol's treatment of Manuela can be likened to a New Historicist's approach in the sense that he imaginatively recreates Manuela to align with his beliefs (that she resembled a porcelain-skinned Unitarian woman), when there is no existing evidence to support this portrayal.⁶

Liberal intellectuals use women to affirm the notion of nation building and it is no different in the case of pro-*rosista* writers. Manuel Gálvez, elevates Manuela to a mythical status symbolizing the nation, the irony lying in the paradox that if he adopts

Naaman's woman-nation theory, then, unbeknownst to him, he is also confessing that Manuela is a victim of Rosas's patriarchal authority. By stating that Manuela is a national icon, Gálvez enlists her as the carrier of tradition and nationalism, which are shaped by women. Gálvez's Manuela encapsulates the most honourable qualities, which are bastions of the social conduct for the women of her time; she is loyal, charitable, self-sacrificing and most importantly, obedient. This description of Manuela echoes that of Mármol who identifies her as a saint-like figure; however, the fact that Manuela sacrifices herself to become a servant of her father's autocracy means that she cannot be considered a heroine. Mármol implies that given Manuela's exposure to the dictatorship's terror, she would never be able to experience the same emotions as other women:

Supongamos que la naturaleza hubiese dado a Manuela Rosas, cuanto es imaginable de delicado, de sensible, de mujeril, en una palabra ¿pero es natural, imaginable siquiera que tales propensiones se conservasen puras entre la atmósfera en la que vivían? no: mil veces imposible' (Mármol 125).

Whereas some Unitarians do not use Rosas's authoritarianism to excuse Manuela, Mármol concludes that had Manuela been blessed with a different father and re-educated by Unitarians, she could have reached her potential. The liberal opposition appreciate the plight of oppressed federalist women; Mármol and Gorriti attribute to their characters the desired qualities that are identified in Unitarian women. The personalities of Manuela and her representative, Clemencia, are manipulated to accommodate the Unitarian standards for females as Mármol emphasises Manuela's munificence: 'Manuela oye a todos; recibe a todos con afabilidad, y dulzura. El plebeyo encuentra en ella bondad en las palabras y en el rostro. El hombre de clase halla cortesía, educación y talento' (129). Both the pro and anti-Rosas writers glorify Manuela and attribute to her the qualities of romanticised femininity; her willingness to receive ordinary citizens and sympathy for their struggles renders her an attractive literary figure for both schools of thought. However, neo-*rosistas* use Manuela to honour the Rosas dictatorship whereas anti-*rosistas* use her to demonise it. José Rivera Indarte highlights Manuela's incestuous relationship with Rosas by stating: 'Rosas es culpable de torpe y escandaloso incesto con su hija Manuela, a quien ha corrompido' (338). His claim that Rosas pursued Manuela is refuted by Saldías, who became a leading contributor to the nationalist Revisionist movement⁷, scornfully remarking that: 'la dedica torpes calumnias, en lenguaje cínico y brutal que transpire algo como el furioso despecho de una pasión jamás correspondida, si es que Indarte pudo amar realmente a una mujer, él, que trató mal a su pobre madre' (347). Despite his polemical portrayal of Manuela's relationship with her father, Indarte corroborates the general opinion that Manuela had the potential to become an honourable

woman. Alluding to the theme of Indarte's novel, he encourages everyone to attempt to kill the dictator, especially urging women to take action: '¿De tantas mujeres que insulta y deshonra, que penetran hasta él, no habrá una que asesinandolo quiera hacerse la mujer de *la patria*?' (159-160). Indarte acknowledges the plight of women under the Rosas government, implying that if a woman murders the tyrant then she will be upheld by the nation as a model of female nobility and honour. He even demands that Manuela kill her own father: 'La misma *infame* Manuela se lavaría de su mancha profunda con la sangre de su espantoso seductor' (358). It is the only way in which she can redeem herself and, in doing so, aspire to the status of true national heroine. Although Indarte's pronouncement is somewhat controversial, it is a revolutionary interpretation of Manuela; he does not conform to the conventional liberal tradition of focusing on her submissiveness but rather on her resilience which is required for the commission of a crime aimed at freeing other people. This is precisely why Revisionists refrain from addressing Indarte's depiction of Manuela and instead turn to Mármol and Saldías for an historical antecedent upon which to mould their own interpretations of Manuela (Rea 358).

Revisionists ironically refer to the work of their political enemy, Mármol, rather than that of their very own Saldías in order to construct their own portraits of Manuela. Saldías, who is Rosas's defender, does not state in his account that Manuela urgently pleaded with her father to save the life of Camila O'Gorman; he indicates that she only intervened on the eve of the execution, but her help was anything but voluntary and was in fact, solicited by Antonio Reyes. Saldías's less extravagant role for Manuela in the attempted prevention of Camila's death does not accord with the sympathetic Manuela that the Revisionists want to project. It is when addressing Camila's death that we see the heightened impact of Mármol's work; they use his work to further preserve the parable of her compassionate intervention. Rea emphasises that Mármol's influence over the Revisionists is visible in the tone adopted in their indulgent descriptions of Manuela (358). Carlos Ibarguren's *Manuelita Rosas* (1933), praises her vulnerability and acknowledges Manuela's role as a political mediator,⁸ but he stresses that whether or not she was able to defuse tension between Rosas and his followers was dependent on his temperament. He explains that Manuela's kindness was expressed but not necessarily practised: 'Su bondad tuvo que ser, durante la tiranía, más pasiva que activa... Tal era "La Niña"' (Ibarguren, 30). Manuela's alleged entrapment is an aspect of the Rosas regime that liberal intellectuals draw on in their work in order to arouse sympathy for her whereas the Revisionists refrain from writing about her relationship with Rosas. It is telling that in order to portray the Rosas regime in a positive light, Revisionists do not focus on Rosas's 'achievements' but rather on Manuela's beauty and sensibility; they have emulated and built upon Mármol's work which, out of principle, they should be challenging. It is unsurprising that the myth of Manuela Rosas was conjured up so promptly after the execution of Camila O'Gorman; the liberals allegorised

Manuela as the nation to bring to light the regime's destruction of womanhood and the neo-*rosistas* used the dictator's daughter to divert attention from Rosas's unforgivable crimes. Mármol and Gálvez presented their romanticised versions of Manuela when she was in her prime in 1850, but previously, from the untimely death of her mother to the demise of her father's government, she had been invisible in the literary realm. Both enemies and supporters of Rosas revived the myth of Manuela when she is in her prime to propagate their own agendas; however, the liberals continue writing about her even when she 'leaves' her father. When in exile, she defied Mármol's expectations by marrying Máximo Terrero and having two children. Although her correspondence shows that she still cared for her father, Revisionists stay clear of probing her later life as the Manuela of 1850 makes for a much less complicated heroine.

A notable account which dismantles the image of the woeful Manuela consolidated in Unitarian literature is María Rosa Lojo's *La princesa federal* (2010). Prior to writing her novel, Lojo sought out a more plausible explanation for Manuela's life given her frustration with the misrepresentation of the dictator's daughter, of whom she said: 'Este poderoso y persistente cliché: una hija inerte e inerme, víctima de un padre autoritario, resultó el disparador de *La princesa federal*, que trabaja, en buena parte, para desarticular y deconstruir esta imagen' (Lojo 194). When interviewing Lojo, Kathryn Lehman reiterates that the Unitarians used Manuela as an allegory of the captive nation, proceeding to ask if there are works in which she is represented in a more ambiguous fashion. Lojo reiterates that Mármol is mostly responsible for the portrayal of the virtuous Manuela, arguably because of his own prejudices concerning feminine nature, which were shared by many men of his time. Although Mármol evoked sympathy for Manuela, his unacknowledged discrimination towards women in power, is finally addressed: 'Mármol believed that Rosas had "perverted" Manuela's femininity, by bringing her directly into contact with power because obviously, he believed that matters of power were not for women, that this association with power corrupts their feminine nature' (Lehman 83). If Mármol perceives Manuela to be a victim solely because she fulfilled 'masculine' duties then his portrayal of her is reactionary. According to Lojo, he believed that women were fragile and delicate beings, prone to a frivolous and light-hearted imagination, who become masculinised and insensitive once they encounter the harsh realities of political violence (Lehman 83). Alluding to Mármol's reservations about Manuela finding love, her marriage to Terrero would have delighted her liberal admirers, as she would have finally broken free from her 'imprisonment', but Lojo contests that she ever wanted to escape: "Mármol's work motivated me to construct my character from another interpretation of Manuela Rosas who I consider to be much more of a protagonist of her destiny than that image desired by the imagination of poets or liberal writers" (Lehman 83). Lojo suggests that Manuela loved her father dearly, which lies in the help that she offered Rosas's biographer, Adolfo Saldías. When she was an elderly

woman living in England, she granted Saldías access to her father's archives; this was arguably an act of historical vindication which she herself had facilitated, making her tremendously proud. She was so proud of Saldías' biography of her father that, when Máximo fell ill after suffering a stroke, she would read to him Saldías' work chapter by chapter so he wouldn't tire' (Manuela Rosas 89). Lojo's arguments culminate when she states that in her view, Manuela believed that she and her father were providing the nation with a necessary service (Lehman 84).

Lojo deconstructs the myth of the victimised Manuela in a telling passage from the diary of Pedro de Angelis who was Rosas's secretary, which emphasises the irony of any assumption that Manuela was trapped—the fact is that she did not want to be freed: 'Todos creen que Manuela desea ser liberada por la mano de héroe capaz de arrebatarla cuando el dragón está dormido. Todas ignoran que el dragón nunca duerme, y lo peor: que ella en verdad no desea liberarse' (Lojo 162). Angelis, Manuela's fictionalised lover, observes her relationship with Rosas and recognised that she did not want to leave her father, but if she did, it would be an impossibility for, 'tenía un pacto con la fiera y las llamas que parecen apresarla son apenas el reflejo del muro que sostiene el castillo' (Lojo 162). Lojo implies that Manuela is just as dependant on her father as she is on him; she is not a captive of her father's predator-like fixation on her because she has volunteered to remain with him, thus she does not want to slay the dragon which fiercely guards her, but tame it. Lojo's charismatic scientist, Gabriel Victorica, interviews Manuela at her home in London, where she recalls her upbringing. Lojo's Manuela understands general human desires and knows how to manipulate people through these needs, rendering her an outstanding candidate as political mediator, and eminently appropriate for Victorica's psychological treatment. However, Lojo's account *does* suggest that Manuela is subjected to patriarchal authority; she was controlled by Rosas, written about by Angelis and analysed by Victorica, which Lehman argues: 'places her in a submissive position with respect to men who once again use the power of language and of hegemonic discourse to represent women' (Lehman 87). However, we can say that given that Manuela infiltrates the male-dominated political arena, she neutralises masculine authority with her feminine power. Alluding to Manuela's attachment to Rosas, she volunteers herself as the subject of Carl Jung's 'Electra complex'. Victorica visits London to see Manuela in 1893 and also to interview Dr Sigmund Freud, whom Manuela mockingly calls 'Mr Alegre', doubting that there is any kind of scientific discourse which can resolve the mystery of the human soul (Lehman 87). According to Neo-Freudian psychology, the 'Electra complex', as proposed by Carl Jung, is defined as a girl's psychosexual competition with her mother for possession of her father and at its most basic level, refers to the phenomenon of the little girl's attraction to her father and hostility towards her mother, whom she now sees as her rival (Scott 8). Manuela Rosas is a prime manifestation of this theory as Lojo reiterates her 'fascination' for her father: 'He visto y tratado en mi vida a muchos hombres,

caballeros y patanes, doctores y sacerdotes. Muy pocos, o ninguno de ellos a la verdad, podrían compararse a mi padre en gallardía y en belleza varonil' (Lojo 132). The 'Electra complex' is visible in Manuela's femininity; Mármol made known his distaste for any notion of Manuela's 'defeminisation' as a result of her exposure to a masculinised environment. However, the argument that she was the embodiment of a different type of femininity can be supported: 'The girl directs her desire for sexual union upon her father and thus, progresses to heterosexual femininity' (Bullock and Trombley 259, 507). Manuela's femininity has not been destroyed but rather masculinised by her infatuation with Rosas and her surrounding environment.

La princesa federal demystifies the myth that Manuela was isolated in a deadly environment, as Lojo emphasises Manuela's appreciation for her father. Lojo's Manuela romanticises the image of Rosas by commenting on his impressive physiognomy: 'Brilla de la cabeza a los pies, pero lo más brillante no es el punzón del uniforme, sino los ojos azules' (119). Lojo's Manuela is one who is honest and wise, so much so that she has managed to charm Dr Victorica into avoiding conflict with her. However, despite her honesty, she is reluctant to answer questions or to be interrogated about the controversial relations between her father and his mistress, namely María Eugenia Castro. When asked if she received a catholic cross which was given to Rosas, Manuela responds: 'No, fue una persona allegada' and thus suggests that he gave it to another person close to his heart. After Victorica asks who the recipient is, Manuela 'se demoró en responder' and vaguely states: 'Una muchacha que sirvió a mi madre durante su enfermedad, y luego se ocupó de la atención de Tatita'. Her response prompts Victorica to ask: '¿No sería María Eugenia Castro?'—a suggestion which is not well received: 'Manuela me miró con tirante suspicacia' (119). Lojo claims that Manuela was jealous of her father's new love interest: '[Eugenia] era una de esas chinas calladas que parece que no rompen un plato, pero cuando uno se descuida ...' (120). Manuela does not condemn Rosas's pursuit of his vulnerable teenaged maid as she never did in real life, instead, she explains why Eugenia remained in the Rosas household: 'Antes de morir mi madre ya se encontraba en estado. Y por culpa del general Rosas, como se ha dado en creer' (120). She does not comment on the age gap between Rosas and his lover and justifies his abandonment of his illegitimate children: 'Si hubiese sido sólo Eugenia. Pero esos niños [...] Encantadores hasta los dos años. Después se volvían insoportables e insolentes. Alentados por mi padre, que es lo peor' (120). Manuela's vindication of Rosas's abandonment of his children indicates her desire for his undivided attention. She expresses her discontent for Rosas's relationship, as she still competes for the 'possession' or 'repossession' of her father: 'Nadie sabe qué pasa en el silencio de los cuerpos. Nadie sabe qué hay en el alma de los que callan. Nadie sabe quién es más valioso ante los ojos de nuestro padre' (136). In her innovative and more feminist depiction of Manuela as an empowered woman, Lojo counters the liberal and Revisionist myths, focusing on Manuela's indispensable

role in Rosas's government because of her intellectual talent rather than her beauty. Arguably, Lojo's liberated Manuela does not give rise to the construction of a new myth but refreshingly, reflects the credible reality that she controlled the strings of her world.

In conclusion, the myth of Manuela as a victim is dispelled when we apply logic and evidence to the process of uncovering her life. Lojo's *La princesa federal* is arguably the most historically accurate: although less artistic and imaginative than Gorriti, Lojo is a historian who refers to factual evidence, influencing her approach to writing fiction. While Gorriti incorporates a degree of suspense into her fictions, depicting her interpretation of reality through fantasy, Lojo is a contemporary and realist writer whose style is deadpan and predictable, hence the lack of creative reconstruction in telling Manuela's story. Nevertheless, her lack of imagination only makes her account more plausible. Lojo bases her Manuela on what can be deemed almost concrete reality by incorporating into her account compelling historical evidence in the form of written

correspondence between Manuela and Reyes. By supporting her claims, Lojo diversifies the narrow-minded debate regarding Manuela's life, in which reality has been eclipsed by Unitarian fantasy and its demonization of Rosas. Although Lojo's novel is to some extent imaginative, it is not a recreation of the dictator's daughter, but a semi-biographical account of her life. Ultimately, whilst it is possible that Manuela felt pressurised into complying with her father's demands and proving her worth in the political arena, to claim that she was oppressed is incorrect as it is not corroborated by available historical documentation. However, it is impossible to know the nature of Manuela's relationship with her father, which is precisely why she lends herself to imaginative recreation—an approach to history, which has redefined what it means to be a historian. Could Lojo's account just formulate an alternative narrative? The lack of distinction between the fictional and factual has made it impossible to establish the absolute truth.

NOTES

¹In correspondence between the dictator and his close compatriot, José María Roxas y Patrón, Rosas crystalizes his views on women in power: 'No creo en la monarquía pero tampoco en la república, como están al presente. Son formas extremas [...] partiendo de la idea de poner hereditaria de la república a una persona [...] mi opinión ha sido siempre que debía ser una mujer'. See letter from Rosas to Roxas-Patrón in Alfredo Burnet-Merlín, p.89.

²'El alma de aquella Hermosa niña se parecía a su nombre: era toda dulzura y misericordia', Gorriti, p.121.

³The Afro-Argentine community ardently glorified Manuela to the extent that she would be the subject of praise in their hymns: 'in the poem-song "Hymn to Da. Manuelita Rosas"—sung by African women on the occasion of Manuela's birthday—Conga women declare Manuela their "queen", "mother" and "loyal protector" and lament that their ancestors died in Congo without having seen Manuela's gracious beauty'. Manuela is also praised for having thrown into the abyss the "diabolical Union" as well as being described as 'a moon that radiates beauty, joy and light, guiding *felices morenas* throughout their journey. Pueyrredón's representation of Manuela is further discredited by the fact that the Buenos Aires elite disparaged her *trigueño* complexion whereas the Conga women celebrate her skin tonality, asking the sun not to 'eclipse the colour'. Salvatore, p.64.

⁴Camila O'Gorman was the Federalist aristocrat who controversially fell in love with the Jesuit priest Uladislao Gutiérrez. Rosas deemed their forbidden romance a betrayal in light of his conflict with the Jesuits over their lack of support, and ultimately sentenced them to death when they were found after fleeing Buenos Aires. They were both publicly executed when Camila was pregnant. This tragedy brought Argentina to a standstill and evoked anger in both Unitarians and Federalists alike, ultimately signalling Rosas's fall from power.

⁵Mármol published strict guidelines which had to be followed by Pueyrredón: 'Manuela debía aparecer parada, con una expresión risueña en su fisonomía, y en al acto de colocar sobre su mesa de gabinete una solicitud dirigida a su tatita. Representándose de este modo la bondad de la joven, en su sonrisa; y su ocupación de intermediaria entre el pueblo y de su Jefe Supremo en la solicitud que colocaba sobre la mesa'. Mármol/Fernández, pp.207-209.

⁶Seymour Menton argues: 'Llamamos "novelas históricas" a las que cuentan una acción ocurrida en una época'. Seymour Menton, p.16.

⁷Revisionism (*revisionismo*) is an authoritarian, racist and anti-Semitic political movement initiated in the 1930s, which has since tried to improve Rosas's reputation and more notably, establish another dictatorship, namely during the 1989 presidency of Carlos Saúl Menem Akil, modelled on Rosas's regime. Revisionists exalt Rosas in the literary realm, the key pioneer being Rosas's biographer, Antonio Saldías. However, when constructing their fictions, some revisionists, such as Manuel Gálvez chose to base their depictions of Rosas and Manuela on the work of their political archenemy, José Mármol rather than on that of Saldías or Jose Rivera Indarte.

⁸Ella fue, y se lo reconocieron hasta los más encamizados enemigos de su padre como José Mármol, la esperanza y el consuelo de los suplicantes y de las víctimas; por eso la niña pudo desempeñar, al lado del dictador, la dulce función de la clemencia y de la gracia'. Irazusta, pp.344-345.

WORKS CITED

- Aira, César. *La liebre*. Buenos Aires: Émece, 2004.
- Armillas-Tiseyra, Magalí. "Beyond Metaphor: Juana Manuela Gorriti and Discourses of the Nation under Juan Manuel de Rosas." *Latin American Literary Review*, vol. 41, no. 82, December 2013, pp. 26-46. <http://www.jstor.org/stable/24396304>.
- Bonner, Michelle D. *Sustaining Human Rights: Women and Argentine Human Rights Organizations*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1972.
- Bullock, Alan, and Stephen Trombley. *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*. London: Harper Collins, 1999.
- Gorriti, Juana Manuela, Quesada, Vicente Gregorio, editor., *Sueños y realidades*. Buenos Aires: Impr. de Mayo de C. Casavalle, 1865.
- _____. *Sueños y realidades*. 1855. *Obras completas*. Vol. 6. Salta: Ediciones Noreste, 1995.
- Hanway, Nancy. *Embodying Argentina: Body, Space and Nation in 19th Century Narrative*. Jefferson: McFarland, 2003.
- Indarte, José Rivera. "Es acción santa matar a Rosas", *Rosas y sus opositores*, 2.ed. Buenos Aires: Imprenta de Mayo, 1853.
- Ibarguren, Carlos. *Manuelita Rosas*. Buenos Aires: J Roldán, 1933.
- Irazusta, Julio. *Vida política de Juan Manuel de Rosas a través de su correspondencia*, 2nd ed. Buenos Aires: Albatros, 1953.
- Burnet-Merlin, Alfredo. *Cuando Rosas quiso ser inglés: Historia de una anglofilia*. Buenos Aires: Libera, 1976.
- Lehman, Kathryn. "Women, Subalternity and the Historical Novel of María Rosa Lojo". *Studies in 20th and 21st Century Literature*, vol. 29, no. 1, 2005, pp. 80-94. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1594>.
- Lojo, María Rosa. "En el nombre de la hija: una visión de Juan Manuel de Rosas desde doña Manuelita, la niña. Apuntes sobre el proceso de escritura de la princesa federal". *Revista de literaturas modernas*, vol. 13, no. 42, 2012, pp. 191-200. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5852/13lojo-rlm42.pdf
- _____. *La princesa federal*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013 [2010].
- Mármol, José. *Amalia*. Barcelona: Linkgua Ediciones, 2010 [1851]
- _____. *Manuela Rosas: Rasgos Biográficos*. Montevideo: Imprenta Urugyana, 1850.
- _____. Fernández, Teodosio, editor., *El retrato de Manuela Rosas*. *La Semana*, vol. 21 (6th October 1851), pp. 207-209. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-retrato-de-manuela-rosas/html/63046a6a-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html
- Manuela Rosas's letter to Antonio Reyes. *Manuelita Rosas y Antonio Reyes. El Olvidado Epistolario. (1889-1897)*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación, 1998.
- Masiello, Francine. *Between Civilization & Barbarism. Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.
- _____. Emilie L. Bergmann, et. al, editors., "Women, State and Family in Latin American Literature of the 1920s". *Women Culture and Politics in Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 27-47.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Pagana, José León. *Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bella Artes, 1945.
- Rea, Lauren. *Argentine Serialised Radio Drama in the Infamous Decade, 1930-1943: Transmitting Nationhood*. Oxon: Routledge, 2013.
- Saenz-Roby, María Cecilia. "El gaucho como eslabón del proceso nacional en el discurso fundacional de Juana Manuela Gorriti". *Romance Quarterly*, vol. 57, no.1, August 2010, pp. 28-42. DOI: 10.1080/08831150903334051.
- Saldías, Adolfo. *Historia de la Confederación Argentina*. Buenos Aires: El Ateneo, 1951.
- Salvatore, Ricardo. *Beyond Slavery: The Multilayered Legacy of Africans in Latin America and the Caribbean*. Maryland: Rowman and Littlefield, 2007.
- Scott, Jill. *Electra After Freud: Myth and Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- Sommer, Doris. "Amalia: Valor at Heart and Home". *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Los Angeles: University of California Press, 1991, pp. 83-113.

Del juego a la exploración de la identidad: el uso del vestido como lenguaje en *El pergamino de la seducción*

Sara Rico-Godoy
University of Tennessee, Knoxville

ABSTRACT: Este artículo analiza el uso de los vestidos de Juana de Castilla en la novela *El pergamino de la seducción* de la autora nicaragüense Gioconda Belli para explicar cómo cada uno representa una forma de comunicación y la herramienta para diferenciar de la voz de Juana de Castilla de la del personaje protagonista Lucía, quien es la que usa los vestidos. El análisis se hace partiendo de las ideas de Roland Barthes en su texto *El sistema de la moda* donde propone la idea de la moda y la vestimenta como un sistema de signos comunicativos. Este análisis también busca demostrar como los vestidos además de ser un discurso en sí funcionan como eslabón para que el personaje de Lucía explore la identidad sexual a través de su cuerpo. Estas ideas proponen el uso de la moda para cuestionar la identidad y hacer una crítica hacia dos sociedades de épocas diferentes que rechazan la existencia de mujeres autónomas en sus ideales y en su sexualidad.

KEYWORDS: Literatura, Centroamérica, Gioconda Belli, Barthes, feminismo, semiología, moda, lenguaje, sexualidad.

La escritora Gioconda Belli ha supuesto para la literatura centroamericana una reivindicación de las escritoras mujeres. La autora, quien tiene una variada obra poética, también posee una colección de narrativa cuyo reconocimiento internacional la ha colocado en uno de los primeros lugares de autoras femeninas, no solo de Centroamérica sino de Latinoamérica. Sin duda, uno de los aciertos narrativos de la escritora nicaragüense es su novela *El pergamino de la seducción*, publicado originalmente en 2005 y reconocido por su ambición narrativa y la reescritura de la historia de Juana de Castilla, la reina española mejor conocida como Juana "la loca", quien vivió una vida caótica entre su reinado y la lucha interna por ser libre¹. *El pergamino de la seducción* posee una narrativa dual, está construida con dos voces distintas: la de Lucía, la protagonista y la de Juana de Castilla, quien hace una narración en primera persona para darnos a conocer su historia. La obra "es una novela que está construida sobre la promesa de una narración" (Urbina 1) ya que desde el inicio el personaje de Manuel, quien toma las riendas de la historia, promete a Lucía que le contará la historia de Juana de Castilla, personaje histórico que la apasiona estudiar (Belli 11). Para lograr esto Manuel le pide a Lucía que se ponga los vestidos renacentistas que él tiene como parte de su colección personal. Cada vez que Lucía utiliza uno de estos vestidos, se da paso a la voz narrativa de Juana.

Según los estudios de Roland Barthes en el texto *Lenguaje y vestimenta* la indumentaria funciona como una especie de lenguaje para comunicar significados, los códigos de este lenguaje se encuentran en el color, estilo, accesorios, peinado, etc. Sin embargo, afirmar esto no es algo tan sencillo. Barthes intenta

establecer una semiología del vestido en su texto *El sistema de la moda* argumentando que se puede tomar a la ropa como un código lingüístico, explicando esto a base de las ideas de Ferdinand de Saussure² conocido por su aportación del signo lingüístico³ concepto que Barthes utiliza para proponer una semiología del vestido, lo que se explora en este trabajo más adelante. Para llegar a esto, Barthes primero expone las diferentes posturas de análisis que se pueden utilizar en relación con la ropa, como estudios antropológicos, sociológicos, psicológicos, entre otros:

Por supuesto, desde el Renacimiento se han realizado trabajos sobre indumentaria: estos o tenían fines arqueológicos (con vestimentas antiguas, por ejemplo), o bien eran inventarios de ropas regidos por condiciones sociales: estos inventarios son verdaderos léxicos que vinculan muy estrechamente los sistemas vestimentarios a estados antropológicos (sexo, edad, estado civil) o sociales -burguesía, nobleza, campesinado, etc. (Barthes 363).

Estudios como el hecho por Alison Lurie en su trabajo en *El lenguaje de la moda* expanden estas ideas de Barthes y explican sobre la realidad de la ropa un sistema de comunicación: "Actualmente, con la semiótica cada vez más en boga, los sociólogos nos dicen que también la moda es un lenguaje de signos, un sistema no verbal de comunicación" (Lurie 21). Las lenguas como sistemas de comunicación engloban una comunidad, sin embargo, el vestido es algo bastante individual, por lo que se puede hablar de una

declaración de identidad al usar determinada ropa, o al decidir no usarla y explorar la desnudez femenina. En una entrevista publicada en *Le Nouvel-Observateur* en 1966, Barthes junto a otros sociólogos franceses⁴ disertan sobre la moda en general y cómo la ropa para la mujer implica un paso hacia el erotismo, pero no en la desnudez, implicando que el erotismo está ligado al contraste de las normas en la sociedad y argumentando que la desnudez no necesariamente es erótica en sí misma.⁵

Teniendo en cuenta las ideas anteriores, en este trabajo se hará énfasis en las implicaciones antropológicas y sociales del vestido. A través del análisis se comprobará que el uso de los vestidos de Juana representa una forma de comunicación y la herramienta para diferenciar de la voz de Juana de Castilla de la de Lucía, especialmente porque ayudan a que la protagonista explore su propia identidad. Para comenzar se hará un estudio de tres momentos importantes en que la aparición de cada vestido implica una transición entre las voces narrativas de Juana y Lucía. Finalmente, se presenta un apartado sobre el vestido como declaración de identidad otra dualidad vista en la obra: la vestimenta versus la desnudez.

Semiología de los vestidos

En el apartado "Lengua, habla, vestido y traje" del texto *El sistema de la moda* de Barthes se puede observar un intento por establecer una semiología de la vestimenta, donde se realiza una oposición de los términos *vestido* y *traje*, explicando que *vestido* (*habla*) representa las dimensiones del objeto de vestir: el orden o desorden, la elección del color y las derivaciones que vienen de cómo un objeto es usado (Barthes 26). Ahora *vestimenta* (*lengua*) es el lado abstracto que incluye las formas y rituales ya establecidos o de modo estereotipados. Si hacemos un paralelo con el concepto de Saussure de signo lingüístico, *vestido* equivaldría al significante -la ropa como objeto- y *vestimenta* al significado, es decir lo que cada persona hace de la ropa (Barthes 26). En la novela *El pergamino de la seducción* hay varios momentos en que el uso de determinados vestidos comunica una idea que se puede dividir en *vestido* y *vestimenta*, tanto por su existencia como por el hecho de que se trata de vestidos de época y esto le atribuye la característica de disfraz:

Un conjunto completo compuesto por prendas arcaicas procedentes de un único periodo, lejos de proyectar una imagen de elegancia y sofisticación, dará a entender que vamos a un baile de máscaras, que estamos haciendo una obra de teatro o una película, o que nos estamos exhibiendo con fines publicitarios (Belli 23).

La acción de la novela comienza girando en torno a los encuentros de Lucía y Manuel en su apartamento en Madrid, un ofrecimiento

didáctico por parte del historiador que se complace en compartir su conocimiento sobre Juana con su nueva pupila. Sin embargo, la situación académica cambia de tono cuando Manuel le pide a Lucía utilizar la ropa renacentista que él posee, dotando la situación de tintes lúdicos y teatrales, viendo la moda renacentista como lo que Barthes llama un ritual social (Barthes 21), en este caso de apareamiento, ya que la relación entre los personajes se convierte posteriormente en algo sexual. Manuel argumenta que este método es para él más efectivo para conocer mejor la historia de Juana: "Tengo un traje al estilo de la época. Quiero que te vistas como Juana. Quiero que te imagines en su piel mientras yo te cuento la historia" (Belli 25). Aquí se nos revela que Manuel será la voz que Lucía escuchará contándole las vivencias de Juana: "En realidad, su esfuerzo por rescatar el perfil histórico de Juana consistirá en una narración oral de su vida contada a una Lucía vestida en la ropa real del siglo de oro" (Schulenburg 206). Este elemento de los vestidos le otorga a la narración una teatralidad que permite situarla dentro del marco renacentista en el que precisamente está la historia de Juana. El significado del vestido en este caso es el del juego a través de una especie de vitrina donde vemos a los personajes jugando a ser personajes históricos.

Esta vitrina de exhibición son los encuentros que Lucía tiene con Manuel, de los cuales sólo se tomarán tres para fines de este análisis. La primera vez que Lucía accede a usar uno de estos, nos encontramos con uno de colores llamativos y con una descripción de un traje muy elusivo a la moda renacentista:

Era suntuoso, de paneles de seda dorada y roja yuxtapuestos uno al lado del otro, la cintura menuda marcada por una delicada cinta de terciopelo, que se repetía, más ancha, en el escote rectangular. Una hilera de negros botones diminutos cerraba el corpiño por la parte delantera" (Belli 36).

La palabra "suntuoso" ya nos revela el lujo que Lucía ve en el vestido. Como logramos leer en la parte introductoria realizada por María Ángeles Gutiérrez en su artículo "Literatura y moda: la indumentaria femenina a través de la novela española del siglo XIX" una de las funcionalidades propias de la vestimenta en la sociedad española tenía mucho que ver con la clase: "Desde las primeras manifestaciones escritas la ropa constituye a veces una ocasión para expresar estatus social" (3). Hablando específicamente de la vestimenta renacentista: "Un elemento de impronta internacional y que constituyó piedra de toque para la elegancia de la mujer fueron los tocados y botones" (5). Entonces es posible concluir que lo que este primer vestido nos comunica con cada uno de los detalles antes mencionados es la pertenencia a cierto grupo social; también expresa riqueza con los paneles de seda, los botones, etc. algo que Barthes menciona con relación a la ropa, la cual es una declaración de estatus social.

Una segunda ocasión donde vemos la importancia del vestido

es cuando Manuel por fin decide revelarle a Lucía la verdad sobre su familia, los Denia. La petición de Manuel es lo que establece por completo la narración que vamos a escuchar por parte de Juana: "Cámbiate, ponte el traje negro" (Belli 297). La semiótica del color negro comunica la idea del luto que ya Juana estaba viviendo a raíz de la muerte de Felipe su esposo, y es el vestido negro también el signo premonitorio del final fatídico que va a desarrollarse en la obra unas cuantas páginas después. Este vestido ya ha aparecido antes en la novela y es uno que ha producido un sentimiento negativo en Lucía: "Fui al baño y cuando regresé al estudio, vi sobre el sofá un traje negro. Se me vino a la boca un sabor ácido con vago gusto a chocolate" (Belli 174). Sin duda el sentimiento negativo hace una predicción sobre la situación futura en que se encontrará Lucía más adelante. La importancia del color negro en la obra tiene una conexión con el tema de la muerte muy presente a lo largo del texto, tanto en la vida de Lucía como en la vida de Juana.

El tercer momento clave en el uso del vestido es en el último capítulo, hacia el final de la novela, después de que Lucía ha presenciado el incendio de la casa y las muertes de Manuel y Águeda. En esta escena Lucía lleva puesto un vestido rojo: "Vestida con mi traje de terciopelo rojo, con la pechera cuadrada y la cruz de Juana sobre el pecho, no me reponía del estupor" (318). Es de notar no sólo el vestido y el color, sino también los accesorios del conjunto en completo, lo que como lo apuntan Lurie y Barthes, son los códigos no verbales del lenguaje de la vestimenta. Por ejemplo, la cruz que la protagonista lleva en el pecho expresa religiosidad, la cual es posible relacionarla al catolicismo de Juana de Castilla. El color rojo, aunque también puede relacionarse con el erotismo, en esta escena personifica el fuego y la sangre, ambos conceptos haciendo referencia a la muerte de Manuel y Águeda. Es de notar que el crucifijo de Lucía es similar al crucifijo de oro que lleva Águeda cuando aparece por primera vez en la novela, implicando una vez más que el vestido en conjunto cumple el rol de comunicar algo en la narración, en este caso algo premonitorio sobre la muerte.

El vestido como declaración de identidad

El uso del vestido en la obra parece significar un paso importante para que Lucía comience a explorar su identidad. Estudios realizados por expertos como Amy de la Haye, Elizabeth Wilson y Joanne Finkelstein exploran la realidad sobre la moda como la declaración del *yo*, argumentando que los conceptos de vestimenta y moda pueden tener distintos significados y la vestimenta puede servir para contar la historia de una sociedad y la importancia de la diversidad dentro de la misma (De la Haye, Wilson 1). Es importante observar que el estilo de los vestidos de la época de Juana de Castilla era de uso exclusivo de la clase alta, algunos países europeos incluso crearon leyes que prohíben a las personas de clase media o baja utilizar ropa suntuosa o con muchos adornos (2). Pero, no cabe duda de que, con el avance de la economía y la producción masiva

de telas y accesorios, la ropa comienza a convertirse en algo clave para construir la identidad.

Según Joanne Finkelstein que el sujeto esté consciente de su identidad a través el uso de la ropa y accesorios no sucede sino hasta el siglo XVI, cuando aparece la denominación de "yo" y cuando las personas comienzan a interesarse por esa capacidad performativa de establecer una identidad (60). Esto es importante para explorar cómo Lucía quiere ser vista por parte de Manuel y por sí misma. Para hacer una declaración de identidad, Lucía se viste de Juana y logra sentirse como ella: "Desaparezco en ella y emerjo en otra parte. Soy Juana" (Belli 40). Aunque es posible argumentar que Lucía sólo comienza a vestirse como Juana por petición de Manuel (25) al avanzar en la narración, después que Lucía se ha negado a usar el vestido (174), es ella misma la que descubre el efecto que produce en ella el utilizarlos: "Una vez vestida tenía que admitir que Manuel no andaba del todo equivocado. Algo me sucedía. Podía separarme de mi ser cotidiano, imaginarme lejos de allí" (174). El hecho de que Lucía diga que se imagina lejos de allí no solamente la liga a la España de Juana, sino que la liga a un sentimiento de querer escapar del lugar donde se encuentra. El escape es lo que le permite desatarse de su ser cotidiano, lo que implica que Lucía no se siente satisfecha con quien es a diario. Es entonces que ahora recurre a los vestidos no solo para cumplir con la petición de Manuel, sino para asumir una nueva identidad que va más a tono con quién cree que es ella realmente, aunque al fin y al cabo una actuación que se basa en la imitación de alguien más.

Este uso de los vestidos crea en ella la fijación hacia la vestimenta y los accesorios, lo que la llevará a identificarse más con la figura de Juana. Esto comprueba como muchas veces la búsqueda de la identidad depende de estímulos externos para ser exitosa, en el caso de Lucía su estímulo principal fue el ritual de Manuel, en donde ella debía vestirse de una manera determinada. Lo anterior permite aproximarnos a una parte teatral en la novela, en donde la dramaturgia rodea a los personajes y les permite hacer un *performance* o actuación. Joanne Finkelstein se aproxima a esta idea de la dramaturgia argumentando que en la vida social lo más común es desarrollar la capacidad de actuar (161). Por lo que, en conclusión, todos somos actores y estamos contruidos de mecanismos que nos permiten pretender, posar y actuar de maneras específicas frente a los demás, esto como parte de la identidad que queremos expresar.

Hablando de identidad, es necesario adentrarnos en las similitudes que guardan Lucía y Juana y cómo Lucía inconscientemente comienza a vivir una vida similar a la de Juana. Existe en la novela un punto de conflicto en que la vida de ambas parece ser un reflejo de la otra, gracias a que es fácil confundir sus voces narrativas: "Mediante esta superposición de las voces, las dos mujeres se confunden. Como en un juego de espejos, Lucía pasa a ser el doble de Juana" (Marchio 3). Esta cita anterior nos presenta un conflicto de triple impacto, la superposición de voces, el juego de espejos y el doble. El momento en que se da la superposición de voces es alterno al instante en que se da el uso del vestido por

parte de Lucía, lo que fomenta un juego de espejos. Sin embargo, el reflejo promovido por el uso físico de la vestimenta de Juana no supone un asunto de doble, ya que Lucía no pretende imitar a Juana – aunque inconscientemente lo hace-, sino que continúa buscándose a sí misma a través del juego con Manuel. Es verdad que algunas ocasiones en la obra Lucía dice “Soy Juana”, pero en ningún momento es esto algo intencional por parte de ella y lo dice solamente al usar los vestidos. Tampoco llega a confundir su propia vida con la de la reina.

Algunas de las semejanzas más notorias entre ambos personajes son claramente la edad, ambas cuentan con dieciséis años; un embarazo juvenil y una pasión por un hombre cuyo dominio ejercen a través del cuerpo. Esto ya ha sido mencionado por autores como Chris T. Schulenburg y Julie Marchio. En la narración de Juana, dentro de la obra, vemos que esto es incluso mencionado por ella misma: “Y es que en el Palacio de Toledo la leyenda de mis embrujos carnales era la comidilla de la corte” (161). Lucía no lo admite de la misma manera, sin embargo, está consciente del efecto que su cuerpo tiene en Manuel.

Otra cosa en común entre las dos es el encierro, Lucía en el internado de monjas, Juana en Tordesillas: “Juana y Lucía experimentan un mismo sentimiento de aislamiento en las sociedades respectivas en las que viven. Ambas evolucionan en espacios cerrados, la primera en la fortaleza de Tordesillas, la segunda en su colegio de monjas y luego en la casa de Manuel” (Marchio 4). Nótese que Marchio también menciona el encierro en la casa de Manuel, este lugar es clave, ya que es el que abre la puerta de la unión entre la vida de ambas mujeres, ahí es donde Lucía se entera de su embarazo, y es ahí donde se da el encuentro con los pergaminos de Juana, los cuales permiten a Lucía conectar mucho más con Juana, algo que ella ve como una revelación de la vida de la reina. En general, la obra promueve una espacialidad muy cerrada, ya que en raras ocasiones los personajes están en el exterior.

Este asunto del encierro es lo que permite la rebelión de ambas mujeres en la obra y esto es algo característico en los personajes femeninos de Gioconda Belli,⁶ pues generalmente en su narrativa vemos una “presencia de personajes femeninos transgresores, no conformes con su situación y condición, decididos a tomar su vida en sus manos y a encontrar su libertad para la plena realización” (López Astudillo 126). El asunto de la libertad es algo que finalmente se convierte en la motivación principal de Lucía para seguir usando los vestidos ya que en ella aflora un sentimiento de autodeterminación al momento de vestirse como Juana y de quitarse la ropa, especialmente al despojarse de su vestido de colegiala: “Solo transmutada en ella, vestida o desnuda como ella, se me despertaba esa otra piel sedienta y sedosa que existía bajo mi recatado uniforme de colegiala” (Belli 128). Esto es parte de la búsqueda de su identidad, la cual dista mucho del sometimiento bajo el que se encuentra en el internado.

Otra manera en que vemos una declaración de identidad en la historia es a través de la estructura de la narración. La novela

consiste en una narración dual donde conocemos dos historias distintas y paralelas, pero que no suceden en la misma época ni en el mismo momento. En algunas partes nos narra Lucía, con lenguaje moderno y propia de una joven educada que vive en Madrid después de la mitad del siglo XX: “Mis abuelos me depositaron en el internado regentado por monjas en Madrid un día de septiembre de 1963” (12). Y en otras nos narra Juana con un lenguaje ya más propio de una princesa del siglo XV y ubicado dentro del contexto histórico-social de entonces: “Mis padres son reyes en la guerra y la corte va de castillo en castillo. Primero han tenido que batallar contra los partidarios de Juana la Beltraneja en la Guerra de sucesión” (41) Como Marchio explica en uno de sus artículos sobre la novela: “A lo largo de la diégesis que consta de 26 capítulos más un epílogo, la vida de Lucía alterna con la de Juana, lo que estructura la novela en torno a una construcción en abismo, una historia dentro de la historia” (Marchio 2). A veces la separación entre ambas voces no es muy clara, ciertamente si no se está atento a la lectura no se logra saber en qué momento deja de narrar Lucía y en qué momento Juana. El elemento clave que ayuda para entender esto es el uso de los vestidos, siempre que vamos a ver un cambio en la voz narrativa, que pasará de Lucía a Juana, se nos presenta un vestido con antelación (Belli 36) y después se da paso a una especie de trance en el que Lucía da lugar a la voz de Juana: “En lo alto de la tarde en Madrid, con las ventas del mezzanine entornadas en un día que oscila entre soleado y cubierto, ataviada como princesa, me siento en el sofá que Manuel sitúa en el centro de la estancia [...] desaparezo en ella, emerjo en otra parte. Soy Juana. Y es Toledo. El 6 de noviembre de 1479, día de mi nacimiento” (40). En esta cita podemos ver cómo la narración en primera persona de Lucía se convierte en la narración de Juana, también en primera persona.

Ahora, para regresar a la voz de Lucía generalmente el texto menciona la voz de Manuel, o alguna frase alusiva a que ahora estamos leyendo a Lucía: “Abrí los ojos. Supongo que la mejor manera de describir el estado en que me sumergí mientras Manuel hablaba es compararlo a un paréntesis” (Belli 45). Como se ha mencionado anteriormente, ambas narraciones están escritas en primera persona entonces jamás se nos revela la voz de Manuel como narrador, y solamente lo conocemos en los diálogos y por las descripciones de Lucía. Esta omisión de la voz de Manuel resulta ser parte de una característica feminista que siempre se encuentra en la literatura de la autora “La mujer siente la necesidad de hablar en primera persona, de convertirse en sujeto de la narración” (Lasarte Leonet 1084). Aunque al principio se nos prometa una narración masculina: “Manuel me dijo que me narraría la vida de Juana de Castilla” (Belli 11), lo que nos encontramos es un dúo de voces femeninas que demandan contar su historia desde su perspectiva, ya que en la vida de ambas ha existido una toma de decisiones por parte de sus parejas, pasando por encima sus deseos y opiniones: “Como el caso de Juana, Lucía depende de la palabra masculina para guiar su destino, sexual y existencialmente; incluso su ropa viene de las selecciones de Manuel” (Schulenburg 208).

Este deseo de acallar la voz dominante masculina es lo que hace de estos personajes transgresores en sus propias historias: "Las dos historias son truculentas, representan a mujeres dominadas por la sociedad patriarcal y falocéntrica, y describen un camino de explotación de la mujer que abarca cinco siglos" (Urbina 3). La conexión entre Juana y Lucía se da de forma discursiva, sin embargo, es gracias a cosas como el vestido y el cuerpo que se logra establecer un puente.

Vestimenta y desnudez

Antes de la tragedia de la muerte que rodea a la protagonista hacia el final de la obra, nos vemos atrapados en una narrativa de sensualidad y erotismo en el texto. Estos tintes de sensualidad se ven presentados en la novela desde que vemos a Lucía ponerse el vestido *juanesco* por primera vez y donde se cumple lo que argumentan Amy de la Haye y Elizabeth Wilson en cuanto a la desnudez como medio para preservar la modestia y a la vez para mostrar el lado sexual (De la Haye, Wilson 1), de esta forma vemos que, aunque se conserve la modestia de los vestidos, estos también se encargan de exhibir la sensualidad de Lucía ante Manuel. A raíz de esto, lo que comienza como una simple relación entre maestro y pupila, se convierte en un tórrido romance que desencadena una cantidad de eventos que nos llevan hacia el final fatídico que ya se ha mencionado. En esta parte de la novela el uso de la vestimenta y del cuerpo comienzan a cobrar protagonismo al ser los elementos que establecen una conexión más profunda entre Lucía y Juana. Algunos críticos como Chris T. Schulenburg se han aproximado a este tema desde la perspectiva del cuerpo, argumentado que esta es una característica que se puede encontrar en otras obras de la autora: "Para la novelista y poeta nicaragüense, Gioconda Belli, este encuentro discursivo entre un cuerpo femenino desafiador y la escritura se reconoce a lo largo de su carrera" (206), un ejemplo de esto es el uso del cuerpo en *El pergamino de la seducción*.

Para continuar haciendo referencia a la vestimenta y el cuerpo en la obra, es necesario también hablar de la presencia de la desnudez en la misma ¿Es la desnudez un elemento que indica lo erótico en la novela? Para responder esto es necesario extraer ejemplos del texto. Si bien nunca vemos la desnudez de Juana, sí vemos la de Lucía. La razón por la que no vemos la de Juana es porque el uso del cuerpo en ella se da de una forma distinta y no recurriendo necesariamente al desnudismo; esto es particularmente importante porque se da un contraste entre los dos personajes -la que se desnuda y la que no-; sin embargo, aunque vemos que Juana no se desnuda es posible decir que su erotismo viene de la ropa, aludiendo al concepto de "el desnudo" estudiado por Francis Davis y que explica que el atractivo de una mujer es posible encontrarlo en la ropa y el estilo de su tiempo y no específicamente en su desnudez (80). La desnudez es solamente algo que se desea de forma planeada, esto explica porque Manuel decide cubrir a Lucía,

arrojándole despectivamente una prenda de ropa después de una de las ocasiones en que han tenido relaciones (Belli 107).

En algunos de los pasajes narrados por Juana logramos ver como ella hacía uso de su cuerpo para expresar sus sentimientos: "Mi cuerpo se llena del lodo viscoso del miedo y temo que cualquiera de mis palabras sea el pedrusco que haga trizas su amor" (119). Pero, en el caso de Lucía, el recurrir de la figura desnuda se hace cómo la realización de los deseos de libertad en ella misma. Ambas mujeres llegan a utilizar sus cuerpos cubiertos o descubiertos para ejercer la manipulación deseada en ellas mismas o en las demás personas. Cuando Lucía comienza a explorar más su desnudez nos dice "me gustaba estar desnuda...en mi familia mi padre y mi madre eran de la escuela nudista" (108). Aquí vemos que Lucía comienza a descubrir el poder de su cuerpo desnudo, atribuyendo esto a su educación familiar. En esos momentos en que Lucía disfruta de su desnudez es, en algunas ocasiones, increpada por Manuel: "Para ser tan joven y virgen eres muy desinhibida" (108). Y más adelante Juana responde a un reclamo similar que bien podría atribuirse a Lucía: "Que yo esté tan plantada en mi cuerpo les parece una peligrosa debilidad" (116). Lucía sabe que Manuel reacciona ante su desnudez y es cuando comienza a manipularlo para llenar sus deseos sexuales (109). Sin embargo, aunque Lucía cree que tiene el control, llega un punto en que Manuel parece ser quién domina cuando Lucía estará vestida y cuándo no: "El cuerpo como arma, en fin, se aproxima íntimamente incluso a la objetivación aparente de Lucía, y la pérdida estratégica de su ropa no representa una excepción a esta posibilidad amenazadora" (Schulenburg 208). Las implicaciones que esto tiene son debatibles, la única razón por que ambas mujeres en la novela se ven obligadas a usar su cuerpo como arma es porque han comprobado que no logran conseguir lo que quieren a través de lo verbal.

La dualidad entre vestimenta y desnudez también le permite a Lucía poder explorar su sexualidad silenciada. Siendo huérfana criada por sus abuelos y posteriormente internada en el colegio de monjas, Lucía no se había visto expuesta a sí misma en situaciones eróticas. Lucía también era virgen, y tiene su primer encuentro sexual con Manuel, después de que éste se excita al verla con el vestido renacentista que usa para la sesión de ese día. A partir de ese momento, Lucía comienza a reconocer su sexualidad mucho más, encontrándonos con episodios como el de su autoexploración en su baño de internado (Belli 112), acción que la misma Lucía admite cometer en repetidas ocasiones: "Ciertas noches volvía a repetir el rito una y otra vez. Me retaba indagar los límites de mi sed o mi resistencia" (112). Para Lucía este descubrimiento supone un reto y al mismo tiempo una especie de pecado. Esto lo vemos cuando, después de perder la virginidad, se prohíbe a sí misma recibir la comunión: "Ahora sabía lo que era albergar otro ser en el interior más íntimo. Sin embargo, no me atreví a recibir la hostia" (90). Y aunque Lucía se convence a sí misma que no se confiesa por miedo a ser reprendida por el cura, vemos que existe en ella un conflicto moral que sólo desaparece cuando está con

Manuel, utilizando los vestidos. Esto es significativo si continuamos hablando de la desigualdad de géneros que problematiza Belli en su obra, la religiosidad que rodea a Lucía y a Juana les impiden expresarse sexualmente y es claro que lo que se propone es una revisión de los derechos de la mujer, los cuales no deberían atender a una doctrina religiosa. De nuevo, es necesario repensar el por qué se presenta una problemática moral tan similar en ambas épocas en que se suscribe la historia, cinco siglos no parecen cambiar nada. La acusación que se denuncia es exclusiva de la mujer, en ninguna parte de la novela vemos que las cuestiones de virginidad y fornicación se les adjudique a los hombres de la obra. A pesar de que esto es obvio, lo que no parece serlo es la presencia de un personaje como Manuel en el texto, un señor de más de cincuenta años que se relaciona sexualmente con una jovencita de dieciséis. Esto nunca es señalado negativamente en la obra, ni siquiera se discute, el texto en vez de problematizar esta unión, la romantiza.

Como podemos concluir, el uso del vestido en *El pergamino de la seducción* representa, por un lado, un puente entre el presente y el pasado donde el vestido tiene la responsabilidad de comunicar significados para situar la historia en dos períodos y sociedades diferentes. Esto lo vemos en los mensajes comunicados por los vestidos -a través de elección de colores, texturas, accesorios- en momentos clave para los protagonistas. Por otro lado, el vestido funciona como la declaración de identidad del personaje de Lucía, quién en su orfandad y soledad siente que no sabe quién es y lo descubre a través del uso de los vestidos y del erotismo que le

otorga usar la ropa de Juana. Esto nos dice que la obra intenta utilizar un sistema no lingüístico para comunicar ideas y establecer un paralelo entre dos sociedades españolas que exponen el rechazo abierto hacia la sexualidad y la existencia de dos mujeres jóvenes y autónomas. La novela expone cómo en ambas épocas lo que no es diferente es la concepción religiosa en relación sobre la sexualidad. La forma en que esto se hace es a través de los vestidos de Juana de Castilla, los que también se encargan de abrir paso a la parte histórica del texto, donde se da una especie de reconstrucción histórica sobre un personaje polémico tal como lo ha sido Juana "la loca". Los vestidos también plantean la realidad que ambos personajes viven al usar sus cuerpos como símbolo de subversión ante las imposiciones hechas por las sociedades en que viven, donde incluso se les llega a privar de su libertad física.

Además de las investigaciones que se han realizado de la obra en relación con lo histórico, el texto también propone un espacio para que se realicen más análisis desde perspectivas feministas y de teorías de género.⁷ A diferencia de las lecturas hechas sobre la obra que se enfocan en el personaje histórico de Juana de Castilla, mi propuesta pone el foco en Lucía y cómo la ropa es capaz de funcionar como un personaje más en la historia, ya que tiene su propio lenguaje y aparece en momentos importantes para el desarrollo narrativo de la obra, lo que otorga al texto de una característica visual que busca contar la historia trágica de dos mujeres a través de una gama de imágenes propias de una revista de moda.

NOTES

¹ Algunos de los que han hablado de la narrativa de la novela son Nicasio Urbina, Julie Marchio y Melvy Portocarrero.

² Ferdinand de Saussure fue un lingüista suizo reconocido por sus ideas innovadoras en la lingüística y la semiótica.

³ El concepto de Saussure habla de la dualidad del signo lingüístico, el cual consiste en un significante (la parte material de la palabra o idea) y el significado (la representación psíquica de la palabra).

⁴ Esta parte del texto es una transcripción de una mesa redonda donde participó Barthes junto a Jean Duvignaud y Henri Lefebvre. Duvignaud fue un reconocido novelista y sociólogo francés y Lefebvre un filósofo marxista conocido por sus estudios sobre la vida cotidiana y su trabajo sobre materialismo dialéctico. Este texto fue publicado en *Le Nouvel-Observateur* en marzo de 1966.

⁵ Mesa redonda originalmente publicada en *Le Nouvel-Observateur* 71 (23 March 1966), 28–29.

⁶ En los estudios de Sandra López Astudillo se hace un análisis de las novelas *Waslala* y *Sofía de los presagios*, analizando a profundidad los personajes protagonistas femeninos en ambas obras. La autora concluye sacando algunas características en estas obras que pueden ser aplicables a toda la obra en prosa de Gioconda Belli, entre ellas revaloración de lo oculto y lo paranormal, riqueza en el lenguaje, presencia de personajes femeninos transgresores, preocupación por la sociedad.

⁷ Pueden leerse las propuestas de Chris T. Schulenburg y Gustavo Camacho Guzmán.

WORKS CITED

- Aínsa, Fernando. "La invención literaria y la reconstrucción histórica." *América: Cahiers du CRICCAL*, vol. 1, no. 12, 1993, pp. 11-26.
- Barthes, Roland. *El sistema de la moda y otros escritos*. Traducido por Carlos Roche, Editorial Paidós, 2003.
- Barthes, Roland. *El sistema de la moda*. Traducido por Joan Vinoly, Editorial Gustavo Gili, 1966.
- Belli, Gioconda. *El pergamino de la seducción*. Rayo, 2005.
- Davis, Fred. "Ambivalence of Sexuality: The dialectic of the Erotic and the Chaste" Fashion, culture and identity." *Fashion, culture, and identity*. University of Chicago Press, 1992, pp. 79-100.
- De la Haye, Amy. Wilson, Elizabeth. *Defining Dress: Dress as object, meaning and identity*. Manchester University Press, 1999.
- Fernández Jiménez, Juan. "Doña Juana de Castilla: Entre la historia y el mito." *Hispanic Journal*, vol. 29, No. 2, 2008, pp. 9-25.
- Finkelstein, Joanna. "The self as a sign." *The fashioned self*. Polity Press, 1991, pp. 177-193.
- Gutiérrez García, María Ángeles. "Literatura y moda: la indumentaria femenina a través de la novela española del siglo XIX." *Tonos: Revista electrónica de estudios filológicos*, no. 9, 2005, www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/literaturaymoda.htm. Accessed 23 Oct 2018.
- Lasarte Leonet, Gema. "Gioconda Belli, un universo de mujeres." *Revista Estudios Feministas*, vol. 21, no. 3, 2013, pp. 1081-97.
- López Astudillo, Sandra Elisabeth. "Gioconda Belli: con palabra de mujer." *Encuentro*, no. 65, 2017, pp. 102.
- Lurie, Alison. *El lenguaje de la moda*. Traducido por Fernando Inglés Bonilla, Ediciones Paidós, 1994.
- Malo González, Claudio. "El lenguaje del vestido." *Revista Artesanías de América*, no. 70, 2010, pp. 7-24.
- Montero, José María. "Mi íntima multitud de Gioconda Belli y la fragmentación de la utopía." *Chasqui*, vol. 40, no. 2, 2011, pp. 33-43.
- Marchio, Julie. "Historia e intimidad en *El pergamino de la seducción* de Gioconda Belli." *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, 18 Abr. 2008, www.istmo.denison.edu/n16/articulos/marchio.html. Accessed 20 de Oct. 2018.
- Portocarrero, Melvy. "The Scroll of Seduction: Putting a New Light on the Dark Side of History." *Hispanic Journal*, vol. 31, No. 2, 2010, pp. 123-132.
- Poeta, Salvatore. "The Hispanic and Luso-Brazilian World: From Mad Queen to Martyred Saint: The Case of Juana La Loca Revisited in History and Art on the Occasion of the 450th Anniversary of Her Death." *Hispania*, vol. 90, no. 1, 2007, pp. 165-172.
- Schulenburg, Chris T. "La historia corporal clandestina y *El pergamino de la seducción*." *Romance Notes*, vol. 55, no. 2, 2015, pp. 203-13.
- Urbina, Nicasio. "La seducción de la novela: *El pergamino de la seducción* de Gioconda Belli." *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, 03 Mar. 2008, www.istmo.denison.edu/n17/articulos/urbina.html. Accessed 20 Oct 2018.

Intérprete/Interpreter¹

Felipe Hugueño

BIOGRAPHICAL NOTE: Felipe Hugueño is an Assistant Professor of Hispanic Studies at Virginia Wesleyan University. He has published two creative books. The first, *De la resistencia a la reconquista*, is a collection of poems published by Buenos Aires Poetry in 2020. The second, *Poemas y relatos de luto*, is composed of poems and short narratives and it was published by RIL in 2021. His creative works (poems and short stories) also appear in anthologies and journals.

—*It is good to hear that you are doing well. What can I do for you?*

—El intérprete.

—Es bueno escuchar que esté bien. ¿En qué le puedo ayudar?

—The intrepeter.

El Señor Ramírez parecía inquietarse al no saber cómo responder a esa pregunta. Extendió los brazos sobre las rodillas y se balanceó hacia adelante en la silla. Miró de soslayo hacia la derecha, pero el sol resplandeciente de la dos de la tarde que se colaba por las persianas le impidió distinguir mi rostro, y se vio obligado a regresar la mirada al doctor. Lo que siguió fue curioso: flexionó su brazo diestro hacia sí mismo de tal modo que su pulgar quedó apuntándome.

—*If he wasn't here, we would have a hard time communicating with each other. Don't worry about him. He is only interpreting. He has no interest in what we say.*

—*Is everything okay, Mr. Ramírez?*

—Si no estuviera él presente, nos costaría comunicarnos. No se preocupe. Él solo interpreta. No tiene ningún interés en lo que digamos.

—¿Suced algo, Señor Ramírez?

“Primero el dedo, ahora este comentario. Te estoy ayudando y vos me venís a decir que te incomodo.”

—No es nada. Olvidelo —respondió ocultándome la mirada.

—No pasa nada. Lo siento.

—*It's nothing. Forget about it.*

—Never mind. I apologize...

El médico, confundido, quiso preguntarme lo que pasaba, pero antes de que lo hiciera, bajé los ojos, los enfoqué en mi cuaderno y fingí tomar apuntes. Giró hacia el Señor Ramírez:

“Discúlpate con el cerote, no conmigo, yo soy el puto intérprete nomás.”

—*How can I help you?*

—Lo que pasa es que mi esposa siempre me está jodiendo para que venga al médico. Para complacerla, bueno, aquí estoy —respondió a la pregunta que antes había esquivado. Luego se ríó y volvió a extender los brazos y a frotarse las rodillas como si tuviese frío.

—¿En qué le puedo ayudar?

—*The thing is that my wife is always nagging me to visit the doctor. Well, here I am, trying to please her.*

Esa vez no se esforzó en mirarme, pero su voz tembló— ¿Necesita él estar acá?

—*Your wife seems to care a great deal about you. You are a lucky man. She understands the importance of seeing a doctor on a regular basis.*

—*Does he need to be present?*

—*Who?* —preguntó el Doctor Johnson.

—Parece que su esposa se preocupa mucho de usted. Tiene suerte de tenerla. Ella comprende lo importante que es visitar al médico de manera regular.

—¿Quién?

—No, ella sólo jode y no entiende que venir aquí significa un gasto más y un día de trabajo perdido.

—*No, she just gets on my nerves. She doesn't understand that coming here means an additional expense and a day, which I could've worked instead.*

—*Let's not lose any more time then. Has anything been different in your health this past year?*

—No perdamos más el tiempo entonces. ¿Ha observado algún cambio significativo en su salud este año?

—La verdad que no.

—*Truthfully, no.*

—*Have you been feeling healthy? Have you experienced a sudden weight loss? Have you felt depressed?*

—¿Se ha sentido bien últimamente? ¿Ha tenido una pérdida anormal de peso? ¿Se ha sentido deprimido?

—Me siento bien, hasta de ánimo. Peso veinte libras menos. Debe ser porque dejé el alcohol después del accidente.

—*I feel well, even my mood has been good. I lost twenty pounds. It must be because I quit drinking after the accident.*

“Tiene huevos porque es difícil rechazar una cerveza cuando te la ponen en la mano, y después del accidente mi única preocupación era la renta y quién cuidaría a mi hijo cuando mi esposa volviera a trabajar.”

—*That's very good. I'm going to listen to your lungs, look at your eyes, ears, mouth, genital area and get some blood work done on you to make sure everything is like it should be.*

“En este país no tengo a nadie más que a mi hijo, quién iba a pensar que tendría a un hijo después de que asesinaron a mi familia en las Fiestas de San Salvador en Apopa, y llegar acá no fue fácil, los catrachos y chapines fueron aumentando hasta llegar a México, malditas sean las putas pandillas.”

—Eso está muy bien. Ahora voy a auscultarlo, mirar sus ojos, oídos, boca y zona genital y sacarle un poco de sangre para hacer exámenes. Quiero asegurarme de que todo ande bien.

—¿Es necesario que me revises las bolas? Tampoco me gusta que me saquen sangre, vampiros.

—*Is it necessary for you to check my balls? I don't like when you vampires suck my blood either.*

“Te revisan entero y las facturas cuestan un ojo. Solo tuve una contusión, pero me hicieron un sinfín de exámenes y encontraron que tenía el colesterol alto y me recomendaron un psicólogo. Qué iba de esperar si me lo guardaba todo y a mi mujer nunca le conté lo que me pasaba porque me daba pena y porque al principio no hablaba inglés. Ella hablaba un poco de español de las bachatas en el radio y de amigos que conocía en las barras, pero nuestra comunicación era más de piel que de habla, y cuando mi inglés se perfeccionó, ya tenía la costumbre de no contarle nada. No sé cómo alguien pudo fijarse en mí, todo perdido. Los fines de semana tomaba hasta perder la consciencia y no me importaba darme pija con desconocidos, que me arrestaran, o que me deportaran. Esa noche tuve suerte, recién había empezado el desvergue y Haley me encontró en un estado todavía presentable. Ella quería una *soda*, pero nadie le cedía espacio en el mesón, y como es bajita, la *bartender* no la veía o quizás la ignoraba por esas broncas de mujeres que nadie entiende, y le dije que se pusiera enfrente mío y le pedí una *Ginger Ale*.”

—*Yes, it is. We are all men here, plus it is part of the routine. Please unzip and lower your pants.*

—Lo es. Además, todos aquí somos hombres. Es parte de la rutina. Hágame el favor de desabrocharse los pantalones y bajárselos.

El Señor Ramírez se los desabrochó rápidamente como para salir lo más antes posible de la incomodidad en que estaba. Mientras lo hacía, alzó la vista y miró el cuadro, ese típico cuadro en las salas médicas: uno de arte moderno, simplista, con un velero de colores claros que ocupa el centro de la lienzo, dejando poco espacio para que otros objetos sean pintados.

—*I am going to feel your testicles. Please cough when I ask you to do so.*

—Voy a palparle los testículos y usted por favor tosa cuando yo se lo indique.

—*Cough*—indicó el Doctor Johnson—. *Harder.*

—Tosa. Más fuerte.

El Señor Ramírez siguió las ordenes sin cuestionarlas.

—*Thank you.*

—Gracias.

Antes de examinarle los testículos, habían cerrado las cortinas para darle privacidad al paciente. El intérprete quedó afuera, pero podía oír las voces sin ningún inconveniente. Fue entonces que el Señor Ramírez entró en confianza. Después del examen, reabrieron las cortinas y con la confianza que había adquirido, el Señor Ramírez empezó a revelar unos cuantos malestares:

—A veces me dan ataques de lumbago y tengo que guardar cama por varios días.

—*Lumbago? I remember that word from Medical Spanish in college*
—se interpuso el doctor.

—*Sometimes I feel low back pain and I have to stay in bed for several days.*

—*Has this been happening since the accident? How bad was the accident?*

—¿Empezaron los dolores desde el accidente? ¿Qué tan grave fue el accidente?

—Fue feo. Salí del trabajo a las seis de la tarde. Había sido un día caluroso y más encima nos había tocado hacer un *rufo* entre dos porque el tercer compañero estaba en casa enfermo con el Corona. Después de terminar, nos tomamos unas chelas. Apenas me tomé dos, más que nada para matar la sed. Me las bebí rapidito porque mi mujer me esperaba con un cordero guisado que solo prepara en ocasiones especiales. Cuando yo empezaba a arrancar de la intersección en la que me había tocado luz roja, a dos cuadras de la casa, un coche gris me chocó. El conductor había pasado en luz roja, ¡ni siquiera en amarilla! Yo iba en mi *troca*, pero él, por la velocidad que llevaba y porque su coche era más pequeño que el mío, se deslizó y dio dos vueltas en medio de la intersección. A los diez minutos llegó la ambulancia y se lo llevaron a él y a la mujer que iba de pasajera. De lejos los dos parecían estar bien, pero ella se quejaba de dolor. Yo no sentí ninguna molestia aquel día, ni al siguiente, pero a la semana empecé a sentir una punzada en la espalda. Por aquí, doctor. ¡Auch!

Después del accidente, el Señor Ramírez hizo todo lo que correspondía. Lidió con las compañías de seguros de auto, adquirió los informes policiales, y regateó un precio razonable con el mecánico. Lo único que no hizo fue ir al médico, pero ante la insistencia de su esposa que estaba cansada de oírlo lamentarse día y noche durante meses, no tuvo otra opción que encontrarle la razón y venir al médico con el rabo entre las piernas.

Antes de interpretar lo que el Señor Ramírez dijo, el intérprete levantó la vista, intentando ignorar su presencia, para dirigirse solamente al médico. Habló:

—*I am unable to interpret anymore because there is a conflict of interest between the patient and I.*

El Señor Ramírez no entendía lo que pasaba. Le extrañaba que la interpretación fuera tan corta para todo lo que él había dicho.

—*Can we step outside for a minute? Please?* —le preguntó el intérprete al médico, abandonando todo el protocolo.

—*Sure, follow me.*

Ahora el Señor Ramírez sí que estaba confundido. Se le vinieron cientos de películas a la cabeza: “¿Lo habré insultado? ¿Tendré cáncer en los huevos? ¿Me voy a morir? ¿Cuánto tiempo me queda? ¡Diablos! ¿Qué le diré a María? Ella tenía la razón. Siempre tiene la puta razón.”

Estando el Señor Alfaya afuera con el Doctor Johnson, no supo como comenzar. Su angustia era demasiado grande. Era capaz de interpretar para ellos, pero no podía interpretar lo que le estaba pasando a él. Entonces, sin rodeos le dijo:

—*I caused the accident in which Mr. Ramírez was involved.*

—*Oh, I wasn't expecting that at all. What a small world!*

—*Not only that, but that day I had been drinking and much more than the two beers Mr. Ramírez drank. Sorry I did not interpret that back in the room, but I was so shocked at the coincidence. In fact, I am working as an interpreter part time on the weekends to earn more money because my wife, who was in the car with me that day, passed away six months ago. She didn't die from the accident, but she suffered severe fractures to her right femur and a concussion, which greatly diminished her immune system, and then, while in the hospital, although stable, she caught COVID. The virus killed her, but if it hadn't been for the accident, if it hadn't been for me, she would still be alive today... I feel terrible about it and being in that room with Mr. Ramírez has brought that experience back to life. Plus, I now know that I have inconvenienced Mr. Ramírez.*

—*I think I understand. Let's return to the room before he suspects something and tell him that you have a family emergency to get to. He will have to understand and come back another day to finish his medical exams, hopefully when another interpreter can take your place.*

—*Thank you. I don't know what to say.*

Cuando regresaron, encontraron al Señor Ramírez paseándose de un extremo al otro. Los nervios se lo estaban comiendo vivo.

—¿Qué pasa? ¿Qué tengo? ¿Me voy a morir?

—*What's wrong? What do I have? Will I die?*

—*Not at all.*

—Por supuesto que no.

El Señor Ramírez volvió a respirar tranquilamente. La presión la tenía en las nubes. Los hombros se le relajaron y dijo:

—¡Qué susto! Por eso no me gusta venir al médico. Son tan dramáticos y jamás van al grano.

—*What a scare! That's why I don't like doctors. You are so dramatic and never get to the point.*

—*I am very sorry Mr. Ramírez, but we stepped outside because Mr. Alfaya has a family emergency and needs to leave immediately. We will have to reschedule you for next week when another interpreter becomes available.*

—Lo siento mucho Señor Ramírez, pero nosotros salimos porque el Señor Alfaya me ha comunicado que tiene una emergencia en casa y tiene que salir inmediatamente de acá. Tendremos que reprogramar su cita para la próxima semana cuando haya otro intérprete disponible.

—¿Eso fue todo? ¿Y por qué no me lo dijeron acá dentro? Dios mío, venir acá es en realidad una pérdida de tiempo y de dinero. Siempre se lo digo a María, pero ella dale que dale con que venga al médico. ¿Y quién me paga el día de trabajo? Supongo que tengo que pagar esta cita también, ¿no?

—Mil disculpas, Señor Ramírez. Lo siento de verdad.

El Señor Ramírez salió enfadado de la sala, maldiciendo el día que le hizo caso a su mujer mientras todos los dolores que había confesado le volvieron con el estrés de esa media hora perdida, que en realidad había sido un día entero para él.

¹ Las mejores prácticas de un intérprete bilingüe incluyen presentarse, explicar que interpretará todo lo dicho en primera persona y que si en algún momento escucha un término al cual no le tiene equivalente, le pedirá al hablante que lo aclare o si el hablante habla muy rápido le pedirá que lo haga más lento. Después vuelve a comunicar lo anteriormente dicho a la otra parte en el otro idioma.

Mirando a Nacho López

José Edgardo Cruz Figueroa

BIOGRAPHICAL NOTE: José Edgardo Cruz Figueroa was born in Old San Juan, Puerto Rico, and grew up in the neighborhoods of El Fanguito and Barrio Obrero in Santurce. He has a Master's in Latin American Studies with a concentration in literature from Queens College, CUNY and a Ph.D. in political science from the Graduate Center, CUNY. His academic work has been published by Temple University Press, Lexington Books, and Centro Press and in various academic journals. His creative work has been published in the journals *Confluencia*, *Sargasso*, *80grados*, *Cruce*, and the *Latin American Literary Review*.

Para encontrar la embajada mexicana tuve que recurrir a la ayuda de Google Maps. Odiaba caminar por la calle mirando la pantalla de mi celular pero eso era preferible a usar un mapa de papel. El resultado era el mismo: te revelabas como turista pero al menos el celular era menos conspicuo y no tenías que luchar con el aleteo del mapa según el ritmo y la fuerza del viento.

Esa tarde el clima en Madrid estaba cálido pero no opresivo a pesar de que estábamos en julio. La embajada mexicana estaba en un edificio de arquitectura sencilla, indistinguible de los edificios adyacentes excepto por la bandera que flotaba sobre la puerta. La placa al lado de la entrada decía "Embajada de México" y al otro lado había una nota tallada en formica que decía "Favor tocar el timbre para entrar." Cuando me preguntaron, yo me identifiqué como amigo del agregado cultural de México en España y me dieron acceso al edificio de inmediato, aunque pude haber mentido y en realidad a Jorge no lo conocía de Adán. *Eso es un fallo de la seguridad*, pensé sin preocuparme.

Afuera no hacía tanto calor pero aún así fue un alivio entrar al edificio aclimatado. La verdad es que adentro estaba tan frío como una sala de operaciones. Al entrar sentí que la piel se me pasmaba gracias al cambio de temperatura tan repentino y drástico. Eso fue sólo una sensación y encima temporera por lo cual no podía quejarme. Aparte del empleado que me abrió la puerta, en el edificio no había nadie así que tampoco tenía audiencia para comentarios. El empleado me dijo que Jorge no estaba pues andaba un poco enfermo. Yo quise decirle que le dijera a él que lo sentía, que le mandaba saludos y que le deseaba que se mejorara pero no dije nada, convencido de que el empleado iba a decir que sí, se lo comunico, pero en realidad no iba a hacer nada. Entonces para qué molestarme.

Esa era mi actitud para muchas cosas, todas insignificantes. Para qué ponerme las camisetas al derecho si debajo de la camisa no las veía nadie. Para qué cepillarme los dientes y bañarme todos los días si por períodos de tiempo prolongados no entraba en contacto con ningún otro ser humano. ¿Valía la pena asegurarme que no me ponía una media gris y otra negra? ¿Era absolutamente

necesario echarle la leche al café en vez de todo lo contrario? Como nadie nunca me visitaba, no tenía sentido bajar el asiento del inodoro después de usarlo. De hecho, la práctica más ecológica en condiciones de soledad era bajar el inodoro sólo una vez a la semana: menos uso de agua. No, no hacía falta que le dijera nada al empleado, especialmente si en el transcurso del malestar de Jorge mis buenos deseos no iban a tener ningún impacto.

En ese estado de ánimo me dispuse a mirar la exhibición de Nacho López que la directora de eventos de la embajada había organizado. ¿Para qué había ido si yo de López no sabía nada y la fotografía realmente no me interesaba? Había ido para quedar bien con Jorge. El día antes me había excusado después del acto de apertura de la exhibición prometiéndole que volvería para ver las fotos con calma. Total para nada. Ahora él no se iba a enterar que yo había estado a menos que la próxima vez que lo viera se lo mencionara.

La exhibición era una colección de fotos de gente, calles, establecimientos y escenas urbanas que según la organizadora representaban al país. En el panel de la tarde de apertura de la exhibición, un comentarista me dejó confundido al referirse a Tina Modotti, que había influido a López, pues en vez de mantenerse enfocado en las cualidades de su fotografía y su conexión con él se puso a decir cosas de su apariencia culminando con un comentario soez sobre su coño. ¿Qué tenía que ver eso con Nacho López? Cuando el moderador mencionó que Monica Bellucci iba a hacer el papel de Modotti en una serie de televisión, el comentarista dijo alarmado "¡Imposible, Modotti era feísima!" Yo me quedé asombrado y una señora en una de las filas de enfrente se volteó para mirar en mi dirección con los ojos grandes y las cejas arqueadas. El moderador y el resto de los panelistas, todos hombres, se miraron riéndose con beneplácito, muy satisfechos con esa declaración que a mí me pareció una chorrada.

En eso pensaba al otro día cuando vi la primera foto. Era de un águila posada en el tope de un edificio, con las alas semi-extendidas como si estuviera a punto de atacar al signo de Pepsi-Cola más abajo. Es la nueva serpiente que acecha a los mexicanos, me dije

en silencio. Yo quise saber si alguien alguna vez había detectado ese simbolismo al ver esa foto. Todavía pensando en los panelistas del día anterior me sentí defraudado por lo poco que había aprendido de ellos escuchando su crítica. Ellos parecían tener más interés en sus propias ideas (y uno de ellos en la apariencia y el coño de la Modotti) que en lo que las fotos de López les mostraba. A veces los críticos hablan nada más que consigo mismos.

En otra foto se notaba un aparente desafío de una congregación de hombres y mujeres justo al lado de un rótulo que decía "Prohibido estacionarse en esta calle." Pero ahí mismo estaban ellos, "estacionados," haciéndolo a su manera, de pie, mirando directamente a la cámara, sonrientes algunos, con un hombre posando en lo que parecía un acto de despliegue de hombría o quizás aspaviento, con sus manos en la cintura y una ceja arqueada, silente y con una media sonrisa que lo decía todo: aquí estoy y de aquí no me sacan.

Noté el absurdo de la imagen de un policía dirigiendo el tráfico, parado sobre un estante que ordenaba "respeta las señales," mientras que la flecha en el poste que le servía de referencia apuntaba en la dirección contraria a la que iban los autos en la imagen. La flecha, situada perpendicular a los carros en marcha, parecía estar a punto de estrellarse contra un carro.

Los panelistas la tarde anterior habían insistido que el título de la exhibición, "Nacho López, fotógrafo de México," era apropiado pues él era uno de muchos y aunque sus fotos eran especiales, dijeron los panelistas, López no se podía catalogar como *el* fotógrafo de México. Como buenos académicos, los panelistas se regodearon en esa distinción con gran satisfacción, orgullosos de evaluar a López con criterios muy finos, reflejos de su percepción aguda y su juicio sofisticado. Si les hubiese podido leer la mente en ese momento de seguro que en esa pizarra de neuronas habría encontrado escrita la frase ¡Ahuevo putos!

¿Pero por qué fotógrafo *de* México, en vez de fotógrafo mexicano? Esa fue mi pregunta al mirar imágenes de gente tomando sopa, chicos abordando una güagüa, chicos jugando en el borde de un techo, otros entrándose a los puños o quemando basura en la calle, un barrendero en una calle solitaria con el símbolo de la BF Goodrich presidiendo sobre la calle desde el tope de un edificio muy alto.

Las fotos de López eran de espacios vacíos, inmensos, o llenos de gente y tráfico, de hombres con los pantalones caídos sentados en un inodoro obviamente cagando. A mí me gustó mucho la imagen del rótulo (una representación doble) de un vendedor de pulque que decía que el suyo era "bueno, no agua para los bueyes," superimpuesta a otra imagen, la de una mujer mostrando sus nalgas. Y así, el recorrido de López iba de mujeres pobres tomando leche en la calle, a mujeres pudientes exhibiendo sus rizos blancos y comprando zapatos, para luego pasar a un destituido leyendo una página rota y estrujada. De ahí uno se transportaba con él al Teatro Folies Berseré en el año de 1952 con sus madonnas semi-desnudas para de repente ver una foto del ojo de una mujer bajo

examen ocular que me puso a la expectativa de que en cualquier momento se aparecía Buñuel con su cuchilla para cortarle el ojo en dos pedazos. ¿Eso era México?

La colección adquirió una aura magistral con la serie "La Venus se fue de juerga por los barrios bajos." Esas fotos había que mirarlas en sucesión como si uno mismo estuviera en la escena observando la trayectoria del hombre que carga a la Venus. El recorrido del hombre en sí era una historia, como un episodio en una telenovela. Cada foto era un momento, cada una provocando una reflexión que para mí fue el recuento breve de un enamoramiento, de su ilusión, de los deseos que suscita el amor, de las aspiraciones que se cuecen en su caldo y que culminan en un sabor de profundo desencanto. Si eso era México, yo era mexicano.

La tarea del hombre era llevar a un maniquí desnudo desde el taller donde había sido creado hasta la casa de modas Aurora, donde desde la vitrina en la que la Venus termina encerrada, como una puta de Amsterdam a la vista de todos en su jaula de cristal, sigue siendo la inspiración y el tormento del hombre que la llevó allí, su eterno enamorado. Yo estaba seguro que en los hechos, después de mirar a la Venus en la vitrina, el hombre tenía que haberse retirado: de vuelta al taller, a su casa, o a un bar cercano, satisfecho de haber cumplido su encomienda y quizás sintiendo excitación al recordar las expresiones de asombro de la gente de la calle que le vieron cargando con un maniquí con las tetas (sin pezones) y el coño (lampiño) por fuera. Pero la fotografía es engañosa y como lo que quedaba fijo era su imagen frente a la vitrina, yo no podía evitar pensar al hombre mirando y deseando a su Venus por siempre, de espaldas a la cámara para que nadie lo viera llorar.

Quizás como los críticos yo veía en las fotos algo que no estaba en ellas. Dicen que cada cual escribe sobre lo que le preocupa y quizás es igual con la fotografía, tanto al tomarlas como al mirarlas. ¿Me miraba yo a mí mismo en aquellas imágenes? Me imaginaba que el sufrimiento de sus personajes era grande. En el trayecto de la Venus había mucha mugre, mucha miseria y terminó con tres imágenes claves: la de la sonrisa amplia de una niña mellada, que en su boca desplegaba el devenir del tiempo que todo lo quita y todo lo repone; la de la mirada asombrada y curiosa de un niño mirando a la cámara como si fuese la entrada a otro mundo del que él quisiera ser parte y la de la mirada soslayada de un comensal en un bar contemplando con agrado un chupito de tequila? mezcal? que quizás era la cumbre de una jornada, el cierre de su día o del mío propio después de mirar las fotos de Nacho López en Madrid hace tantos años.

Para mí fue un día común y corriente o quizás excepcional, un día que le dio paso al comienzo de otro donde la belleza era capaz de surgir de la miseria más abyecta o del recuerdo de un amor tóxico y venerado. Esa era, a fin de cuentas, mi lectura especial de un grupo de fotos extraordinarias.

Al salir de la embajada yo no iba de camino a la Aurora. Conmigo no venía nadie. Mi presencia no era objeto de miradas curiosas. En la calle no había nadie organizando el tráfico. Nunca

vi a una mujer con las nalgas por fuera y nadie me interrogó con su mirada. Pensaba que al final del día debía darme un buen trago. ¿Había alguien en la calle, imperceptible para mí, grabando mis pasos, mi recorrido solitario en busca de la Venus que había dejado atrás y que ahora añoraba? Sabrá Dios si de aquí a diez o veinte años termino como un personaje en una foto que otro mirará también pensando en su amada.

Ahora iba a necesitar de nuevo el mapa de Google para llegar a mi casa. En la oscuridad se me hacía más difícil recrear mis pasos. Según caminaba, de vez en cuando alejaba la vista del celular buscando un bar. Quise encontrarme con alguien conocido sin haber hecho un plan. Después escribí una reseña de la exhibición y se la mostré a mi amiga Iliana para que me la comentara.

Titulé la reseña "Mi viaje con la Venus de la Aurora." En el viaje, primero tuve que cruzar una vía de tren abandonada, tal y como lo hacía cuando niño caminando de la Matienzo Cintrón hasta la Sagrado Corazón en la Parada 26. Bajando por la Sagrado hacia el centro del Fanguito, me paré en el colmado de Don Andrés, el papá de Carmelo, quien después de graduarse de ingeniero del Colegio de Mayagüez de la IUPI se había casado con mi tía Palmira. Don Andrés tenía una mesa de billar en el colmado y ahí, mientras bebían y escuchaban a Felipe Rodríguez en la vellonera, se juntaban los hombres a jugar hasta las tantas cuando Don Andrés les decía ya está bueno que tengo que cerrar. En el colmado no habían fotos. El decorado eran los anuncios de lata que la Coca-Cola y la Shell le daba a los comerciantes. En el colmado de Don Andrés también había un rótulo de lata de las bujías Champion, que lucía incongruente pero a nadie le importaba. En el colmado le presenté la Venus a los hombres que en ese momento jugaban, entre los que se encontraba mi papá

preparándose para romper la formación de las bolas poniéndole tiza a su taco. Mi papá miró a la Venus con indiferencia en un intento vano de disimular su hábito de irsele detrás con la mirada a cuanta mujer hermosa pasaba frente a él dondequiera que estaba. Cuando salí del colmado, escuché el estrépito del choque del mingo con las bolas y miré hacia atrás momentáneamente como para reconocer que no estaba sordo, que había oído el ruido de las bolas chocando unas contra otras. Al llegar a la casa de mi abuela puse a la Venus debajo de la casa alzada en zocos pues estaba desnuda y eso a mi abuela no le habría gustado. En la cocina, mi abuela me recibió con una gran sonrisa y de ahí yo me fui a uno de los cuartos para escribir la reseña de mi viaje.

Está muy bien lo que escribes, me dijo Iliana, pero ahí no hay nada que tenga que ver con México o con mirar las fotos de Nacho López. Me luce que las fotos de la exhibición te dieron pie para reconstruir lo que viste pensando en una experiencia distinta y quizás lejana. No sé si escribes sobre las fotos, sobre la experiencia de mirar el trabajo de López o sobre una experiencia tuya que viste reflejada en "La Venus se fue de juerga por los barrios bajos." Ahora me pregunto qué fue lo que viste ese día en la embajada de México en España.

Yo no le dije nada. Esbozé una sonrisa que era una mezcla de mueca y perplejidad. Con un poco de desasosiego pensé que a lo mejor me había convertido en crítico de arte. Mi reseña podía haber sido tanto la crónica de una experiencia como un comentario abstracto. Dónde terminaba uno y comenzaba el otro no me quedaba claro. Iliana lleva ya tiempo tratando de que yo le diga algo definitivo y hasta el día de hoy no le he podido contestar.

A Cueca Chilena Sequence

Paul Brooke

BRIEF NOTE: A cueca is a ritual courtship dance. Most poems are in Cueva Chilena with the syllables running 9/7/9/7/8/9/9/9 with an abcBBded rhyme scheme. In the fifth line, it must begin with a "Yes."

BIOGRAPHICAL NOTE: Paul Brooke is the author of five books of poetry. This work is part of his newest manuscript: Finding Meteorites in Antarctica: Form Poems from Seven Continents. He travels to Chile to photograph pumas and other wildlife for the images for this book.

Huemul (1)

—a Cueva Chilena

A young girl wrapped herself in herself,
reading under fir verdure,
near her tiny house. Whole days friendless.
A young stag with gorgeous antlers.
Yes, a young stag with gorgeous antlers
cozied up and bedded down near her.
She scooped over, touching velvet tines,
stroking soft ears, caressing curled fur.

Quirquincho Peludo (2)

—a Cueva Chilena

She unhurriedly unwound, sketching
woodpeckers, rock earthcreepers
and armadillos. A Quirquincho
unrolled from a ball, reassured,
yes, unrolled from a ball, reassured,
not fainthearted around multitudes.
With drawing, the girl unfurled further,
ending her enduring solitude.

Misguided in the Andes (1)

—a Cueva Chilena

Brothers rebuffed. *El hombre lloró.*
No penguins at Isla Foca.
Fogged in mountains at Torres del Paine.
The guide never tracked pumas,
Si, the guide never tracked pumas.
But unlocked rocks and faced ice-shard winds.
The man regretted his feeble choice,
blazed a trail himself through the unkind.

Stolen Passport (2)

—a Cueva Chilena

Safe in his hotel room ransacked.
Man scours grasses for cache
under Blue Towers' hocked hills.
Winds slant him like a backslash.
Yes, winds slant him like a backslash.
Guanacos graze in small herds.
Stone broke without prospect, in limbo,
he imagines suicide, unnerved

No Rut No Trail No Passage (3)*—a Cueca Chilena***"No, dad, I don't want to talk to you."**

He wanders among blue stones,
 rag winds and snow. No one to follow.
 Zigzagging through ribs and gnawed bones.
 Yes, zigzagging through ribs and gnawed bones.
 Strip down and freeze? Step off cliff and fall?

**"Will she cry silently? Sob wildly?
 Will she think fondly of me at all?"**

Andean Condor (4)*—a Cueca Chilena***At first foul taint of me, they uplift.**

Catching thermals, priest-condors
 circle. No, I do not have much time:
 guanaco with leg ensnared,
 yes, guanaco with leg ensnared.
 From black lichen rock, condors descend.

**My distressing cries their cue to cull.
 Bedridden, rotten, I am condemned.**

Chatter Marks (5)*—a Cueca Chilena***Shivering, he sought divine flashpoint.**

Obscured by snow, he decays,
 inconsolable, resigned to die.
 Then, a puma charged its prey.
 Yes, then a puma charged its prey,
 wrestling a guanaco down boulders,
nearly colliding with the shocked man
His wick once primed and inert, smoldered.

Guanaco Kill (6)*—a Cueca Chilena***Jolted, he wanted to live again.**

Puma pulled and peeled the hide
 and ate her fill of the deep red meat,
 knew suffering and stepped aside.
 Yes, knew suffering and stepped aside.
 Kneeling at the carcass, bowing down,
he ate to satiate while she stood,
sentient; her cubs bounded around.

Ghost of the Andes (7)*—a Cueca Chilena***Her tongue combed his hair and cleaned the blood.**

It raked away his despair.
 She tended to him, mother to cub.
 White whiskers tickled his ear.
 Yes, white whiskers tickled his ear.
 Her claws napped contently tucked in paws;
her long tail curled like a treble clef,
her fur velour, her eyes nebulas.

Torpidity (8)*—a Cueca Chilena***Benumbed by ten thousand calories**

and curled in a cave comatose,
 he undulated under thundersnow.
 Warm bodies dispersed best dose.
 Yes, warm bodies dispersed best dose.
 Their throated purrs drowned sound, silencers.
His atoms vibrated, thrilled children.
He slept, swaddled in sea of fur.

Pantagrulian (9)*—a Cueca Chilena***The recharged man was a neutrino,**

weight once zero, trail prolonged
 in this universe, pulled from black hole,
 his darkest matter restored.
 Yes, his darkest matter restored.
 Sunlight traveled straight through his body.
His gray shadow flipped from strange to charmed.
His dead forest turned to luscious trees.

Listen, Auriliano

Michael McGuire

When you were born the cow ran dry,
the hen stared empty at the sky,
the bucket clattered at the bottom of the well
and a child's soul started on its way to hell.

When *las mañanitas* are sung, Auriliano, the adult, asks himself: is it bad luck or *la fatalidad* that sings on some birthdays and not others?

Auriliano, the child, is beaten by his brothers. Later his father joins in.

Why?

Auriliano's father wipes the sweat from his eyes, refuses to answer his son's question.

I don't have to.

Auriliano looks at the ground, waits for the pain to let go. His father strains to catch his breath, to grab a word or two.

You look down.

Suddenly he has both, breath and words.

Where do you look down from born in the same house, mine, my father's?

Auriliano hauls himself four kilometers from the family *terreno*, hauls himself home to the family hovel.

Why?

Everyone but his father seems to know Auriliano is the one son who should not, like his brothers, tender a lifetime to *la tierra*, see his days devoured in dust.

Auriliano's big sister made it out. For some reason, she had gone to live with a relative as soon as childhood passed. Perhaps there had been no place for her in the two-room adobe, in the parents' room or the boys' room. Perhaps, sometime before his time, the mother had stood up for the sister, hadn't backed down. Now his sister stands and walks a little differently.

And now there is another and, at three, the little sister, *la preferida*, is her father's favorite. She sleeps between her mother and her father, rides the tractor with him, tends cows and horses. She stands, not a meter high, to watch the corn grow. The corn doesn't grow for Auriliano. Bent to it his back hurts, his hands tighten and curl. The horses stare. The cows look the other way. In time Auriliano understands. It is written on him in words so large the neighbors cannot fail to read them.

This one wants another life, one he is not likely to find.

The brothers are first to realize Auriliano is different. Slowly, cleverly, they begin to transfer the heaviest work to him, the smallest. When no one is looking, they kick him on his way. If his father fails to read the words written across the boy's forehead, he gets the gist of it from the brothers. If he fails to figure it out—Auriliano cannot imagine his father, who rarely puts two words together, thinking—he knows what to do.

If Auriliano, who is always tired, is slow to shovel manure, to lug water to his mother, his father takes off his belt, wraps one end around his fist. When he comes to see Auriliano the way his brothers do—a boy born in a place that might not be right for anyone ever, but certainly not for him now—he takes a length of hose. The brothers, finishing the job, join in.

And yet, however out of place, Auriliano finds an enterprise of his own, albeit one which will shrink him further in his father's eye. Skilled with no tool, graceless in the field, he finds he has no trouble turning pages.

His eyes moving by themselves, left, right, back, Auriliano discovers reading.

* * *

Yet now was a time in which only a boy's way out might come to him.

It didn't come to him that night, face down between the rows, but one day when, once more, he had done more than he could and collapsed at the end of the milpa. It struck him that he and perhaps all things lived in a period that was passing...and his mind leapt to one that was not because it had not yet arrived, a period in which everything was sure to be different.

The future.

It leapt, soared on wings of *la literatura fantástica* and, for the moment, stayed there.

Grubby, much read comics gave form to the great escape. Hidden in dry stalks at the end of the day Auriliano wielded the most magical of swords. He was capable of brick-breaking blows. Of cinematic backward leaps well beyond the capacity of the human body. He told himself tales of virtue and malevolence, stories that ranged across creation and soared through the heavens toward that most magnetic and suspect of timeless structures, the stronghold at the end of time: *el castillo*. The castle, preferably silhouetted by a

crack of lightning upon the void. The stronghold that, by no failure of fancy, could be considered *el jacal*, the hovel at the end of daylight, when the land, for a couple of hours, lets go.

Years passed and one pastime flowed into another. Auriliano had no idea how color and animation might be employed to fake a future. The eye was as undiscerning before flashed simulations as it had been before cheap paper.

The body, meanwhile, labored, as *la tierra* took, without exception, from father, son, mother and daughter; from this generation, the next and the next; refused no mortal secretion; drank deep, dried and, without a mouth to wipe, drank again.

Auriliano did not look at his father for approval. He did not look at his bent if not quite broken mother. His brothers did not look at him. Their minds also elsewhere, he had become invisible. With Auriliano astray in unlikely episodes, it would seem each segment of the family had given up on the others. It was rumored his father had another family in another pueblo which he visited for lengthening periods, sometimes taking his youngest daughter, *la preferida*, with him. The wife mother, doubly deserted, could only work harder, swallowing any cry she might have cried and keeping, she thought, a story old as the overshadowing hills, deep within, until the head, revealing all, was nearly jerking from her body.

There was nothing philosophical about that headshake. Nothing natural in that shudder. Unless it was the normal rebound of a skull that would like to forget how often it had been boxed.

The boy, to this point, understood nothing of that which surrounded him, of the life he and his family lived. No more than he understood his need to blast off in a space capsule or step into a time machine and throw the switch.

* * *

The first time Auriliano's father beat him, he worked harder; the second time, harder still. He milked before sunup, fed the animals after dark. On all fours he weeded the huddled stalks. He did not disdain a steep field or a half-starved horse or the plot in the pueblo that held a mud and straw structure and a couple of cows. However hard he worked, his father continued to scorn him, his brothers to despise him as before.

The third beating, the day he was caught reading at the end of the milpa, Auriliano's father took a board to him, hitting him harmlessly on the rear at first, finishing with a crack across the face that left his nose gushing.

Auriliano lay flat between the rows. His temples throbbed, his vision blurred. Day passed and darkness spread. The dimness on the ground before him only made the night darker. A night of resolution and resolve.

Henceforth Auriliano would be a feature of the landscape. He would work and, what's more, appear to work. He would not glance at his father for appreciation of a job well done or smalltalk with his brothers when they had to work together. Auriliano, the dissembler,

would keep his head down and his eyes glazed. He would be a back, a pair of hands.

Unnoticeable, he would be forgotten.

His father hadn't succeeded in taking him out of school. One day Auriliano, the adult, would vow: if something as insubstantial as language, as weightless as the word, would be absolutely interdicted, forbidden, he would read all the more intently, seek that which lay behind, tacit and inferred.

Later, secretly, when he was doing his homework, Auriliano would be more than doing it. He would read the stuff at the end of the chapter, at the end of the book, wonder at names that appeared more than once, underneath titles not to be found in a hundred kilometers, works never to be seen.

But, at the moment of the third beating, his hands had closed on the muck in front of his face, muck made of soil painfully dry for the time of year, and something of his own, something that flowed willingly and was willingly accepted. His hands held a kind of masa from which no tortillas would ever be patted, a mulch naturally fashioned of earth and human blood.

If the son had been offering excuses for the father, he would have said such soil would make anyone mad, any man trying to raise himself out of it. Squeezed through his own very different fingers, it was a mixture that would bear no corn, yet that, without anyone's knowledge, he would mold as he intended.

When he could bear to, he touched his face, discovered an oddly shaped nose, more like his mother's, and in the instant realized he had only shared her fate. Before Auriliano's time if not a board, his father had taken his fist to her. Why? Had the fastest walking woman in Pueblo Nuevo not been walking fast enough?

A woman who had kept her head down for as long as Auriliano could remember, working as hard as any woman could work. Harder. What was she? A stalk of muscle, bone, breast enough to nourish the newborn, backside sufficient to drive the legs on interminable errands. One chore following her. Another in front, receding. What perception, unvoiced and profound, lived behind those eyes? If his mother opened her mouth, what turn of phrase, explicit and unequivocal, would be added to her son's vocabulary?

Auriliano saw again her thinking face and, in the instant, knew. Not only his mother, but the burro with the bent nose, the dog so often kicked he lost the use of his back legs, had only received their share of that which, with ever-renewed impetus, must ride its own momentum down the ages and would, after delivering him his portion, propel itself into *la eternidad*. And Auriliano asked himself, where did it come from? Was some unholy harmony behind it all? Or was the cuff, the kick, inborn in the doubled fingers of the fist, the tensed foot? Or did it inhere in objects, in things: the raised stick, *por ejemplo*, or the boot?

* * *

A day would come when Auriliano had made it out years be-

fore. He had his work, in which the right book nearly always leapt to hand, in which past and future might regard each other across a present mindful of both. Also, as the sister who preceded him had married well, so had Auriliano. The years contained as much freedom from pain as it was prudent to ask in this life. When news came that his father's time was up, return was not his first impulse, but he went.

The face had not suffered what the body had, though his nose troubled him. Auriliano hardly expected a word out of his father, but felt he had to ask.

What happened?

His father answered, his voice further away than he was.

Not long after you, I left. I found a, a trade, not dependent upon the strength of my back.

Or mine.

Auriliano sat on the one chair in the room, looking sideways at his father. His father spoke to the wall.

Or yours or your brothers' and sisters' and mine and your mother's put together. Listen, Auriliano. I'll tell you a story. Before I found *la sustancia*, or it found me, I worked the land for others. In a hot land that drowned every year as the water broke roads and hurried through houses, in that "land" where walls never dried and people in floodtime wailed on their roofs, I cleared land or—when I was told to and though I didn't like it—I took land from those who had cleared it. It was way back there, beyond the law.

And so, I got a tract that had been someone else's but now was mine. I worked it. I worked it and one day I realized I was back where I'd started...only without you, your mother or your brothers. One day, when I made the trip to town, I saw. What shall I call him?

Auriliano, having never heard so much out of his father, stared at him. His father continued.

All right, let's call him the man of mud. I'd been making my way through the crowd, seeking the best price for what I could not do without, weighed down with what I'd found. I was blind to the many. Who cared about them? I'd been alone so long. Thousands swirled around me. Immobility caught my eye. I stopped. I saw. I think my mouth hung open.

A man of mud. A creature of the flood. A drowned tree with nowhere to go and no way to get there. Immovable. On a crate, a shoe box in front of him. If you dropped a coin in a slot in the box, he would begin to move. His arms would unfold. Like boughs. His legs remained rooted to the crate he stood on. His branches swirled slowly as if in a breeze, the breeze of so many passing, passing by.

He wore work clothes, the kind of hat men wear who work with animals, all of it coated with muck. Smooth as a statue, breathing so you could not see him breathe. You wondered how he knew someone had dropped a coin. In the slot in the box. Then you saw, in the smoothness of the mud, tiny holes for his ears, for the corners of his eyes.

A man with no other work. Surviving. It was one way of surviving. You asked yourself if a man at a standstill might be better off

than a man in everlasting motion, a man bent to hoe or plough, a man yelling at an animal.

And suddenly I knew. I knew I'd worked the mud till I was ready to lie down in it. I almost dropped my load of tools, tools I was going to use to dig my grave deeper than it was.

I knew I had to find something else. At first I didn't, then I did. I found work that bent no spine, that broke no back. The white lady, bless her.

Auriliano's father's eyes scan the room for *la bolsa*, the little bag he cannot even die without. Assured of its presence, he continues.

There was the man, of course. I was working for someone else again...the man with the gold plated automatic and the diamond studded cross, but this time I was out in front, a little out in front. Trouble is, I touched the, the goods. I came back unwell.

But rich.

Auriliano has spoken, but his father is considering the wall again, the ceiling, fingernails longer than they have ever been on hands that are still at last.

No. When I'd spent it, or it had spent me, I realized I'd done even worse than I had taking land from those who'd cleared it only to work it myself. The land had got me in the end, so had this. I came back.

You came back to let *mamá* cure you.

I know she can't.

Auriliano's father had spoken more in these minutes than in all the days of toil put together. On the brink of a hole in the earth the god of drudgery had not only granted him tongue, but a minute to look around him. He was looking right at his son and his son thought: you're thinking, aren't you? You must have handed it on, this human quirk. That must be what I got from you. Well, all right, if you're thinking, what is it? Out with it. And Auriliano opened his mouth.

I heard you wanted to see me.

Auriliano's father looked at each of the walls of the house in which he'd conceived three sons and two daughters, none of which, finally, had heard the call of *el terreno*, had been willing to stand as he had, head bowed, to receive the life sentence to the land, *la cadena perpetua*. Not even *la preferida*, his favorite.

She'd found something else, or something else had found her, even as the stalk she'd begun as curved and filled and strutted in another direction. She'd lost interest in the land long before and waved from the car that took her out of Pueblo Nuevo. Even as her father, hands occupied, watched his work and watched her leave from the corner of his eye.

The older sons who'd helped him beat his youngest son were longer gone. Then he himself was gone...and a lot of good it had done him.

He looked at Auriliano. The only one, apparently, to have come back. Assuming they'd been called, that it had been possible to locate each and every one. But Auriliano spoke first.

You want to apologize, don't you? You want to apologize for trying to do to me what the land did to you.

Auriliano's father continued to look at him, his expression unreadable.

Say it, *papá*. Say you're sorry for beating me, even as, I wouldn't be surprised, your father, on his deathbed, said he was sorry he beat you.

The word *papá*, unfamiliar in his mouth, encouraged him to try one he knew better.

That's why *mamá* tracked me down, isn't it? What's wrong, *papá*, wouldn't the others come?

His father looked at him, his expression still unreadable. Auriliano stood to go.

I'd settle for her forgiveness if I were you.

* * *

But the deathbed scene was yet to be. In time to come. Now was now. His father was still the man. Auriliano was still the child. And yet one day, collapsed in his row of reverie at the end of the family plot, a breath of adulthood blew his way.

Suddenly he knew no dreamworld could be better than the stuff it was made of. Coarse paper, the latest handheld gizmo: it hardly mattered. Dull was dull, empty was empty. Auriliano sat up to rub a dirty face with dirty hands...and the scales of the unbelievable dragon fell before his eyes.

He was still, legally, in school. Half a day was required of him, the second half as the land had, generations ago, staked its claim to the first. One afternoon, on the way home, rain pushed him into the library next to the kitchen that provided a daily hot meal for *personas de la tercera edad*. The house of books was empty, except for children marched there by their teachers. It was odd, this juxtaposition of old and young, so like *el intersticio* Auriliano was about to find for himself, a moment between classroom and land, and sometimes, between land and classroom.

Auriliano stayed in *la biblioteca pública* longer than he intended to and, when the opportunity again presented itself, returned. Without quite realizing it, Auriliano's wits were about to leap the other way, from a fantastic future...over a present that, *gracias a Dios*, was undeniably passing...

To a time that had passed long ago.

The father had other interests in another pueblo. He did not notice *los interludios* Auriliano stole on one end or the other of the workday. Yet, stepping through these cracks in time, Auriliano had discovered an alternative to a disheartening day of donkeywork... to an unlikely future of unscientific fiction.

He had discovered the past.

And simply because, sheltered from the rain, a dusty book on a dusty table had caught his eye. *La historia de la revolución*. Containing the history of, among others, its child victims. Conceived between soldiers and the women who loaded their rifles and some-

times fired them. Children often enough orphaned at birth or soon after. Children gathered in institutions where, thought *el general Carranza*, they might benefit from military training. *Como carne de cañón*, they drilled with wooden rifles, cannon-fodder-to-be for the battlefield that drank blood and guzzled sweat in quantities comparable to the mud and dust of the milpa.

The revolution, he learned, had gone on ten years. The work on the land had never ended. Protracted combat. Everlasting hunger. But the book.

It was the pictures that captivated Auriliano. Children of various yet, within each photo, uniform ages at wooden tables, their bowls before them, or marched barefoot across yards of beaten earth. All of the photographed, without exception, whether or not they had avoided starvation or the expedited fate of the trench, now dead. One way or another, struck down.

Auriliano was not. Well, if he had been, he was getting up. Unlike those children, he would not die in battle. Mexico, he knew, was not at war, except perhaps, as always, with herself in a battle between a government unable or unwilling to tax business or businessmen and the cartels, a war between *los federalistas* and *los narcos*, as well as between cartel and cartel. *Por territorio*. The land again, in a way. He knew he would not die in this war. The excitement, the easy cash, held no appeal...even before he lived to watch a father's wasted form embrace *la cocaína* for the last time. Nor would he, like his father's father and the fathers who preceded him, die face down between the rows of corn or in the family hovel.

Auriliano, listening to the rain, had begun to consider the possibility that the dust of the earth settled over all. On the battlefield, on the bloodbath in the back streets and between the cars, in workplace and shack, on student and scholar, on the man who left as well as the man who stayed.

Suddenly, with past and future as much in balance as they ever are, Auriliano stepped into the present. He was ready to proceed. To make this life his life. One day, were he inclined to song upon his birthday, to celebrating his own improbable success, he might sing his own *mañanitas*.

*El día en que tu naciste
nacieron todas las flores
y en la pila del bautismo
cantaron los ruseñores*

* * *

A successful Auriliano did not beat his wife or his daughters who, naturally, worked as hard as his mother. Auriliano had one son, also named Auriliano though his *sobrenombre* was Nulo. He looked just like his capable father, this one but, due to some untraceable yet apparently transmissible trait, Nulo had no head for anything. He didn't read. The simplest chore was beyond him. His mind elsewhere, he would make a mess of it. As a boy he put things away

without covering them. Once, from school, he carried home a can of paint in his bag, *la bolsa* he liked to think of as his backpack. At home, he dropped it on the couch and dropped himself in front of the television, the latest pastime beneath his plunging thumbs.

Behind his back the couch changed color, then the rug. When Nulo stood to the transformed room, he knew there was no concealing it. There was no denying it. Auriliano, the father, returned.

Why?

A silent Nulo looked at his father, his face contorted from forehead to chin. When Auriliano spoke, it was as if another voice had found its place in his throat. Out of breath, he could hardly form the words.

I, I haven't time, to punish you.

Nulo had no idea why he'd left the open can of paint in his backpack or why he'd done a number of other things he sometimes found himself doing when it was already too late. And sometimes, before he'd done anything wrong, he found himself wondering what was wrong with him. Or with things.

Things! He hated them. Nulo could sense them, *objetos inanimados*, waiting to pit their wills against his.

Nulo was in his teens before he did something, whatever it was, plainly irredeemable. By the time he was a man he'd gone over it so many times there was no point in going over it again. But he did. Nightly. Decades after Auriliano, the father, had died in some foolish forgetfulness of his own, Nulo would wake sweating.

It was always the same. His father, a towering shadow, though Nulo had outgrown the man before he died, was coming at him. A board in his hand, his intention clear. To smash Nulo's nose across his face. Even as, he remembered, his father's face as well as that of his grandmother had been strangely pushed to the side.

In Nulo's interminable night, the stick is raised. The eyes of father and son meet. And then? Try as he might, Nulo cannot remember. Had his father hit him? Had what he, the son, done, warranted the blow that may, or may not, have followed?

A second of childhood so charged it entered adulthood and spread across eternity. A boy's eternity to be followed by a man's. Once upon a time Auriliano, his father, had told him, he had been in love with the future. And time was when it was the past. For Nulo, a moment that had once been future and for many more years had been past, had come to swallow all in an eternal present.

Why *papá*? What have I done? Tell me, please. I cannot remember.

Nulo, the adult, asked the question he had not asked as a child. He asked it, not in the light of day when, perhaps, he might have answered it, but at night, when the shadow loomed that might have been the ghost of all the years preceding his own. Years that would have their due, even from those, perhaps especially from those, who could not remember.

Nulo's son had no such nickname. This Auriliano, due to some forgotten hereditary correspondence, would be grace personified. He would never incur a father's wrath. He would never hear

the story his grandfather had told his father, of the years he was away, working a land of mud and muddy water, though there was every possibility that some remnant or residue, if unremembered, might, in the fullness of time, visit itself upon his own son, the son who would be out of place anywhere, awkward as only the awkward can be, and so soon after the event, the preposterous misfortune, readying himself to accept the unacceptable shock, the inevitable jolt, perhaps on his knees, but raising his eyes to the raised hand, braced.

* * *

Listen, Auriliano.

This is the first Auriliano, Auriliano the father talking to the Auriliano who made it out, off the land, and who, given his fascination with past and future, ought to have been able to stop at least one hand from casting its shadow.

Listen.

This I saw in the same town I saw the man of mud, the town where I bought tools for the land that had found a tool in me. Listen. This is the story of the head.

I'm walking back, having just seen the man of mud, carrying new tools that seemed heavier, even more worn out, than the old. I almost step on her before I see her. She's all head. Literally. A head on the sidewalk where thousands pass every day, if not every hour, but somehow neither I, nor any of the others, have sent her rolling.

She is. Let me say it clearly so you can see. A woman without hands, without legs. She does have one foot directly beneath her. This foot enables her, the head, to "stand" without falling over, stand upright you might say, though "standing" she is no higher than your shin.

The torso beneath is barely larger than the head.

You wonder, since ribcage rests upon the foot beneath, where is...well...all that? Crammed into her chest? Does the foot...the one foot...does it come right out of her as if she, too, is giving birth to something it would be better to not let live, no matter what the church has to say; no matter what she, the mother who bore and loves what she has borne, thinks and feels?

A woman without breasts or arms, who can neither nurse nor hold the child, even if, crowded in, are the requisites; even if some man might bring himself to play his part in the act of creation or re-creation.

And yet, a thinking face upon the head reveals a thinking creature looking up at you and, and wondering what you are thinking. And you, you know you're thinking: who let you live? Would you, given the choice, have chosen these days, these months, these years...?

Listen, Auriliano.

You carry back no answers to the land. You carry your bag of tools to dig yourself deeper. You carry your memory of the man of mud and of the head, visions of which you were granted along

with your escape from one life, then another, along with your trip to town. And you know now, as you squeeze yourself into the boat that will take you on your last trip to your own swamp of ill-got mire, you know the man of mud is you, always was, and that the head, like the past, the present, the future that eyes you no matter how, how different, how free you may conceive yourself to have been or to be, the head, Auriliano, is mother of us all.

Invisible

Carolina Sánchez

BIOGRAPHICAL NOTE: Carolina Sánchez es una escritora e investigadora colombiana. Ha publicado sus textos literarios en revistas latinoamericanas y españolas como *Corónica*, *Materia*, *Poesía*, *Zéjel*, *Otro páramo* y *Temporales*. Fue seleccionada para participar en *The Americas Poetry Festival of New York 2019* y en el programa de poesía de la Feria Internacional del Libro de Nueva York, en el Instituto Cervantes (FILNYC 2019 y 2020). Es la autora del poemario bilingüe *Viaje / Voyage* (Ultramarina Cartonera & Digital, 2020) que traduce las imágenes de la película *Stalker* de Tarkovski en palabras. Es co-editora de la Plataforma Latinoamericana de Humanidades Ambientales.

—¿Entonces, mamá Conchita le va a hacer a su hija Cecilia un manto transparente para que se case con dios? —dice Ana reclinándose del cojín donde está mirando el techo y abraza sus rodillas huesudas.

—No, le va a coser un manto invisible. No es como la cortina que vuela en el corredor y usamos para hacernos velos de Cleopatra. Sino que no se ve —responde Magui, girando la cara hacia Ana. Sus ojos se asoman detrás del capul y las gafas de marcos gruesos. Sobre los cojines se extienden los pliegues desordenados de los vestidos, redondos y abultados como repollos.

—Pero entonces, si no se ve el manto, ¿la tía se va a casar con dios desnuda?

—Yo oí decir a mamá Conchita que iba a comprar un rollo de tela en el 7 de Agosto y... Mira, mira... —Magui se levanta de repente y señala el borde de la matera.

—Es una mantis religiosa. Yo tengo esa mona en mi álbum de chocolatinas Jet. Mamá Conchita me la leyó. Decía que sabe hacerse transparente, disfrazarse de hoja para esconderse. Pero está ahí, observando. Se parece a nuestra hermana, con sus piernas y brazos largotes y flacos. Con sus ojos grandes.

—Sí, sí. Se parece. Pero creo que es una araña. No sé si aquí haya mantis, creo que son del África. Seguro está tejiendo su casa por aquí cerca, alrededor de nosotras. Pero es casi invisible. Como nuestra hermana que se fue hoy con el abuelo al trabajo. Debe estar en la oficina jugando a escribir, tecleando en la máquina. La próxima semana es mi turno ...

—Niñas, vengan a saludar a la tía Cecilia —dice mamá Conchita asomando la cabeza en el estadero.

—Mamá Conchita, ¿el manto que le vas a hacer a la tía es transparente o invisible? ¿Es como el cuento del otro día, como una tela de araña? —pregunta Ana.

Conchita se ríe.

En su cuarto de costura, Conchita saca varias telas de la parte alta del clóset, donde las guarda enrolladas como los pergaminos que las niñas han visto en la tele. Sobre la mesa, la Singer descansa bajo un forro gris, igual al que cosió para cubrir la máquina de escribir del abuelo, su hijo. Mientras conversa con la tía Cecilia,

Conchita se sienta frente a la Singer y el siseo rítmico de la aguja sobre la tela adormece a las niñas. Suena como la máquina del abuelo, dice Ana. ¿Será que mamá Conchita le enseñó a escribir al abuelo?, le susurra Magui a Ana. Pero las marcas que hace en la tela casi no se ven, porque ella cose por el revés, continúa Magui. Así no se vean las marcas sobre la piel de la tela están ahí, dice Ana casi para sí misma. Luego intenta averiguar si Conchita es como la viejita de la película de Hércules que corta los hilos de la vida de otros con sus tijeras gigantes de costura y si va a cortar la vida de la tía Cecilia. Esta vez Conchita permanece seria, consiente la tela con su mano gruesa, y repite alguna sentencia secreta, como convenciéndose a sí misma de algo.

Las dos niñas miran hipnotizadas las manos en movimiento de Conchita midiendo el cuerpo de la tía Cecilia. La tía está parada en un banquito y parece una de las vírgenes de las estampitas que Conchita guarda, toda rodeada de alfileres y velos. No, es un Cristo penitente, dice Ana aprovechando la nueva frase que le escuchó a una de las amigas de Conchita hace un par de días. Las niñas aguantan la respiración y tienen miedo de que en un descuido le clave los alfileres y ganchos de nodriza en la piel a la tía Cecilia. Temen que pronto empiece a resbalar la sangre escandalosa sobre la tela blanca, como sobre una sábana. Mi mamá también me lastima a veces sin querer, porque no sabe cómo ayudarme, le susurra Magui a Ana al oído. Y le muestra la cicatriz de una heridita que tiene en la mano.

La calma guía a Conchita y le permite percibir los mirlos de la ciudad que le recuerdan la casa de su infancia en la sabana. Apenas abre las puertas del clóset-altar de madera oscura que ocupa toda la pared, un penetrante olor ácido y polvoroso invade el pequeño cuarto de costura. Adentro hay rollos de tela, imágenes de elefantes plastificadas por ella misma, brasieres a los que les ha hecho bolsillos secretos donde guarda estampitas y medallas de santos, cajas de tic-tac con agujas y fragmentos extraños de la ciudad que ha ido encontrando y disecando en su museo personal. Atesora los recuerdos en cajas de lata con bordes dorados o plateados que antes habían sido de galletas o dulces y ahora contienen recortes

de periódicos, volantes publicitarios de cuando era niña, fotos de personas que las niñas nunca han visto, almanaques Bristol, velas y tarritos de Menticol llenos de botones. Una cajita con pelo rubio del abuelo cuando era niño. Cofres con ojos de muñecas que se cierran y abren por sí solos.

—¿Pero si igual va a encerrarse, por qué viajar tan lejos, hija? ¿Por qué no aquí? Puede volver a enseñar en el colegio. Vivir en el centro de la ciudad, cerquita a donde vivíamos antes su hermano, usted y yo.

—Mamacita, usted más que nadie lo sabe. Mi abundancia está en la renuncia. Desde ese día que quemé en el jardín todos los recuerdos que me pudieran atar. Fue nuestra última cena juntos en la casa, ¿se acuerda?

—Cuando usted se fue, y yo estaba tan triste, la rosa Cecilia floreció. Esa rosa pequeñita que tenía yo en el jardín de la casa en el centro de la ciudad desde que estaba embarazada de usted. Yo tenía miedo del parto. Puse un par de esas rosas en el altar y le pedí a la virgencita que me acompañara. Ahí fue cuando decidí que usted se llamaría como esa rosa chiquita. ¿Por qué es usted la que tiene que irse tan lejos, cambiar de nombre? Tal vez pueda...

—No. Lo que es preciso saber, lo tengo bien aprendido. Mamacita, usted que sabe los nombres secretos de las plantas, piense que la rosa sabe nombrarse a sí misma.

Un día, escondidas bajo la máquina mientras observaban a Conchita moverse como si tocara un piano, las niñas le preguntaron cómo se había hecho costurera. Conchita se rio inclinando la frente hacia su pecho y les contó de cuando había llegado a Bogotá y era apenas unos años mayor que ellas. La ciudad era tan gris y ella

extrañaba las azaleas y la mañana fresca de la casa de su madre en Cajicá. Su primer trabajo fue en una fábrica de calzones. Le había prometido al jefe que cosería cincuenta calzones por día, pero nunca había tocado una máquina de coser. Se sentó con expresión seria de entendida, en el salón grande lleno de máquinas organizadas en filas como pupitres, y con disimulo empezó a mirar qué hacía la mujer del pupitre vecino. Al final del día consiguió coser quince calzones y los escondió al fondo de las pilas de sus compañeras para que no fueran los primeros en el control de calidad.

Luego de que la tía Cecilia se fue, Conchita sacudió las hebras de tela que tenía pegadas al saco, se paró frente al espejo del baño y se peinó los crespos blancos, distribuyendo el agua de rosa con su peine de carey. Silbaba mientras escuchaba la radio a un costado del lavamanos. Sentó a las dos niñas en la cama y las miró con sus calmos ojos azules y les dijo que les iba a enseñar el secreto del manto invisible. Lo había descubierto cuando era niña y la habían enviado a un internado de monjas. Todo el día la regañaban y no la dejaban salir al jardín a mirar los pájaros ni coger las papayuelas de los árboles del convento. En el clóset de una monja encontró un hilo y una aguja y se hizo un manto invisible. Se lo puso y fue hasta el sótano del convento. Allí se pintó la cara y el cuerpo con carbón y esperó a que las monjas bajaran por la leña para prender la estufa. Asustó a las monjas, ellas dijeron que Conchita era Satanás y así, gracias al manto invisible, regresó a la casa de su madre en Cajicá. Conchita les prometió a las niñas que cuando terminara el manto de la tía Cecilia, les iba a coser mantos invisibles para ver sin ser vistas, como la hermana araña que escribe en secreto.

La niña perdida

Nancy Noguera

BIOGRAPHICAL NOTE: Nancy Noguera es venezolana, reside en Nueva York. Obtuvo su doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Nueva York (NYU) y trabaja en Drew University (Madison, NJ) como profesora asociada en el Departamento de Español. Ha publicado ensayos de crítica literaria, cuentos y poesía en diversas revistas y antologías.

*Nadie escoge su olvido.
¿Para qué si la ausencia
recuerda lo que fue y el raudito nido
prosigue sin cesar en la apetencia?*
Ida Gramcko

En el auto, mamá dijo que Rosa estaría encantada de cuidar y educar a Pirata por un tiempo, hasta que se acostumbrara a vivir entre las personas sin hacer desastres. Mis hermanos y yo protestamos, pero mi padre argumentó que luego el perrito regresaría con nosotros y no tendría que dormir afuera. Intuí que aquella era una decisión inapelable y no dije nada más, pero dentro de mí sabía que mi padre se había rendido, traicionándonos, y la opinión de mi madre había prevalecido, como siempre. Era injusto. En ese momento los odié, deseando que desaparecieran. Nos quedamos observando con desánimo la oscuridad del paisaje, que pasaba veloz por nuestras ventanillas.

El domingo siguiente fuimos por la tarde a "El Silbón", el parador de los Alves, para dejarles a Pirata. Había varios autobuses de pasajeros en el parqueadero y Tiago estaba ocupado con los clientes. Rosa nos llevó hasta la casa, situada a pocos metros, en la parte posterior del local comercial. Nos preparó un jugo de frutas y se sentó con mi madre a la mesa y allí la vi echarse a llorar. Las dos se abrazaron. Yo entré en el cuarto de la pareja buscando a Lola y a Pepe, los chihuahuas mudos que dormían en una cesta y entonces noté el arma sobre el escritorio de madera. Era un rifle. Estaba fuera de su funda. Me asusté muchísimo y fui a la cocina a buscar a mi madre. Esta percibió mi desasosiego y me dijo que saliera a pasear a Pirata no muy lejos, pues en pocos minutos tendríamos que irnos. Rosa se limpió las lágrimas y me dijo que tenía algo para mí. Me dio una pequeña bolsa que contenía una cajita de terciopelo azul oscuro. Era mi regalo de cumpleaños. Ábrelo, me dijo, pero decidí no hacerlo hasta volver a casa y la guardé en el bolsillo derecho de mi pantalón. Bajé las escaleras, salí de la casa y le solté la correa a Pirata para que corriera a sus anchas. Mis hermanos se divertían haciendo ladrar a los perros que corrían por el patio situado bajo la

terrazza de la casa. Eran unos animales detestables, pero Rosa decía que eran sus guardianes. Me distraje un momento y el cachorro corrió hacia el bosque. Lo perseguí, pero cuando logré subir la cuesta, que llevaba al camino cubierto de hojas secas de eucalipto, no pude encontrarlo. Continué ascendiendo, adentrándome en el sendero mientras daba voces. ¡Pirata, Pirata!

No sé cuánto tiempo anduve camino arriba, me sentía fatigada. Tenía la correa de Pirata en mis manos y de vez en cuando les daba un latigazo a los árboles para subirme el ánimo. Los troncos grises eran muy elevados y su follaje me impedía ver el cielo. El aroma de eucalipto era agradable, pero el viento entre las ramas producía extraños aullidos. En el bosque la temperatura era más baja y los brazos se me erizaban con la brisa. Seguro que podría llegar al descampado un poco más arriba, donde pastaban unas vacas que había divisado desde la terraza de la casa. Allí estaría Pirata muerto del susto, pues él nunca había visto animales tan grandes. Habría alguna casa allá arriba donde descansar antes de emprender el regreso. En ese momento escuché unas voces. Traté de esconderme. Vi pasar a dos hombres vestidos de color oliva. El corazón amenazaba con salirse de mi pecho. Tendría que esperar a que se fueran. Yo tenía escuela al día siguiente y debía acostarme temprano. Recordé que no había terminado una de mis tareas. Me agaché detrás de unos troncos caídos, súbitamente dos manos fuertes me agarraron por detrás y me cubrieron la cabeza con una mochila de fique. Intenté gritar, pero la voz se me quedó agazapada en la garganta y las piernas dejaron de sostenerme.

Mi abuela nos había contado que al otro lado de la frontera había gente que secuestraba niños, les cortaban la lengua, los brazos, o les sacaban los ojos y los ponían a pedir limosnas. También nos había dicho que, en las cuevas de las montañas que rodeaban la ciudad, vivían seres misteriosos que aparecían de noche, trepaban por las paredes de las casas, entraban por la ventana y se llevaban a los niños que no estaban bautizados para hacer rituales y sacrificios. Después los devolvían a su cama, pero sin alma.

Cuando desperté estaba tirada en el suelo, acostada de lado sobre el piso de tierra, con las manos amarradas a la espalda y los pies atados. Al principio mis ojos no lograban distinguir nada en la oscuridad, pero poco a poco se fueron acostumbrando. Pensé que

era un sueño. Olía a tierra húmeda y se oía un ruido de goteo y de agua corriendo, como un riachuelo. Caí en cuenta que estaba en una cueva. El techo era alto y de él colgaban algunas estalactitas, idénticas a las de la enciclopedia de quinto grado. Sin duda estaba en manos de uno de esos personajes de la noche que se apoderaría de mi espíritu. Pero yo había sido bautizada y estudiaba en un colegio de monjas, tenía buenas notas, cantaba en el coro de la capilla, hacía ayuno los viernes, ponía una piedra en mi zapato para mortificarme y oraba cada noche al ángel de la guarda. Entonces, un sollozo profundo me estremeció y mi cuerpo comenzó a temblar descontroladamente. Iba a morir en el bosque en algún ritual espantoso, a menos que Tiago Alves y mi padre vinieran a rescatarme, y empecé a orar atropelladamente para que así fuera. Busqué acomodo para mi cuerpo y noté que una figura silenciosa se aproximaba, me levantó la cabeza y me puso un envase en los labios. Me ardía la garganta y agradecí el agua que me daba. Luego me dejó sola y pasó un rato hasta que vino una mujer portando una linterna cuya luz me ennegueció, cuando ya me había acostumbrado a la penumbra.

—Compañera, ¿cómo te llamas?

—Estoy bautizada, soy católica —gemí.

—Dime tu nombre.

—Amanda.

—Amanda, ¿y cuántos años tienes, hija?

—Diez.

—Amanda y ¿en qué trabaja tu papá?

—Es profesor de matemáticas.

—¿Y tu mamá?

—Es enfermera en un hospital.

—¿Y dónde vives?

—En San Cristóbal.

—Hum, está bien. No te preocupes. Estás en las manos del Ejército de Liberación de la Patria. Soy la comandante Rosario, de ahora en adelante yo soy tu jefa y tu Dios. ¿Me oyes, cagarruta?

—Sí, está bien...

—Está bien, comandante.

—Está bien, comandante —repetí asustada. Al menos aquella voz parecía la de una persona real y no la de un fantasma.

Dio órdenes que me desataran, me llevaran a comer y que me dieran ropa limpia. Había otros niños en el lugar y pude verlos de lejos, sentados alrededor de una hoguera. Sus sombras alargadas los hacía parecer enormes, extraños, pero sus voces eran infantiles. Me trajeron comida, un poco de arroz y frijoles rojos envueltos en una hoja de plátano. Después, un muchacho que llevaba un fusil al hombro me llevó más adentro en la cueva, me entregó un uniforme dos tallas más grandes que yo y unas botas de goma y me dijo que me acostara sobre una frazada hedionda y húmeda, y allí me quedé dormida. Me desperté en la penumbra, con la comandante Rosario a mi lado tocándome el cabello:

—Tienes el pelo suavecito y oloroso a bueno. El mío huele a humo y es como cabuya —se rio, tirándome su cabellera sobre la cara.

No supe qué responder y me quedé paralizada.

—Cuéntame un cuento, uno que hayas aprendido en la escuela —me dijo, enredando los dedos en mis cabellos y metiendo su nariz en mi cuello. Traté de pensar en un cuento, pero no me acordaba de ninguno, de pronto todas las historias que sabía se confundían en mi mente.

—¡Dale pues, hija!

Con voz temblorosa comencé a contar: "Había una vez un rey, cuya esposa tuvo una hija que era hermosa como el sol..."

La comandante me interrumpió dando un manotazo en el aire.

—¡No, no! cuéntame uno sin reyes, ni princesas, ni esas pendejadas.

Me quedé pensando, quizás el de Pinocho, pero no, finalmente comencé de nuevo:

"Érase una vez una niña que vivía en un bosque. Su abuela, le había hecho un abrigo muy bonito de color rojo, con una capucha y por eso la llamaban Caperucita Roja. Un día, su mamá le pidió que le llevara la comida a la abuelita al otro lado de la foresta, pero le advirtió que tuviera mucho cuidado con el lobo feroz que acechaba por aquellos lados".

La comandante me dijo al oído:

—Qué bonito que cuentas, sigue, sigue.

Al poco rato, cuando aún no había terminado la historia, la oír roncar levemente.

Al amanecer me despertaron sacudiéndome, a toda prisa me puse el uniforme, le doblé las mangas a la camisa y metí la tela sobrante de los pantalones en las botas de goma. De mi ropa sucia cayó la cajita azul que mi madrina Rosa Alves me diera como regalo de cumpleaños. La coloqué rápidamente en mi nuevo pantalón y salí sin tiempo de ver el contenido. Después de la mañana de trabajo y entrenamiento, el chico con un fusil al hombro me buscó y me llevó a comer. Se llamaba Julián. Esa tarde, descubrí que la cajita tenía una cadena de oro de la que colgaba una medalla con la imagen de la Virgen cargando al niño Jesús y mis iniciales atrás. Volví a esconderla entre mis pantalones. Los primeros días Julián me llevó de un lugar a otro y me enseñó cómo funcionaban las cosas y cuáles eran las rutinas. Yo entrenaba con los otros niños y hacía las tareas que me ordenaban. Si me atrasaba o me ponía remolona me castigaban y entonces lloraba en silencio, apretando la cajita azul mientras en mi cabeza iba ideando estrategias para escapar de aquel lugar. Al final del día siempre estaba agotada y caía rendida en mi camastro. Julián escuchaba mis quejas y me decía que terminaría acostumbrándome. Yo comencé a contarle historias de hadas y duendes y él me relataba cuentos de aparecidos, ahorcados y brujas que me llenaban de miedo.

La comandante Rosario dirigía la radio. Desde la mañana hablaba y recibía mensajes. Me nombró su ayudante pues yo sabía leer, escribir y contar historias. Ella llamaba a la cueva el campamento y a sus compañeros los milicianos. Los primeros días, mi trabajo consistió en buscarle cosas en dos mochilas grandes de cuero y clasificar algunos papeles y recortes de periódicos.

Luego me pidió que le leyera algunos escritos en voz alta. Si me equivocaba, o no entendía lo que me decía, me llamaba “pendeja” y se ponía de mal humor. Para todos yo me convertí en la “pelada de Rosario”, así pasé a vivir como un animal doméstico pegado el día entero de mi ama. Rosario tenía privilegios que otras mujeres no tenían. Cuando los milicianos salían, ella se quedaba trabajando con la radio en una cueva que recibía luz por un hueco en el techo, del que podía verse el cielo muy en lo alto. Hablaba a veces a grandes voces y maldecía, y otras reía y cantaba por el micrófono, o se ponía seria y persuasiva. Al principio me inspiraba temor pues su ánimo fluctuaba constantemente. Pero poco a poco me di cuenta de que servirle de falderillo era mi mejor protección. Me agradaba cuando me pedía que le contara algún cuento a su audiencia.

La persona más temida era, quizás, la comandante Ricardo. Era mayor que las otras mujeres que yo había visto en el campamento. Alta, corpulenta, malhumorada y dueña de una voz chillona. Le gustaba hacer sentir su poder. Una mañana me vio deambulando y me llamó para amenazarme. Le molestaba que Rosario me mantuviera ocupada y que yo no asistiera a los entrenamientos. Llegué al lado de Rosario con cara de susto. Esta me aconsejó que no saliera sola. Debía estar siempre a su lado.

—La Ricardo es la ayudante del lobo —me dijo— y te está vigilando. Si te descuidas te lleva pa’ que te coman, cagaruta—añadió, poniendo su mano en mi entrepierna.

Los días iban pasando lentos, aburridos, rutinarios, siempre en aquellas cuevas, de las que tenía prohibido salir, y así fui perdiendo la noción del tiempo.

Una madrugada me desperté y pensé mortificada que había mojado la cama mientras dormía. Metí la mano en mis pantalones y olfateé el líquido que me humedecía las piernas. No olía a orín, más bien a hierro. Me asusté mucho y comencé a sollozar. Rosario se despertó y encendió la linterna. Me miró, rebuscó entre sus cosas y me tiró unos retazos de tela cosidos a mano en una bolsa del mismo material.

—Ponte esto entre las piernas y cámbiate. Ya eres una mujer. No se lo digas a nadie. ¿A nadie, oíste?

Me desconcertó saber que era una mujer. Me quedé pensando qué significaba y por qué tenía que mantenerlo en secreto.

Desee estar con mi mamá. A menudo pensaba en mi familia, en mis hermanos, en mi padre, en mi abuela. Me extrañaba que nadie viniera a buscarme. Cómo podían haberme olvidado tan rápidamente. Qué sería de mis amigas, de la hermana Ángeles, de mis compañeras del coro, de Pilar, de mis muñecas y de Pirata. Algunas noches me despertaba gritando y Rosario se molestaba. Me decía que ya no olía rico, queapestaba como ella a sudor y humo.

Descubrí que había una cascada en los laberintos de la cueva, más allá de donde iba con las mujeres a lavar ropa. El agua templada me refrescaba el cuerpo y el espíritu. Las otras niñas, que al principio me miraban con curiosidad ahora se burlaban de mí. Ellas trabajaban todo el día desde el amanecer, cuando debían formarse, cantar himnos y luego marchar y entrenarse para la lucha. Cada día

buscaban leña, cocinaban, lavaban, servían comida y naturalmente les parecía que yo no hacía nada. Julián era mi único amigo, pero hablaba poco. Era él quien me había dado agua el primer día. Me seguía como una sombra por instrucciones de Rosario. Tenía el rostro cetrino, con varias cicatrices, lo que le daban una apariencia un tanto feroz, pero en realidad era pacífico, astuto, observador y hasta divertido. Con Julián aprendí a disparar el fusil. Se reía de mis torpezas de novata, de mi irregular puntería y de las caídas que me daba cuando el arma reculaba al dispararla.

—Tiene que echar kilitos, pelada, pa’ que aguante lo que le viene.

Usualmente en el campamento dormíamos temprano y nos levantábamos al amanecer, salvo las patrullas de vigilancia y los que salían en misiones especiales. En ocasiones, los hombres y las mujeres se sentaban alrededor de una fogata cerca del río y entonces fluían las risas, el aguardiente de caña y los vallenatos. En una de esas noches, vi a Rosario sentada en las piedras al lado del comandante Centollo, un “monito”, como le decían, por sus cabellos amarillos de llevar sol. El hombre le acariciaba la espalda, subiendo y bajando la mano, y ella trataba de disuadirlo dándole ocasionales manotazos en los muslos, entre juguetona y malhumorada. Él bebía de la botella de licor y luego se la pasaba a ella. Desde lejos, yo los observaba con curiosidad, mientras sentía que iba creciendo en mí un sentimiento desconocido y perturbador. Rosario me vio sentada sola y me llamó. Atravesé los pocos metros que nos separaban, pensando que me invitaría a sentarme con ellos.

—Tráenos algo de comer —me ordenó en un tono imperioso, chasqueando los dedos. Aquel tono y su gesto me hirieron.

El hombre que llevaba lentes ahumados se los quitó para mirarme de arriba a abajo. El corazón me dio un vuelco. A la luz de la hoguera sus ojos tenían un brillo siniestro.

Me alejé corriendo, atravesé el pasadizo que llevaba adonde estaban preparando la carne y los pollos ensartados en unas varas sobre la brasa. Me dieron dos envoltorios de hojas con comida. Ya regresaba a la fiesta cuando tuve la impresión de que alguien me observaba. Me detuve y traté de escudriñar la oscuridad. Estaba inquieta y molesta, tal vez eso me hacía ver cosas donde no las había. Pero de pronto, vi moverse un bulto pegado a la pared de la cueva, lo que me hizo dar un grito.

—¿Julián, Julián? Dije en un hilo de voz.

De las sombras salió un hombre joven, delgado, con un fusil al hombro que me dijo sonriendo:

—Lleva la comida y vuelve. Te quiero mostrar algo.

Encontré a Julián y le pedí que le entregara la comida a Rosario y su amigo. Di varias vueltas debatiéndome si debía ir al encuentro del hombre o si me quedaba entre las piedras, observando a las parejas bailar y amarse allá abajo, cerca del agua. De pronto sentí que alguien me tomaba de la mano y decidí seguirle sin ofrecer resistencia. Bajamos hasta el lecho del río y caminamos algunos metros. El hombre me dijo que me subiera a sus espaldas para cruzar al otro lado, luego descendimos por unos promontorios irregulares,

entramos en un pasadizo húmedo que él iluminó con su linterna, hasta que llegamos a una playa rodeada de altas rocas que brillaban iluminadas por la luna. Ahora, bajo aquella luz lograba verlo mejor. Era, en realidad, un muchacho flaco, de brazos delgados y piernas arqueadas. Llevaba el cabello liso hacia atrás. Tenía una sonrisa bonita que le achinaba los ojos. No me sorprendí mucho cuando lo vi desvestirse. Todo parecía posible y mágico en aquel lugar. Luego me ayudó a quitarme las botas y el uniforme. Mis pies despedían un intenso aroma avinagrado que me avergonzó. Pero él se acucilló y me indicó que me subiera a su espalda. Me llevó a horcajadas, mi piel húmeda rozando la suya, mientras ascendíamos por piedras afiladas hasta que el paisaje se abrió repentinamente a la noche y entonces vi, no muy lejos, un río que caía en forma de cascada y se precipitaba hacia el abismo. Me agarré más fuerte de su cuello, su piel tibia y el olor de su cabello en mi rostro me producían un cosquilleo en todo el cuerpo que me agradaba. Me descargó con cuidado y me dio instrucciones de cómo avanzar. Él daba un paso primero y yo lo seguía. Nos acercamos poco a poco a la cascada, caminando pegados a la pared de roca, poniendo los pies con cuidado, uno detrás del otro, en la resbalosa superficie cubierta de musgo, hasta situarnos detrás de la caída de agua, en un pasadizo de un metro y medio de ancho. Alguien había amarrado un hilo de alambre grueso de un lado a otro del estrecho pasillo. Frente a nosotros estaba la cortina de agua y más allá el precipicio; a nuestras espaldas la roca era nuestra única protección. El ruido era ensordecedor y nos impedía escucharnos. Jugamos con el agua que nos salpicaba con fuerza de agujas hiriendo la piel y nuestros ojos. Yo reía tratando de dominar mi miedo a resbalar y caer. Casi no lograba ver. Nos abrazamos y él se inclinó y me besó. Nunca me habían besado en la boca. En mi mente surgió la imagen de Adán y Eva desnudos en el Edén y me sentí feliz y buena, sin ninguna culpa, como recién creada, hecha de barro, agua, viento, luna y fuego.

Casi amanecía cuando regresé a dormir en mi lugar, con miedo de encontrar a Rosario. Por suerte ella no estaba en su camastro. La mañana llegó demasiado rápido, sin que yo hubiera logrado conciliar el sueño. Una y otra vez las imágenes y las sensaciones de aquella noche pasaban por mi cabeza.

Nos encontramos varias veces más en los días siguientes. Siempre así, por sorpresa. El aparecía de la nada y me arrastraba a un lugar escondido donde me revelaba secretos de mi cuerpo, enseñándome juegos, palabras y posibilidades que yo desconocía hasta entonces. Por fin, aprendí que su nombre de lucha era el subcomandante "Pájaro". Pero yo lo llamaba Adán. Le conté las historias del Génesis que él nunca había escuchado. Tampoco había estado jamás en una iglesia, o en una escuela. La guerrilla lo había encontrado en un pueblo fronterizo que había sido atacado por los paramilitares. Era el único sobreviviente de la masacre. Entonces tenía solo seis años. Cuando contaba esto su rostro y su risa se apagaban. Me prometió revelarme su verdadero nombre más adelante, algún día. Me llamaba "Tiernita" o "Tierna", lo cual me conmovía.

Yo había aprendido que satisfacer el hambre, el sueño y la sed, eran las necesidades más elementales de todos los seres humanos, las cuales nos obligaban a luchar por la sobrevivencia. Pero ahora sabía que no era así. Había otras necesidades igualmente perentorias, que dolían tanto como el estómago vacío, el cansancio, o la garganta reseca, quizás más. Mi cuerpo estaba poseído por la fiebre, por la necesidad de buscar el cuerpo del otro, de encontrar su mirada, o de contemplarlo, aunque fuera de lejos. Me consumía la sed de escucharlo, de beber de su aliento. Lo peor era no poder confiarle mi desasosiego a nadie. No podía preguntar si alguien lo había visto, si sabían de él. Los días pasaban angustiantes. Comencé a sentirme enferma. Despertaba por las mañanas con la cabeza atontada y el estómago revuelto. Sentía náuseas al acercarme a los fogones cuando iba a buscar la comida de Rosario. Los olores se me hacían ofensivos. Tenía ganas de llorar todo el tiempo y Rosario decía que me había vuelto perezosa y malgeniada, que ya no me toleraba más, que me mandaría de vuelta al pelotón, con las otras milicianas, para que me llenara de piojos, que me había puesto horrenda.

—Tan bonita que eras cuando llegaste, mírate ahora.

Era cierto que mi cuerpo estaba cambiando. Los senos, hasta hace unos días apenas dos promontorios pequeños que no necesitaban nada que los sostuviera, estaban hinchados y me dolían al caminar. En el rostro y el pecho tenía irritaciones, había perdido peso y los labios se me habían puesto pálidos, según decía Julián. Una tarde, Rosario me pidió que la acompañara. Bajamos al río y pasamos al otro lado saltando por los brincaderos de piedra. Llegamos a un recodo y entramos en una pequeña cueva escasamente amoblada con un gabinete blanco con una cruz roja colocado sobre un mueble improvisado con tabloncillos de madera, dos camillas herrumbrosas y una silla. Rosario me dijo que me tendiera sobre una de las camillas forrada de hule verde. Una mujer morena, con el cabello envuelto en gran un pañuelo, me ayudó a quitarme el pantalón, me hizo algunas preguntas y procedió a hacerme un tacto con sus dedos desnudos, que me hicieron daño. Luego se volvió a Rosario y le dijo:

—Positivo, mi reina. Unas diez a doce semanas y no tenemos las pildoritas milagrosas.

—Procede, compañera. ¡Ay, cagarruta metiste las patas!

Las dos hablaban y yo las escuchaba como al otro lado del mundo.

La mujer se puso unos lentes gruesos, trajo una varilla de alambre, me dijo que mordiera un trapo blanco y colocó su cara entre mis piernas abiertas. Recuerdo el olor a alcohol, el dolor agudo, el grito que salió de mi pecho y las manos de Rosario sosteniéndome la cabeza. Después, se sucedieron tres días de dolor y sangramiento en mi camastro, y luego, la lenta vuelta a la normalidad, interrumpida a veces por episodios de dolor en el vientre. Y luego la nada. Comencé a experimentar una gran desolación. No tenía ganas de comer, ni de contar historias, ni de hablar con Julián y menos aún con Rosario. Pensé que aquellas cuevas me estaban robando el alma.

Seguía intentando ver a Pájaro. Era lo único que me daba ánimo, la posibilidad de un encuentro con él, de volver a estar arropada por su olor.

Una tarde lo vi justo antes de la hora de comer. Él conversaba con dos milicianas jóvenes y ellas se reían. Me quedé observándolos por un rato, en la oscuridad, sin que me vieran. Me gustaba tanto su risa. Me gustaba ese cuerpo largo y flaco, de piernas y brazos fibrosos, su rostro que ni siquiera era atractivo a la luz del día. Finalmente tuve valor para acercarme y lo llamé con voz destemplada. Él se volvió, miró a su alrededor, y como si no me viera siguió hablando con las mujeres. Volví a llamarlo, esta vez con un grito: ¡Pájaro! Entonces caminó los pocos pasos que nos separaban.

—¿Qué tal, tú? —dijo secamente.

—Hola, ¿dónde has estado?

—Aquí, en la lucha —Y desvió la mirada con un gesto displicente.

—¡Ah! —dijo decepcionada. Agaché la cabeza y me eché a llorar.

—¿Qué pasa tierna? Oye, cálmate. ¿Te acuerdas lo que te dije? Aquí no hay propiedad privada. Aprende eso. Aquí todo es de todos.

Retrocedí unos pasos avergonzada y me alejé corriendo. Esa noche no cené. Lloré mucho los días siguientes. Julián, me veía sufrir sin decir nada, pero parecía preocupado. Me consiguió algunas frutas frescas y me regaló un espejito. Lentamente, fui recuperando las ganas de vivir, pero había algo dentro de mí que ya no era igual. Mi imagen en el espejo también me lo confirmaba. Rosario me observaba en silencio. En aquella aldea pequeña los cuentos corrían veloces.

Una noche, en la penumbra, cuando ya estábamos acostadas y yo terminaba de contarle una historia inventada por mí, ella me dijo casualmente:

—¿Supiste lo de hoy?

—No.

—Mataron al tal Pájaro ese. Salió en una misión el fin de semana y lo encontraron muerto esta mañana en el río.

—Oh, ¿qué le pasó? —dije tratando de esconder mi sobresalto.

—Parece que lo cazaron los del ejército venezolano. Le vaciaron la barriga.

—¡Ah, pobre! —atiné a decir. Me imaginé a Pájaro hundiéndose en las aguas, las piedras en el hueco del vientre arrastrándolo al fondo, los ojos abiertos viendo el cielo por última vez, y lloré en silencio.

—Nunca me gustó ese diablo. ¡Duérmete!

Al día siguiente Julián me contó la historia de Pájaro con más detalles. Le dije que estaba rezando por él.

—No sea boba, no rece más, el que a yerro mata a yerro muere —dijo, alejándose enojado.

Rosario me dijo una tarde, al terminar el trabajo de la radio, que se iría la mañana siguiente por varios días, pero que Julián se quedaría conmigo. Me invadió un gran desasosiego y no logré conciliar el sueño. Sin ella, me sentía desprotegida. Yo no sabía por qué me prefería, pero, aunque a veces me maltrataba, yo le agradecía su protección.

Uno de esos días me desperté a la mañana sintiendo sobre mí la mirada de la comandante Ricardo.

—Párate, floja. Vamos, vamos, a buscar comida, burguesita — me dijo, retirándose la frazada con su bota de combate.

No me atreví a protestar. Salí buscando a Julián con la mirada, pero no lo vi.

Éramos una pequeña brigada de niños y jóvenes, ocho más o menos, con instrucciones de conseguir comida en algunas de las casas y las fincas de los alrededores. No podíamos volver con los costales vacíos. Estar de nuevo al aire libre me puso muy tan contenta que no caí en cuenta de los riesgos de nuestra misión. Todo parecía tan verde, tan claro, tan hermoso. En la primera casa que entramos, unos ancianos nos dieron miel y unas velas. No tenían nada más. Íbamos sin armas, entrábamos y pedíamos comida, si nos negaban la ayuda, nos echábamos encima de la gente y, mientras unos recibían y daban golpes, los otros robábamos lo que podíamos. Caminamos por varios campos sembrados y bajamos algunas frutas de los árboles. Corríamos de un lado a otro intoxicados con tanta libertad. Yo ni siquiera pensé en escaparme aquel día. Entramos sin tocar en una casucha que nos pareció abandonada, pero había un hombre agazapado que salió de súbito, blandiendo un machete en sus manos. Salimos espantados, pero el hombre dio unas zancadas y logró agarrar a una de las niñas por el cabello y comenzó a arrastrarla hacia la casa, mientras maldecía con el arma en alto. Yo gritaba pidiendo auxilio: la chica se retorció e intentaba librarse. Mis compañeros comenzaron a lanzarle piedras al agresor. Esto lo enfureció aún más y bajó el machete con fuerza hacia el cuerpo de la niña tendida en el piso. Yo intenté desviar el segundo machetazo asestándole un golpe con un palo por la espalda. El hombre se volvió hacia mí y su arma me pasó rozando por la espalda, desgarrándome la camisa y llevándose un tajo de mi piel. La herida me ardía. Corrí hacia el bosque y me tiré en el suelo. Estaba sangrando. El hombre entonces terminó de rematar a la niña inerte en el piso. Sentí un dolor desgarrador y de mi garganta comenzaron a salir rugidos de animal herido. Los niños rodearon al hombre. Él trataba de defenderse de las piedras y los palos que le llovían de todas partes levantando el machete en el aire. Busqué instintivamente la cajita azul entre mis pantalones y no pude hallarla. Sentí que me aguardaba una muerte horrible. Ya nada me importaba. Levanté una piedra pesada y avancé tambaleante hacia donde estaba el hombre. Los muchachos lo habían acorralado contra un árbol, se resguardaba el rostro con los brazos, intentando esquivar los golpes que todos le propinaban. Su arma estaba en el piso. El hombre se agachó y yo levanté la piedra y la lancé con fuerza sobre su cabeza. Lo vi caer de lado con el cráneo roto. Los niños comenzaron a gritar enardecidos mientras lo pateaban. Todo daba vueltas a mi alrededor.

Desperté en la cueva. No recordaba cómo había llegado hasta allí. Llevaba varios días con fiebre. Rosario me ponía compresas en la herida. Su voz iba y venía como un eco. Yo estaba tendida de bruces en un camastro improvisado con troncos y hojas de eucalipto. No podía moverme y apenas lograba levantar la cabeza.

—Aguenta, que ya viene ayuda. No te muevas, quédate así.

Luego escuché una voz masculina. El hombre me puso una inyección en la nalga y me dijo que pronto estaría mejor. Se sentó a fumar un cigarrillo a mi lado y, entre la maraña de mi pelo, pude ver su cara. Yo conocía a aquel hombre, quizás era parte de mi delirio, pero estaba casi segura. Rosario salió por unos momentos y nos quedamos a solas.

—Eres la niña perdida, ¿no?

—¿Sí, y tú?

—Soy Pastor, el enfermero. Trabajo en el hospital con tu mamá.

Aquellas palabras, la cercanía de alguien que conocía a mi familia, a mi madre, que me identificaba, me estremecieron y comencé a sollozar sin poderme controlar. El hombre me dejó llorar.

—¿Por qué no han venido a buscarme? ¿Cuánto tiempo llevo aquí?

—Llevan como año y medio o dos buscándote. ¿Quién se podía imaginar que estabas aquí? Piensan que te escapaste. Varias personas dijeron que te habían visto subir a un autobús. Hasta te han visto del otro lado, en Cúcuta. Allá encontraron a tu perro. Te buscan en Colombia y por toda Venezuela. Piensan que te fuiste huyendo con el cachorro. Tu mamá dijo algo de eso en la televisión.

—¿Tú eres un miliciano?

—No, les traigo medicinas para que dejen en paz a mi familia. Tenemos una finca por acá.

En ese momento regresó Rosario. El enfermero se incorporó y la comandante se tendió en el otro camastro. Se abrió el pantalón y subió los brazos. El hombre se sentó a su lado y metió la mano bajo su chaqueta verde, palpándole el vientre, primero de un lado y luego del otro. Luego, subiéndole la chaqueta le puso el estetoscopio. Ella se dejaba hacer mirando fijamente al techo.

—Ajá, saltarín, aquí estás. Todo bien, todo bien, un corazón como un torito.

—Es una niña.

—Hum, no lo creo, es muy grande.

—¡Ay! ¿qué dices? Es una niña grande. Tus vitaminas me han hecho bien.

—Sigue tomándolas. Creo que en unas tres o cuatro semanas ya estás lista. ¿Qué has pensado hacer?

—Ya veremos. No le digas al Centollo que en cuatro semanas. Dile que en seis.

Pastor se marchó y Rosario continuó administrándome el tratamiento. Saber su secreto me daba una cierta sensación de poder sobre ella.

—Quiero que te la lleves de aquí. Que mi pelada aprenda a leer y escribir. Que aprenda todos los cuentos esos que tu echas y que tenga champú, muñecas y libros.

—¿Por qué no te vas tú con ella?

—¿Y de qué vamos a vivir? Yo no sé hacer nada allá afuera. Esta es mi vida. Estoy en esto desde los nueve años. Trece años de guerrillera.

—Algo aprenderás. Puedes trabajar con los Alves. Mi madrina Rosa te ayudará, estoy segura. Ellos son gente buena.

—No, no es tan fácil. Llégasela a tu madrina, que ella la crie, como no tiene hijos.

—Está bien, no te preocupes.

Sellamos nuestro pacto con un apretón de manos. En la oscuridad, me entrego la cajita azul.

En cuanto pude levantarme me dediqué a cuidarla. Le masajeaba la espalda y las piernas hinchadas. Le peinaba el cabello grueso y liso como crines de caballo. A veces me decía que temía morir. Sus otros embarazos habían sido interrumpidos. Tenía miedo, pues nunca había parido. Dormíamos una al lado de la otra y yo le contaba cuentos, mientras le acariciaba el vientre pequeño y firme. Me había acostumbrado al olor acre de sus axilas pobladas, a su aliento de barro, a su sudor de leña.

Cinco semanas más tarde, Julián y yo llegamos a la casa de los Alves con el pequeño bulto en los brazos. Nadie nos había visto salir del campamento aquella noche. Al menos eso pensábamos.

Rosa estaba sola en la casa, su marido seguía en el restaurante recargando las neveras para las ventas del día siguiente. Toqué levemente a la puerta tres veces y le dije que era yo y ella me abrió algo desconfiada. Al principio no me reconoció, pero le mostré la medalla que colgaba de mi pecho y le seguí hablando atropelladamente, llamándola madrina, explicándole que le traía aquella criatura para que ella la criara. Rosa parecía no entender. Julián se había escurrido en la oscuridad y Rosa me palpaba la cara y el cuerpo preguntándome qué había pasado, si estaba bien.

—Toma, toma al niño, es tuyo.

—Amandita, Amanda, ¡ay, Dios!

Finalmente, ambas logramos calmarnos. Ella tomó en brazos al niño, que dormía, y lo acostó en una hamaca en la habitación de huéspedes al fondo. Yo fui al baño del cuarto de la pareja a lavarme un poco, antes de comenzar a contarle toda la historia. Oí el cerrojo de la puerta. Ahora Tiago Alves podría escuchar mi relato también. Pero se escuchaban distintas voces, era obvio que Alves no llegaba solo. Apagué la luz y entreabrí la puerta del baño. Entonces vi al comandante Centollo de espaldas y a la comandante Ricardo de perfil, ambos parados en mitad de la sala.

—La criatura, ¿dónde está?

—¡Aquí no hay ninguna criatura! —gritó Tiago Alves furioso, mientras la Ricardo lo apuntaba con su pistola.

—Señora, ¿dónde está el niño? Es mi hijo —le dijo el hombre a Rosa, acercándose a la puerta que daba a la terraza, buscando si alguien se escondía allí, mirando tras el sofá.

Rosa permanecía muda. Alves, con los brazos en alto, estaba desconcertado. Los perros abajo ladraban enloquecidos.

Tanteando en la oscuridad, me acerqué al escritorio de madera. Allí estaba el rifle cargado. Lo desenfundé y abrí cuidadosamente la puerta corrediza de la habitación que daba a la terraza. Escondida tras las plantas apunté a la Ricardo. La mujer cayó al suelo. El comandante se volvió sorprendido, levantó su pistola y comenzó a disparar hacia afuera, el ventanal de la terraza cayó hecho pedazos. Los perros abajo ladraban más fuerte. Tiago y

Rosa se tendieron en el piso. Volví a la habitación y cerré la puerta. Desde mi escondite vi cómo el comandante levantaba a Rosa por el cabello. Usándola como escudo salió a la terraza y disparó varias veces, mientras vociferaba amenazas. En la oscuridad, los animales aullaban furiosos. En ese momento, Julián, con su ropa de miliciano y fusil en mano, entró por la puerta de la casa que había quedado entreabierta y caminó rápidamente hasta la terraza. Le disparó al comandante, quien cayó sobre la baranda, precipitándose al patio donde los perros terribles lo aguardaban. Tiago Alves, que aún no lograba entender lo que sucedía, desenfundó la pistola que siempre llevaba al cinto, y le disparó a Julián, quien venía entrando de nuevo a la casa. El muchacho cayó de espaldas. Cuando reaccioné ya era muy tarde. Mi amigo agonizó en el piso por un largo rato, mientras yo sostenía su cabeza en mi regazo y le decía cuánto lo quería. Rosa estaba bien y corrió al lado de Tiago. Ambos me miraban con expresión de horror.

En los días siguientes, la noticia que dominó los noticieros y los encabezados de los periódicos fue la aparición de la niña perdida. La prensa construyó historias bizarras sobre el incidente de esa noche

en el parador "El Silbón". El dueño del local había acabado con tres jefes de la guerrilla colombiana, que hacía tiempo extorsionaban a los comerciantes y a los campesinos de la zona. Los sediciosos habían usado a la niña secuestrada para ganar acceso a la casa. La carnicería de los perros con el cuerpo del guerrillero que había tenido la mala suerte de caer al foso estaba descrita muy gráficamente. Nadie mencionó al bebé. Rosa y Tiago vendieron el local y la casa y en pocos días desaparecieron al otro lado de la frontera. Solo yo sabía su secreto y la comandante Rosario, claro, pero esta se había esfumado con su grupo. Mis padres tomaron la decisión de emigrar y salimos prontamente del país.

A veces, desde la ventana de mi estudio contemplo el bosque de abetos frente a mi casa, en este país frío y lejano donde transcurre mi vida adulta, y rememoro los acontecimientos de aquella noche, de aquellos días tan remotos, y vuelvo a sentir vívidamente, a respirar, el perfume de humo y eucalipto y la tibia exhalación de un aliento de tierra mojada muy cerca de mi rostro. Una parte de mí reside aun allí, enredada en aquel laberinto de cuevas y árboles.

Two Short Stories: "A Man" and "A Broken Bone"

Alexis Levitin

I have been a translator, mostly of poetry from Brazil, Ecuador, and Portugal, for almost half a century. My forty-seven books include Clarice Lispector's *Soulstorm* and Eugénio de Andrade's *Forbidden Words*, both from New Directions.

The pandemic enveloped me in the interior of Brazil. When I saw that the entire city had closed down and that I was the only client left in the deserted hotel, I realized it was time to flee. Twenty-four hours later I was safely home in the forested Northern Tier of upstate New York and that is where I have spent the entire pandemic. The sudden forced isolation, tinged by fear, provoked an unexpected response. Without much deliberation or even consciousness, I found short stories welling up from some subterranean source. I now am forced to believe in the Muse. I have written eighty-three stories since March 24, 2020. Fifteen of them have been accepted for publication. I feel I am writing to redeem my time and to reconcile myself at last to the human condition, the implacable nature of things.

I lived for two and a half years on a lagoon in Brazil. "A Man" is a true depiction of the lithe shrimp fisherman who lived next door. The central character of "A Broken Bone" is fictional, though I did indeed break my hip on Isabela, an island in the Galapagos to which I returned every year for a dozen years, until the pandemic intervened. I love to travel, I love the "other," and most of my stories are set in alien lands where I feel right at home: Greece, Italy, Spain, Portugal, Morocco, Iceland, Haiti, Mexico, Ecuador, Brazil, and Argentina.

A Man

He had been a shrimp fisherman all his life. Even in his seventies, he carried his body like a ballet master, erect and full of grace. To watch him cast his net was to witness an artist at work. First, he would gather the gauzy strands like a thick rope of lace in his left hand. He would then take a cord from the center of the net and put it between his teeth. As in a ritual, rocking backwards and forwards, the accumulated netting swaying from his hands, he would fling out his right arm at the precise moment of his craft, releasing the cord from between his front teeth, and the circular net would spiral through the air, billowing into its fullness, then slowly descend toward the dark surface of the water. But the elegance was not over. With a practiced patience, he would let the net settle towards the muddy bottom of the shallow lagoon. Then, after a pause, he would very slowly begin to draw it towards him, hand over hand, with infinite care, like the Parisian mime Marcel Marceau, for any brusque movement would shake shrimp free of the invisible web in which they were enmeshed. Only when the entire net was coiled in a pail at his feet, did he begin to shake the webbing, loosening the captured shrimp and letting them drop into the orange plastic basin. He was as efficient as a night heron and just as unself-conscious.

Miro's dwelling was a simple wooden shack, with a light bulb hanging down from the thatched ceiling in his main room. Sharing his house was his aged wife, toothless and content, and a young daughter of their old age, eyes askew, a bit feeble-minded, but always smiling and filled with good will. They lived from selling his daily catch, as they always had.

Miro enjoyed helping out his new neighbor, the professor who had rented the bungalow next door. The only man in the village who could read and write. Miro was pleased to have an educated man as his neighbor. It didn't bother him that he himself could neither read nor write. After all, he knew how to cast his net and that was all that mattered. Once the new neighbor, James, (an impossible name to pronounce, so he simply called him Doutor,) knocked on his door in great consternation. The Doutor and his wife, Carol, were almost trembling, as they hurried into his small living space. "Cobra," they gasped. "Cobra!" Miro was amused. He looked out into their well-raked yard and there he saw it.

Now he was somewhat less amused, for this was a dangerous creature, a brightly colored coral snake, fast-striking and venomous. A gringo could easily die, he thought. He grabbed his machete and glided toward the snake, with his usual effortless, elegant stride. Before the snake could slither away, Miro had swung his machete down with a swift and precise motion and sliced off its head. The beautiful slender body, banded in orange and black stripes, continued to writhe on the sandy soil. The severed head lay there with gaping jaws, still ready to bite, if given the chance. James and Carol stood there paralyzed, fascinated. Miro, now that the snake was dead, thought nothing of it. He had helped his neighbors, that was all. He picked up the body with his machete and tossed it in the brush between their houses. He then carefully picked up the severed head with the point of his machete and flung it out into the late-afternoon lagoon. "Obrigado" the gringo exclaimed. "Obrigada" sighed his wife. They were very relieved, and he was pleased to have been able to provide them a service.

One day, the Doutor came by alone and knocked at his door. Miro asked him in and they shook hands, as the Doutor seemed to like to do.

"O Doutor quer algo," said Miro, politely offering help.

"Sim, queremos camarões esta noite, 'ta bom?" Ah, they wanted some fresh shrimp for dinner. Why not. Miro said he would cast his net in a little while, when the sun was lower in the sky. Looking around the small living room, the gringo noticed a newspaper clipping centered on the main wall. Coming closer, he saw that it was a photo of a soccer team. Everyone in Brazil was crazy about soccer, James knew. Even he and Carol were beginning to develop the bug and would attend home games of the two local teams. Once they had been really lucky. The legendary Pele, already a middle-aged man, with his career in the past, had come to town for one last game and had almost scored with an unexpected bomb from midfield. The goalie, taken by surprise, was relieved when the ball soared just above the crossbar.

James looked more closely at the photo on the wall. The players were not in the usual uniform of the two local teams. These uniforms had stripes. "Miro", said James, "gosta de football?" What an inane thing to say. Of course, Miro liked soccer. It was the heart and soul of Brazil.

"Claro que sim," was the only possible reply. Of course. James, curious about the team and where it was from, continued his friendly interrogation.

"Did you root for this team? Did you have friends on this team? Did you play for this team when you were young?"

"No" said Miro, "I didn't play for them, but they were all my friends."

"And what about that uniform? Why the stripes," James persisted.

"Ah, said Miro, "that's because it was the penitentiary soccer team."

"Wow," said James, a bit nervous, "I didn't know they had their own team."

"Oh yeah, they were really good, those guys," Miro added with pride.

"And how come you knew all those guys," asked James, though he felt that now he was barging beyond his neighbor's humble living room and further than he wanted to go.

"Those guys were my friends. We were all in there together," Miro replied, with no embarrassment. James was a bit shocked to hear that his graceful, elegant shrimp fisherman neighbor, the man who had just saved him and his wife from a deadly coral snake, had been in the federal maximum-security lockup. He felt he was invading his neighbor's privacy, but the neighbor didn't seem to mind at all.

"Why were you there," James finally dared to ask.

"Me," said Miro, as if it was the most ordinary thing in the world, "I was there 'cause I killed my wife. My first wife. They kept me there for two years."

James couldn't pull out now. He was in over his depth, but Miro didn't seem troubled by his criminal past. "What happened?" said James.

"What happened," said Miro, "what happened is this. I came home one day and found my wife in bed with my best friend, so I grabbed my machete and cut off her head." James could hardly speak. He felt he had entered a new world, like nothing he had ever inhabited or visited before. It didn't enter his mind to inquire after the fate of the best friend.

"When was this," he asked. "Oh, about fifty, fifty-five years ago," Miro said, in a contemplative manner.

"Well, how old was your wife when you killed her," James went on. He had gone too far to back out now.

"She was seventeen, my wife," said Miro. James was appalled.

"But Miro, he said, "just seventeen, just seventeen, she missed her whole life, here you are a man in your seventies, and she died at seventeen. Don't you feel, don't you feel," and the gringo searched for the right word in Portuguese. Miro, trying to help, supplied the word he thought James had been seeking.

"Remorso?" said the agile fisherman? "Remorse? "De jeito nenhum." No way!

Standing tall and self-assured, the fisherman made his simple case: "Um homem deve ser um homem." A man has to be a man.

The gringo had nothing more to say, and, after reminding Miro to bring them some shrimp for dinner, he turned and hurried back to the familiarity and comfort of his wife, with her billowy blond hair, next door.

A Broken Bone

James wasn't rich, but he made enough so he could go on vacation to the usual places. It was surprising he hadn't visited the Galapagos before. But finally he was headed for that great tourist destination. Pretty soon he could check it off his list.

He'd been to Paris, like everyone else, to see the Eiffel Tower (long lines, too expensive, hardly worth the trouble). He'd been to Rome to see the Colosseum (run-down ruins, overgrown weedy patches full of stray cats), Florence for the Uffizi (big deal, those huge paintings that had nothing to do with the real world of today). He even went once to Athens (another shithole, everyone trying to get your money, though the Acropolis looked nice against the sunset sky). He'd been to Southeast Asia (nothing but shitholes, incomprehensible jabbering, streets filled with motorbikes, rickshaws, a million tiny people like ants, all trying to get something out of you. But at least the sex was good, no questions asked, no complications, and the price was right). Mexico, Acapulco, Cancun, crowded, but the hotels were modern and clean and kept the riffraff out, so there he had been relatively content. Everything air conditioned, the pool bright blue and full of chlorine, pretty chicks sauntering around in bikinis, waiters ready with a Tequila or a Cuba Libre, and everyone

speaking English, the way it should be. Yeah, Mexico knew how to cater to tourists, how to treat Americans the right way.

And now he was in Ecuador and beginning to think he had made a mistake. He had been obliged by his itinerary to spend a night in Guayaquil, another world-class shithole. The Oro Verde was fine, nice arts and crafts on the walls, but walking around town was a waste of time. Beggars, bums, drunkards, and rats. Who needs it? He returned disgusted to his air-conditioned room, ordered a fillet mignon and a Coors Lite (they actually had Coors in this shithole) from room service, and settled down to CNN (he couldn't find Fox News, only Fox Sports in Spanish on his large, flatscreen hotel TV). Well, the town sucked, but the fillet mignon was good, nice and juicy, the way he liked it. He ate, watched the news, same old, same old, and went to sleep.

The next day, after a two-hour flight, the plane banked over what looked like a desert. The island was called Baltra and he heard that the American soldiers stationed there during World War Two had gotten so bored they killed all the iguanas on the island for target practice. Who could blame them. The place looked as if it hadn't changed at all. If he were stuck there and had a gun, he'd kill everything that moved. That or just go crazy.

The airport terminal was nothing but a couple of one-story buildings, but at least they were air conditioned. A taxi took him down through the god-forsaken desert to a ferry, the ferry carried him across a channel with some sea birds floating and diving for fish, and on the other side, he found a hotel taxi waiting just for him. One thing he liked: Ecuador accepted dollars, in fact that's all they used. He thought that was a good idea and didn't understand why everyone didn't do the same thing. The taxi dropped him at the Windermere and an attendant checked him in and another attendant carried his luggage to his room. They both seemed to speak English, but with a heavy accent. He couldn't understand why Latinos never learned to speak good English. Were they too dumb or too lazy? Either way, it was a pain in the ass.

He had an OK lobster dinner, though obviously a Maine lobster was a lot better than what they could offer down here. He walked around town, the usual boutiques, the usual ice cream joints, a couple of sexy Indian-looking chicks, a pier with lit up water around it and a seal or two swimming around. It was OK, but no big deal. He wondered what all the hype was about.

After a couple of days in Puerto Ayora and a couple of standard tours, visiting a cave, watching stupid, huge Galapagos tortoises moving in slow-motion, visiting an island covered with bird shit and thousands of seabirds, he got bored and decided to go by boat to another island, to see what was there. He got off at the pier in Isabella, grabbed a cab, and asked for a good hotel. The taxi dropped him at the Mirabelle, where everything was clean, they all spoke English, and his room was air conditioned. Nothing to complain about. But he was wondering why he was there.

The next day he saw lots of sea lions in the water, on the beach, and even lounging on the benches. When he tried to take a seat fac-

ing the water, he realized, just before he squatted down, that it stank to high heavens. What the shit! Benches taken over by sea lions. He bought a beer and watched the sea lions snort, twist around on themselves, scratch and grunt. Had he spent close to \$5,000 to watch lazy sea lions farting around? And those black and red prehistoric-looking things crawling out of the water, those marine iguanas. Ugly as hell. Is that what he had come for? Like most places outside the USA, everything looked kind of run-down and ill-kept. He got another beer, not as cold as he would have liked, and took a cab back to the Mirabelle, where everything was clean and orderly.

He went on a couple of organized tours, though he liked to think he was above the usual tourist-trap activities. He slipped into the water with his rental snorkel and saw swimming sharks and dozing sharks. He preferred the latter. He saw a squadron of small brown sting rays, a few stray marina iguanas, bent on a mission, and several cumbersome sea turtles. He saw all three kinds of boobies nesting on a rocky islet, including the ones with those pale blue feet. There were also lots of pelicans. He saw a semi-active volcano and felt its black sand heated from within. The guide said you could cook an egg in less than a minute by placing it in one of those fumaroles. James blurted out, "Shucks, I forgot my egg," and a couple of other tourists laughed. In spite of that, it was pretty disappointing. He didn't know what he had expected, but this wasn't it.

The third day (he still had a week left on his itinerary), he decided to explore what there was to see on a bike. When he was younger, he had done a lot of sports, but now he had grown a bit thick around the middle. A long ride would do him good. He rented a bike for the day, got a sketchy map of the island, and took off, with a couple of beers in his backpack.

He rode through town, everything looking more broken down the further he got from the water. After a bit, the houses thinned out and a lava desert surrounded him. The sun was hot, he was sweating, but it felt good to be getting a kind of work-out here in the middle of nowhere. He left town, came to a fork in the road, and headed off to the interior, passing through the same endless black lava desert. There was no sign of life anywhere. After twenty minutes the road started to climb and he figured it would be a challenge to ride his bike up into the highlands where, they had told him, there was a tropical forest, instead of the dismal volcanic desert below.

When he began to tire, he stopped and cracked open a beer in the thin shade of the only tree he had seen since leaving town. The beer can was still perspiring, so that was good. He had gotten up quite a sweat and the gradual ascent had left him winded. Now, refreshed by the beer, he got back on his bike, ready to continue the climb to the highlands. But before he even got moving, before he could change gears, without knowing what was happening, his bike wobbled, he lost his balance, and he fell to the ground in the middle of the road. His grip on the handlebars had been so tight he had had no time to reach out a hand to break the fall. He landed right on his hip and he thought he heard a cracking sound. When he tried to get up, the pain was excruciating. He couldn't do a thing

but lie there writhing in the middle of the steaming asphalt road. "That's all I needed," he groaned. "That's all I needed. What the hell am I doing here?"

As it turned out, he was in luck. Within five minutes a battered old pickup, with three kids in the back, came down from the highlands. They stopped, bent over the suffering gringo, separated his body from the bike, lifted the bike and tossed it into the bed. They helped him rise to his feet, but he screamed. They lowered the tailgate, carried him under his arms over to the truck, and slid him gingerly on to the bed. Then the fifteen-minute drive down to town and the local clinic. There two attendants, dressed in white, transferred him to a stretcher. James, though stunned by the pain, had fumbled for his wallet, but the driver, smiling, had gestured no. Giving a wave, the driver with his three kids took off, kicking up sand as he shifted into gear.

The clinic was clean, thank God, but there wasn't much else to recommend it. He lay on some fresh white sheets for hours, while nothing happened. Someone brought him a plastic cup of water. Finally they rolled him to the x-ray machine. They took some x-rays, then rolled him back to the quiet room, of which he was the only occupant. Half an hour later, a young doctor appeared. "Good afternoon," he greeted the unfortunate tourist, "I am Doctor Vasquez. I have to report that unluckily our x-ray machine is not functioning properly today. But let me see," and he bent over and gently manipulated James' leg. The slightest lateral motion sent excruciating pain through his thigh. "Almost certainly, you have broken your femur, but we cannot be 100% sure without an x-ray, which can only be done in Puerto Ayora."

Although the pain when he moved was unbearable, James stubbornly believed that all he had was a badly torn muscle. So he asked to be transferred back to his hotel, where he hoped to recuperate. The doctor arranged for the ambulance and they slid him in the back door. Again, he reached for his wallet, but the doctor forestalled him. "All medical services are free of cost here in Ecuador" he said with quiet pride. James was impressed. He had figured that once he was helpless they would gouge him. The opposite had occurred. The only thing that fully matched his expectations was the x-ray machine that didn't work. Go figure.

He stayed five long days at the Mirabelle. Hobbling to the bathroom, holding on to furniture, even the walls, was an agony. Most of the time, he simply lay flat on his bed, immobile, waiting to get better. They brought him cold coconut water, and that soothed his suffering. But nothing changed and any motion forced a shameful scream from his mouth. He slept, he sipped his coconut water, he leafed through some tourist magazines, he waited for the pain to go away. But nothing changed.

Every afternoon, between five and six, young Doctor Vasquez would come by to visit his patient. "How are you feeling today," he would say. "Nothing has changed," James would reply. "Yes, I am afraid you have a broken femur. You will need to go to the mainland for an operation." James was grateful for his presence and began to

talk, to keep the doctor from leaving. "Are you from these islands?" he asked. "No, of course, not," said the doctor. "I am from Ambato, in the mountains. Here in Ecuador, when we complete our studies, we are required to spend two years providing medical service at no cost in distant parts of the country. I think it is what you call in the United States a hardship post. This lovely island," he said with an ironic smile, "is my hardship post." James was interested. "It sounds kind of like what we used to have on an international scale with the Peace Corps." "Yes," said the young doctor, "I think it still exists." "Is that right?" said James. "I guess that's a good thing." He enjoyed the presence of this clean-cut, contained young man. He was surprised the doctor's English was so good. He was surprised the doctor could give him so much time. He had not looked at his watch once. But finally he arose, straightened the light sheet, and turned to go. "I will come and see you tomorrow," he said, and left the room.

Time passed slowly and nothing changed. It was clear that James had a broken femur, and on the fifth day Doctor Vasquez arranged for an ambulance to take him to the airport with its dirt runway. Three people lifted him up and helped him into the tiny six-seater. The pain was intense, but only when they moved him. The moment he relaxed into his seat the pain went away. Again he reached for his wallet, and again, with a gesture both natural and munificent, the doctor turned away. "We, in the medical service, don't accept tips here in Ecuador," was his polite rejoinder. James thanked him and even threw his arm around his sturdy shoulders. "Thank you," he said. "Thank you very much. Mucho gracias." A broken step in the right direction.

His medical adventures were not over. The six-seater flew him back to torrid Baltra, with its population of ghost iguanas from World War II. There, to his surprise, medical personnel stood waiting on the tarmac. Two hefty attendants carefully lifted him from his seat and lowered him into an ambulance. No paperwork, no interest in his insurance card, which he waved at them in a futile gesture. The ambulance descended to the ferry crossing, and a ferry was waiting, apparently just for him and his attendants. Back across the channel, with the same diving seabirds as ten days ago. Then the longish drive to Puerto Ayora, though lying motionless on his stretcher he felt no pain. Once in town, they wheeled him into the local hospital, the best in the islands. He had been assured that here, at least, the x-ray machine was in working order.

A good-looking, efficient young doctor, her long hair gathered in a tight ponytail, seemed in charge of his case. She turned from some paperwork to remark: "Welcome to Puerto Ayora. I am Angelina Suarez, emergency room receiving physician. We will do an x-ray immediately. I must warn you, it does seem that you are suffering from a broken femur." He tried handing her his insurance card, but, like the others, she showed no interest. They wheeled him to the x-ray machine and, twenty minutes later, Dr. Suarez, returned to his cubicle. "Yes, as we suspected, you are suffering from a broken femur. We cannot operate here, unfortunately, so you will

need to schedule an operation in Guayaquil." By now, the revelation of the x-ray was hardly unexpected. As soon as the diagnosis was confirmed, he asked them to send an e-mail ahead to New York, so his brother could make all the hospital arrangements. He certainly wasn't going to risk an operation in that seedy port town, Guayaquil.

"In your condition it will not be easy to go out and find a hotel room. If you don't mind staying here, we can at least provide a simple bed with clean sheets for the night. In the morning, we will take you to your flight to Guayaquil." He thanked her for her efficient care. Once again, he was impressed that in this decidedly third-world setting, his two doctors, at least, spoke more than passable English. After an injection right into his abdomen, apparently to ward off the danger of a blood clot, they wheeled him to an empty room. They gave him a glass of water and a plate of lukewarm spaghetti, then left him alone for the night. There was a button to push in case he needed help.

In the morning, there was a reversal. It turned out that hospital regulations only allowed ambulance transfer to the airport for patients flying to Guayaquil for their operation. James had made it clear, in requesting the e-mail, that he intended to be operated on in New York. He could never manage to return to his departing flight on his own, using taxis, buses, the usual ferry, without the help of hospital personnel. And his return flight to New York from Guayaquil was scheduled for that evening. For the first time since his accident, he felt utterly helpless, because for the first time the local medical staff that had been so quietly reassuring, seemed unable to resolve his problem. "I can't go alone," he kept repeating. "Can I pay a special fee for the ambulance service?" No, there were no provisions in their system for "special fees." No one was sure what to do. But Dr. Saurez, returned now to duty, said she would call her brother who had lived on the island for many years. Perhaps he could help. Half an hour later, she returned to James' bedside with a broad smile on her delicate, but firm face.

"My brother has solved the problem," she said, with a combination of pride and relief. "He is a good friend of the governor of these islands." And all of a sudden, everyone sprang into action. The attendants transferred James back on to a gurney, quickly wheeled him down the long corridor, and shifted him, with the usual moment of excruciating pain, into the ambulance. Dr. Saurez walked alongside the gurney. He shook her hand. He clung to her hand. He wished he could have embraced her. He wished he could have given her an enormous tip. Once again, he reached awkwardly for his wallet and once again received the usual reply. "That is not necessary. Medical treatment here in Ecuador is free of cost." He wanted to cry.

Back home in New York they operated immediately. The surgeon was brisk and professional. Everything went well. The bill came to \$56,000, but of course his insurance covered a good part of it. The surgeon visited him once in his hospital room and after that disappeared into the bowels of the system. James spent four months in therapy and slowly got better. He noticed that the therapists timed their sessions to the minute and then were gone. When he thought back to Ecuador, he no longer did so with condescension and scorn. Remembering sturdy Doctor Vazquez, remembering slender and efficient Doctor Suarez, he felt that he had met good people. It was a strange thought for him. He wasn't used to asking himself if people were good or not. And sometimes, during the lengthy period of gradual recovery, he would find himself musing: "Maybe I should go back to Ecuador. Maybe I should give it another try."

He felt uneasy that he had called it a shithole. He began to wonder nervously if something had gone wrong with his whole life. But if that were true, what should he do. What could he do, he asked himself, back in his comfortable condo on the eleventh floor, there in the middle of the greatest city on earth. He poured himself a gin and tonic and gazed out his living room window at the tall buildings all around, fingers reaching toward the sky. "What the fuck," he thought, as he tipped the glass upwards. And he felt doubt come swirling in like the water of a rising tide, disturbing and fresh.