



Periphērica

A Journal of Social, Cultural, and Literary History



Volume 2 • Issue 1

Periphērica focuses on the liminal spaces of cultural production. We seek to publish articles in English, Spanish, or Portuguese that deal with the intersection of society, culture, and literature in Latino-América, the Iberian peninsula, and Lusophone and Hispanophone areas of Africa and Asia. This journal provides universal open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge.

Online at journals.oregondigital.org/index.php/peripherica/index

Sponsors

Latin American Studies Program, University of Oregon
Center for Latino/a and Latin American Studies (CLLAS), University of Oregon
Oregon Humanities Center (OHC), University of Oregon
Latin American, Latino/a, and Iberian Studies Association of the Pacific Northwest (LALISA)
College of Arts and Sciences, University of Oregon
Digital Scholarship Center, University of Oregon Libraries
School of Global Studies and Languages, University of Oregon
Department of Romance Languages, University of Oregon

Volume 2 • Issue 1 • Fall 2022

For book review requests and inquiries, please address your mail to:

Periphērica, Book Review Team
325 Friendly Hall
University of Oregon, 97403-1233
Benita.Sampedro@hofstra.edu or ecart2@pdx.edu

On the cover: *Utopía* by Marelys Valencia. Havana, 2016.

Periphērica

A Journal of Social, Cultural, and Literary History

General Editor

Pedro García-Caro, University of Oregon

Editorial Board

Carlos Aguirre, University of Oregon

Diego Alonso, Reed College

José Bellón Aguilera, Masarykova
Univerzita, Czech Republic

María M. Carrión, Emory University

Ana Corbalán, University of Alabama

Enrique E. Cortez, Portland State
University

Sebastiaan Faber, Oberlin College

Joseba Gabilondo, Michigan State
University

Hugo García González, Western
Washington University

Laura Lomas, Rutgers University

Cristina Moreiras Menor, University of
Michigan

Esperanza López Parada, Universidad
Complutense de Madrid

Pedro Ángel Palou, Tufts University

Alberto Ribas-Casasayas, Santa Clara
University

Benita Sampedro, Hofstra University

Lisa Surwillo, Stanford University

Alejandro Vallega, University of Oregon

Carlos Vargas-Salgado, Whitman
College

Harry Vélez-Quiñones, University of
Puget Sound

Guest Editors

Cecilia Enjuto-Rangel, University of
Oregon

Review Editors

Enrique E. Cortez, Portland State
University

Benita Sampedro, Hofstra University

Creative Writing Editor

Jesús Sepúlveda, University of Oregon

University of Oregon

Editorial Team Collaborators

Jon D. Jaramillo Yosa Lucía Vidal

Layout Editor

Colin Miller

University of Oregon

Digital Scholarship Services

Franny Gaede

Design

Azle Malinao-Alvarez

Colin Miller

Periphērica

A Journal of Social, Cultural, and Literary History

Prolegomenā

- vii Foreword from the Editor/Prólogo del editor
Pedro García-Caro

Encuentros Transatlánticos: Cuba y España

- 3 **Introducción.**
Cuba y España: los rastros de una poética transatlántica.
Cecilia Enjuto Rangel
- 15 **Excedente español en La Cuba postsoviética:**
***Muerte de un murciano en La Habana* (2006).**
Marelys Valencia
- 37 **The Tragedy of a Man Who Cursed:**
On Leonardo Padura's *The Novel of My Life* (2002).
Jennifer Duprey
- 71 **Antonio Machín en la banda sonora de la España franquista**
(perplejidades dictatoriales).
Andrés Zamora
- 95 **“Una extensa zona relacionable”: Zambrano y Lezama.**
Andrew Bush
- 129 **Nicolás Guillén y la Guerra Civil española.**
Cecilia Enjuto Rangel
- 159 **La conciencia espoleada. Carlos Montenegro,**
corresponsal de la Guerra Civil española.
Jesús Cano Reyes

Articles

- 187 *Biutiful*: En los márgenes de la cosmópolis neoliberal.
Alberto Ribas-Casasayas
- 219 Failed Democratic Transitions: Clientelism and Hand-Kissing
in Contemporary Mexican Film.
Irina Dzero

Interview/Entrevista

- 257 Entrevista con Pablo Pérez.
Jon Jaramillo

Reviews/Reseñas

- 293 José Miguel Curet. *La Pérdida es mía*. San Juan: La secta de los perros/
La impresora, 2018. 52 pp. ISBN 9781641311694.
Amanda E. Powell
- 297 Jesús Sepúlveda. *Espejo de los detalles/Mirror of Details: Bilingual
Edition*. Trad. por Elmira Louie. Virginia: El sur es América, 2020. 146
pp.
ISBN 978-7337337-4-8.
Alejandro Marín
- 303 Kadiri Vaquer Fernández. *Ritos de Pasaje*. San Juan: La secta de los perros,
2019. 63 pp. ISBN 978-84-15934-83-7.
Marena Lear
- 309 Mónica Ojeda. *Historia de la leche*. Candaya Poesía, 2020, 128 pp.
ISBN 978-99974-16-38-4.
Pablo S. Torres
- 315 Paola Senseve. *Codex Corpus*. La Paz: Editorial 3600, 2019, 90 pp.
ISBN 978-99974-16-38-4.
Magela Baudoín

Poems/Poemas

- 319 *vuelo*
Víctor Rodríguez Núñez, Katherine M. Hedeén

Periphērica

A Journal of Social, Cultural, and Literary History

Prolegomenā

Foreword

In this third issue of *Periphērica* (2.1) we offer a wide range of critical approaches to cultural production from Latinoamérica and Iberia. As in our past issues, most of the works analyzed here are not defined by one cultural center, a single nation-state, but instead they inhabit the intervals of migration, exile, travel, adaptation, and cultural circulation in different spaces: Argentina and Paris, Cuba and Spain, Murcia and Havana, Mexico and Barcelona, Lisbon and Mexico. The dossier on *Transatlantic Encounters: Cuba and Spain*, guest edited by Cecilia Enjuto Rangel, critically considers the postcolonial and neocolonial interrelations between the former metropolis and the largest island of the Antilles, relations that are overdetermined by the legacies of imperial violence and authoritarian repression. Foremost among these violent legacies is the epistemic violence exercised by European ideals and projections onto the colonial space dating back to the Renaissance, the legacies of what Walter Mignolo has called the Renaissance's "Darker Side." In closing his treaty on the famed invented island republic of Utopia, Thomas More satirically joked about the ambivalent sound of its name in English which hesitated between the no-place (utopia), and the happy place (eutopia). Trapped in the external dream of the happy nowhere place, the post-plantation island where the Spanish army birthed the modern concentration camp, morphs into a neo-colonial tourist destination, a theme park of sorts, a blockaded revolutionary eutopia trounced by the combined efforts of a nuclear hegemon to the north and the age-old traditions of patriarchal *caciquismo*.

We chose a cover picture—Marelys Valencia's "Utopia"—that encapsulates well the tense texture elicited by Cuban postmodernity: the tired urban landscape of precarity, of daily creative survival in the peripheries of western modernity, a periphery whose daily

toils and sweat have long been intimately tied to the success of several metropolitan polities: Spain, the United States, and even the evaporated utopia of the USSR. It is also, oddly, a picture of the future to come in post-extractive societies, the return to a local economy of resourceful subsistence at the end of mono-crop cultures, at the other side of the devastating mirage of progress produced by fossil-fuel economies.

The wide span of twentieth and early twenty-first century political and cultural intersections between the post-colony and the post-metropolis analyzed in the dossier includes the transatlantic republican solidarities of Guillén (Enjuto Rangel) and Montenegro (Cano Reyes) during the Spanish Civil War; the fascist reification of Machín's work as a sort of neo/postcolonial exotic and local folklore during the Franco regime (Zamora); the exilic experiences of Heredia (Duprey) and Zambrano (Bush) that attest to centuries of political oppression on both sides of the Atlantic; and the consumption of exotic Cuba, mirrored by the desire of consumerism elicited by the nouveau riche culture of the post-fascist Spanish monarchy with its neoliberal literary establishment of prizes and hegemonic presses (Valencia). All six articles approach from various angles the dense cultural and political entanglements of the extractive metropolis and the tortured post-colony, two societies that have transformed and fantasized with each other for a very long time. This imagined but real bind is well identified in the literary and cultural relations analyzed here, allowing us to perceive the continuities and ruptures of utopian desires, the search for familial relations and the exercise of independence and autonomy, the long-standing trauma of colonial violence which has an almost post-nuclear bomb quality, perceptible both in the residual toxicity of transatlantic cultural relations, and in the longing for healing, appreciation, and reparation.

Two articles on film and an interview with Argentine writer Pablo Pérez, provide us with new critical perspectives into contemporary cultural production. Ribas-Casasayas discusses the film *Biutiful*, a reel whose production and themes defy the classification of culture as "national" while it embraces a representation of what Ribas calls a "cosmopolitanism from below." Dzero's article elucidates the satirical and critical representation in Mexican films from the last two decades, of lasting feudal codes of loyalty and patronage that have time and again challenged the success of egalitarian and democratic agendas in Mexico. Jaramillo's extensive interview with Pablo Pérez is part of his doctoral field research on the representation of AIDS in Latin American autobiographic writing.

We also include here a selection of book reviews of contemporary collections by Latin American poets, including José Miguel Curet (Puerto Rico) and Paola Senseve (Bolivia), many of them also marked by migration, travel, and displacement, as is the case of Mónica Ojeda (Ecuador-Spain), Kadiri Vaquer (Puerto Rico-US), or Jesús Sepúlveda (Chile-US). Appropriately, we close with the poem “vuelo” from the collection *despegue* (2015) by Cuban poet Víctor Rodríguez Núñez, professor of Creative Writing in Kenyon College, translated into English for this issue by his longtime collaborator Katherine Hedeem.

We have an open call for articles and contributions to *Periphērica*, as we prepare the next few issues—we look forward to receiving, reviewing, and publishing your work. Thank you for your continued support.

Prólogo

En este tercer número de *Periphērica* (2.1) ofrecemos una amplia propuesta de acercamientos críticos a la producción cultural de Latinoamérica e Iberia. Como en números anteriores, la mayoría de los trabajos analizados aquí no están definidos por un centro cultural, un solo estado-nación, sino que habitan en los intervalos de la migración, el exilio, el viaje, la adaptación, y la circulación cultural en distintos espacios: Argentina y París, Cuba y España, Murcia y La Habana, México y Barcelona, Lisboa y México. El dossier sobre *Encuentros transatlánticos: Cuba y España*, recopilado por nuestra editora invitada, Cecilia Enjuto Rangel, considera de manera crítica las interrelaciones postcoloniales y neocoloniales entre la antigua metrópolis y la isla mayor antillana revelando la persistencia en el tiempo de los legados de la violencia imperial y la represión autoritaria. Primordial entre estos legados violentos es la violencia epistémica ejercida por los ideales europeos y las proyecciones sobre el espacio colonial, que se remonta al Renacimiento, el legado de lo que Walter Mignolo ha llamado “el lado más oscuro” del Renacimiento. Tomás Moro, al concluir el tratado sobre Utopía, la famosa república insular inventada por él, bromeó satíricamente sobre el sonido ambivalente de su nombre en inglés, que sonaba como el no-lugar (utopía) y también como el lugar feliz (eutopía). Atrapada en el sueño externo del no-lugar feliz, la isla post-plantacional donde el ejército español dio a luz al campo de concentración, se transforma en el destino turístico neocolonial, a ratos especie de parque temático, una eutopía revolucionaria embargada y tronchada por los esfuerzos combinados del

poderoso vecino nuclear al norte y de las antiguas tradiciones del caciquismo patriarcal.

Escogimos una foto de portada—“Utopía” de Marelys Valencia—que condensa bien la tensa textura que emana de la postmodernidad cubana: el paisaje agotado de la precariedad urbana, de la supervivencia creativa en las periferias de la modernidad occidental, una periferia cuyos trabajos y sudores diarios han estado desde antiguo ligados de manera íntima al éxito de varias colectividades metropolitanas: España, los Estados Unidos, e incluso la utopía evaporada de la URSS. De manera curiosa, es también una imagen del porvenir futuro de las sociedades post-extractivas, el regreso de una economía local de hábil subsistencia tras el final de las culturas del monocultivo y al otro lado del devastador espejismo de progreso producido por las economías de los combustibles fósiles.

El dossier cubre un amplio periodo que abarca parte de los siglos XX y XXI centrándose en las intersecciones culturales y políticas de la post-colonia y la post-metrópolis y que incluye el republicanismo solidario transatlántico de Guillén (Enjuto-Rangel) y Montenegro (Cano Reyes) durante la Guerra Civil española; la reificación fascista de la obra de Machín como una especie de folklore exótico y local neo/postcolonial durante el régimen de Franco (Zamora); las experiencias exílicas de Heredia (Duprey) y Zambrano (Bush) que atestiguan los siglos de opresión política a ambos lados del Atlántico; y el consumo de una Cuba exótica, que a su vez se refleja en el deseo de consumir la cultura de los nuevos ricos de la monarquía post-fascista española con su tinglado neoliberal de premios literarios y de editoriales hegemónicas (Valencia). Los seis artículos se acercan desde diversos ángulos a los densos enredos culturales y políticos de la metrópoli extractiva y la torturada poscolonia, dos sociedades que se han transformado y fantaseado la una con la otra durante mucho tiempo. Este lazo imaginario pero real se distingue bien a través de las relaciones culturales analizadas aquí, permitiéndonos percibir las continuidades y rupturas del deseo utópico, la búsqueda de relaciones familiares y el ejercicio de la independencia y de la autonomía, el trauma de largo aliento de la violencia colonial que tiene un carácter parecido al rescoldo de una explosión nuclear, perceptible tanto en la toxicidad residual de las relaciones culturales transatlánticas como en el anhelo de curación, apreciación y reparación.

Dos artículos sobre cine y una entrevista al escritor argentino Pablo Pérez, nos aportan nuevas perspectivas críticas sobre la producción cultural contemporánea. Ribas-

Casasayas habla sobre la película *Beautiful*, una cinta cuya producción y temas desafían la clasificación de la cultura como “nacional”, al tiempo que aborda una realidad global que Ribas denomina “cosmopolitismo desde abajo”. El artículo de Dzero comenta la representación satírica y crítica en películas mexicanas de las últimas dos décadas, de los duraderos códigos feudales de lealtad y clientelismo que han amenazado una y otra vez el éxito de las agendas igualitarias y democráticas en México. La extensa entrevista de Jaramillo con Pablo Pérez es parte de su investigación doctoral de campo sobre la representación del SIDA en la escritura autobiográfica latinoamericana.

Ofrecemos también una selección de reseñas de colecciones de poetas latinoamericanos contemporáneos, entre los que se cuentan José Miguel Curet (Puerto Rico) y Paola Senseve (Bolivia), y que incluye voces también marcadas por la migración, los viajes y el desplazamiento, como es el caso de Mónica Ojeda (Ecuador-España), Kadiri Vaquer (Puerto Rico-Estados Unidos) o Jesús Sepúlveda (Chile-Estados Unidos). Apropiadamente, cerramos con el poema “vuelo” de la colección *despegue* (2015) del poeta cubano Víctor Rodríguez Núñez, profesor de escritura creativa en Kenyon College, traducido al inglés para este número por su colaboradora Katherine Hedeem.

Nuestra convocatoria para artículos, contribuciones, y colaboraciones permanece siempre abierta para los próximos números de *Periphērica*, que están ya en preparación. Esperamos sus trabajos y les agradecemos su colaboración y apoyo.

Pedro García-Caro
General Editor
pgcaro@uoregon.edu

e

Encuentros transatlánticos:
Cuba y España

Introducción. Cuba y España: los rastros de una poética transatlántica.

Cecilia Enjuto Rangel
University of Oregon
enjuto@uoregon.edu

El dossier *Encuentros transatlánticos: Cuba y España* se propone explorar a través de seis ensayos diferentes acercamientos e intercambios culturales, literarios y políticos que van desde la presencia de escritores cubanos en España durante la Guerra Civil hasta la novela contemporánea cubana y la presencia de las editoriales españolas en el mercado literario latinoamericano. La foto “Utopía” de Marelys Valencia de una de muchas calles de La Habana nos invita a reflexionar sobre el vaivén, en Cuba y España, entre la utopía y la distopía. Los valores utópicos parecen esfumarse en la fotografía de este edificio en ruinas, donde la pobreza impera. Pero, como la historia nos enseña, hay muchas formas de vivir la “utopía”. La imagen de los vecinos asomados a sus balcones podría encontrarse en cualquier parte de América Latina o España, pero hay detalles precisos que dibujan la arquitectura caribeña, desde cuyos balcones brotan las plantas casi de forma natural, en sintonía con la

ropa colgada que, secándose, nos muestra la vibración de la vida cotidiana. La imagen capta magistralmente el ritmo caribeño, el tiempo a destiempo, los vecinos espectadores que se asoman a sus balcones contrastan con un hombre caminando y otro hombre que lleva su bicitaxi que aún en movimiento parece mirar de lejos a la cámara, recordándonos que su trabajo físico revela la precariedad del acceso a la “economía de la energía”. La economía depauperada de la energía fósil es, sin embargo, una imagen no tanto de un pasado o de un atraso, sino quizá y al mismo tiempo, una proyección de un futuro más sostenible y saludable para la humanidad y para el planeta. Es una “utopía en ruinas” la que retrata Valencia con esta foto y a la que se adentra en su análisis de la novela de Teresa Dovalpage, *Muerte de un murciano en La Habana* (2006). Esta fotografía de una escena urbana habanera cualquiera muestra una realidad que encuentra lo hermoso en un edificio destartado y despintado. En un sentido, la imagen de una calle como esta revela los restos y los rastros de una poética transatlántica, y el diálogo que emana de una historia de explotación, de viajes, de exilios y de siglos de cultura compartida entre España y Cuba.

El orden de los artículos de este dossier nos acerca particularmente a tres periodos históricos que van desde el siglo XXI hasta los años cincuenta, cuarenta y treinta. Los primeros dos artículos, de Marelys Valencia y Jennifer Duprey, se centran en las visiones utópicas frustradas que se exploran en la novela contemporánea cubana de Teresa Dovalpage y Leonardo Padura; los artículos de Andrés Zamora y Andrew Bush nos llevan a repensar los años cuarenta y cincuenta con el rol cultural de un músico cubano como Antonio Machín dentro de la dictadura franquista (1939-1975), y las conexiones intelectuales entre María Zambrano y José Lezama Lima, respectivamente; y los últimos dos artículos, el de Jesús Cano Reyes y el mío, exhortan al lector a visitar el compromiso político y literario de los intelectuales cubanos con la República durante la Guerra Civil española (1936-1939), analizando respectivamente la

obra de Carlos Montenegro y Nicolás Guillén. La “utopía” frustrada lleva a la cárcel a los protagonistas de la novela de Dovalpage, y lleva al exilio al poeta José María Heredia, en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura. Por otro lado, Andrés Zamora nos presenta la figura del cantante cubano Antonio Machín, quien vivió gran parte de su vida en España y cuyos éxitos se cimentaron con canciones ya clásicas como “Dos gardenias”, “Toda una vida”, y “Bésame mucho”, entre otras. Mientras la realidad de la postguerra bajo la dictadura franquista tenía a la mayoría de la población sometida a la miseria y la falta de libertad, estas canciones le permitían a la sociedad imaginar una realidad alternativa, donde reina el amor, la pasión, a través de una “utopía” musical, que convirtió a Machín en un ícono cultural español. Las borrosas fronteras entre lo utópico y lo distópico también se muestran reveladoras en la filosofía poética de María Zambrano y la poética filosófica de José Lezama Lima, como bien nos enseña Andrew Bush. En el contexto de la Guerra Civil española, la realidad fascista y sus ideales se pueden considerar distópicos ante la constante deshumanización del otro al que consideran enemigo. Tanto mi artículo sobre Nicolás Guillén como el de Jesús Cano Reyes sobre Carlos Montenegro nos ofrecen una reflexión sobre el poder de la poesía y las crónicas periodísticas de los escritores cubanos en la España de la Guerra Civil para movilizar a sus lectores y crear conciencia política de lo urgente de esta lucha contra el fascismo.

En “Excedente español en la Cuba postsoviética: *Muerte de un murciano en La Habana* (2006)” Marelys Valencia analiza la intertextualidad y la auto-referencialidad en la novela de Teresa Dovalpage, y examina las estrategias paródicas para retratar la Cuba postsoviética, el turismo de la ruina, el mercado transnacional editorial, y las complejas relaciones entre Cuba y España. Teresa Dovalpage nace en La Habana y se muda a Estados Unidos en 1996, donde estudia su doctorado en la Universidad de Nuevo México. Actualmente reside en Nuevo México y es autora de doce novelas en español

y en inglés, y en particular es conocida por sus novelas detectivescas. Valencia explora las diferentes zonas de performatividad, y “lo carnavalesco a partir de la transpolación de personajes literarios y pictóricos españoles a la Cuba de fines los noventa, y las estrategias visuales que dejan ver el interés de la autora en seducir un mercado lingüístico y cultural familiar, en parte configurado por las editoriales transnacionales españolas con respecto a Latinoamérica” (18). La novela juega con el humor negro hasta en el nombre de los personajes principales: por ejemplo, Pío Ponce de León, cuyo apellido parodia la figura del conquistador ya que es un murciano mayor de sesenta años que quiere “conquistar” a la joven cubana, Maricari, el epítome de la mujer sin salidas, víctima de una madre abusadora y de un sistema que la ahoga en la pobreza. Los guiños neobarrocos también se perciben en términos estructurales y los múltiples puntos de vistas con “una voz narradora en tercera persona, monólogos y confesiones policiales de los personajes, así como de supuestos testigos” (18). Personajes como Mercedes/Teófilo quien seduce a Maricari mientras la convence de irse con Pío, el desenlace trágico del murciano que encuentra la muerte más que el amor, y los mismos juegos neobarrocos con la auto-referencialidad narrativa desafían las nociones de autenticidad. “La autenticidad, sobrevalorada en la globalización, se convierte en un marcador de fenómenos globales corrientes, aunque ya no sean los “imperios” ni los “estados-nación” los actores principales, sino redes y flujos económicos, ideológicos, culturales y mediáticos que rebasan las soberanías de estas formaciones socioeconómicas y políticas. Y quién mejor para representar esa “autenticidad” que los autores locales, atados a los términos de las editoriales transnacionales...” (20). El artículo de Marelys Valencia abre la puerta de este volumen pues precisamente nos exhorta a reflexionar sobre las complejas relaciones transatlánticas entre Cuba y España y cómo estas están marcadas por una historia (post)colonial que se manifiesta en una realidad neoliberal, global, distópica y asfixiante.

Jennifer Duprey en “The Tragedy of a Man Who Cursed: On Leonardo Padura’s *The Novel of My Life*” también nos motiva a revisitarse la historia colonial en su análisis de *La novela de mi vida* (2002) centrada en la figura del poeta cubano José María Heredia (Cuba, 1803-Ciudad de México, 1839). Heredia es el poeta romántico cubano por excelencia, aunque la mayoría de su infancia la pasó entre República Dominicana y Venezuela, como miembro de una familia de administradores coloniales. Estudió derecho en la Universidad de la Habana en 1818, y en 1823 fue acusado de conspiración por sus ideas independentistas y tiene que marchar al exilio. Leonardo Padura (Cuba, 1955) es reconocido internacionalmente por sus catorce novelas tanto detectivescas como históricas, y en esta novela explora los debates intelectuales ante las ideas liberales y la realidad colonial de la Cuba del siglo XIX. En esta novela de Padura, de varios marcos narrativos, el protagonista del presente narrativo Fernando Terry regresa a La Habana después de años de exilio para tratar de encontrar *La novela de mi vida*, la autobiografía desaparecida de José María Heredia. A través de una reflexión que desafía los límites de la ficción, la autobiografía, el testimonio, la investigación histórica, y la novela detectivesca, Padura nos adentra en la trágica historia de Heredia, su lucha contra el imperio esclavista español, su exilio, y la búsqueda de una Cuba independiente en el siglo XIX, y cómo estas relaciones transatlánticas condicionan lo que Duprey califica como “ideas fuera de lugar” (“misplaced ideas”), las creencias abolicionistas e independentistas de Heredia en la Cuba de la década de 1820, en plena restauración absolutista. Jennifer Duprey nos motiva a preguntarnos: “Who were the individuals and groups that supported Cuba’s independence from Spain during José María Heredia’s time? How was the early nineteenth-century experienced in Havana society? How did enlightened ideas spread in Cuba through literary culture? How does Padura represent in *The Novel of My Life* the contradictory ways by which nineteenth-century society grappled with the meaning of an independent Cuba?” (41–42). La novela de Padura nos permite

indagar desde el presente narrativo cómo el siglo XIX y figuras de intelectuales como Heredia también construyen política y culturalmente la Cuba de hoy en día. Como sugiere Duprey: “In Padura’s *The Novel of My Life*, the mounting social tensions and contradictions of both the monarchy and the Cuban colony coalesce around the exilic figure of Heredia. The renewed impetus of slavery and the intent of modernizing the means of production and education reveal the incongruences of colonial society in Cuba” (62–63). Duprey examina exhaustivamente las relaciones transatlánticas en el intercambio intelectual de las ideas de la Ilustración y cómo la presencia de España en Cuba impone un sistema que estanca y paraliza el progreso social de la isla caribeña. Ante un legado de injusticia institucionalizada, y las contradicciones de la sociedad colonial, Padura nos incita de paso a repensar el presente.

Mientras Valencia y Duprey analizan dos novelas contemporáneas escritas por cubanos, Dovalpage y Padura, quienes respectivamente problematizan las relaciones coloniales y poscoloniales entre Cuba y España, Andrés Zamora nos transporta a la España de la época franquista, para explorar cómo el famoso cantante cubano Antonio Machín (Sagua La Grande, Cuba 1903-Madrid, España, 1977) se transformó en un ícono de la historia afectiva y musical de la dictadura. En su artículo “Antonio Machín en la banda sonora de la España franquista (Perplejidades dictatoriales)”, Andrés Zamora problematiza ese rol que tuvo el cantante cubano Antonio Machín como ícono cultural de la España franquista. Antonio Machín era uno de quince hijos de un emigrante gallego, José Lugo Padrón, y la afrocubana Leoncia Machín. Conocido ya por éxitos musicales como “Aquellos ojos verdes” y “El manisero”, en 1930 se va a Nueva York y en 1936 a Europa. En 1939 llega a Sevilla, donde tenía un hermano, y se encuentra con la España de la postguerra. Machín se adentra en la vida cultural y musical española, volviéndose central. En 1947 se consagra con su clásico “Angelitos negros”. Machín encarna esta identidad transatlántica que lo caracteriza y lo conoce popularmente como “el más cubano de los españoles y

el más español de los cubanos”. Su identidad como afrocubano que se integra y se españoliza problematiza la recepción de sus canciones dentro del contexto dictatorial. Zamora sostiene que: “La calidad bifronte de Machín, su *mulatismo* ideológico con respecto a asuntos de sexualidad y raza en el contexto franquista, revela la existencia de pequeñas, pero significativas acciones contra-hegemónicas dentro del comercio de consentimiento constitutivo de la formación hegemónica del régimen por debajo de y en paralelo al aparato represor del estado. Traduciendo ese lenguaje gramsciano a una locución vernácula, la dinámica entre la hegemonía imperante y los actos o productos contra-hegemónicos, no siempre conscientes, programáticos o con una clara teleología política...” (87). Como explica con claridad Zamora, Machín no fue censurado a pesar del contenido de sus canciones, ya que se le concibe “como un ‘caprichito’ de Franco a pesar de su condición y del contenido potencialmente subversivo de algunas de sus canciones”. Zamora nos incita a repensar el “consumo neocolonialista de su música y su persona”. Ya que, por ejemplo, “dos alusiones al ébano y al azúcar, sospecharían algunos, fueran índices de una nostalgia imperial de paraísos e ingenios tropicales destinada a aliviar las miserias del presente de la postguerra” (89). Sin embargo, de forma paradójica, el cantante se vuelve un ícono cultural tanto para la izquierda o el exilio interior de la España de los cuarenta, cincuenta y sesenta, como para la derecha institucionalizada: “Machín atraía a la izquierda, o al menos a ciertos sectores de esta, por una persistente y polimorfa incoherencia frente al monolitismo nacional pretendido por la dictadura” (91).

En “‘Una extensa zona relacionable’: Zambrano y Lezama”, Andrew Bush reflexiona sobre las correspondencias literarias y filosóficas, y los diferentes acercamientos a la poesía del escritor cubano José Lezama Lima (1910-1976) y la filósofa española María Zambrano (1904-1991), quien se exiló en 1939 y vivió en México, Cuba, Puerto Rico, Italia, Francia, entre otros países, hasta su retorno a España en 1984. Como explica Bush: “María Zambrano también había

conocido a Lezama en 1936, en su paso por La Habana desde Chile, de regreso a la España republicana en guerra. Su entendimiento mutuo parece haber sido inmediato, pese a que se fortalecería más tarde durante los primeros años en Cuba de lo que se convertiría en un largo exilio para Zambrano, además de por medio de una correspondencia que duraría toda una vida” (100). Bush explora diferentes acercamientos a las conexiones entre las obras poéticas y filosóficas de estos intelectuales, que se hicieron grandes amigos: “Lezama llega a la encrucijada desde las tinieblas y escribe poesía, incluso en su prosa. Zambrano vive la tenue luz auroral, pero aviene metódicamente, y escribe filosofía, incluso en su prosa más poética” (113). Esta reflexión filosófica y poética la explora Bush intrínsecamente, desde un plano personal, tanto en su metodología como en su análisis sobre el diálogo intelectual transnacional que provoca la correspondencia entre Zambrano y Lezama. Entre otros textos, discute cómo se desafían las nociones de campo en *Filosofía y poesía*: “Zambrano inaugura *Filosofía y poesía* recordando el momento en el cual los ‘dos caminos’ (17) son divididos por el violento desapego de la filosofía, lo que, desde el punto de vista filosófico, equivale a la liberación” (110).

Las diversas trayectorias de figuras como Heredia, Machín, y Zambrano nos permiten pensar en los múltiples roles de los exilados en la entrelazada historia cultural, literaria, política y filosófica de Cuba y España. En 1939, mientras Zambrano se exiliaba como intelectual republicana y encontraba acogida en Cuba y en otros países latinoamericanos, Machín se integraba en la vida cultural de la dictadura franquista. También en contraste con la trayectoria de Machín, intelectuales cubanos como Nicolás Guillén y Carlos Montenegro habían viajado a España para mostrar su solidaridad con el pueblo republicano que luchaba con poco apoyo internacional, excepto por el de las Brigadas de voluntarios internacionales y el apoyo bélico de la Unión Soviética y de México, en una guerra desigual planificada por las fuerzas militares fascistas tras un fallido golpe de estado, y financiada por la Alemania Nazi de

Hitler y la Italia de Mussolini. Dentro de ese contexto, el poeta cubano Nicolás Guillén (Camagüey, Cuba 1902- La Habana 1989) viaja como corresponsal de guerra y como representante de Cuba en 1937 en el Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, y allí reside hasta 1938. Reconocido por su aportación a la poesía negra o afrocubana y a la poesía vanguardista, con libros como *Motivos del son* (1930), *Sóngoro cosongo* (1931), *West Indies Ltd.* (1934), Nicolás Guillén alude a la Guerra Civil como un episodio histórico fundamental en su vida, que lo motiva al regresar a Cuba a militar en el Partido Comunista.

En “Nicolás Guillén y la Guerra Civil española” argumento que en su poema *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza*, Guillén “separa constantemente el pasado del presente para reforzar la urgencia histórica de la Guerra Civil española y la necesidad de la movilización de la izquierda latinoamericana. Él vuelve a la conquista española para legitimar la lucha actual contra las ambiciones imperialistas de fascismo.” (147). La politización de la angustia en esta serie de poemas que se deben leer como parte de un conjunto que explica el compromiso latinoamericano con la República española. La política afectiva que evoca ante la trágica muerte de Lorca, y el poema final subrayan con actitud desafiante y optimista el imperativo de luchar contra el fascismo. Sugiero que el poema de Guillén problematiza la construcción del sujeto histórico para reivindicar su agencia poética. La política transatlántica de la solidaridad en la obra de Nicolás Guillén que emana de la Guerra Civil española revela una reflexión sobre el poder de lo afectivo para movilizar a sus lectores y redefinir lo que se ha condenado a veces como poesía propagandística. *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* finaliza con “Una canción en coro”, lo cual es significativo pues evoca la visión de la poesía como producto de un colectivo y la práctica habitual de la poesía recitada en alta voz. “La canción alegre” del final anima a los lectores a convertirse en agentes de la historia, a “marchar” y no rendirse al fascismo

pues “malo es ser libre y estar preso” (154). La paradoja de ser libre y estar preso precisamente ancla el retrato distópico de una sociedad en guerra: es una paradoja que puede encontrar sus ecos tanto en España como en Cuba, tanto en ese pasado en guerra como en la sociedad actual. Estos poemas se dibujan como armas que apoyaban y promocionaban la causa antifascista y nos recuerdan el compromiso histórico e ideológico de los intelectuales latinoamericanos con la República española.

Carlos Montenegro (La Coruña 1900-Miami 1981) es otro de esos cubanos españoles, que nace en Galicia, pero se muda a Cuba de niño en 1907, donde vive hasta 1914. Se muda entonces a Argentina con su familia. Trabajó como marinero y minero, y al retornar a Cuba en 1919 en una pelea mata a otro hombre y es condenado a catorce años de prisión. Allí encuentra su vocación como cuentista. En “La conciencia espoleada. Carlos Montenegro, corresponsal de la Guerra Civil Española”, Jesús Cano Reyes nos adentra en su historia y analiza cinco de sus crónicas de guerra para “examinar la labor de Montenegro como corresponsal de guerra en España a partir de sus textos escritos para la prensa entre 1936 y 1939 –notablemente las crónicas de guerra publicadas en la revista *Mediodía* entre marzo y mayo de 1938–, que ponen de manifiesto su identidad de sujeto transatlántico, marcado por las diversas travesías de ida y vuelta entre Cuba y España” (163). Las crónicas de Carlos Montenegro nos ofrecen otra cara del compromiso de los cubanos con la lucha anti-fascista en España. Como sugiere en una de sus crónicas, Montenegro la movilización política de la clase trabajadora es impactante: “Allí, en nuestro auto, estaba la guerra. Hasta entonces sólo había visto hombres hechos bajo el fuego; toda la gente de Campesino; a los internacionales. Ahora veía carne campesina, sin el menor concepto político ni guerrero” (170). Como periodista, Montenegro cuenta lo que ve en primer plano, y le da una cara personal a un conflicto que para muchos en Cuba, y en América Latina en general, se percibe como ajeno. Cano Reyes examina inteligentemente el uso del periodismo popular

de Montenegro y cómo este sirve para crear conciencia internacional ante lo que está pasando en España durante la guerra. Cano Reyes explica cómo la anécdota personal estará condicionada por su importancia en términos propagandísticos. En su artículo desarrolla cómo: “Leyendo sus reportajes, el lector cubano puede tener la impresión de que la Guerra Civil española es un asunto doméstico, una partida jugada esencialmente o en buena medida por compatriotas. Y en cierto sentido este juicio no sería inexacto, puesto que hay en las páginas de Montenegro un protagonismo cubano que pretende la identificación del lector de *Mediodía* con el fin de aumentar el compromiso prorrepblicano en La Habana” (173).

El dossier *Encuentros Transatlánticos: Cuba y España* es una invitación al viaje, a la reflexión sobre el vaivén entre los proyectos utópicos y la realidad distópica, el vaivén de los encuentros y los desencuentros. Los artículos de Marelys Valencia, Jennifer Duprey, Andrés Zamora, Andrew Bush, Jesús Cano Reyes y el mío trazan nuevos acercamientos a los estudios transatlánticos, la política de la solidaridad, los diversos tipos de exilios, y a su vez matizan las complejas relaciones coloniales y postcoloniales entre España y Cuba.

En el plano personal, admito que mi interés por estas relaciones entre Cuba y España emana también de mi historia familiar. Soy puertorriqueña, hija de un republicano español, exiliado de la Guerra Civil, y una madre cubana, exiliada de la Revolución Cubana. Mis padres y abuelos fueron acogidos en diferentes momentos históricos por la hospitalidad y la generosidad que caracteriza al pueblo puertorriqueño. Es la Universidad de Puerto Rico donde se conocen mis padres, donde se forman y en donde enseñan, y es allí donde encuentran también un hogar intelectual tanto latinoamericanos y españoles. Las historias transatlánticas entrelazadas de Cuba y España cuentan con una multiplicidad de caras, de historias de exilios y destierros, de historia de violencia sistematizada, de políticas neoliberales de explotación y empobrecimiento, y a su vez de abrazos solidarios, de momentos conmovedores de comunidad cultural e

intelectual. Como parte de esa comunidad, aprovecho para agradecer la labor editorial al incansable equipo de *Periphērica*, en especial a Pedro García-Caro, Hugo García González, y Colin Miller, y a Marelys Valencia, Jennifer Duprey, Andrés Zamora, Andrew Bush y Jesús Cano Reyes por compartir sus valiosos trabajos, por su paciencia ante los retos en esta época de pandemia, y por su generosidad intelectual.

Excedente español en la Cuba postsoviética: *Muerte de un murciano en La Habana* (2006).

Marelys Valencia
Saint Mary's College
mvalencia@saintmarys.edu

Abstract

This essay analyzes the visual strategies used in *Muerte de un murciano en La Habana*, by Teresa Dovalpage, a novel that parodically interrogates the social impact of economic dynamics in post-Soviet Cuba, based on a scriptural enterprise that uses intertextuality and self-referentiality. The writer deploys a series of postmodern strategies in which both subjects and Spanish Baroque pictorial signs are mobilized and parodied in the same operation as they are relocated onto a specific local urban space: Havana. I propose here that the author includes herself, as Velázquez would do in *Las Meninas*, not to shed light on representational strategies, but to draw attention to the figure of the migrant writer in a regional linguistic market, intent on capturing the gaze of Spanish transnational publishers, who exercise a hegemonic control in that market.

Keywords: Cuban literature; diasporas; Baroque; Neo-Baroque; Teresa Dovalpage; globalization; neoliberalism; regional linguistic market; Spanish publishing houses; transnationalism

Resumen

En este ensayo se analizan las estrategias visuales utilizadas en *Muerte de un murciano en La Habana*, de Teresa Dovalpage, novela que interroga de forma paródica el impacto social de las dinámicas económicas en la Cuba postsoviética, a partir de una empresa escritural que apuesta por la intertextualidad y la auto-referencialidad. La escritora despliega una escritura postmoderna en la que se desplazan tanto sujetos como signos pictóricos españoles, parodiados en la misma operación traslaticia a un espacio local urbano: La Habana. Se propone que la autora se incluye a sí misma, como lo haría Velázquez en *Las Meninas*, no para arrojar luz sobre estrategias de representación, sino para llamar la atención sobre la figura del escritor emigrado en el mercado lingüístico regional, quien debe capturar la mirada de las editoriales transnacionales españolas, que ejercen su hegemonía en ese mercado.

Palabras clave: literatura cubana; diásporas; barroco; neobarroco; Teresa Dovalpage; globalización; neoliberalismo; mercado lingüístico regional; editoriales españolas; transnacionalismo

La literatura de Teresa Dovalpage no imagina regresos a la isla para cerrar ciclos de duda ontológica o nostalgias míticas. En *Muerte de un murciano en La Habana*, Cuba se dibuja (y uso este verbo con toda intención) con tintes tragi-cómicos dentro de un circuito trasatlántico de circulación de cuerpos, objetos y estéticas. La trama versa sobre los eventos que suceden a la llegada a La Habana de Pío Ponce de León, un murciano mayor de sesenta años y representante de una firma española en Cuba. Durante un paseo por el barrio El Vedado, Pío se encuentra con la desdichada Maricari, una joven que vive junto a su tiránica madre y que cose muñecas de trapo para sobrevivir en plena crisis económica de la década de 1990. El español se enamora de la cubana, pero a esta le cuesta imaginarse a sí misma como su pareja, hasta que Teófilo, una santera travestida bajo el nombre de Mercedes, recibe a la lánguida Maricari en su consulta espiritual. La juventud, bríos y “sabios” consejos de Mercedes/Teófilo en el juego de la simulación seducen a Maricari, quien decide aceptar a Pío pero también comienza una relación con Teófilo, luego que él se (des)cubre como antiguo amigo de la escuela secundaria. Con esta trama Teresa Dovalpage resultó finalista del Premio Herralde de Novela en 2006 y, por consiguiente, mereció la publicación ese mismo año de la novela por la editorial Anagrama.

Luego de la publicación en inglés de *A Girl like Che Guevara* (2004), Dovalpage ha apostado principalmente por novelas que hacen guiño al mercado hispanohablante. En particular, *Posesas de La Habana* (2004), *Muerte de un murciano en La Habana* (2006), y *La Regenta en La Habana* (2012), performativizan desplazamientos (la Regenta y el murciano) entre la antigua metrópoli colonial y la urbe caribeña. La Habana como toponímico en cada uno de estos títulos apunta a un interés en el mercado transnacional, particularmente el español, por temas cubanos. A este tipo de literatura la he llamado en otra ocasión “artefactos seductivos”, objetos de consumo cultural destinados a un público, ávido por consumir autores del llamado Sur Global y

que degusta los restos del socialismo, ya sea desde acercamientos literarios estilizados, o desde el realismo sucio o distópico en general (Valencia, *The Children* 151). En *Muerte de un murciano* y *La Regenta* el humor negro se combina con referentes culturales de la exmetrópoli europea mediante procesos de inversión (o carnavalización), con la relocalización de esos referentes peninsulares en la Habana de la era postsoviética. Es decir, las novelas se sitúan en una Cuba epítome del despojo poscolonial y del turismo de la ruina bajo los influjos de una economía controlada en el contexto neoliberal postcomunista. España entra en circulación con sus turistas, empresarios y una proliferación de signos diversos (géneros musicales como la zarzuela, el barroco pictórico o el realismo literario español del siglo XIX). Otros imperios también se sugieren: Estados Unidos es incluido en la trama a partir de la conexión entre cubanos de la isla y los de la heterogénea diáspora cubana en ese país-imposible de desconectar de los lazos neocoloniales del pasado republicano y de la influencia material y cultural contemporánea de Estados Unidos a nivel global—mientras, la antigua URSS se materializa en fantasma del descalabro material y la ruina espiritual del presente que viven los personajes.

En busca de la representación de la heterogeneidad de prácticas y subjetividades que emergen localmente en el contexto de flujos globales a los que está expuesta Cuba, *Muerte de un murciano* remeda un cuerpo polifónico y carnavalesco. Está dividida en cuadros, como una zarzuela, y despliega una multiplicidad de puntos de vista: voz narradora en tercera persona, monólogos, y confesiones policiales de los personajes, así como de supuestos testigos. No obstante, este ensayo se enfoca en lo carnavalesco a partir de la traspolación de personajes literarios y pictóricos españoles a la Cuba postsoviética y las estrategias visuales que dejan ver el interés de la autora en seducir un mercado lingüístico y cultural familiar, en parte configurado por las editoriales transnacionales españolas con respecto a Latinoamérica. Ana Serra afirma que en España:

Cuba as a whole receives the fallout of the widespread transmission of ideas concerning the state of the revolution post-Special Period, and both negative and positive portrayals contribute to strengthening the thriving market for Cuban books in Spain, as well as the influx of Spanish tourists to the island (210).

Incluso, de esas convergencias entre consumo turístico y cultural de Cuba en España se nutren algunas novelas de escritores españoles que la propia Serra ha estudiado, como *El lado frío de la almohada* (2004), de Belén Gopegui y *Davalú o el dolor* (2001), de Rafael Argullol (publicada originalmente en catalán como *Davalú o el dolor: crònica d'un duel*). Ambas constituyen “paradigmatic examples of influential representations of Cuba as it is perceived in Spain. Havana, a city that epitomizes both the resilience and the cost of socialism in the Western world” (Serra 216). Esa resistencia y costo del socialismo en la excolonia de ultramar suscita un deseo de consumo, en parte construido por la maquinaria publicitaria de las editoriales: una Cuba (re)presentada según sus términos.

En una entrevista con la editora francesa, Ann Marie Métaillié, la también dueña de la casa editorial homónima explica:

Cuba es un tema que seduce, es un caso original en nuestra civilización... viene con toda una mitología, que sea revolucionaria, que sea musical, que tropical, según la cultura del individuo, y es una aventura ir a Cuba para la mayoría de la gente. Después, si te cortan la idea que tienes de este paraíso tropical, es un riesgo (Valencia, “Entrevista”).

Métaillié recalca un imaginario que responde a la mirada externa, de quien no lidia diariamente con la Cuba más allá del mito, aquella de las izquierdas europeas y latinoamericanas durante la avalancha de una revolución insólita en los años 1960 (Díaz Infante 2014; Rojas 2016). Es más, “the branding of Cuba as place or idea reflects the dialogic relationship between globalization

and locality, and how it caters to the “nativist” authentic seal (albeit ‘contaminated’) claimed by cosmopolitan audiences” (Valencia, *The Children* 24). La autenticidad, sobrevalorada en la globalización, se convierte en un marcador de fenómenos globales corrientes, aunque ya no sean los “imperios” ni los “estados-nación” los actores principales, sino redes y flujos económicos, ideológicos, culturales y mediáticos que rebasan las soberanías de estas formaciones socioeconómicas y políticas. Y quién mejor para representar esa “autenticidad” que los autores locales, atados a los términos de las editoriales transnacionales en espera de que los autores cubanos “hable(n) de lo suyo...” (Valencia, “Entrevista”).

La declaración de Métaillié arroja luz sobre cómo se refuerzan los topoi literarios conocidos por el público. A la vez que los escritores se apegan a las fórmulas y los temas esperados, las editoriales explotan paratextos, comunicados de prensa, reseñas, reportajes, entrevistas e incluso las presentaciones de los libros, reduciendo de tal manera el objeto de venta que a veces lo convierten en una distorsión o simplificación flagrante (Quesada Gómez 25). Es así que la contraportada de la primera edición de *Muerte de un murciano* destaca que “entre el griterío habitual de las calles habaneras y la música salsa que sale de las puertas abiertas se oyen los compases de una zarzuela española”. La editorial barcelonesa amplifica detalles visuales y sonoros, creando una sinestesia que subraya el topos del paraje tropical al mismo tiempo que convierte la escritura en “una buena cocina literaria” que “permite con circunstancias como la cubana hacer pequeñas radiografías, muchas veces más eficaces y certeras... Incluso esa misma cocina nos puede aleccionar con la necesaria distancia narrativa sobre temas tan en boga como el turismo sexual o la caza del turista para lograr emigrar a la añorada y opulenta Europa” (*El País*, 2006). Entre los cubanos y “la añorada y opulenta Europa”, median el turista y la obra literaria que “alecciona”, en todo caso, al turista/lector proclive a ser cazado en/por La Habana, ciudad paraíso para

los visitantes e infierno tropical para los nativos que, desesperados, salen a “la caza”. De modo que la novela de Dovalpage, como “radiografía”, según la nota del periódico *El País*, diagnosticaría una realidad social, clave en el universo literario del momento, que incluye el turismo sexual en Cuba (la “radiografía”, considerada una captación orgánica de la realidad, en un sentido casi naturalista). El escritor actual tiene que lanzarse a un proceso en que, como dice Guillermina de Ferrari, por un lado, “allow(s) the periphery to own not just the work and the experience behind the work, but also its hermeneutic discourse as well” (232), a la vez que refuerza “the traditional roles that center and periphery usually play in cultural transactions given that their main objective is to certify the legitimacy of difference” (232).

Dicho de otro modo, el posicionamiento de los escritores y el arte cubanos responden a paradigmas culturales externos que registran y circulan la representación de la diferencia cultural desde una supuesta legitimidad otorgada de acuerdo al origen “auténtico” del autor/a y, por tanto, del producto. Los escritores conscientemente despliegan un realismo “local” y cínico que abunda en el acercamiento hiperrealista más que la confesión testimonial, para seducir a un lector fascinado con la diferencia. Tal estética remite al realismo no desde la mirada disectiva y teleológica de algunas novelas del siglo XIX cubano y latinoamericano, sino desde una aproximación hiperbólica de la realidad que marca un extrañamiento. Aquí la “radiografía” no pretende un diagnóstico con metas higiénicas, sino que parodia la realidad desde un exceso improductivo, pues los personajes buscan salidas temporales en un presente sin referencialidad (Puñales-Alpizar 2012; Birkenmaier 2001). Lo cínico también supone una carencia de pudor del escritor vinculada al hecho de que

Si en los años 20 había una independencia que permitía a los jóvenes escritores latinoamericanos sublevarse indignados, hoy las grandes editoriales, sobre todo las que generan más reconocimiento a nivel de la lengua, están en Madrid

y sobre todo en Barcelona. Es por allí, lamentablemente, por donde pasa hoy nuestro meridiano editorial y, en no poca medida, también el intelectual (Fornet, “Escritores y mercado editorial”).

Pudiéramos decir que se trata de una desfachatez escritural derivada de la dependencia de los meridianos editoriales y de mercadeo. En el caso de Teresa Dovalpage y su *Muerte de un murciano* se verifica la situación de una escritora emigrada en Estados Unidos, quien desde su nuevo lugar de enunciación, subestimado por esas grandes editoriales en España, busca situarse en un ángulo visible dentro y fuera de la obra. Según De Ferrari “[a]n artist who ‘emigrates’ in themes and methods that are usually considered his or her ‘natural habitat’ runs the risk of falling out of sight as much as an émigré artist” (222). Es decir, los escritores cubanos emigrados deben continuar atados a su origen nacional (¿una nueva forma de control colonial?), por medio de nociones de “autenticidad” cultural/étnica y, por tanto, aprehendidos a la erosión económica y social que los catapultó a la emigración misma, como Sísifos irónicos y cínicos. Estas circunstancias, unidas a las historias particulares de cada ola migratoria cubana, tienen un peso en la poética de los escritores emigrados en los últimos treinta años. De ahí que—planteo—Dolvapage apueste por una empresa escritural que explota el flujo de signos (visuales, económicos, ideo-políticos, humanos, entre otros), entre la Cuba actual y España, mientras llama la atención sobre la propia figura del escritor periférico en la trama. Los escritores cubanos emigrados suelen quedar fuera del radar de las editoriales españolas, por lo que pudiéramos referirnos a su condición como doblemente periférica en una economía global de excesos diferenciales, en la cual estos autores intentan sobrevivir.

Aún más, sugiero que los recursos narrativos utilizados en *Muerte de un murciano* dan fe de una escritura que capitaliza la inversión en lo visual-corporal, para resaltar una economía cotidiana de la sobrevivencia, tanto de los cubanos en la isla como de los escritores emigrados. Con ese fin se

encuentran en *Muerte de un murciano* una serie de desplazamientos pictóricos trasatlánticos y una estética neobarroca de lo corporal. Al hacer un recuento del día en que llegó Maricari a su consulta espiritual, Teófilo describe así a su Mercedes: “Aquella tarde yo llevaba un pantalón de lycra con reflejos marinos y un capotito verde-azul que me hacía parecer ofídico” (15). A estos detalles se une el contraste de una peluca rubia, italiana. La auto-descripción de Teófilo/Mercedes revela el auto-reconocimiento de su simulación visual (en este caso, la simulación ofídica), a la vez que hace un guiño intertextual a *Cobra*, de Sarduy, como la imagen serpentina, hipnotizadora, que remite a la ornamentación barroca de la piedra: el uso de columnas ofídicas y de imágenes selváticas. Esta simulación “ofídica” no presume, como en Sarduy, una obsesión por el cuerpo, sino un gesto de insistencia hipnótica que le permite a Mercedes continuar atrayendo extranjeros y nacionales a su consulta de santería. La crítica Irune del Río Gabiola comenta que el cuerpo de Teófilo/Mercedes se convierte en un espacio intersticial entre lo externo y lo interno, lo local y lo global. En cuanto la relación con Maricari se torna provechosa por la presencia de Pío, la santera Mercedes desaparece y en su lugar Teófilo se convierte en el “machango imponente en jeans. Con unos brazos musculosos que parecían hechos de alambres torcidos” (Dovalpage 74). En su “hacerse loca, macho, homosexual, heterosexual, mulato, cubano” Mercedes/Teófilo invierte “en contactos multiculturales y económicos que su trabajo (santera postmoderna), y la compañía de Maricari le proporcionan” (Del Río Gabiola 14). No es mi intención entrar en el debate sobre el tema de la masculinidad en la novela, explorado por Del Río Gabiola en conexión con las estrategias de sobrevivencia de los sujetos locales expuestos a (in)flujos globales, sino exponer el carácter performativo de la escritura de Dovalpage en un panorama global mediado por la acción del mercado, donde casi todo aparece en exhibición y venta, y en un plano local donde, a propósito de sostener la visibilidad, los personajes despliegan una disonancia estética abigarrada, paródicamente barroca.

Lillian Manzor, quien ha ahondado en el estudio de la visualidad dentro de la obra de Sarduy, observa que la única figura grotesca de *Las Meninas* es la que sirve como pre-texto de la Señora reducida de *Cobra*. En efecto, dice el texto sarduyano: “Tenía [...] la Señora, las proporciones —¡y también la compostura y majestad!— de la azafata de una infanta prognática parada junto a un galgo que pisa a un pajecillo y contemplando a los monarcas que posan (47-48).” Para hacer la conexión con *Las Meninas*, Sarduy se regodea en la écfrasis, es decir, en la descripción de un objeto pictórico que, además, sustituye el significante “grotesco”. La escritura hace gala de la perífrasis para cifrar aún más el simulacro y explotar su espectacularidad: con esto, el texto queda expuesto a la multiplicidad de lecturas, espejo de una ambigüedad, igual que la pintura de Velázquez (Manzor 155). Dovalpage dialoga con Velázquez a través de la mirada de Sarduy, pero subraya una exterioridad visual que elude la artificialización del lenguaje de Sarduy, acudiendo al habla cotidiana, popular, con chispazos humorísticos, de modo que Velázquez aparece de golpe, como una felonía de la autora que hace visible su abandono de la perífrasis y del rebuscamiento sarduyano. Es el caso de la caracterización física de Maricari, que no recurre a la sustitución o a la proliferación de significantes, sino al referente pictórico inmediato: “la Infanta Margarita pintada por Velázquez; la niña real reencarnada, por mañas de la suerte, en una cubana de a pie del siglo veintiuno” (27). A Pío se le introduce de la siguiente manera: “Hay vejetes con caras de sátiros y de camajanes, pero aquel señor tenía tal tipo de patriarca viejotestamentero que se podía adornar un altar barroco con él. Se daba un aire al Retrato de Juan Martínez Montañés pintado por Velázquez, aunque sin bigotazos” (9); la madre de Maricari, la Mandonísima, poder ser tomada por la “Vieja friendo huevos” (60), también de Velázquez, y, por último, Maricari, además, de la Infanta, es “la Mimí de la Bohème injertada en Jane Eyre” (21). Así, la descripción de Maricari evoca tanto al referente *Las Meninas* vía Sarduy, como a la irrisión en torno al mismo Velázquez. El exceso

(o despilfarro), en todo caso, señala una aberración de la suerte: el injerto de diferentes figuras históricas, a la vez mediatizadas por el arte pictórico y la literatura, en el personaje de Maricari. De este modo, más allá de lo especular y su juego entre lo real y lo imaginario, la trasplatación de la Infanta “en una cubana de a pie del siglo veintiuno” muestra a una Dovalpage que se sitúa, en su uso de la intertextualidad, a una distancia crítica de ambos, neobarroco y barroco, para remarcar la impronta colonial en la materialización de la actual globalización neoliberal.

Maricari, epítome de la (in)movilidad del ciudadano común de la isla, es descrita como un palimpsesto de personajes femeninos de la cultura europea: Mimí (de *La Bohème*), *Jane Eyre*, y la Infanta Margarita. De la inversión y el gasto en la visualidad transnacional no solo se anticipa el tono dramático-burlesco de los personajes, sino la necesidad de situarlos en una espacialidad transnacional. La translocación de la imagen de la Infanta en la Cuba del siglo XXI subraya la apariencia naïve de Maricari que le permite engañar a Pío. No obstante, el lector ha sido avisado por una voz narradora en tercera persona de la naturaleza económica de las relaciones que emergen entre nacionales y extranjeros en Cuba. Ante Pío, Maricari explota su apariencia *naïve* o al decir de Mercedes/Teófilo, su imagen de “mosquita muerta”, para llevar una vida doble: entre la abundancia material propiciada por el español, y la satisfacción sexual con Teófilo. Mediante la simulación, al igual que Teófilo, la cubana participa de una movilidad social negada por el estado al ciudadano común en el nuevo entramado de relaciones económicas. La imagen de la Infanta real debe atravesar el océano para completar un destino más trágico que el que le aguardó en vida con el matrimonio arreglado desde niña por Felipe IV con el tío de la infanta, Leopoldo I, para consolidar el poder transfronterizo monárquico de los Habsburgo en una época, también, de dinámicas globales. Es más, el desplazamiento de la Infanta Margarita de figura real a plebeya, y de niña a mujer, ilumina las dinámicas neocoloniales de la globalización.

Los signos culturales (visuales) recreados en la novela realzan una sincronía colonial entre pasado y presente, entre España y Cuba.

La imagen de Margarita en el trópico vestida con harapos, “tenis muertos de risa” (Dovalpage 16), y angelicalmente pálida no debido al clima europeo, sino a la hambruna, refleja una mirada crítica a la relación entre la Cuba postsoviética y el mundo occidental, en la que los ciudadanos locales aparecen en desventaja. Por citar un ejemplo, mientras el capital extranjero se afirma en Cuba, principalmente el español en la industria hotelera, a los cubanos se les limita la acumulación de capital y se les niega su participación en sectores económicos estratégicos. Tal cual afirma Pérez Villanueva (2014)

[...] en el año 1992, se aprobó la modificación de la Constitución de la República para incluir el reconocimiento de los derechos de propiedad de las sociedades y asociaciones económicas con capital extranjero y, en 1995, la Ley No. 77 de Inversión Extranjera, normativa que brindaba el marco fundamental en el que se definían las prerrogativas y garantías de los inversionistas extranjeros, los regímenes laborales e impositivos, los posibles destinos de la inversión y las diferentes modalidades de negocios.

De modo que el retorno del capital extranjero a Cuba luego de la caída del campo socialista y del fin de una era que se caracterizó por una especie de colonialismo soviético, como lo han llamado Janusz Korek y varios estudiosos de Europa del Este, significó para la mayoría de los cubanos la reconfiguración de una realidad jurídica. Esta se manifestaba en términos prácticos a través de la exclusión económica, convirtiendo a los cubanos en mano de obra explotable no solo por el estado, sino por el empresario occidental europeo. Los cubanos se vieron a sí mismos como los “otros” del proceso de reformas económicas, marginados de la posibilidad de crecimiento financiero con respecto a ambos agentes: el estado diluido en una serie de compañías anónimas (SA) y servicios turísticos (con sus respectivos gerentes y sus contrataciones), y los

empresarios foráneos. Esta exclusión de corte económico se extendió incluso a los servicios turísticos, tales como el alojamiento en instalaciones hoteleras, en las que resaltaban, además de los canadienses, alemanes e italianos, los turistas españoles.

La “conexión española” se intensificó también al nivel cultural como se refleja en la creación del Centro Cultural de España en La Habana en 1995 (cerrado en 2003 por orden de Fidel Castro) y en los contratos de coproducción con el Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas que permitieron la salida de varios proyectos fílmicos. El sentimiento de “recolonización” llegó a un clímax cuando el emblemático personaje del cine animado de ficción, el capitán mambí Elpidio Valdés, que había representado la continuidad histórica entre las guerras de independencia contra España y las luchas libradas contra el llamado imperialismo yanqui y su interferencia de corte neocolonial a fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, en vez de enfrentarse a los españoles, regresaba en 1995 a las pantallas con esas fuerzas aliadas contra Estados Unidos. Juan Padrón, creador del personaje y director de la saga, había estrenado en 1983 el largometraje *Elpidio Valdés contra dólar y cañón*, en el que Estados Unidos intervenía como actor de ambición imperial y un obstáculo para los mambises. Para la década de los noventa, la salvación del cine nacional dependía entonces de coproducciones entre el ICAIC y compañías extranjeras, y la continuidad de la saga de largometrajes de Elpidio Valdés, de tales colaboraciones, principalmente con España. De forma que en 1995, justo cuando se cumplían 100 años del inicio de la última guerra de independencia contra la metrópolis, Elpidio retornó, pero esta vez como obra de una nostalgia imperial bajo el título *Más se perdió en Cuba*. El título de la película mostraba no tanto el mantra con que España navegó la pérdida de los territorios trasatlánticos y su definitivo colapso imperial, sino el lamento de una metrópoli ante la imposibilidad de recuperar su colonia más apreciada, tal vez por ser la última de las Américas, junto a Puerto Rico y Filipinas (sobre esta

conexión afectiva, ver *La Razón*). Curiosamente, el nombre de Elpidio había desaparecido del título, a diferencia de las producciones anteriores. Así, la saga arroja luz sobre una visión de rehabilitación imperial luego de un siglo, que resonó en Cuba en forma de reconquista tal como ya el gracejo popular anunciaba también en las calles. La alianza entre las fuerzas de Elpidio y los españoles para detener la incursión imperial de Estados Unidos a fines del siglo XIX se convertía en parábola de la situación cubana en las postrimerías del XX, cuando el gobierno había perdido a sus socios comerciales y políticos de cuarenta años, en medio de un fuerte embargo económico y comercial por parte de Estados Unidos.

A pesar de la presencia e influencia soviética en Cuba, sería erróneo afirmar que las relaciones entre España y Cuba fueron nulas en las décadas previas al colapso del campo socialista. Como explica Joaquín Roy, de “1980 a 1992, Cuba recibió un impresionante 46,6% (39,3% en 1992) de toda la ayuda española a América Latina... Para Cuba, en consecuencia, la ayuda de España es la fuente más importante de toda la Unión Europea” (31). Con la caída del socialismo en Europa del Este, España estratégicamente intentó acercarse mucho más a la isla perdida un siglo antes, intentando ocupar un sitio privilegiado durante la transición política que supuestamente debía ocurrir en el país. Canadá y España, principales socios comerciales luego serían desplazados por China, que pasó al primer plano, y Venezuela, en la primera década del siglo XXI (Feinberg). En realidad, el tránsito de una economía dominada por el sector estatal a una economía mixta con inversión extranjera y el impulso del sector turístico expusieron a los cubanos a nuevas formas de transacción y, por consiguiente, a espacios de negociación en dimensiones varias, en los que también participaron artistas y escritores. Como productos culturales, los personajes cubanos del filme de Juan Padrón y los de la novela de Dovalpage, a pesar de representar momentos históricos distantes, responden a lógicas de creación artística entroncadas en la colisión de una sociedad y economía

desvalidas con el mercado y el neoliberalismo global. En última instancia, Elpidio Valdés y Maricari pueden considerarse símbolos de la nueva “lucha” por la sobrevivencia. Sin embargo, a diferencia del largometraje de Padrón, en *Muerte de un murciano* el signo de las alianzas estratégicas y las negociaciones se vislumbra trágico.

En *Muerte de un murciano*, las alianzas se materializan más allá de estados e imperios: los cubanos emigrados hacia Europa y Estados Unidos se delinean como los salvados y salvadores, mientras los que permanecen en la isla sobreviven mediante estrategias de simulación y el soporte material de aquellos. La isla se asemeja a una trampa, tanto para quienes la habitan como para los visitantes. De ahí que “los contratos” entre los emergentes socios españoles y cubanos en la novela no resulten productivos a largo plazo. El español conquistador, parodiado en la figura de Pío Ponce de León, termina burlado y muerto accidentalmente: Maricari le propina un bandejazo al ser agredida por él cuando esta le informa que espera un hijo suyo, sin saber que él se había sometido a una operación en España que le impedía procrear. Tal como su coterráneo en el siglo XVI, este Ponce de León no regresa a España con vida luego de su empresa “conquistadora”. Y tampoco puede considerarse un “aliado”, sino un instrumento de la desesperación económica de los cubanos, quienes se apropian de las tácticas clientelares de instrumentalización del estado cubano y sus representantes corporativos. De hecho, una de las primeras alusiones en la novela al status de las empresas españolas que negocian con el gobierno de la isla, remite al nivel de corrupción de la parte administrativa cubana que Pío debe supervisar. La confabulación para aprovecharse del capital extranjero (una suerte de “jineterismo” sistémico) y de la figura del hombre de negocios y del turista, en todo caso, comienza desde los altos niveles de gobierno. Maricari y Teófilo, por otro lado, terminan en la cárcel acusados de asesinato, al ser interceptados por la policía cuando buscaban deshacerse de la bolsa con los restos de Pío. En la prisión, ella pierde a su criatura, mientras

continúa soñando con el futuro que no pudo lograr en Europa. En conclusión, el contacto entre locales y extranjeros se anuncia productivamente trágico: su inicial potencialidad es cancelada luego por la muerte o la prisión. Con este desenlace, la historia proyecta la imposibilidad de beneficios reales para una y otra parte involucradas en la transacción/relación. Irónicamente, la otredad del murciano, como habitante de otro planeta, no resulta menos dramática que la del sujeto cubano marginado. De manera curiosa, tras la Guerra Civil y décadas de hambre, los murcianos han sido un grupo marginado o periférico en su país, al constituir parte de los sectores que han viajado al norte de España en busca de fortuna, o se les percibe como el paradigma del provinciano, tal es el caso de la obra de teatro de Miguel Mihura, luego adaptada al cine en varias ocasiones, *Ninette y un señor de Murcia*, y del famoso pícaro Pijoaparte de la novela *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé.

La ironía dramática se recalca justo en ese final, cuando Maricari, entre las cuatro paredes enmohecidas de la cárcel, sueña con las imágenes de *Cosmopolitan* y *Hola*, a cuya lectura se había entregado una vez como potencial viajera cosmopolita cuando “visualizaba las tardes lentas que pasaría en el Corte Inglés, tarjeta de crédito en mano... Y las visitas al museo del Prado y a El Escorial... Murcia con su casino y su pasado árabe, en el arco del Mediterráneo. Sevilla con su renombrada Isla Mágica... Luego París y Roma” (126). ¿Mera redundancia en las limitaciones del ciudadano local ante los flujos globales (turísticos, financieros, mediáticos) de los que intentan participar, o énfasis en un cosmopolitismo (definido como consumo Corte Inglés, Museos, Casino, turismo y compras) ¿(im)posible? La inclusión de los sueños truncados de Maricari destaca la imposibilidad del escape último de su condición de plebeya de Centro Habana, de la isla-cárcel. Maricari había disfrutado las ventajas del flujo transnacional cuando abandonó su apartamentucho en Centro Habana por una residencia en el barrio de Miramar, con las comodidades que supuestamente gozaría en España en caso de viajar con el prometido. A

partir de entonces, descubrió la abundancia de artículos y bienes materiales, culturales y mediáticos desconocidos por el ciudadano común. Los encuentros con el mundo material del capitalismo en revistas como *Cosmopolitan* u otros medios potencializaron su imaginación: el deleite de explorar museos, teatros, tiendas y restaurantes de las capitales europeas. Mediante *Cosmopolitan* y *Hola*, ella se convirtió en un sujeto móvil, definitivamente lejos del barrio en que vivió con la madre, atiborrado de apartamentos oscuros y desvencijados. Esta infatuación con Occidente, tal cual ha destacado Jacqueline Loss al analizar las novelas de otro escritor cubano de la diáspora, José Manuel Prieto, semeja el propio deslumbramiento de los sujetos de los países de la Europa del Este, esto es, la proliferación de una frivolidad consumista tras la caída del socialismo (93). Como estos, los cubanos anhelaban el mundo material del capitalismo, luego de décadas de privación.

El cubano emigrado o mejor, la escritora emigrada, también despliega estrategias de movilidad. “Teresita” (en referencia a la autora de la novela) ultima detalles para un viaje a La Habana con el objetivo de conocer los pormenores del asesinato del murciano, en los que se encuentra involucrado Teófilo, su amigo y discípulo de la universidad. “¿Eh? ¿Qué quieres hacer una novela sobre Teófilo y Maricari? ¿Tú estás loca?... ¡Oye, se nota que los escritores ya no tienen material para sus historias cuando echan mano de tanta pudrición!” (177-78), le espeta la madre a Teresita quien nunca aparece como sujeto hablante. Anteriormente, ya había sido mencionada por Teófilo, como su “amiga rubia” que vive en California y que le envía todos los insumos, la parafernalia que hace posible su performance de santera postmoderna: cuarzos, espantaespíritus, espejos de feng-shui, velas de colores y aromáticas, quemadores de latón (178).

Al igual que la Infanta, y rubia como ella, Teresita es trasladada escrituralmente a La Habana: la trinidad rubia, con Maricari, parodiando la Trinidad cristiana, y la propia noción del doble del neobarroco. El texto-espejo

conecta tres puntos geográficos, en el que Asia (o el orientalismo de Sarduy) es reemplazado por la irrupción de la emigrada cubanoamericana. Además, la autoreferencialidad evoca la elipsis en *Las Meninas*, que para Sarduy indica la “imposibilidad de tener acceso a lo elidido... la obra está en la obra... para subrayar su alteridad” (13). Esta simulación de la escritora/personaje, presencia/ausencia (como el mismo Velázquez en *Las Meninas*), refleja simultáneamente la liminalidad de la obra de arte, la escritura, sitio/cuerpo que desestabiliza, por ejemplo, las fronteras entre realidad y ficción. En *Muerte de un murciano* la escritora, tanto como la escritura misma, se mueven en esa espacialidad que obliga a los escritores cubanos emigrados en Estados Unidos más que a representarse (trascendiendo la autoridad/alteridad barroca de Velázquez) a incursionar en operaciones que hacen visible su dependencia del *topos* literario “Cuba” para sobrevivir en el mercado y flujo económico del libro como producto transnacional. De esta forma, Dovalpage sortea “el problema” planteado por De Ferrarri con respecto a los escritores periféricos, parodiándolo dentro de la obra misma: “the simplification of the work of art: for a piece to travel well, it has to stick to themes that confirm their otherness and they must do so in a clear, reductive way so that the message doesn’t get lost” (222). Al mismo tiempo que invierte en una relación afectiva con Cuba, destacando la participación de la emigración reciente en la cotidianeidad del cubano en la isla, critica esa realidad desgarrada y se incluye dentro de la economía de supervivencia de sus personajes, para enfatizar paródicamente la sujeción del escritor a las dinámicas globales de producción, circulación y consumo de cuerpos, entre los que se suma la obra de arte. Así, el texto mismo pasa a formar parte de la “proliferación” de objetos en circulación y venta y, consecuentemente, la obsesión por conectar paródicamente lo local a lo global, y viceversa.

Por último, el flujo visual continuamente evocado ilumina la (im) posibilidad de fijar signos culturales en un espacio o un tiempo. Ahora “la

idea” de Cuba se manifiesta en términos visualmente prácticos y económicos frente a “la opulenta (y vieja) Europa”, mientras el escritor alude cínicamente a su propio papel de demiurgo mercantilizado. Así, este artículo no propone la “sospecha” que se desprende del análisis con que los críticos se aproximan a la literatura cubana de las dos últimas décadas. Según De Ferrari, “[t]he apparent ingenuousness of these texts becomes all the more dubious when we consider the fact that they have been produced in Cuba, a country that takes pride in its sophisticated cultural tradition” (222). En vez de la duda y la sospecha sobre la “apparent ingenuity” de esta escritura, se desprende un desparpajo postmoderno con el cinismo paródico de la autora que no solo se apropia de un capital cultural trasatlántico, sino que también se afinsa a sí misma, a la literatura y su materialidad, en una economía de transacciones globales: la desvergüenza sincera de la escritora emigrada que, desde su condición doblemente periférica, reclama una ganancia en un espacio atravesado por dinámicas lucrativas y de exclusión poscolonial-neoliberal.

Obras citadas

- Ayala, J. Ernesto. “En la nevera está el éxito”. *El País*, 23 diciembre 2006. https://elpais.com/diario/2006/12/23/babelia/1166835017_850215.html
- Beltrán, Juan. “Un sentimiento llamado Cuba”. *La Razón*, 27 enero 2018. <https://www.larazon.es/cultura/un-sentimiento-llamado-cuba-AH17543416>. Accedido 14 noviembre, 2018.
- Birkenmaier, Anke. “Más allá del realismo sucio: ‘El Rey de La Habana’ de Pedro Juan Gutiérrez”. *Cuban Studies*, vol. 32, 2001, pp. 37-54.
- De Ferrari, Guillermina. “Cuba: A Curated Culture.” *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. Taylor & Francis, 2014.
- Del Río Gabiola, Irune. “Forjando al Hombre Nuevo: Cartografías de la homosexualidad en las obras de Teresa Dovalpage.” *Chasqui*, vol. 38, no. 1, 2009, pp. 3-15.
- Díaz Infante, Duanel. *La revolución congelada: Dialécticas del castrismo*. Editorial Verbum, 2014.

- Dovalpage, Teresa. *Muerte de un murciano en La Habana*. Anagrama, 2006.
- Feinberg, Richard E. *The New Cuban Economy. What Roles for Foreign Investment?* Latin American Initiative at Brookings, December 2012.
- Fornet, Jorge. "Escritores y mercado editorial en Iberoamérica." *Revista Malabia*, no. 49, 2017. <http://www.revistamalabia.com/index.php/archivo/36-numero-49/45-escritores-y-mercado-editorial-en-iberoamerica.html>.
- Korek Janusz. *From Sovietology to post-coloniality: Poland and Ukraine from a postcolonial perspective*. Stockholm: Södertörn Academic Studies, 32, 2007.
- Krull, Catherine. *Cuba in a Global Context: International Relations, Internationalism, and Transnationalism*. University Press of Florida, 2014.
- Loss, Jacqueline. *Dreaming in Russian: The Cuban Soviet Imaginary*. University of Texas, Austin, 2013.
- Manzor, Lillian. *Borges/Escher, Sarduy/Cobra: Un Encuentro Posmoderno*. Editorial Pliegos, 1996.
- Pérez Villanueva, Omar E. "La inversión extranjera directa en Cuba: necesidad de su relanzamiento". *Economía. y Desarrollo*, vol. 152, no.2 (jul.-dic.), 2014. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0252-85842014000200003.
- Puñales Alpízar, Damaris. "La Habana de Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez: el mapa de una ciudad marginal." *Mester*, vol. 41, no. 1, 2012, pp. 49-63.
- Quesada Gómez, Catalina. *Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI*. Lecciones Doctorales, Universidad de Antioquia, Facultad de Comunicaciones, no. 14, 2014.
- Rojas, Rafael. *The Fight over Fidel*. Princeton University Press, 2015.
- Roy, Joaquín. "España y Cuba: ¿una relación muy especial?". *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, No. 31, *La Unión Europea, España y América Latina*, 1995), pp. 147-66.
- Serra, Ana. "Postcards from Abroad. The Cuban Special Period through Spanish Eyes." *Cuba in a Global Context: International Relations, Internationalism, and Transnationalism*, editado por Catherine Krull, University Press of Florida, pp. 208-23.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, et al. "Are We Postcolonial? Post-Soviet Space." *PMLA*, vol. 121, no. 3, 2006, pp. 828-36.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Editorial Sudamericana, 1974.

---. *Cobra*. Editorial Sudamericana, 1974

Valencia, Marelys. *The Children of the Cuban Revolution in the Diaspora: From Internationalism to Transnational and Cosmopolitan Imaginaries*. University of Miami, ProQuest Dissertations Publishing, 2017.

---. "Entrevista con Ann Marie Métaillié". París, 2016.

Yúdice, George. *The Expediency of Culture Uses of Culture in the Global Era*. Duke University Press, 2004.

The Tragedy of a Man Who Cursed: On Leonardo Padura's *The Novel of My Life* (2002).

Jennifer Duprey
Rutgers University, Newark
jeduprey@newark.rutgers.edu

Abstract

This article explores how in *The Novel of My Life* Heredia's tragedy—that is, his forced exile—stems from a dialectics between colonialism and culture in Cuba. This process reveals the transatlantic mediations between the imperial politics of Spain and the colonial character of nineteenth-century Cuba. To flesh out this interplay, the article pays attention to what Enrique Tandeter called “el carácter colonial de la formación social” or “el hecho colonial” as well as to what the Brazilian cultural theorist Roberto Schwarz coined as “misplaced ideas.” If in classical tragedy, the conflict of ethical forces is resolved by a higher force, in Padura's novel this conflict is presented in social and historical terms that bear overwhelmingly on the existential (Williams 57). Heredia's tragedy is depicted in the novel as a result of a socio-historical reality in which Heredia's enlightened, liberal ideas about politics and independence had become “misplaced ideas”

in the Cuba of the 1820's. The novel explores the contradictions between the political structures and culture of the Spanish absolutist state and European Enlightened ideas in colonial Cuba. The novel focuses on the ways in which Spanish rule had moved away from "enlightened despotism" and from constitutional liberalism, and was predominantly exploitative, structured by violence and utilitarianism and, through the renewed system of slavery, it embraced a racist ideology. While I give an account of particular instances of discontinuity in the history of the Spanish empire with respect to colonial Cuba, my focus in this essay are not the discontinuities in the Spanish rule but its continuities. For in *The Novel of My Life* the continuities in the forms of imperial domination over the Cuban colony are what decided José María Heredia's tragic fate.

Keywords: Leonardo Padura; *The Novel of My Life*; nineteenth-century colonial Cuba; José María Heredia; misplaced ideas.

Resumen

Este artículo explora cómo en *La novela de mi vida* la tragedia de Heredia—es decir, su exilio forzado—surge de una dialéctica entre colonialismo y cultura en Cuba. Al mismo tiempo, esta dinámica revela las mediaciones transatlánticas entre la política imperial de España y el carácter colonial de la Cuba decimonónica. Para articular esta relación, el artículo presta atención a lo que Enrique Tandeter llamó "el carácter colonial de la formación social" o "el hecho colonial," así como a lo que el teórico cultural brasileño Roberto Schwarz acuñó como "ideas fuera de lugar". Si en la tragedia clásica, el conflicto de las fuerzas éticas es resuelto por una fuerza superior, en novela, este conflicto se presenta más bien en términos sociales e históricos que afectan drásticamente la existencia del ser humano (Williams 57). La tragedia de Heredia se describe en la novela de Padura como resultado de la realidad sociohistórica en la que las ideas liberales e ilustradas de Heredia sobre política e independencia eran más bien "ideas fuera de lugar" en la Cuba de la década de 1820. La novela explora las contradicciones entre las estructuras políticas y la cultura del estado dinástico español y las ideas ilustradas europeas en la Cuba colonial. Aunque Leonardo

Padura presenta algunas de las particularidades del período en que Heredia vivió en Cuba entre la metrópoli y la colonia que había engendrado, la novela se centra en las formas en que el dominio español fue predominantemente explotador, estructurado por la violencia y el utilitarismo y, a través del sistema de esclavitud, generó una ideología racista. Si bien doy cuenta de instancias particulares de discontinuidad en la historia del imperio español con respecto a la Cuba colonial, mi enfoque en este ensayo no son las discontinuidades en el dominio español sino sus continuidades. Puesto que en *La novela de mi vida* son las continuidades en las formas de dominación imperial de la metrópoli sobre la colonia cubana las que deciden el trágico destino de José María Heredia.

Palabras clave: Leonardo Padura; *The Novel of My Life*; Cuba colonial del siglo diecinueve; José María Heredia; ideas fuera de lugar.

I. Overture

Leonardo Padura's *The Novel of My Life* (2002) narrates the life of the Cuban poet, José María Heredia, and his involvement in Cuba's nineteenth-century struggle for independence from Spain. He was involved in the Masonic conspiracy of the *Soles and Rayos de Bolívar* for Cuba's independence. (Padura, *José María Heredia* 227). Because of his involvement with the revolutionary cause, the poet was forced into exile in the United States and Mexico. The novel is divided into two parts—"El mar y los regresos," and "Los destierros"—a narrative of Heredia's life before and after exile, told through three storylines that mirror each other, a key feature of Padura's fiction. Riddled with ellipses, prolepsis, and analepsis, the storylines are the following: 1) Heredia's autobiography—also titled *The Novel of My Life*—which narrates his life in Cuba and exile. Padura's novel begins with Heredia writing his autobiography from his deathbed in 1839; 2) the story of Fernando Terry, an Heredia scholar exiled to the United States who returns for a short period of time to present-day

Cuba in search of the poet's lost autobiography, and 3) the presumed fate of Heredia's autobiography, at the hand of his son, during the years of the Cuban Republic (1902-59). Lastly, in a more implicit way, the novel alludes to the effects of the colonial and neocolonial periods in the revolutionary and postrevolutionary Cuba in the twentieth century.

This article explores how in *The Novel of My Life* Heredia's failed political projects—culminating in his forced exile—stems from a dialectics between colonialism and culture in Cuba. At the same time, this process reveals the transatlantic impositions of Spain's imperial politics over the colonial political landscape of nineteenth-century Cuba. To flesh out this interplay, the article pays attention to what Enrique Tandeter called “el carácter colonial de la formación social” or “el hecho colonial” (quoted in Ortega 109) in his article titled “Sobre el análisis de la dominación colonial,” written in 1976, as well as to what the Brazilian cultural theorist Roberto Schwarz coined as “misplaced idea” in his book of the same title.

I argue that Heredia's fate, depicted in Padura's novel as a tragedy, is the result of the socio-historical reality in which Heredia was immersed. If in classical tragedy, the conflict of ethical forces is resolved by a higher force, in Padura's novel this conflict is presented in social and historical terms that bear tremendously on the existential (Williams 57). Heredia's enlightened, liberal ideas about politics and independence were rather “misplaced ideas” in the Cuba of the 1820's. In other words, some of these European liberal ideas became “misplaced ideas” when they were displaced first in the Spanish context, and subsequently in the colonial context in Cuba. The incongruence between the political structures and culture of the Spanish absolutist state and enlightened European ideas projected themselves onto colonial Cuba.

Although Padura presents some of the particularities of the period in which Heredia lived in Cuba between the metropolis and the colony that it had engendered, the novel focuses on the ways in which Spanish rule was

predominantly exploitative, structured by violence and utilitarianism and, through the renewed system of slavery, embracing a racial ideology. While I give an account of particular instances of discontinuity in the history of the Spanish empire with respect to colonial Cuba, my focus in this essay are not the discontinuities in the Spanish rule but its continuities. For in *The Novel of My Life* the continuities in the forms of imperial domination of the metropolis over the Cuban colony are what decided José María Heredia's political defeat.

When talking about ideas of the Enlightenment, I am taking into account the Enlightenment both as a historical occurrence and as an ethos (Duprey 1-19). As a historical occurrence, it produced an epistemic transformation concerning the vision of the world; as an ethos, it linked history and human agency. Bianca Premo, for instance, has found cases in the Spanish colonies in which illiterate litigants appropriated enlightened ideas in the daily practice of law, something that has been traditionally understood as the production of elite, literate and European men (1-25). Likewise, Michelle McKinley presents the multiple channels through which enslaved women claimed their freedom, even when their legal status was that of property under the civil law of slavery, within the urban labor market in colonial Lima; in this way McKinley reveals instances in the lives of enslaved women in which they acted as subjects with agency rather than as mere human property (1-25). Enlightenment thus enabled a culture that simultaneously, and paradoxically, embraced, transformed, and rejected enlightened ideas of justice, equality and liberty.

It is along these lines that this essay addresses the following questions: How did enlightened ideas of universality, progress, and equality, for instance, undergird the violence and development of the slave system in colonial Cuba, but also challenge the Spanish Monarchy through the local claims for independence? Who were the individuals and groups that supported Cuba's independence from Spain during José María Heredia's time? How was the early nineteenth-century experienced in Havana society? How did enlightened ideas

spread in Cuba through literary culture? How does Padura represent in *The Novel of My Life* the contradictory ways by which nineteenth-century society grappled with the possibility of an independent Cuba?

In this historical novel, the Cuban author shows the contradictions of ideological life in nineteenth-century Cuba. European liberal ideas were “misplaced” while being reproduced in or exported to Spain and Cuba. As Tilmann Alternberg indicates, in spite of the geographical distance, and the prohibition of part of the enlightened thought in Spain and the Hispanic colonies throughout the eighteenth-century, the gap between the European innovations and the partly clandestine arrival of new ideas to the Spanish colonies of America was increasingly reduced until its virtual disappearance at the end of the century. Already half a century before the outbreak of the Wars of Independence, the main writings of the European Enlightenment circulated in the Spanish Americas. In academic circles, both the Spanish Enlightenment and the books popularizing enlightened knowledge in the rest of Europe were read and amply commented, although not always favorably (198). Rather than being ideas that did not reach Spain or Cuba, “misplaced ideas,” developed or materialized themselves in dissimilar or even unexpected ways. Although this different materialization stems from the accumulation of historical strata, Padura presents Heredia’s tragedy in social and political terms that also had an impact on the existential.

II. The Tragedy of a Man Who Cursed

“You taught me language, and my profit on’t is, / I know how to curse. The red plague rid you for learning me your language!” (Act 1, Scene 2, 363-4), outcries the “savage” Caliban to Prospero, his “civilized” master. These lines from Shakespeare’s celebrated play *The Tempest* became among the most cited lines cited by Roberto Fernández Retamar in his *Caliban* (1971). Retamar’s intentions by evoking the words of a character from a seventeenth-

century British play, in a book written in the context of a revolutionary Cuba that had become Latin America's symbol of liberation from postcolonial and neocolonial rule at the time, was to elucidate the significance of the linkage between language, culture and identity in the (re)foundation of the Cuban nation. He is concerned with the formation of identity in the absence of diverse languages in Cuba. If language plays a significant part of what defines a culture, what kind of independent identity is available to those who know no other language than that of its former oppressor? Retamar asks. Shakespeare's Caliban had already been the object of reflection about national formation and Latin American culture in José Enrique Rodó's *Ariel* (1900). For Rodó, Ariel is the symbol of European civilization and Caliban of Latin American barbarism since according to him it was impossible to have a civilized nation that does not continue with, and pursue European values. Thus, in his quest to bestow Shakespeare's savage with dignity, after having been disparaged by Rodó. Retamar presents his allegorical interpretation of Caliban:

Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Calibán: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Calibán y le enseñó su idioma para poder entenderse con él: ¿qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma —hoy no tiene otro— para maldecirlo, para desear que caiga sobre él la “roja plaga”? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad. (42-43)

For Fernández Retamar, *The Tempest* refers to colonial and postcolonial Cuba. The island that Shakespeare creates in his play is in Latin America, and Caliban is Latin America's Carib. Calibán is thus identified with the “suffering masses,” with the indigenous and *mestizos*, with a Latin America that no longer exclusively belongs to the *criollo* elite of European descent. Yet, Retamar

ascertains an important qualification—it is impossible to elude European influence in Latin America’s cultural formation, for the very language that narrates the formation of the Latin American nations is European:

[d]escendientes de numerosas comunidades indígenas, europeas, africanas, asiáticas, tenemos, para entendernos, unas pocas lenguas: las de los colonizadores [...] Ahora mismo, que estoy discutiendo con estos colonizadores, ¿de qué otra manera puedo hacerlo, sino en una de sus lenguas, que es ya también nuestra lengua, y con tantos de sus instrumentos conceptuales, que también son ya nuestros instrumentos conceptuales? (25)

Latin America has inherited not only the master’s language but also their conceptual instruments. Still, Fernández Retamar does not speak of imitating more powerful nations like the Europeans. For him, Latin America’s particularity—he calls it “authenticity” —resides in past and present acts of resistance. Moreover, this “authenticity” consists of turning the language of the colonizers against them and learning, as Caliban did, to curse. In this spirit, in the nineteenth-century Cuban colony, individuals and groups found, through their defiance of the Atlantic slave trade, an opportunity to establish new identities, new self-conceptions, to create for themselves a new place within society and a new role in public life. But what are the consequences of cursing, rejecting, or dissenting, especially when the subject is immersed within relations of political power? More specifically, what were the consequences for someone who dares to question and reject a deeply entrenched institution such as slavery? Both history and literature have shown us that ostracism has been, more often than not, the consequence of such a rejection.

In *The Novel of My Life* that act of courage is carried out by a Cuban *criollo* considered as an outcast by the creole elites in colonial Cuba, but deemed today as the first national poet of the island. On October 31, 1823, Heredia was accused of conspiring against the Spanish Monarchy. A month later, the

government of Spain issued a warrant for his arrest, but he escaped from the colonial authorities. As the novel's narrative voice explains:

El viaje a Matanzas, a través del valle del Yumurí, fue esta vez como un descenso a los infiernos [...] comenzaría mi destierro, y con él, el aprendizaje verdadero de lo efímera que suele ser la felicidad y lo inconmensurable que puede resultar el dolor. (182)

When accused, he is called a traitor, a conspirator against the laws of the metropolis for having spoken of freedom and independence as well as of political and cultural sovereignty. Spain also condemned him for having had the audacity to talk about the problem of slavery in Cuba. In 1823 the Cuban poet would begin the long road of his exile. Political exile, indeed, has been one of the ghosts that have haunted the history of Spain (Kamen 4). Heredia, Padura affirms, “es el primer gran desterrado cubano y el primero de los nacidos en esta isla condenado a morir en el exilio” (*José María Heredia* 222). Exile is, as Edward Said described it, one of the “saddest fates” (369). Forced exile entails the displacement of one’s language and culture along with the perennial sadness of knowing that there is no possibility of return. In this sense, the passage of time is lived by those in forced exile in a different way, they are waiting for a deferred future that might change their fate. As a poet who knows that he will die in exile, Heredia is aware of the passage of time. For the poet, time represents the heaviness of history over the human being, allegorized in the novel by the presence of the tempest. The tempest, both on earth and sea, becomes a literary *topos* of the novel’s story, endowed with a specific poetic function and evocative power. The tempest gives life to an experience of the passage of time and history that involves the character of Heredia. If the voyage on the sea creates the union of the space-time coordinates, in Heredia’s trips to Mexico and Havana the storm is a destabilizing force of this union. It destabilizes both the sea and the existential outlook of

the banished poet. Also known as the “Cantor del Niágara,” Heredia was the creator of numerous literary works that articulated his repudiation of Spanish colonialism as well as an initial formation of national consciousness.¹ Regarding Heredia as Cuba’s national poet, Padura formulates an apposite question:

Qué acontecimientos y de qué trascendencia fueron los vividos en la Isla . . . para que [Heredia] hasta el entonces sin patria definida empezara a convertirse en algo tan etéreo y difícilmente sostenible como “ser cubano,” en un momento en el que apenas existía una noción del país llamado Cuba. (324)

Differentiating Heredia from other members of the island’s Creole elite may be a way to first tackle Padura’s interrogation. The Cuban poet was born in a family of *criollos* in Santiago de Cuba in 1803. During his childhood and youth, he lived in other colonies of Latin America, since his father was an official of the Spanish government. As the son of a family that belonged to the Cuban elite, from a young age he studied Latin, the classics, and the French literary tradition. In Cuba, the poet was considered an outcast by some groups of the Creole elite that were loyal to the Spanish Monarchy and held sway over the political and economic domains in the island. For the loyalist Creole elite, Heredia’s attraction to the liberal political values he was exposed to, both in politics and literature, sounded too advanced and dangerous. Besides, Heredia’s family were not colonists or plantation owners. On the contrary, when his father died, he left the family in a precarious economic situation, and consequently, Heredia’s family was considered by the Cuban creole elite a declassed family. Regarding the family’s economic situation, Padura explains that “La injusticia que entraña esta situación caló de manera profunda en la conciencia del joven Heredia que siente en carne propia la ingratitud de la corona española para con sus más fieles servidores en el lejano mundo americano” (*José María Heredia* 219). Heredia’s family belonged to a class that was between, or in the middle of, the “sociedad blanca dominante,” and “el

abismo de la sociedad negra esclava de la plantación” (*José María Heredia* 227). Declassed and outcast: it was easy to betray him. Accordingly, in 1823, members of the creole elite revealed to the Spanish authorities that Heredia was part of a conspiracy against the Spanish Monarchy.

During the years he spent in the Virreinato de la Nueva España (1819-1821) Heredia acquired a political awareness of the social situation of the colonies in Latin America that led him to support independence from Spain. In Mexico, he witnessed the aftereffects of the first separatist attempt of Hidalgo and Morelos and the declaration of independence of the Mexican colony. Meanwhile, the victory of the 1820 liberal revolution in Spain denoted a counterrevolution in Mexico advocating its independence. This was a preemptive reaction led by ultra-royalist dominant elites against the progressive anti-clerical policies of the new liberal Cortes that represented a direct challenge against the social position of the Church in Mexico, which not only was the owner of half of the land but constituted the de facto banker of the Viceroyalty. The upshot: Iturbide’s Mexican empire (Anderson, “La naturaleza y el sentido de las guerras” 35). The experience of this rebellion and the political consciousness it created in Mexican intellectuals and public men influenced Heredia’s political awareness, which was articulated in his support of separatism and constitutionalism. For Heredia, both separatism and constitutionalism had to abolish slavery in Cuba and incorporate blacks as citizens. Indeed, the experiences of colonialism and exile both motivated and marked Heredia’s writing.

Considering that colonialism became an ideologically charged concept in the nineteenth century, in what follows, I offer a general mapping of the transatlantic concatenations—the symbolic and literal chains—between Spain’s imperial politics and colonial culture of Cuba and their resonance in *The Novel of My Life*. Specifically, I will flesh out Padura’s depiction of the transatlantic colonial history of Cuba both from a cultural and political point of view. I circumscribe my analysis to the period between the 1790s to the 1830s

because during these dates events of political and cultural significance – such as the French, the Industrial, the Haitian, and Liberal Revolutions in the case of Spain – marked and changed the history of the French, British, and Spanish empires respectively and mutually, and they had a powerful influence on the colonies of the Caribbean, specifically in Haiti (the first post-slavery nation in the modern world) and Cuba. This period also frames Heredia's political life in the island and in his first *sojourn* in Mexico as well as his forced exile first to the United States and then back to Mexico, where he lived until his death in 1839.

III. Cuba and the metropolis: 1790s-1830s

Spanish imperialism politically and economically controlled its distant territories in the new world, such as the island of Cuba, through institutions created locally by the metropolis. The Spanish empire, one of the most formidable in Europe since the sixteenth century, had begun in the early modern age and it unquestioningly adhered to a mercantilist policy and forced conversion to counter reformist Catholicism, however, both ideologies were in deep decline by the early nineteenth century.² Colonialism in Cuba, understood as a consequence of Spanish imperialism, put into practice the laws, economic structures, and methods of empire through the work and loyalty of *colonos* (colonists) or *peninsulares* (Spaniards) and different forms of settlement. As J. H. Elliott points out, the colonies in America were legally integrated into Spain (7). Some of these legally incorporated practices and structures included slavery, mining, and a mercantilist monopoly which put peninsular economic interests at the center. Generally speaking, colonialism consolidated a culture of control and dominion exercised by Spanish political institutions through the figure of the colonist. Indeed, colonization profoundly metamorphosed Cuban society. It created marked inequalities, social hierarchies, and the emergence of Cuban creole elites (the *criollos*), which were predominately loyalist to the Spanish Monarchy and ambivalent if not actively hostile regarding questions

of independence, cultural, and national identity.

Nineteenth-century Cuba was a colonial and slave society. And, as such, it lacked meaningful political and economic sovereignty, and only had a modicum of cultural autonomy. What were the tensions between those seeking independence from Spain and the challenges posed by the structures of the plantation? On the one hand, the institution of slavery, which created slave societies in the colonies of the Caribbean, had established a hegemonic hierarchy throughout the colonial world. The institution of slavery was epistemically? embedded within the cognitive world of the metropolis and the colonies. It was also a system that was deeply implanted in the popular imagination of both Spain and its colonies. In *The Novel of My Life*, Heredia confides to the priest and philosopher Félix Varela that the problem of slavery in Cuba is like a sort of pre-Christian atavism.³ For Heredia, Cuba was a country in which servitude had the form of human slavery (Padura, *La novela* 101). Throughout the first quarter of the nineteenth century, slavery had indeed become a fundamental component of both the Cuban social formation and its socio-cultural image.

The slave system, which made Cuba a profitable colony, was upheld by extreme violence. As Ada Ferrer has explained, in the European colonies throughout the Caribbean, governors encouraged both the slave trade and the plantation production, along with the force that sustained these two forms of profit (4). Lisa Surwillo has forcefully summed up the specificity of the nineteenth-century Spanish slave trade:

What is peculiar about colonial Cuba is not the institution of slavery—which lasted until 1863 in the Dutch colonies, 1865 in the United States, and 1888 in Brazil, for example—but the simultaneously illegal and lucrative transatlantic slave trade that fed it. The transatlantic slave trade was carried out by *negreros*—slave ship captains—but this same word was also used to describe the capitalists who financed and masterminded slaving expeditions to Africa

and then managed the smuggling of contraband men and women onto the island. These businessmen created huge fortunes and vast networks of influence that extended across insular (Cuba) and peninsular Spain. (3)

Indeed, by the mid-1820's Cuba was the world's largest producer of sugar and had become the largest importer of enslaved Africans (Ferrer 5-10). The slave system in the Cuban colony was, moreover, a significant impediment to the realization of the independence of the island, and Padura's novel echoes this conundrum in the conversation between Heredia and Dr. Hernández, one of the most loyal members of the *Soles y Rayos de Bolívar*:

Lo que te voy a decir es muy triste, José María: desde diciembre todo está listo para el alzamiento, pero siempre quedaba pendiente una cuestión...—Los negros—solté, y el doctor asintió.—No hay solución mientras haya esclavos. Nadie nos quiere apoyar... Es la trampa de Cuba. (158)

While the Liberators of the Wars of Independence in South America vocally opposed slavery, the majority of Creole elites in Cuba were loyal to the monarchy and reinforced the brutal and profitable system. Indeed, in one of his many forced exiles, Simón Bolívar traveled to post-revolutionary Haiti, which was under the rule of Alexandre Pétion. Pétion provided arms to Bolívar on the condition that he abolished slavery in the Spanish colonies. By the end of the 1820s, all South America had been liberated, and slavery abolished. Cuba, on the contrary, had become the largest importer of enslaved Africans. Neither Spain nor the colonial authorities in Cuba could conceive of another economic organization for the Spanish colonies. Another possibility, other than the slavery, was rendered unthinkable not because it could not happen, but precisely because of the likelihood—the possibility—of its materialization. The increase in new rules and laws in the Spanish colonies, as well as the granting of rights that had been obliterated for a long time, such as the right to free

trade, granted to Cuba in 1817 attests to the metropolitan efforts to avert the independence of the colonies in America.

In Cuba, groups and secret societies developed plans for rebellion and an armed uprising, as well as private forms of association and communication. On this matter, Richard Gott explains that at the beginning of the nineteenth century, Cuban society was interested in the ideas of the European Enlightenment, the possibility of independence from Spain, the spread of Freemasonry and the Haitian Revolution (48). The first attempt at independence was in 1795. The second one was in 1810, by the “free people of color,” when Spain was fighting against Napoleon’s invasion in the Napoleonic War (1808-1814). The so-called “imperial loyalists” in Cuba suppressed this uprising. The third attempt was in 1820 by the *Soles y Rayos de Bolívar* (Gott 48-52), which coincided with the peninsular liberal uprising in 1820-1821. Indeed, a group of educated Cubans began to seek a different political and cultural landscape for the country, and Heredia was one of them. Influenced by the rationalism of the Enlightenment, he believed that free citizens would establish the Cuban nation, and, therefore, a new community would emerge based on the natural rights of the individual in a shared struggle against colonial tyranny. For Heredia, liberty meant civic participation in public life. His political principles were the reflection of an epoch in which patriotism and cosmopolitanism, as Perry Anderson points out, were not understood as opposing political notions (“Internationalism” 7-9).

Similarly, a series of socio-political events such as the French, Haitian, and the American Revolutions, changed both societies and mentalities, influencing the emergence of a dissenting culture in Cuba that brought Enlightened ideas to the island. In the case of Spain, in particular, these were further shaken by Napoleon’s invasion, which created a vacuum of power for the Crown, as well as the constant struggles between liberalism and absolutism, whose pivotal points were the Cádiz Constitution of 1812, the restoration of absolutist monarchy in 1815-1820, and again in 1823-1833, and the Liberal Revolution

of 1820-1823. The Spain of the nineteenth century was already a different empire. Like Napoleon's invasion of Spain, the independence movements in South America forced change in the Spanish empire. Hence, Spain developed a constitution, political parties and political ideas of inclusion that sometimes were within the reach of Cubans, sometimes not; but when these were within reach, not only the Creole elite seized them, but so did Afro-descendant Cubans. The Cortes and the Constitution of 1812 thus brought about partial changes in the politics of the Spanish Empire, but they were short-lived. Yet, and this is the crucial point, these did not necessarily engender a radical change of the existing political culture or its main actors, and largely left untouched the mainstay of imperial domination after Ferdinand VII was restored as an absolute monarch in 1814. In many ways, the so-called liberal policies of the time had been closely linked to Bourbon reform agendas; thus, their potential political import was shortened in advance. As Jesús Sanjurjo points out, the links between liberalism and abolitionism, which can be clearly seen in the French and British contexts, cannot be directly transferred to the Spanish case. Since, although the rise of political liberalism and the foundation of representative institutions were key to the reception and construction of anti-slavery ideas in Spain, it was not until the political radicalization of the 1860s, specifically in the context of the *Revolución Gloriosa* (1868) that abolitionist demands became once more an essential part of the liberal program (19).⁴ The displacements in Padura's novel, from the space of the historical experience to the subjectivity of the human being, offer images of the social and political life of Havana as, for instance, the description of the city's atmosphere in his visit in February of 1821:

En medio de tantas novedades logré saber que el mayor motivo de alegría para mis amigos eran los aires de libertad que se respiraban en la isla desde la institución del sistema constitucional. Una verdadera efervescencia política se había adueñado de la vida habanera y hasta sangrientos altercados se venían

dando entre constitucionalistas y absolutistas. Algo incomprensible para mí era que los ricos criollos todavía abogaran por el régimen absolutista de siempre, pero la razón de aquel empeño político era [...] que esos ricos cubanos obtenían del rey cuanto deseaban, y las nuevas podían poner en peligro sus muchos privilegios [...] En unos pocos días aprendería yo a vivir en la nueva libertad que se disfrutaba en Cuba. (91-94)

Just as Heredia was interested in European literature beyond the Spanish traditions, he believed that he was part of a broader world that embraced common political ideas about patriotism and nationalism, liberty, and independence. Enlightened political values influenced his beliefs, his literature, and his actions. Taking into consideration Heredia's enlightened values, in an analysis of his poetry, Padura writes:

No se debe olvidar que en su anticipación Heredia tuvo a su favor la herencia del Iluminismo y la praxis revolucionaria europea y americana, así como la propia filosofía y la estética del romanticismo, tan ligada a los procesos nacionalistas en todo el mundo occidental. Pero recordemos también que en su contexto histórico específico lo nacional solía manifestarse a través de la *diferencia* y la *oposición* [...] su poesía se anticipa a la fundación –decididamente consciente– del discurso nacional cubano que en la cuarta década del siglo comenzaran a fraguar los narradores del periodo. (*José María Heredia* 248)

In *The Novel of My Life*, the question about whether or not Bolívar would liberate Cuba from the Spanish yoke, and incorporate the island into the Gran Colombia, attests to a quintessential characteristic of the struggle for independence in Latin America, the idea of the political community across the continent:

¿Sería en verdad preferible el yugo español que el riesgo de lanzarlo todo por la borda con una sublevación de esclavos? ¿Sería cierto lo que se contaba de

una expedición enviada por Bolívar para independizarnos y sumarnos a la Gran Colombia? (104)

For Heredia, Cuba's destiny was tied to that of the Latin American continent, that is, independence from Spain. The Liberators of the Wars of Independence were fighting across the continent to liberate other colonies. Yet, the idea of a political community across the continent, which Heredia embraced until his death, was a misplaced idea in the context of Cuba since such community did not include blacks. In the realm of ideas, by 1808 Cuban creoles had begun to articulate a socio-political awareness of the colonial situation. Colonialism, as both a material reality and a concept, had become the prism through which creole elites initially understood the relationship between the emerging nation and the metropolis. As Francisco Ortega notes:

En 1808 la crisis de legitimidad produce . . . una alteración de las cuerdas imaginarias . . . Si hasta 1808 eran los funcionarios y los reformistas españoles quienes exhibían una aguda conciencia de los múltiples sentidos de colonia, serán los americanos, a partir de ese momento, quienes asumirán la interlocución y explorarán las consecuencias políticas de ser colonia. (125)

This socio-political awareness consisted of recognizing both the opportunities and the risks of a defining period in the history of the Spanish Monarchy and the Cuban colony (Ferrer 262). But these opportunities and risks were determined primarily by Cuba's key world export: sugar. When Joseph Bonaparte took the crown, Elliott explains, "there was no longer an uncontested source of legitimate authority in Spain and its empire of the Indies" (374). The influence of the political values of the Enlightenment, the vacuum of power caused by the Napoleonic wars—which created a crisis of unprecedented proportions—and the consolidation of Spanish liberal politics, inaugurated a political culture of profound local struggles and antagonisms in nineteenth-century Cuba.

Among those antagonisms was the materialization of the political and civil rights of the *americanos* (vis-à-vis the *peninsulares*), the fight for the abolition of slavery, as well as the articulation and representation of the Cuban nation.

It is important to note that liberal Spaniards also produced anti-slavery treatises that were especially valuable in developing the debates surrounding the anti-slavery liberal turn. The first were the speeches of Isidoro Antillón in Madrid in 1802, the Spanish poet and renowned liberal Manuel Quintana and the young liberal priest, José María Blanco White. Concerns about the welfare of slaves and the future of trade were raised repeatedly in the Spanish Cortes from 1810-1812. Their proposals, however, never gained momentum and were ultimately unsuccessful. Still, these nevertheless demonstrate that there was an independent legislative movement towards the abolition of slavery and the slave trade in the Spanish Empire, however minoritarian and ineffective it turned out to be (Berquist 189-92).

IV. Misplaced Ideas and Ideological Life

Heredia's betrayal by other members of the Creole elite occurred within the context of a hyperpoliticized and tumultuous transatlantic battles of power, including ideological power, between Cuba and Spain. The restricted intellectual life that colonialism had created in Cuba, as I have explained, was at war with abstract and universal European ideas, yet these were present both in the ideological and the practical life of the Cuban *americanos*. The Brazilian literary critic, Roberto Schwarz captures this dialectical contradiction when he explains the following:

[i]n countries that have emerged from colonization, the system of historical categories shaped by intra-European experience comes to function in a space with a different but not alien sociological conjunction in which those categories neither apply properly nor can help but be applied... This space is different because colonization did not create societies similar to that of the

mother country [...] But it [also] is a space of the same order, for it is controlled by the embracing dynamics of capital, whose developments give it a standard and define its guidelines. (117)

As Adriana Johnson has explained, Schwarz has added a new perspective to the problematic of cultural copying, thinking it as a question of misplaced ideas through an analysis of the functions and failures of nineteenth-century European liberal ideas in Latin America. For Schwarz, although European ideas were adopted in Latin America, they were strangely distorted. They were out of place or, rather, they were “misplaced” (22). In this “system of displacement” (Johnson 22), Schwarz identifies two opposite effects that bear on the ideological life of Latin America. As Johnson further points out:

On the one hand, the distortion of European liberal ideas debased ideological life and ‘diminished the chances for genuine thought.’ On the other hand, however, it produced an effortless daily skepticism in matters of ideology because the displacement of liberal ideas meant that they could not function as a ‘horizon of thought’ but appeared instead against a much ‘vaster background, which rendered them relative’ (Johnson 22).

Schwarz’s starting point is the contrast between the ideological function of liberal ideas in Europe—their place of origin—and their place of adoption. In Europe, for instance, enlightened ideas or the liberal ideology was the expression of a bourgeois conscience, in nineteenth-century Cuba—one of its places of adoption—where slavery was the primary mode of production, an ideology that postulated the freedom and equality of all men, as well as the universality of law, was “misplaced.” According to Schwarz, for an ideology to be “in place” it must constitute an abstraction of the very process to which it refers (Schwarz 39). Therefore, as Johnson points out, “while in Europe liberal ideology constituted an abstraction of industrial capitalism, the importing of

liberal ideas to Latin America produced a scenario in which these liberal ideas could only stand side-by-side with [a] very different social makeup.” (23) As in Brazil, Cubans were faced with the slave trade, a dynastic State and cultural colonialism. At the same time, they celebrated the universal claims of liberal values, of civil liberties, and, specifically, Spanish constitutionalism. European liberal ideas were, as Schwarz argues, an “unavoidable frame of reference” in Cuba. For cultural colonialism, as Retamar’s words remind us, was a “quasi natural fact.”

In the case of Cuba, the institution of slavery clashed with various liberal ideas such as liberty and equality, but it had also become a profitable business in the plantation industrial revolution of the nineteenth century, described by historians as the “second slavery.” This concept captures the relationship between slavery, capitalism and slave commodities as part of the global economic expansion of the nineteenth century. It also demonstrates the plasticity of slavery as an institution, the enormous power of capital and the economic entrenched interests of that period. (Tomich 483-8; Fradera 30). Indeed, the renewed presence of slavery in Cuba revealed the inadequacy and dissonance of the abovementioned universal ideas. The very historical reality (“hecho histórico”) of the country would make enlightened ideas “misplaced ideas.” European ideologies did not address appropriately the social reality of the country, yet these ideas were not discarded by Creole elites, nor were they completely extraneous to colonial Cuba. They were cited, heard, read, and reflected upon by some groups of the Creole elite. Therein they also took their distinctive—if distorted—shape. In the process of creating its social order, colonial Cuba continually rejected, affirmed, and reaffirmed liberal ideals, but in ways that were incongruent both with the social reality of the colony, and with the universal principles demanded by European liberal constitutions. As Schwarz notes: “Embedded in a system, they do not describe, even in appearance, the ideas of the bourgeoisie saw everyday life invalidate their

pretension to universality from the very beginning [...] The grounds for its claims to universality was shaken” (28). As the narrative voice of the poet in *The Novel of My Life* recounts about 1818 in Cuba:

Mientras toda América se revolvía contra el imperio español, en la isla apenas se advertían atisbos de sedición. El río revuelto de una metrópoli, asediada por invasiones, días de constitucionalismo y años de absolutismo, y el de las tierras vecinas enfrascadas en una tierra sin retorno, había traído una excelente fortuna a los pescadores criollos y nadie quería modificar tal estado de cosas. (48-49)

Indeed, the universality of enlightened European ideas not only was misplaced in colonial Cuba but also in the metropolitan context. What happened in Spain with these enlightenment European ideas? Eduardo Subirats argued that Spain had an insufficient Enlightenment. The leading figures of enlightened values in Spain (Cadalso, Jovellanos, Feijóo) were deeply traditionalist in relation to many cultural, moral, and political issues concerning Spain. Américo Castro even referred to Feijóo, Azara, and Jovellanos as “planets” and not “stars” with their own light (quoted in Subirats 30). Feijóo had an eclectic posture concerning old and new ideas. Protected by the court, he never transgressed the limits imposed by religious and political orthodoxy. Thus, science and the philosophy of nature were abided to sacred dogmas and traditional theology. Gabriel Paquette proposes the concept of “enlightened reform,” during the reign of Carlos III, in contrast to those of “enlightened despotism” and “enlightened absolutism.” He views the latter two terms as facets or components of a broader category of Enlightenment reform. Paquette argues that political and economic concepts penetrated the consciousness of Spanish monarchs, ministers, and royal advisers, and therefore influenced the fiscal and administrative reform programs inaugurated by European states in the eighteenth century (1-3).

Charles Noel points out one of the weaknesses of the Enlightenment as a concept and synthesizes another interpretation, namely that the Enlightenment has more to do with the creation of new institutions and practices of bourgeois sociability and consumption than with the triumph of reason over superstition (147-49). Indeed, Pedro Ruiz-Torres asserts that already under the Habsburg Dynasty and later on during the reign of Carlos III, there were “nuclei of the Enlightenment,” specifically in the Basque Country and Catalonia, and through the nation-wide enlightened network of the *Sociedades de Amigos del País*, which sought ample reforms in the economy and in agricultural practices. Yet, this shift had a utilitarian character, which suggests that reformist approaches were stronger than radical political departures. Such reforms left preexisting hierarchies and relations between the enlightened nobility, the church, and members of the administration, local authorities, merchants, and industrialists largely untouched (474-87).

It is worth remembering, then, that, more often than not, these reforms continued to be exclusionist and elitist, and only had utilitarian ends. Analogous to the pattern of eighteenth-century “enlightened monarchies” in Central and Eastern Europe, the Enlightenment reform adaptations did not alter the central, archaic, hierarchical, and racialized structures of the Spanish empire. These, on the contrary, remained in place without significant alteration (Bluche 321). Indeed, these reforms did not change the “fundamentos tradicionales” of the monarchy (Ruiz-Torres 623). In political terms, reforms were not emancipatory, nor did they eliminate racialization or social hierarchies. In fact, Jorge Cañizares-Esguerra has reminded us that the bourbon reforms produced riots and discontent and raise political consciousness among Creole elites who were ready to declare independence after Napoleon invaded Spain (33). Yet, it is important to note that Creole elites were motivated by utilitarian reasons, namely their vying for power and hegemonic domination of social relations in the (post)colonies.

In the eighteenth century, Bourbon Spain created a concept of “Patria” [Fatherland] that foreclosed the relative political and cultural autonomy the kingdoms of Spain had enjoyed during the dynasty of the Hapsburgs. Under Bourbon rule, Spain was to be defined by one language, one culture, and one religion. In this projected politically and culturally homogeneous Spain, new Academies were established by the patronage and the control of the king to foster such a unified national culture (Ruiz-Torres 235-6). In line with these measures, the Holy Office banned the books of Locke, Montesquieu, Voltaire, and Rousseau. Although enlightened Spaniards were familiar with the ideas and texts of the French and English Enlightenment, they were mainly opposed to supporting any plan that would undo “el nudo de la sociedad” to use Ruiz-Torres’ terminology. Accordingly, they did not advance the reception of the most radical European ideas, which conflicted with the ideological life of a traditional monarchy, the Catholic Church, and the Inquisition. In general terms, the spirit of the renewal of ideas was somewhat alive in Spain with the interest of the so-called *novatores* in science, historical criticism, humanistic studies, and philosophy. The spirit of renewal developed further with the creation of universities, the curiosity for modern writers, and the knowledge that was produced through contact with the New World in the colonial enterprise. Nevertheless, with a powerful thrust, a dynastic State halted these attempts of social and cultural change while remaining a utilitarian promoter of both science and letters. And yet, the enormous influence of Catholic orthodoxy, still marked by the strict lines of Counterreformation, was a significant obstacle to the development of new ideas in Spain (Ruiz-Torres 211-24).

As a member of the Bourbon Spanish Monarchy (1715), Cuba inherited the laws, political life, and culture of a dynastic state. For instance, the history of higher education in Cuba reflects the obliteration of an authentic development of enlightened ideas in Spain. During the colonial period, higher education in Art, Grammar, Theology and Sacred Scripture was only provided

by educational centers managed by religious orders established in the island, until the founding of the University of Havana in 1728. With the creation of the University of Havana, a more modern approach to higher education became a determining factor in the development of society and culture in Cuba. The University of Havana, however, emerged within a heated intellectual environment: deep changes in the social order, the rise of Protestantism, the loss of royal patronage, and the growing criticism of scholasticism and the hegemony of the Catholic Church. This convulsive environment had a lasting impact on the teaching and ideological struggles of the new University.

Despite this permanent impact on the teaching at the University of Havana, by 1812, philosophers and pedagogues carried out the task of changing higher education in Cuba. The most salient figure was Felix Varela, who taught in the Cátedra de Constitución [Constitutional Chair], which reconciled the study of philosophy with the study of law. Varela's Chair studied the relationship between colonial politics, civil rights, and the abolition of slavery.

Varela was one of the three candidates for deputy in the Cortes. The other two were the wealthy Havanan Leonardo Santos Suárez and the Catalan merchant Tomás Gener. The Catalan had extensive trading ties to import slaves. The hopes deposited in that event would reveal, however, Heredia, Del Monte, and Saco's "political ingenuity" (95). Varela, a constitutionalist and convinced liberal, had rebelled against the laws of the metropolis:

Desde su cátedra [Varela] solía lanzar ataques cada vez más directos al gobierno monárquico, al Estado centralizado y a las diversas formas de tiranía, mientras explicaba y parafraseaba la Constitución española, cargando sus comentarios con el atractivo sabor de palabras tan poco habituales en Cuba como independencia, democracia y soberanía [...] cuando Domingo le preguntó al padre Varela qué esperaba obtener para Cuba de las Cortes españolas, escuchamos una respuesta alarmante. -Nada [...] Este país no puede esperar nada ni de las Cortes ni del gobierno de España más que continuar sojuzgado y dirigido por leyes absurdas. (94-95)

In this context, nonetheless, a Creole elite interested in scientific development and higher education also emerged as a modernizing class intent on promoting capitalist industrial development. This “modern” though Hispanic colonial bourgeoisie was mainly interested in modernizing the country’s means of production even if it meant increasing an enslaved workforce and maintaining a colonial relation with the metropolis as a guarantor of the status quo (Sanjurjo 133). While the dissemination of “useful knowledge,” carried by the scientific orientation of Enlightenment thought, was even celebrated by the most conservative groups, the reformist and revolutionary implications of the most philosophical side of the Enlightenment, even if they were assimilated by the Creole aristocracy, found no resonance in the attitude of the official representatives of the colonial regime (Altenberg 198).

Likewise, the freedom of the press granted by the Cádiz Constitution of 1812 disturbed established ideas as presented in the periodical press in Spain, the interests of educated landowners in the economic development of the country, and the creation of the Cuban Institute of Technical Education, were all fundamental elements that contributed to the renewal of educational standards in Cuba and the modernization of the means of production. However, the trips of American Creoles to Europe and North America were closely monitored, and those who studied in France, Germany, or England were viewed with suspicion. The political and socio-cultural orders of the colonial monarchy prevailed in Cuba. In the 1830s, the Spanish absolutist monarch, Ferdinand VII decreed the closing of all Spanish universities, and in 1863 the study of philosophy was banned in the Cuban colony (Joseph Pérez 69-76; McClelland 138-47).

In Padura’s *The Novel of My Life*, the mounting social tensions and contradictions of both the monarchy and the Cuban colony coalesce around the exilic figure of Heredia. The renewed impetus of slavery and the intent of modernizing the means of production and education reveal the incongruences

of colonial society in Cuba. Just as the challenge of Brazilian intellectual life was not simply colonial mimicry, as Johnson explains, but “the exclusion of the poor from the universe of contemporary culture” (Schwarz quoted in Johnson 28), in Cuba the slaves were excluded from the universal claims of freedom and equality as well as from the natural rights of all men. Slavery, and its social divisions, remained the most significant impediment to independence on the largest Caribbean Island.

Betrayed, ostracized, and banished for life, José María Heredia died without seeing Cuba’s independence. During his last visit to Habana in 1837, he had the most revealing conversation with the General Miguel Tacón, described as “el sátrapa” (311), the “implacable censor de toda idea liberal” (311), the merciless soldier who had expressed “su odio contra todo lo americano” (311) and a General of “omnípodo poder [para] aplastar vidas y países” (311). Upon entering the office where they meet, Tacón does not smile, and his “raven eyes” try to make a better figure composition of the poet, which perhaps did not fit to that of a political enemy (311). The following passage is taken from the final pages of the novel. Since their conversation reveals the socio-political issues and contradictions discussed so far in this article, it is worth quoting in its entirety:

- ¿De verdad quiere oír lo que pienso de usted? Pues pienso que usted cumple su misión, pero ha impuesto el terror, la censura y la delación como forma de vida en este país. Usted odia a los que hemos nacido en esta isla. Usted es enemigo de la inteligencia, impone la demagogia y, como todos los dictadores, pide a cambio que lo amen [...]
- ¿Traer progreso a esta isla donde habrá ferrocarril incluso antes que en España es un acto despótico? ¿Está usted seguro que censurar a dos o tres inteligentes es peor que permitir la indecencia, la inmoralidad, la constante agresión que imperaba en la prensa? ¿No piensa usted, señor Heredia, que impedir el caos en que puede derivar esta isla con una revolución en la que los primeros alzados serían los negros, que acabarían con nuestras

instituciones y nuestra religión, es preferible que aceptar la sedición que usted mismo promovió hace unos años? [...]

- Nada justifica pasar por encima de la voluntad del pueblo.
- [...] ¿De qué pueblo me habla usted? ¿No me dirá que habla por los negros delincuentes del Manglar que ha visitado en estos días? ¿O por los esclavos que ni si quiera saben pronunciar el castellano? – hizo una pausa y me miró –. No, no, de seguro usted habla por esos señores, que se enriquecieron con la trata y últimamente se han vuelto filántropos, porque para mantener sus bolsillos repletos necesitan ahora otra fuerza de trabajo... ¿Cuántos de ellos apoyaron la independencia de Cuba en 1823? [...]
- Que ellos vivan como viven no justifica el terror, ni la falta de libertad, ni la represión de los que piensan de un modo diferente.
- Si para conservar esta isla como española hay que acallar los reclamos políticos de unos cuantos, pues los acallamos. De los males, el menor. Eso es política y es realismo.
- También es realidad la vigilancia de una policía que sabe más de mí que yo mismo. También, que cada día hay más desterrados.
- Es un castigo cruel, y por eso lo aplicamos. Pero lo aplicamos con justicia. Si hay leyes, las leyes se cumplen. [...] ¿Qué usted cree, después de todo lo que he hecho por esta isla? Hoy en Cuba se vive como nunca...
- Creí que era por el buen precio del azúcar. Pero esos beneficios no llegan a barracones de los esclavos que usted hace traer a Cuba y por los que siempre recibe un porcentaje en metálico... [...] El poder es como una droga y la borrachera de la historia puede ser su peor efecto.
- La historia es una puta, señor Heredia. Mal agradecida... [...]
- Pero la escriben los que tienen el poder. Aunque la otra Historia, la de verdad, es la que vale al final. Lo terrible es que no se aprenda de ella, jamás se aprende. Los pueblos nunca escarmientan... [...] Ya tiene mi renuncia política, y le ofrezco ahora mi cabeza.

Tacón sonrió entonces.

- Con su renuncia política es bastante. Hoy, en Cuba, usted es nadie. Usted es un insecto y ni sus amigos lo quieren. ¿Para qué voy a matarlo? Vivo y

- derrotado usted es más útil [...]Ah y, por cierto, no se crea lo que le han dicho: la poesía es peligrosa, pero no tanto.
- Tiene razón. Ningún poema va a tumbar un tirano. Pero les hace una muesca, que a veces es indeleble [...]
 - [...] quiero contarle algo que a lo mejor hasta me agradece – dijo, iniciando un paseo por la habitación sin mirarme -. Su amigo Domingo se le ha escondido, ¿verdad? Pues no lo lamente. Ese hombre nunca fue su amigo. Él fue el que lo delató en el año 23, después de que usted le contara que estaba conspirando... [...] Está bien. Sólo quería que supiera quien es ese señor.
 - ¿Ya puedo retirarme?
 - Ya puede, ya puede. Pero recuerde algo: mientras yo gobierne esta isla, nunca volverá a entrar a Cuba. (313-6)

In this passage, Padura constructs a critical “retrato” of the Spanish General. His lack of morals reveals itself by way of his language, his values and mercilessness. What lies behind his words are precise convictions: Cuba is not a nation, therefore there is no “pueblo,” and the creole idea of the nation was still intrinsically related to Spanish identity—slaves were nothing more than labor. Tacón’s understanding of progress, hence, has nothing to do with independence from Spain, let alone the emancipation of slavery. In his worldview—the view of a powerful general from the metropolis—Spain was bringing progress to Cuba. Lastly, since History is “a whore” only those with power are able to access it, to write it and to be part of it. Heredia’s universal ideas of liberty and equality were mere abstractions in front of the material imperative of “modernization” of the means of production in the island, a parallel process to the violent increase of slavery. All in all, it was a process by which Cuba became a profitable and productive colony, but the ideals of a liberal republic seemed to have been forever delayed.

Forced exile is a dreadfully historical process because it is politically and socially produced. It can be understood as a discontinuous state of being,

for those forced to exile are isolated from their country, but also from their histories and their political identities. Heredia's poetry, however, reveals his denunciation of slavery and tyranny, his romantic, patriotic love for Cuba as well as the melancholia of those who know themselves banished forever. Turned into a ghost by the weight of History, betrayal, fear, and forced exile, Heredia remembers the smell of Havana as well as the stormy existence he has lived:

[e]l olor perdido de La Habana me late en el pecho con la intensidad dolorosa de la novela que ha sido mi vida, donde todo concurrió en dosis exageradas: la poesía, la política, el amor, la traición, la tristeza, la ingratitud, el miedo, el dolor, que se han vertido a raudales, para conformar una existencia tormentosa que muy pronto se apagará. (22)

On a cold morning of January 16, 1837, the poet saw from the brigantine that returned him to exile in Mexico how the waves were moving away from the last edge of the Cuban land that he would never see again (17). In *The Novel of My Life*, Padura shows the complex, intricate tensions between liberal ideas, and the reality of social life in nineteenth-century Cuba. By recounting the life of José María Heredia, Leonardo Padura incarnates in the tragic figure of his literary predecessor, the grueling contradictions of the enslaving Spanish empire and the momentary defeat, the postponing, of an independent Cuba in the nineteenth century.

Notes

- 1 All his poetry is collected in *Poesías del ciudadano*. His poetry about Cuba as his Patria in a political sense, begins with *Poesías cívicas y revolucionarias*, which he wrote between 1820 and 1823.
- 2 As Perry Anderson explains, within the terms of the mercantile structure, mining benefited the absolutist state, and the land (first tobacco and then sugar) the Spanish colonist ("La naturaleza y el sentido de las guerras," 36-37).

- 3 Altenberg notes that during Heredia's adolescence, circulated in Caracas, Havana and Mexico philosophical texts that, at a later time, he would register in the catalog of his library. This included works by Locke, Bacon, Montesquieu, Condorcet and Condillac. In this list, there are also three volumes of the philosophical writings of the first Cuban exponent of post-scholastic thought and an intellectual forerunner of Cuban independence, Félix Varela, who taught philosophy in Havana from 1818, and published his philosophical works in Spanish (198).
- 4 Compare with Christopher Schmidt-Nowara's *Empire and Antislavery*, which examines popular abolitionist movements in Spain, Cuba, and Puerto Rico in the second half of the nineteenth century. I would like to thank Pedro García-Caro for stirring me to Sanjurjo's important study.

Works Cited

- Altenberg, Tilmann. *Melancolía en la poesía de José María Heredia*. Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 197-206.
- Anderson, Perry. "Internationalism: A Breviary." *New Left Review*, March-April, 2002, pp. 5-25.
- . "La naturaleza y el sentido de las guerras hispanoamericanas de liberación." *La cuestión colonial*, edited by Heraclio Bonilla, Universidad Nacional de Bogotá, 2011, pp. 33-48.
- Berquist, Emily. "Early Anti-Slavery Sentiment in the Spanish Atlantic World, 1765-1817." *Slavery & Abolition*, vol. 3, no. 2, 2010, pp. 181-205.
- Bluche, François. *Le despotisme éclairé*, Fayard, 1969.
- Breña, Roberto. *El primer liberalismo español y los procesos de emancipación en América. Una revisión historiográfica del liberalismo hispánico*. El Colegio de México, 2006, pp. 175-361.
- Cañizares-Esguerra, Jorge. "Enlightened Reform in the Spanish Empire: An Overview." *Enlightened Reform in Southern Europe and its Atlantic Colonies, c. 1750-1830*, edited by Gabriel Paquette, Ashgate, 2009, pp. 33-37.
- Duprey, Jennifer. *The Aesthetics of the Ephemeral: Memory Theaters in Contemporary Barcelona*. SUNY University Press, 2014, pp. 1-18.
- Elliott J.H. *Spain, Europe and the Wider World 1500-1800*. Yale University Press, 2009.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*. Ediciones Callejón, 2003.

- Fradera, Josep M., and Christopher Schmidt-Nowara. "Colonial Pioneer and Plantation Latecomer." *Slavery and Antislavery in Spain Atlantic Empire*, edited by Josep M. Fradera and Christopher Schmidt-Nowara, Berghahn, 2016, pp. 17-42.
- Ferrer, Ada. *Freedom's Mirror. Cuba and Haiti in the Age of Revolution*. Cambridge University Press, 2014, pp. 1-43.
- Gott, Richard. *Cuba: A New History*. Yale University Press, 2004, pp. 1-70.
- Hobsbawm, Eric. *The Age of Revolution 1789-1848*. Abacus, 2010, pp. 19-41.
- Johnson Adriana. "Reading Roberto Schwarz: Outside Out of Place Ideas." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol 8, no.1, 2009, pp. 21-33.
- McClelland, Ivy L. *Ideological Hesitancy in Spain 1700-1750*. Liverpool University Press, 1992, pp. 38-146.
- McKinley, Michelle A. *Fractional Freedoms: Slavery, Intimacy, and Legal Mobilization in Colonial Lima, 1600-1700*. Cambridge University Press, 2016.
- Noel, Charles C. "In the House of Reform: The Bourbon Court of the Eighteenth-Century Spain." *Enlightened Reform in Southern Europe and its Atlantic Colonies, c. 1750-1830*, edited by Gabriel Paquette, Ashgate, 2009, pp. 145-65.
- Ortega, Francisco. "Colonia, nación y monarquía. El concepto de colonia y la cultura política de la independencia." *La cuestión colonial*, edited by Heraclio Bonilla, Universidad Nacional de Bogotá, 2011, pp. 109-34.
- Padura, Leonardo. *La novela de mi vida*. Tusquets Editores, 2002.
- . "La novela de su vida: José María Heredia o la elección de la patria." *Agua por todas partes*, Tusquets Editores, pp. 211-51.
- Paquette, Gabriel. *Enlightened Reform in Southern Europe and its Atlantic Colonies, c. 1750-1830*, Ashgate, 2009.
- Pérez, Joseph. "Las luces y la independencia de Hispanoamérica." *España y América: entre la Ilustración y el liberalismo*, edited by Joseph Pérez y Armando Alberola, Colección de la Casa Velázquez No. 44, 1993, pp. 69-76.
- Pérez, Louis A. *Cuba: Between Reform and Revolution*. Second Edition. Oxford University Press, 1995, pp. 21-69.
- . *The Structure of Cuban History*. University of Carolina Press, 2013, pp. 1-20.
- . *Slaves, Sugar and Colonial Society. Travel Accounts of Cuba 1801-1899*. Scholarly Resources Inc. 1992, pp. 225-48.

- Premo, Bianca. *The Enlightenment on Trial. Ordinary Litigants and Colonialism in the Spanish Empire*. Oxford University Press, 2019, pp. 1-30.
- Ruiz-Torres, Pedro. *Historia de España: Reformismo e Ilustración*. Vol. 5, Crítica, 2008, pp. 202-52.
- Sader, Emir. "El desarrollo manifiesto de ser colonizado." *La cuestión colonial*, edited by Heraclio Bonilla, Universidad Nacional de Bogotá, 2011, pp. 621-8.
- Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard University Press, 2002.
- Sanjurjo, Jesús. *In the Blood of Our Brothers: Abolitionism and the End of the Slave Trade in Spain's Atlantic Empire, 1800-1870*, The University of Alabama Press, 2021, pp. 1-5.
- Sartorius, David. *Ever Faithful: Race, Loyalty, and the Ends of Empire in Spanish Cuba*. Duke University Press, 2013.
- Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. Verso, 1992, pp. 19-32.
- Schmidt-Nowara, Christopher. *Empire and Antislavery: Spain, Cuba, and Puerto Rico*, University of Pittsburgh Press, 1988.
- Shakespeare, William. *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford University Press, 2005.
- Subirats, Eduardo. *La ilustración insuficiente*. Taurus, 1981.
- Surwillo, Lisa. *Monsters by Trade: Slave Traffickers in Modern Spanish Literature and Culture*, Stanford University Press, 2014, pp. 1-30.
- Tomich, Dale. "The Second Slavery and World Capitalism: A Perspective for Historical Inquiry." *International Review of Social History*, vol. 63, no. 3, 2018, pp. 477-501.
- Williams, Raymond. *Modern Tragedy*, edited by Pamela McCallun, Broadview Press, 2016.

Antonio Machín en la banda sonora de la España franquista (perplejidades dictatoriales).

Andrés Zamora
Vanderbilt University
andres.zamora@vanderbilt.edu

Abstract

The Afrodescendant Cuban musician, Antonio Machín, arrived in Spain in April 1939, the same month that saw the end of the Civil War and the beginning of the long Francoist dictatorship. Opposite to what might be expected in a country under a regime quite averse to foreign elements and any kind of political, cultural, religious, moral, and racial diversity, in the second half of the 1940s Antonio Machín became one of the most famous singers in Spain within the cultural space of popular music, particularly from the release of “Angelitos negros” (“Little Black Angels”) in 1946. Machín ended up recording hundreds of songs during the dictatorship period. He went on tour throughout Spain countless times, he produced and starred in many highly successful musical shows, and he was a constant presence on radio and television. In the Spanish imaginary, he appears as a cultural phenomenon inevitably linked with

Francoist Spain. Legend has it that he was General Franco's favorite singer. However, Machín was also admired and even ardently idolized by Manuel Vázquez Montalbán, Joan Manuel Serrat, Jaume Sisa, and a lengthy list of individuals well known for their relentless and stouthearted opposition to Francoism. The present article is an exploration of this seemingly ideological and cultural paradox.

Keywords: Antonio Machín, Francoism, ideology, popular music, paradox.

Resumen

Antonio Machín, músico afrocubano, llegó a España en abril de 1939, el mismo mes en el que terminó la Guerra Civil y comenzó la larga dictadura franquista. Contra lo que tal vez pudiera esperarse conjeturalmente en un país gobernado por un régimen poco afecto a extranjerismos, incluso siendo relativos, o diversidades, ya fueran estas políticas, culturales, religiosas, morales o raciales, en la segunda mitad de la década de los cuarenta Machín llegó a ser uno de los cantantes más célebres en el panorama de la música popular española, sobre todo a partir de la presentación en 1946 de "Angelitos negros". Machín llegó a grabar cientos de canciones durante la época de la dictadura, hizo innumerables giras, conciertos y espectáculos, y fue presencia constante en la radio y en la televisión, convirtiéndose dentro del imaginario español en uno de los elementos culturales indisolublemente asociados a la España franquista. La crónica legendaria de la época incluso asegura que Machín tuvo el dudoso honor de ser el cantante favorito del general Franco. Pero también gozó de la admiración e incluso el fervor de Vázquez Montalbán, Serrat, Sisa y una larga letanía de nombres altamente "significados" en su denodada oposición al franquismo. Mi propósito aquí es explorar los meandros y sinuosidades de esta aparente perplejidad ideológica y cultural.

Palabras clave: Antonio Machín, franquismo, ideología, música popular, paradoja.

Casi 15 años después de su muerte, la película *Amantes* de Vicente Aranda (1991) registra una curiosa mención, conjeturalmente honorífica, a Antonio Machín, cantante de boleros, sones, cumbias y danzones, además de afrocubano:

Paco: Supongo que no te enfadarás si te digo que te necesito más que el aire que respiro, que vivir sin ti es un tormento.

Luisa: Eso es de Machín.

Paco: De alguna forma tengo que decirlo, ¿no?

Este intercambio amoroso, supuestamente inocuo desde un punto de vista crítico, ocurre en el curso de un intento por parte de Paco de congraciarse mediante esa inopinada declaración con Luisa (la querida), tras haberla abandonado unos días para ir al pueblo con Trini (la novia formal en el otro vértice del triángulo) y fingir ante la madre de esta que se han casado. El diálogo es un tanto excéntrico en el contexto de la película, pues constituye uno de los pocos momentos de posible comicidad dentro de una historia de amor sombría, excesiva y finalmente trágica. Por el contrario, la conversación entre los dos amantes atestigua perfectamente lo que, combinando un par de retazos del idiolecto de Manuel Vázquez Montalbán en sus excursiones textuales al período franquista y al propio Machín, podríamos denominar la “cotidianeidad sentimental” de la España de 1950 en que se desarrolla la historia.

En esa década de 1950, como en una buena parte de la década previa y en la siguiente, las omnipresentes canciones de Antonio Machín funcionaron a manera de vademécum de cómo amar y hablar de amor para muchos españoles, un modelo de discursividad erótica en los largos años de la dictadura (“Il y a des gens qui n’auraient jamais été amoureux s’ils n’avaient jamais entendu parler de l’amour”, según la infinitamente citada máxima 136

de La Rochefoucauld [36]). Es apenas sorprendente que el tema “Amar y vivir” interpretado por Machín figurara prominentemente en *Canciones para después de una guerra*, el documental de montaje que Basilio Martín Patino concluyó en 1971 y sólo pudo estrenar en 1976 después de que “se fuera el caimán”, para usar la apenas velada referencia al dictador en la canción de Digno García y sus Cairos con que el director cerraba la película. La de Machín está situada sin embargo en el centro del experimento documental de Patino y, tras una típica cuña radiofónica del inevitable programa de discos dedicados, suena sobre imágenes fijas de parejas en mudos coloquios amorosos alternadas con una serie de carteles publicitarios, fotografías del cantante y titulares de periódico que enfatizan su enorme popularidad en la postguerra, su condición de cubano y su negritud. En su libro *Canciones de nuestra vida. De Antonio Machín a Julio Iglesias*, Manuel Román expone así el sistémico *galeotismo* de Machín durante el franquismo: “Las parejas se arrullaban, mientras el negro Machín ponía los ojos en blanco, miraba a todos, o a ninguna parte, y se sabía partícipe de aquellas relaciones sentimentales, culpable, como diría él, de muchos matrimonios” (35). Bajo la sencillez casi coloquial de las palabras utilizadas por Román para describir esa cotidianeidad amorosa regida por el repertorio de Machín alienta, sin embargo, una cierta tensión que delata o confirma la posible extrañeza de este fenómeno cultural en la España franquista: Machín mira a todos y a ninguna parte; es identificado, de una manera redundante y aparentemente innecesaria, como “negro” para después decidir incluir el peregrino hecho de que “ponía los ojos en blanco”, como buscando oscuramente de esa manera, a partir de ese énfasis y ese flagrante contraste léxico entre negro y blanco, dar expresión a una incongruencia o tal vez aliviar una contradicción. En realidad, a pesar de la aparente normalidad denotada por la frase de Luisa “Eso es de Machín”, la ubicación del cantante cubano en el contexto histórico, ideológico y cultural de la España de postguerra presenta un cuadro de contradicciones, incongruencias y perplejidades que merece la pena explorar. Mi propósito

en lo que sigue es repensar a Machín como lugar común del franquismo. Curiosamente, el nombre del cubano no aparece una sola vez en la entrega española de la serie sobre músicas populares nacionales de Routledge, *Made in Spain: Studies in Popular Music* (Martínez y Fouce), como si la obviedad o trivialidad de su caso no diera lugar a ningún tipo de discusión crítica.

A lo largo y a lo ancho de la España franquista, como período histórico y como geografía política, Antonio Machín se convirtió en un ineluctable referente dentro del imaginario nacional a través de sus innumerables grabaciones discográficas, la continua presencia de sus canciones en la radio y luego más tarde en la televisión, y sus multitudinarios conciertos y espectáculos de todo tipo, incluyendo entre estos en una ocasión un circo itinerante cuya gira llegó a los lugares más remotos con respecto a los tradicionales centros culturales. “Empezaron a llamarlo”, dice Román sobre Machín, “el cantante para todos los públicos” (39). Su magisterio sobre las emociones y afectos de los españoles no se redujo simplemente a noviazgos y amoríos, sino a muchos otros como, por poner un caso, el amor filial. Para hacer un *pendant* histórico con la cuña radiofónica inserta antes de “Amar y vivir” en *Canciones para después de una guerra*, su “Madrecita” de Osvaldo Farrés fue efectivamente durante muchos años la canción más demandada en los programas de discos dedicados en el día de la madre, celebrado entonces el 8 de diciembre, fiesta de la Inmaculada Concepción. En uno de los más populares entre estos, el de Radio Andorra, la lectura de la lista de la gente que había pedido la canción para felicitar a sus madres, previo pago de un duro por dedicatoria, podía durar cerca de una hora, una larga hora de nombres antes de que sonara finalmente la anhelada canción (Román 40). Estos programas de discos dedicados, que Terenci Moix asociaba automática e inmediatamente a Machín en *El sadismo de nuestra infancia* (104), fueron una de las pocas y siempre magras formas de ejercer el sufragio dentro de la dictadura. Mientras tanto, en el ámbito lingüístico se estaba produciendo la masiva incorporación del nombre del cantante cubano

a la fraseología popular de la época (“estar como las maracas de Machín”, “estar más sonado [o “pasado” o “colgado”] que las maracas de Machín”, “moverse más que las maracas de Machín”), lo cual es evidente prueba, además de efecto y causa en un típico proceso de retroalimentación cultural, de su creciente canonización dentro de la iconografía nacional del período franquista.

Es comprensible, al menos hasta cierto punto, que José Madrid, columnista de sociedad de *El Confidencial*, se exprese en estos términos al reflexionar sobre Francisco Franco en la sección “Vanitatis” del diario digital: “¿Cómo definir al hombre que implantó el nacionalcatolicismo con mano férrea en un país que sonaba a Antonio Machín y que olía a incienso de iglesia?” (s.p). Se diría que, para Madrid, Machín, como la iglesia, fue una parte consustancial del franquismo: el cantante cubano habría aportado la banda sonora y la iglesia la odorífera. En una publicación periódica muy diferente, la cubana *Juventud Rebelde*, Ciro Bianchi Ross se hacía eco incluso de un famoso rumor: “Se ha dicho que fue el cantante preferido del generalísimo Francisco Franco” (s.p.). La realidad de ese aserto es por supuesto discutible, pero sólo el hecho de que existiera el runrún es ya significativo, como también lo es probablemente que los grandes biógrafos del dictador (Preston, Payne y Palacios, Viñas, Fusi) no lo mencionen en absoluto en sus respectivas y dilatadas páginas. Quien sí sugiere algo en esa dirección, aunque sea de una manera oblicua, es Antonio Mercero en la película de 1988 *Espérame en el cielo*, escrita por él mismo en colaboración con dos imprescindibles del cine español, Horacio Valcárcel y Román Gubern. La película de Mercero cuenta la historia de un supuesto doble de Franco, un ortopedista de profesión que es reclutado a la fuerza para sustituir al Caudillo en actos públicos peligrosos, pero que termina suplantándolo totalmente tras la secreta muerte del dictador. El ortopedista transustanciado en Franco, el sosias del dictador, es un incondicional de la canción de Machín que da título a la película y que se escucha por doquier, diegética y extradiegéticamente, a

lo largo de su metraje: “Espérame en el cielo” de Paquito López Vidal.

Ante todo esto, alguien podría proponer la perversa hipótesis de que Antonio Machín y Francisco Franco tuvieran, aunque no necesariamente en el sentido de Plutarco, vidas paralelas, o al menos que ese paralelismo existe entre la trayectoria histórica del cantante y la de la España franquista. En mucha de sus biografías, Antonio Machín llega a España en abril de 1939. En un folleto homenaje del Museo Nacional de la Música y el Ministerio de Cultura cubanos, Nefertiti Tellería, tal vez con menos justificación histórica que simbólica, incluso hace llegar a España al cantante el mismo 1 de abril de 1939 (s.p.), el día del último parte de guerra (“En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo . . .”) y el primero de la hegemonía dictatorial, la primera jornada de la victoria. Manuel Vázquez Montalbán lo cuenta así en su *Crónica sentimental de España*: “En 1939 un negro cubano y cantante llegó a España. . .” (28). En la selección de las ilustraciones del libro de Vázquez Montalbán, la segunda que aparece es un fotomontaje publicitario con cuatro imágenes de Machín, un gran micrófono y su nombre. La ilustración está colocada justo antes de las primeras páginas del texto, es decir, a manera de pórtico de su andadura cronológica por la España de Franco (la primera ilustración, en las dos páginas anteriores, es una imagen multitudinaria de la confluencia madrileña de Alcalá y Gran Vía, ya por entonces José Antonio, con tranvías en que se anuncia Perborol, el dentífrico de referencia en la época). Del otro lado, en el *terminus ad quem* de esta doble historia, Machín moriría el 4 de agosto de 1977, menos de dos años después de la muerte del dictador, que, para algunos, lo estaría esperando en el cielo, y apenas dos meses después de las primeras elecciones democráticas, las constituyentes, las que llevarían a la Constitución del 78 a finales del año siguiente. El cantante murió en su casa del número 86 de la calle General Mola, cuyo nombre también tenía los días contados en el nomenclátor, ya que en 1981 recuperó el de Príncipe de Vergara. Me arriesgo a pensar que un buen sector de la opinión popular hubiera preferido que el bulevar del Barrio de

Salamanca pasara a llamarse “Príncipe—o incluso “Rey”—del Bolero” en vez del otro principado, pues sin duda para mucha gente Machín era precisamente eso, “su Majestad el bolero” (Román 39). Por supuesto, Machín fue siempre más conocido y transcendental en la cotidianeidad de esa gente durante el período franquista y sus coletazos que el decimonónico general Espartero, ya fuera en su versión como el Ayacucho, veterano de la última batalla colonial contra Bolívar, o como el Príncipe de Vergara.

A primera vista, desde dentro de la España franquista Antonio Machín pertenecía pues a la más absoluta normalidad, o, mejor dicho, en su amplia popularidad y su persistencia a través de los años, era uno de los índices de esa normalidad y de su invariabilidad. Sin embargo, mirando el asunto desde fuera o desde un adentro excéntrico, desfamiliariizándolo en todo caso, esa normalidad está plagada de perplejidades. La cuestión racial, el hecho de ser negro, el único negro de España como quien dice, obviamente es una de las más flagrantes entre estas. La “Madrecita” de Antonio Machín, convertida por vía radiofónica en madre musical de todos los españoles y casi trasunto de la Virgen María en el día de su inmaculada concepción, era tan negra como la madre real del cantante, según revela sutil pero inequívocamente por medio de una figura cromática y floral la letra de la canción:

Madrecita del alma querida
En mi pecho yo llevo una flor
No te importe el color que ella tenga
Porque al fin tu eres madre una flor.

En verdad, por encima del tenor concreto de las letras de sus canciones, al nivel, digamos, del mero significante del cantante Antonio Machín, estaba la evidencia incontestable de que éste era negro, y de que esta evidencia de su envoltura, su negritud, constituía una asombrosa excepción, una contradicción o incluso un irritante frente al presuntamente monolítico y excluyente discurso

racial sobre la nación de la España franquista. Acaso por eso, para aplacar en lo posible ese escándalo, a veces se aludía a Machín como el negro que tenía el alma blanca, como si por debajo de su significante exterior fuera necesario encontrar un significado interior que convirtiera al primero en su contrario, que hiciera de su significante un *insignificante*. Es preciso recordar que ese cantante negro pasó su carrera artística interpelando, vicariamente si se quiere, a las mujeres españolas por medio de sus canciones de amor: “Dos gardenias para ti”, “¡Mira que eres linda!”, “Hemos hecho un compromiso”, “Toda una vida me estaría contigo”, “Soy un extraño para ti”, “Yo te diré por qué mi canción te llama sin cesar”, “Somos novios”. En su libro sobre el bolero, Iris Zavala reflexionaba sobre la ambigüedad o fluidez del “tú” interpelado en las letras del género: “Un desafío particular son los referentes secretos—el *tú* amorfo, proteico, acuático, andrógino de muchos textos, que permiten que el tú sea hombre o mujer, y que el discurso sea heterosexual u homosexual, mayoritario o minoritario” (76). En el caso de Machín, la relación entre el “yo” cantante, la persona poética de la pieza, el “tú” apostrofado dentro de la fábula de la canción y aquellos “tús” de la audiencia que hipotéticamente se podían identificar con el anterior (otros, entre el público, preferirían, en silencio o tarareando al unísono, asumir la voz del “yo” de la enunciación) es particularmente peculiar. En concreto, esta relación entre el “yo” y el “tú” podría convertirse potencialmente en una mezcolanza e inestabilidad racial absolutamente sorprendentes en la España franquista, sorprendentes tanto por el hecho en sí como por la aparente irreflexión sobre esta posibilidad y sus implicaciones entre la mayoría de los que escuchaban y cantaban enternecidamente sus canciones. Tal vez un mayor grado de consciencia a este respecto por parte de un amplio sector de la audiencia española le habría llevado a entender en toda su virtual literalidad ese “Y yo, ¿quién soy? / Sólo un intruso en tu vida” de otra de sus canciones en relación a la realidad oficial de la España franquista. Y sin embargo, Machín seguía triunfando en esa España

de postguerra sin que se registrara ningún tipo de incidente institucional o público. Mientras, por establecer un punto de comparación—a Antonio Machín se le llamaba a veces “el Nat King Cole español”—Nat King Cole era atacado en 1956 en un concierto en Birmingham, Alabama, o bien por cantar canciones de blanco, “ultrajándolas”, o bien por cantar canciones de negro, afrentando en este caso al escenario y el respetable público. Por suerte para Nat King Cole, todavía no estaba en su repertorio “Te quiero dijiste” de María Grever (“Muñequita linda / De cabellos de oro / . . . / Dime si me quieres), grabada dos años más tarde, pues si hubiera sido así y hubiera concurrido también la inédita circunstancia de que entre los miembros del público en Birmingham hubiera habido alguno que hablara español, la agresión hubiera sido seguramente más numerosa y contundente ante la osadía de un hombre negro insinuándose amorosa y musicalmente a una mujer ostensiblemente blanca.

Años antes del incidente de Nat King Cole y a un océano de distancia, en 1943, Antonio Machín se había insinuado de verdad a María de los Ángeles Rodríguez, Angelita, con la que se casaría cinco meses después en una boda multitudinaria en la catedral de Sevilla. La novia era rubia y local. El padrino del enlace, cuentan Pedro Heredia (82) y Eduardo Jover (166), fue el alcalde de la ciudad andaluza. Es difícil adivinar si al preboste municipal franquista se le ocurriría en su momento que con esa boda del cantante cubano que apadrinaba se invertía el viaje y el trayecto del padre de este último, José Lugo Padrón, un español que había ido a Cuba y se había casado con la afrocubana Leoncia Machín. Ahora, Antonio, que había tomado el apellido artístico de su madre, era el que viajaba a España para casarse con una española blanca. Es aún más improbable que al alcalde se le ocurriera que con esa boda transatlántica se invertía también de algún modo el viaje imperial español a las Indias y las Américas, un periplo en el que el viajero conquistaba mujeres y tierras, siendo las primeras en ocasiones símbolo y correlato de las segundas,

una odisea glorificada hasta la saciedad por el discurso histórico y cultural del franquismo. Ahora era el cubano y negro Machín el conquistador. Es posible que el alcalde sí pensara que la boda de Angelita y Machín había sido en cierto modo presagiada por la canción “Suavecito” compuesta por Ignacio Piñero en 1926 y que interpretaría, primero, su Septeto Nacional y luego la Sonora Matancera: “Una linda sevillana / le dijo a su maridito / me vuelvo loca chiquito / por la música cubana”. Por el contrario, la boda de Antonio Machín desafiaba lo que el mismo intérprete había cantado insistentemente como imposible una década antes en “Tabú” de Margarita Lecuona:

Y aquí, si el negro mira la hembra blanca
Y aquí, si el negro mira la hembra blanca
Tabú... Tabú... Tabú...
Ochún, Ifá, Obbtalá, Changó y Yemayá
Tabú... Tabú... Tabú... Tabú...

El vitoreado y, para la época, mediático matrimonio de Machín podría ocupar un lugar destacado en un hipotético museo de rarezas o incongruencias del franquismo como ideología fascista, régimen político y período histórico, sobre todo si se tiene en cuenta la fecha en que se materializa, en 1943, cuando Franco todavía exhibía en la mesa de su despacho las fotografías dedicadas de Hitler y Mussolini según atestiguaron Samuel Hoare y Carlton Hayes, embajadores del Reino Unido y Estados Unidos en España respectivamente (Espadas 91; Preston 360). Quizás en ese mismo museo cabría también la que se convertiría en la canción probablemente más célebre de Machín. Tras el éxito popular de su boda con Angelita, el cantante cubano alcanza su mayor triunfo musical con “Angelitos negros”, la canción sobre el poema del venezolano Andrés Bello compuesta por el mexicano Manuel Álvarez “Maciste” que Machín incorpora inmediatamente a su repertorio tras haber escuchado la versión original de la también mexicana Toña la Negra; el periplo de “Angelitos negros”

no podía ser más transamericano y transatlántico. Según Heredia, Machín cantó esa canción por primera vez en el teatro Novedades de Barcelona en 1946 y el entusiasmo del público es tal, añade Heredia entregándose sin duda a la hipérbole, que el cantante hubo de hacer hasta veinte bises de la canción. Poco tiempo después, un inmenso número de españoles sabía de corrido la letra de “Angelitos negros”, citada aquí abajo en su totalidad a manera de enfática manifestación gráfica de su abrumadora popularidad:

Pintor nacido en mi tierra
Con el pincel extranjero,
Pintor que sigues el rumbo
De tantos pintores viejos.
Aunque la virgen sea blanca
Píntame angelitos negros,
Que también se van al cielo
Todos los negritos buenos.
Pintor, si pintas con amor,
¿Por qué desprecias su color,
Si sabes que en el cielo
También los quiere Dios?
Pintor de santos de alcoba,
Si tienes alma en el cuerpo,
¿Por qué al pintar en tus cuadros
Te olvidaste de los negros?
Siempre que pintas iglesias
Pintas angelitos bellos,
Pero nunca te acordaste
De pintar un ángel negro.

En su *Cancionero general del franquismo 1993-1975*, Vázquez Montalbán incluye “Angelitos negros” dentro del apartado “Canción testimonial” del “Período autárquico (1939-1954)” junto a otros ejemplares teratológicos en

el panorama ideológico-musical de la época como el “Raska yu” de Bonet de San Pedro, “Palma brava” de José Liñán o “Sixteen Tons” de Merle Travis (67-88), aunque esta última fue realmente popularizada en España un poco más tarde a través de la versión de José Guardiola de 1960. El mismo Machín llegó a considerar “Angelitos negros” “la primera canción protesta que se escuchó en España” (citado en Román 36). Años después, desde Cuba y en un nuevo libro editado por el Museo de la Música, *Antonio Machín. Dos gardenias para un ángel negro*, José Luis Pérez Machado afirmaría que, al igual que otras piezas de su repertorio que ostentaban un claro “contenido social” y que “denunciaban viejas secuelas raciales opuestas a la ideología imperante”, (“Negrito ¿de qué?” “Tabú”, “Del mismo color”), “Angelitos negros” supuso “un clamor de resistencia y protesta a la desigualdad social en defensa a la negritud negada, encubierta en una virtuosa interpretación con aire andaluz que rápidamente cautivó al público” (26).

A pesar de esos testimonios sobre “Angelitos negros”, desde una perspectiva crítica contemporánea la canción estrella de Machín pudiera aparecer, sin embargo, no sólo como algo totalmente inofensivo e inoperante en cuanto supuesto discurso antirracista, *ergo* antifascista, sino incluso como un texto que termina reforzando el racismo institucional y social de la España de la época. Esto se percibe mediante recursos como la infantilización del otro (“todos los negritos buenos”), la aceptación de este sólo en la medida de que se haya producido previamente esa infantilización domesticadora, el mantenimiento a pesar de todo de una jerarquía racial esencial (“Aunque la virgen sea blanca / Píntame angelitos negros). La canción supondría la perpetuación en las ecuaciones sujeto/objeto, creador/obra, agencia/pasividad de un esquema en que el blanco, presumiblemente el pintor, ocupa el primer término de esas dicotomías, adjudicando el segundo al negro, cuya única ocupación es dejarse retratar o, para echar sal a la herida, reproducir todos esos tópicos desde uno de los escasos campos en el que se les permitía actuar, el del entretenimiento

musical. Quizás por todo esto, Vázquez Montalbán reconoce que, durante su juventud, él y otros como él sintieron antes de su conversión al machinismo “incluso indignación ante una canción tan en el fondo poco crítica, tan **integradora**” (“Cuando” 47) y, quizás por lo mismo, en vez de pertenecer efectivamente a la galería de aberraciones o fenómenos circenses del franquismo se debiera colgar en la de sus triunfos y estandartes. Como prueba de cargo para refrendar esa valoración ideológica de la canción podría aducirse que ninguna otra interpretación sería apropiada desde el punto de vista de la recepción si se considera que la audiencia que la acogió fervorosamente también se hizo eco de una leyenda urbana según la cual la canción habría sido el fruto de un crimen, el ejercicio de expiación del cantante por haber matado, ya fuera él mismo o su esposa, a un hijo que infaustamente les había salido negro (Heredia 100). Los bulos del Machín asesino, como atestigua la diferente versión recogida por Jover donde lo que hay es sorprendentemente la sospecha de un uxoricidio anterior (242), parece que se prodigaron bastante. Pero, en una nueva sinuosidad dentro la dificultad de estabilizar ideológicamente la canción, ese mismo rumor podría ser considerado también como una especie de mecanismo de defensa y ataque ante los efectos deletéreos de la pieza desde el punto de vista de la ortodoxia nacional franquista con respecto a las ideas de raza, otredad o impureza identitaria. El mito popular de los orígenes de la canción serviría para neutralizar sus efectos, para actuar de salvaguarda contra demencias o depravaciones como la del personaje del corto *Loco por Machín* de José Luis García Sánchez (1971), el cual, en consonancia con el título de la película, dice no que no le importaba mucho que los Reyes Magos no le hubieran traído nunca las cosas que pedía, pero sí que nunca se hubiera cumplido su deseo de ser negro. En cualquier caso, cabe descubrir curiosos argumentos contra la opinión de que “Angelitos negros” fuera una mera manifestación de una variedad condescendiente del racismo que habría hecho de Machín un peligroso cómplice del discurso oficial. No es inoportuno

recordar, haciendo abstracción del contexto español, que la canción fue también interpretada en otras geografías y circunstancias culturales, donde el supremacismo blanco ostentaba una intensidad, extensión y actualidad infinitamente mayor, como un emotivo alegato contra este. En Estados Unidos, “Angelitos negros” fue grabada, en español, por dos cantantes negras de reconocida trayectoria activista en favor de los derechos civiles, Ertha Kitt en 1953 y Roberta Flack en 1969, probablemente tras haber llegado al país por vía mexicana, o bien de la mano de Toña la Negra o de Pedro Vargas, que la cantaba en la película del mismo título de 1948 dirigida por Joselito Rodríguez. En su estudio sobre la travesía de la canción de México a Estados Unidos, Theresa Delgadillo la califica, sobre todo en la interpretación de Roberta Flack, de “an African American ballad of black power” (407). “Black Angels, Black Power”, es el título que da Delgadillo a una de las secciones de su estudio. La paradójica y absoluta ausencia de Antonio Machín en el artículo de Delgadillo sería causa del más absoluto asombro para los españoles que vivieron durante el franquismo. Toña la Negra sólo aparece en forma de mera mención en una nota (Delgadillo nota 5, 426).

El acertijo ideológico de “Angelitos negros” es sólo uno de los incidentes de lo que se podría denominar el contubernio o dilema Machín, un contubernio o dilema donde las dos partes cohabitantes o enfrentadas raramente alcanzan una resolución por integración o eliminación de uno los extremos. Tomemos por ejemplo el discurso amoroso machinesco, presuntamente edulcorado, anafrodítico, levemente incorpóreo y un tanto cursi tal y como aparece reflejado en la declaración de Paco a Luisa en *Amantes*. Hay que tener en cuenta que esta profesión de amor ocurre después de una serie de tórridas escenas eróticas (en una de ellas Luisa le inserta un pañuelo en el ano a su amante) y justo antes de una nueva secuencia de la misma laya al final de la cual Luisa le propone matar a Trini de la misma manera que ella lo había hecho antes con su marido. El asesinato *amoroso* de Trini efectivamente se consumará

más adelante. Lo verdaderamente prodigioso no es, sin embargo, que Luisa y Paco, al parecer oyentes asiduos de Machín, se conduzcan pasionalmente de esa manera, sino que sea posible encontrar una canción muy diferente cantada por el mismo Machín que pudiera legítimamente presagiar la historia triangular de *Amantes*. En concreto, la canción susceptible de ser el *urtext* de la historia de Paco, Trini y Luisa se titulaba “Corazón loco”, fue compuesta por Richard Dannenberg y grabada de nuevo muchos años más tarde en otra fabulosa combinación cubano-española por el tándem de Bebo Valdés y el Cigala en el álbum *Lágrimas Negras* (2003). El tema reflexionaba sobre el misterio de “cómo se pueden querer dos mujeres a la vez”, una, “el amor sagrado, compañera de mi vida y esposa y madre a la vez”, y la otra, “el amor vivido, complemento de mi alma al que no renunciaré”. Los amores cantados por Machín no fueron siempre tan espirituales y desexualizados como harían presumir las famosas palabras de Paco a Luisa. De hecho, me ha sido imposible localizar esas palabras que Luisa atribuye a Machín en el oceánico repertorio del cantante y es perfectamente factible que, aunque suenen a Machín, no sean estrictamente suyas, sino que simplemente respondan a la expectativa de lo que se esperaba que dijera Machín, de su registro más estereotípico o de su hipotética formación discursiva. Mientras tanto, también es factible que la letra de “Corazón loco” no mencionada explícitamente en *Amantes*, fuera el verdadero discurso musical subyacente a las relaciones eróticas de la película, aunque en esta la mayor iniciativa y agencia no corresponda al elemento masculino, pura pasividad, sino al femenino, sobre todo en la persona de Luisa que parece haber escuchado perversamente la canción.

La tensión entre esas opuestas tendencias en el discurso amoroso de Machín se manifiesta con particular elocuencia en la famosísima “Somos novios”. Por un lado, esa canción de Armando Manzanero asegura a su audiencia que “mantenemos un cariño limpio y puro”, pero, un poco contradictoriamente, también confiesa Machín que “nos besamos”, “nos deseamos” y “procuramos

el momento más oscuro / para hablarnos / para darnos el más dulce de los besos”. En “Somos novios”, tal vez como compendio de todo su repertorio, hay una oscilación entre la conformidad con la preceptiva amorosa oficial del franquismo y, si se me permite el énfasis y la usurpación del propio discurso del nacionalcatolicismo, una incitación a la lujuria y al desacato. A manera de ilustración sobre la importancia de la recepción de las audiencias en la interpretación de una canción, el actor Antonio Canal recuerda las carcajadas y los gestos obscenos que hacían numerosos jóvenes cuando Machín cantaba lo de “Y cuando bailo contigo / Me da una nerviosidad” (Jover 252-53). Al fin y al cabo, besarse en el espacio público estaba sujeto a sanciones legales durante la época, y en el franquismo la subversión sexual, que frecuentemente consistía en el mero reconocimiento del deseo, sobre todo de la mujer, fue sistemáticamente interpretada en clave ideológica tanto por parte del régimen como de la oposición. Es interesante que el doble de Franco en *Espérame en el cielo* sea a la vez un fiel devoto de Machín y un asiduo, y gozoso, frecuentador de burdeles. Igual que resulta singularmente oportuno que Carmen Martín Gaité se fije en una canción del mismo Machín, “Somos diferentes”, y en sus ambigüedades con respecto a la conducta erótica de las mujeres, en un capítulo significativamente titulado “El tira y afloja” de su *Usos amorosos de la postguerra española* (164).

La calidad bifronte de Machín, su *mulatismo* ideológico—en el sentido de conciencia de su mezcla racial afro-europea—con respecto a asuntos de sexualidad y raza en el contexto franquista, revela la existencia de pequeñas, pero significativas acciones contra-hegemónicas dentro del comercio de consentimiento constitutivo de la formación hegemónica del régimen por debajo de y en paralelo al aparato represor del estado. Traduciendo ese lenguaje gramsciano a una locución vernácula, la dinámica entre la hegemonía imperante y los actos o productos contra-hegemónicos, no siempre conscientes, programáticos o con una clara teleología política, podría recogerse también

bajo el marbete “tira y afloja” que daba título al capítulo de Martín Gaité. Desde una editorial cubana, Pérez Machado explicaba a Machín como un “caprichito” de Franco a pesar de su condición y del contenido potencialmente subversivo de algunas de sus canciones:

Sin embargo, este cantante mulato y extranjero por añadidura no fue censurado ni limitado en el proyecto hegemónico cultural de Francisco Franco que reforzaba la evasión y la rememoración a un ‘glorioso pasado imperial español’, una cultura conservadurista y a la vez enajenada. (26)

Obviamente, y en conexión con posibles interpretaciones expuestas más arriba en este vaivén discursivo que intenta reproducir los meandros de la ubicación ideológica de Machín en la dictadura, cabría argumentar que el consentimiento del franquismo con respecto al cantante cubano no era fruto del capricho, sino de una especie de fantasía neocolonial en la cual el antiguo colonizado, el bondadoso y exótico salvaje, aquel cautivador “negrito que se movía tan acompasadamente al ritmo de sus maracas” (Román 33), habría llegado para entretener a sus viejo dueños metropolitanos. La célebre fotografía de Antonio Machín cargado de cadenas de guardarropía y en estilizada pose para el material promocional del espectáculo y el disco “Lamento esclavo”, incidentalmente incluida en las imágenes fijas de *Canciones para después de una guerra*, sería una perfecta apoyatura a cualquier sugerencia de consumo neocolonialista de su música y su persona. Esa visión se podría compadecer, además, con la de muchos de los que ven a Machín como un elemento de evasión dentro de la dureza y los infortunios del franquismo, como el circo sentimental de cuando no había o escaseaba el pan. Manuel Román, por ejemplo, destaca el papel consolador de Machín “para un público que, a la salida de fiestas, se encontraba con la dura realidad”, añadiendo luego que “[p]or la radio lo seguía millones de personas hambrientas . . . deseosas de soñar con un mundo mejor” (26). Según Román, “a esas ensoñaciones contribuía Machín, el de piel

de color de ébano; el de la voz de azúcar” (26), como si esas dos alusiones al ébano y al azúcar, sospecharían algunos, fueran índices de una nostalgia imperial de paraísos e ingenios tropicales destinada a aliviar las miserias del presente de la postguerra.

Las sospechas de neocolonialismo con respecto al fervor popular por el cantante cubano en la España franquista cabrían quedar confirmadas por películas como *Del rosa al amarillo* de Manuel Summers (1963). El film de Summers enmarca de manera poco sorprendente su segunda historia de amor, la del amarillo, entre dos ancianos, con el sonido de “Toda una vida” de Osvaldo Farrés cantada por Machín al principio y al final. Sin embargo, Summers inserta también justo en el medio de esa misma historia y diegéticamente—suena en la radio—el célebre anuncio del Cola Cao, a manera de normalización ideológica del protagonismo de la voz de Machín dentro de las posibilidades discursivas durante el franquismo:

Yo soy aquel negrito
Del África tropical
Que cultivando cantaba
La canción del Cola Cao.

No obstante, la normalización neutralizadora nunca es completa del todo. En ocasiones son las propias canciones de Machín las que provocan un cortocircuito en ese proceso de domesticación. Así, al simpático, inofensivo y pintoresco negrito cantante del Cola Cao y sus posibles implicaciones en el contexto de la película de Summers, Machín parece replicar, no sin ciertas contradicciones internas, con la canción “Negrito ¿de qué?” de Arty Valdés (“Oye negrito, negrito ¿de qué? / No llames negrito / A esa criaturita”). En otra estrofa, la canción denuncia el racismo como una especie de delito de lesa naturaleza cósmica: “Pregúntale al cielo / Si el sol cuando sale / Al mundo completo, no baña su luz. / Pregunta a la noche / Como siendo negra / Permite

a la luna que salga también”. A veces, por otro lado, lo que se ha de considerar es la particular manera, hipotética o contrastada, de consumir las canciones del cubano por parte de la audiencia. En concreto, me refiero a un sector de esta audiencia notablemente “significado”, en la jerga del régimen, por su antifranquismo y que, en extraordinaria sintonía con el dictador o su leyenda, también hizo de Machín su capricho.

Machín es uno de los fenómenos culturales más enigmáticos del período franquista, pues la legendaria afición que por el habrían sentido el dictador y sus adláteres políticos, económicos, mediáticos y culturales, habría sido correspondida con una similar veneración por una buena parte de la oposición al régimen, convirtiéndose así el cantante en un sordo palenque de disputa ideológica dada su enorme popularidad. Este enigma está perfectamente formulado en la circunstancia de que en 1963, todavía con un Machín en apogeo en Radio Nacional de España, Vázquez Montalbán escribiera, probablemente desde una cárcel franquista a la que había sido enviado por filocomunismo, un poema de *Una educación sentimental* que comienza con los dos primeros versos del estribillo de “Amar y vivir”, el bolero de Chelo Velázquez que en España monopolizaba el cantante cubano: “Se vive solamente una vez / Hay que aprender a querer y a vivir...” (135). Vázquez Montalbán volvería muchas veces a esos versos tan poco ortodoxos de cara a la escatología católica impuesta por el régimen, equiparándolos frecuentemente, entre las muchas opciones posibles, a ciertas reflexiones del gran antifascista Cesare Pavese en *Il mestiere di vivere*. Así lo hizo un par de años antes de morir en su prólogo a *El Bolero: Historia de un amor* de Zavala (s.p.) y, anteriormente, en el elogio póstumo a Machín publicado en 1977 en *Triunfo* (“Cuando” 47), la revista que, según el mismo Vázquez Montalbán, había servido, llevada “bajo el brazo”, como un signo de identificación y reconocimiento por parte de la izquierda antifranquista (*Crónica* 17). El atrevimiento de sugerir un paralelismo, no del todo plutarquiano, entre Machín y Franco, podría ser contrarrestado, pues,

con la posibilidad de otro no menos temerario entre Machín y Vázquez Montalbán, que también llegó a España, y al mundo, en 1939, como el cubano, y para el que, cuando lo abandonó, su amiga Maruja Torres escribió un libro con el mismo machinesco título de la película de Mercero sobre Franco y su doble: *Esperadme en el cielo* (Terenci Moix era el otro al que, junto a Vázquez Montalbán, se le rogaba aguardar en el más allá). Pero Vázquez Montalbán no fue el único seguidor de Machín en las filas de los opositores al régimen, como prueba la nómina de participantes en el concierto homenaje que se le tributó en Barcelona en 1981, justo el mismo año en que su antigua calle del General Mola perdía su nombre, o en la película de Nuria Villazán *Toda una vida* del 2002: Joan Manuel Serrat, Jaume Sisa, Pi de la Serra, Joaquín Sabina, Carlos Cano.

Joaquín Sabina, que atribuía a Machín su “primer contacto sentimental con Cuba”, que también se hacía eco, con dudas, de la opinión popular de que era “un cantante del régimen”, y que declaraba que, para la izquierda, debía ser en teoría “un desertor” de la Cuba revolucionaria, “un gusano”, se preguntaba cómo era posible que hubiera conseguido enamorar “a una banda de rojos irredentos”: “A veces lo discutíamos: ‘¿Por qué no odiamos a este, carajo?’ Pues no había manera de odiarlo” (Jover 267). Sabina titubeaba sobre la respuesta a ese arcano y finalmente acudía al “talento artístico” y a la “discreción” como solución al dilema (Jover 267). Sin embargo, creo que la clave principal está en la misma formulación del problema. Machín atraía a la izquierda, o al menos a ciertos sectores de esta, por una persistente y polimorfa incoherencia frente al monolitismo nacional pretendido por la dictadura, una incoherencia contextual o intrínseca, en el significado o en la relación de este con el significante, una incoherencia consciente o inconsciente, voluntaria o accidental, situada en el punto de emisión, en el de recepción o en el lugar donde se negociaba el comercio entre ambas. Y es que, como afirmaba en forma de pregunta un ficticio doctor Goebbels en el

panegírico fúnebre a Machín de Vázquez Montalbán: “¿Ustedes no saben que tan peligrosa como la transmisión de una idea antagónica es la transmisión de una idea relativizadora?” (“Cuando” 46). Con esa admonición, el ministro de propaganda nazi recreado *ad hoc* por Vázquez Montalbán parecía alertar retroactivamente a las autoridades del régimen de los peligros de su entusiasta aquiescencia a aquel negro cubano.

Notas

- 1 La palabra “sentimental”, como en el título de su celebrado libro, *Crónica sentimental de España*, o en frases del tipo “alimento sentimental de las masas” en referencia a la función de ciertas canciones en el franquismo (“Cuando” 47), es una de esas marcas léxicas a las que Vázquez Montalbán acude una y otra vez en su obra. De otro lado, en el mismo texto donde se recoge esa última frase, que no es otro que el homenaje póstumo a Machín publicado por Vázquez Montalbán en *Triunfo* con el título de la primera canción que el cantante cantó en España en 1939, “Cuando silenciosa, la noche misteriosa”, el barcelonés, que también nació en el 39, habla de que la devoción de él y de otros hacia el intérprete cubano tras haber cumplido los veinticinco o treinta años formaba parte de “un intento de llegar a las fuentes del franquismo como cotidianeidad” (47).
- 2 Fuera del campo de la leyenda, Machín sí tuvo una hija, que le salió blanca, pero también roja, un “angelito rojo”, como la denomina su esposo Eduardo Jover en el capítulo de su biografía del cantante en el que cuenta las actividades subversivas y las detenciones de Alicia María José Lugo Rodríguez en los primeros años de la década de los setenta.

Obras citadas

- Bianchi Ross, Ciro. "Machín." *Juventud Rebelde. Diario de la Juventud Cubana*, 21 de septiembre 2017, <http://www.juventudrebelde.cu/index.php/columnas/lecturas/2015-03-14/machin>. Acceso 7 de abril 2022.
- Delgadillo, Theresa. "Singing 'Angelitos Negros': African Diaspora Meets *Mestizaje* in the Americas." *American Quarterly*, vol. 58, no. 2, Jun. 2006, pp. 407-30.
- Espadas Burgos, Manuel. *La Época de Franco. Vol 2. Historia General de España*. Rialp, vol. 19, no. 2, 1991.
- Heredia, Pedro. *Antonio Machín*. Miguel Arimany, 1976.
- Jover, Eduardo. *Toda una vida*. La Esfera, 2002.
- La Rochefoucauld. *Maxims*. Garnier Freres, 1967.
- Madrid, José. "Franco en la intimidad: alergia al sexo, infancia maldita y vida familiar en el El Pardo." *Vanitatis. El Confidencial*, 10 diciembre, 2020. https://www.vanitatis.elconfidencial.com/famosos/2020-12-10/intimidad-francisco-franco-exhumacion-alergia-sexo-infancia-aniversario-123_1095965/. Acceso 7 de abril 2022.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Anagrama, 1987.
- Martínez, Silvia y Héctor Fouce. *Made in Spain: Studies in Popular Music*. Routledge, 2013.
- Moix, Terenci. *El sadismo de nuestra infancia*. Kairos, 1974.
- Pérez Machado, José Luis. *Antonio Machín. Dos gardenias para un ángel negro*. La Habana: Museo Nacional de la Música, 2012.
- Preston, Paul. *Franco. A Biography*. London: HarperCollins, 1993.
- Román, Manuel. *Canciones de nuestra vida. De Antonio Machín a Julio Iglesias*. Alianza, 1994.
- Tellería González, Nefertiti. *Antonio Machín. 85 aniversario de su nacimiento (1904-1989)*. La Habana: Museo Nacional de la Música, 1989.
- Torres, Maruja. *Esperadme en el cielo*. Destino, 2009.
- Vázquez Montalbán, Manuel, editor. *Cancionero general del franquismo 1939-1975*. Crítica: 2000.
- . *Crónica sentimental de España*. Grijalbo Mondadori, 1998.
- . "Cuando silenciosa, la noche misteriosa." *Triunfo*, 13 agosto 1977, pp. 46-47.

---. "Platón, Hegel, Lacan y Agustín Lara." Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán a El bolero. *Historia un amor* de Iris M. Zavala, Celeste, Madrid, 2000. Vespito.net, 14 de agosto 2001, <http://www.vespito.net/mvm/prolbolero.html>. Acceso 7 de abril 2022.

---. *Una educación sentimental*. Praga. Editado por Manuel Rico, Cátedra, 2001.

Zavala, Iris M. *El bolero. Historia de un amor*. Alianza, 1991.

“Una extensa zona relacionable”: Zambrano y Lezama.

Andrew Bush
Vassar College
bush@vassar.edu

Abstract

The essay explores a crossroads between the poetics of María Zambrano and José Lezama Lima. It begins by contrasting Zambrano’s appreciation of the young Lezama’s theoretical contribution to Juan Ramón Jiménez’s misunderstanding. I examine the extensive zone of relations between philosophy and poetry, articulated as oblique experience or reciprocal translation, among other terms that arise from the reading of Zambrano and Lezama. The axis is *Method*, of which Zambrano restores the etymological root, *road*, as an image-concept, which allows her to add to the continuous and teleological roads of the appetite and of reason fundamental to Western philosophy. She proposes a third road that comes from and returns to the inaugural moment of poetry, as it is embodied, for instance, in the final pages of *Paradiso*. For Zambrano, philosophy separated itself violently from poetry—and she dedicated herself to retracing the steps and making peace. She did not get there. But she did succeed in theorizing—and being—the guide who points to a new road,

a-methodical and interminable, towards the moment just prior to that violent separation. More than discoursing, she presents that moment poetically as the *dawn*, and in so doing, she offers an invitation to undertake a similar, hybrid poetic method. I have accepted the invitation, interweaving an alternative road to the discourse of poetics, the Road of Santiago, which I have walked, which we have walked

Keywords: María Zambrano; José Lezama Lima; method; road; poetic reason; guide; oblique experience; dawn; *Filosofía y poesía*; *Paradiso*

Resumen

El ensayo indaga una encrucijada entre la poética de María Zambrano y la de José Lezama Lima. Se inicia contrastando el aprecio de Zambrano por el aporte teórico del joven Lezama a la incompreensión de Juan Ramón Jiménez. Acá examino la extensa zona de relaciones entre la filosofía y la poesía, articuladas como vivencia oblicua o traducción recíproca, entre otros términos que surgen de la lectura de Zambrano y Lezama. El eje es el *método*, del que Zambrano restituye su raíz etimológica, *camino*, como imagen-concepto. Ésta le permite añadir a los caminos continuos y teleológicos del apetito y de la razón fundamentales a la filosofía occidental. Propone un tercer camino que viene de y vuelve al momento inaugural de la poesía, tal como se plasma, por ejemplo, en las últimas páginas de *Paradiso*. Para Zambrano, la filosofía se separó violentamente de la poesía—y ella se dedicó a trazar los pasos y hacer las paces. No llegó. Pero sí supo teorizar, y ser, la guía que indica un nuevo camino a-metódico e inacabable hacia el momento anterior a la separación y la violencia. Más que discurrir, lo poetiza como *la aurora*, y al hacerlo, invita a emprender un semejante híbrido método poético. He aceptado la invitación, enlazando un camino alternativo al discurso de la poética, el de Santiago, que he andado, que hemos andado.

Palabras clave: María Zambrano; José Lezama Lima; método; camino; razón poética; guía; vivencia oblicua; aurora; *Filosofía y poesía*; *Paradiso*

A mi padre, *zichrono l'vracha*

Inauguramos nuestro Camino en este fortificado puente a las afueras de Cahors, bajo la lluvia, en las tinieblas que guardan todavía la luz por venir como secreto, oscuridad que se aviene con la luz, puente que es avenida. A un salto de piedra, nos espera el aún más antiguo puente que dio nombre a Puente la Reina, una destinación provisoria. El Camino ni empieza ni acaba, puntea sus puentes: puntos de suspensión flotando sobre el abismo.

Estamos en la avenida entre las tinieblas y la luz. Viene la aurora, y nosotros salimos a su encuentro. Atravesamos el puente. Pero antes que nada, antes que la nada, me preguntas, ¿estás listo? Lo dices de esta forma, idem v goru—subamos la colina, dejadnos ascender. Levantaremos los ojos, como reza el salmo 121, cántico de peregrinaje y de ascenso, y hasta ahora, al escribir esto, me sigues guiando.

Cuando Juan Ramón Jiménez llegó a Cuba al comienzo de la Guerra Civil española en 1936, el joven Lezama Lima, habiéndose comprometido ya con el secreto de Garcilaso o la serpiente de Góngora y siendo, además, lector de Ortega y su *Revista de Occidente*, estaba preparado para recibirlo. Juan Ramón, por el contrario, no estaba listo para Lezama. Es el joven poeta el que reconstruye su conversación como si todavía estuviera en marcha: “Ahora estamos todos con Juan Ramón. Una sala donde es exigible leer fumando, unos sillones academizados dentro de sus rosadas pieles. Biblioteca y salón. Meditación sobre las culturas, como espiral ascendente resuelta en el humo de los cigarrillos. Se leen poesías, se siguen leyendo y la poesía se escapa” (“Coloquio con Juan Ramón Jiménez” *OC II*, 46, véase también Calomarde). Quizás los sillones no sean los únicos que queden sujetos al suelo por su tapizado académico, sino que sea la propia conversación la que no logra elevar los logrados versos a la conceptualización de lo poético. En una “pausa en

la lectura”, Lezama lanza una pregunta al distinguido invitado, una flotante pregunta ambiciosa, una línea ascendiente de investigación destinada a la caída, *una pregunta Icaria*: “En el breve tiempo que lleva usted entre nosotros, ¿no ha percibido ciertos elementos de sensibilidad (cosa que nada tiene que ver con la etapa actual de nuestra lírica ni con lo más visible de nuestra sensibilidad), que nos hagan pensar en la posibilidad del ‘insularismo’?” (OC II, 46). En un gesto de modestia hospitalaria, Lezama distingue entre el logro solamente relativo de sus versos y el de los de sus compañeros cubanos hasta la fecha, o sea, *las poesías* y *la poesía*, cuya sensibilidad característica Lezama quiere entender en el plano teórico como “insularidad”.

Lezama, tal vez consciente de que está agobiando a Juan Ramón, ya le ha brindado el pretexto de que la pregunta quizás haya sido demasiado repentina, sin haber tenido en consideración que el invitado no ha pasado el suficiente tiempo en la isla como para responder a tal observación. Pero en la medida de que esta sensibilidad no es “lo más visible”—apenas visible o incluso invisible—requeriría de una sensibilidad poética correspondiente, en lugar de una observación empírica. Lezama redobla la pregunta oblicua con una metáfora: “Deseo hacer constar que formulo la pregunta en una cámara donde flota la poesía”—es decir, el cuarto en sí es una isla suspendida—“que la pregunta va dirigida a un poeta cuya respuesta siempre fabricaría claridad. La respuesta que pudiera dar un sociólogo o un estadista no nos interesaría ahora” (OC II 46-47). Un científico social proveería estadísticas; un poeta *fabrica* desde el tiempo de la *poesis* griega. Y lo que fabrica el poeta es una paradójica claridad oscura como el humo de los puros cubanos. El humo asciende espesando el aire y lo apenas visible o invisible salta a la luz.

Lezama le sorprende a Juan Ramón, quien entiende mal su metáfora para metáfora en plan literal de la geografía. Y le irrita. Visto como emblema de una política cultural, el insularismo desencaja el pan-hispanismo neocolonial reinante en España a principios del s. XX—intento de recuperar en

lo cultural la hegemonía política perdida—y en cierta medida, promovida por los republicanos exiliados. En ese sentido, “insularismo” se discute hoy en términos del archipiélago (Ette). Pero mejor decir que el insularismo de Lezama no es una imagen de una identidad geo-política esencial y distintiva en su aislamiento, sino una imagen de la relación inmediata entre elementos discontinuos fundamental a su poética (Rios-Ávila, Vitier, Cruz-Malavé, Cañete Quesada, Marturano). El no entender a Lezama, quien le estaba hablando en un idioma poético enteramente ajeno, a pesar de usar palabras castellanas, no es, de por sí pecado, sino la reacción inicial de casi todos; el intentar imponerse de parte de Juan Ramón, en vez de dejarse guiar, es otra cosa. Y así es, o sea, al final, Juan Ramón impone *el no(mbre) del padre* lacaniano, dictando sentencia sobre la “salida” de Lezama: “no he advertido que el problema del ‘insularismo’ penetre el de la sensibilidad artística hasta darle un tono distinto” (OC II, 47).

Lezama responde puliendo el topos de la modestia con un fino toque de ironía. No es lo suficientemente ingenioso como para estar de broma: “Mi pregunta no tiene el agrado de una salida de tono” (OC II, 47). Años después, en “Sucesivas o las coordenadas habaneras” de su *Tratados de la Habana* (1958), escribirá “Divertido es cuando un giro nuestro”—como *insularismo*—“no ha llegado todavía a ser moda o modismo, y nos provoca buena risa y sana sorpresa, cada vez que oímos una de esas *boutades* verbales con las que el habanero muestra detrás de sus persianas *las danzas más secretas* de su alma” (OC II, 620-21). Por el momento, describe su *desencuentro* con Juan Ramón en “X y XX” (OC II, 135-51), una versión idealizada del “Coloquio.” Allí prosigue con “el tema de las islas” como había propuesto, o como se leerá ahora en las palabras de su X, “Me tengo que obligar para desprenderme de la niebla, de lo que las palabras nos regalan, y más que su evidencia cristalográfica, me obligan a una derivación o modo oblicuo” (OC II, 142). Mas allá de “lo más visible,” más allá de la lucidez acristalada que Juan Ramón había parecido requerir, una claridad secreta o tapada: “Pero siempre [las palabras que vienen

trayendo consigo regalos] me llevan a una *suspensión*, a un retiro donde suelo colocar una posibilidad que ya no alcanzo ni como palabra” (OC II, 142, énfasis añadido). Las islas son la imagen de ese espacio de retirada o, siendo transpuestas a la gramática de la que anhelan escapar, son *puntos suspensivos* que gesticulan hacia delante pero que cubren una grieta.

Lezama no tendría que esperar. La oportunidad de discutir la poética, malograda en la conversación con Juan Ramón, ya se presentaba en la persona concreta de una interlocutora capaz de recibirlo en ese puente. María Zambrano también había conocido a Lezama en 1936, en su paso por La Habana desde Chile, de regreso a la España republicana en guerra. Su entendimiento mutuo parece haber sido inmediato, pese a que se fortalecería más tarde durante los primeros años en Cuba de lo que se convertiría en un largo exilio para Zambrano, además de por medio de una correspondencia que duraría toda una vida. Una forma de acercarse a las cartas que han sido preservadas es la de crónica. Por ejemplo, en su carta a su *Querido amigo Lezama*, fechada el 8 de noviembre de 1953, Zambrano se describe a sí misma leyendo un texto de Lezama—debe haber sido *Analecta del reloj*, el cual incluía “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” y “X y XX”. En ésta, declara, “Leyendo por junto lo que ya conocía por separado he sentido algo nuevo, especie [de] revelación de tu persona y obra; me he dado cuenta al cabo del rato que estaba gozándome en lo que tienes de teólogo. Que en otro tiempo, ¡ay!, en aquellos lo hubieras sido; que en toda tu obra anda en busca de definiciones de Dios y de lo divino en sus modos humanos” (en Lezama, *Fascinación* 225). Lezama contesta explícitamente en una carta encabezada “La Habana, febrero y 1954”, es decir, coincidiendo casi plenamente con el ritmo transoceánico de la época. Empieza por expresar su gratitud por la “buena compañía” de su comunicación en torno a la “Analecta del reloj”. Las referencias, por tanto, se correlacionan y pueden ser expandidas para abarcar tanto los textos publicados que intercambiaron como los que se solicitaron el uno al otro para publicación

en las revistas literarias en las que ambos participaban.

Pero de pronto, Lezama *clarifica*. Da un vuelco sino hacia *las poesías*, al menos hacia *la poesía*, abriendo camino a una forma distinta de leer la correspondencia, ahora de acuerdo con una temporalidad alternativa que Zambrano ha nombrado “especie [de] revelación”, y que Lezama llama *sorpresa*: “Usted sabe, mi muy estimada María, que cuando hemos estado durante muchos años golpeando el metal en un solo punto, en forma de duro ejercicio, no adquirimos tan sólo un sentido morfológico de muchos valores, sino que nos vamos apoderando de *una extensa zona relacionable*. ¿Quién puede predecir esas sorpresas, esas sorpresas que reaparecen casi convertidas en refrán? (*Cartas*, 71).

Los textos de Lezama viven en la dispersión, pero su compilación como colección les otorga un cierto más allá revelador, de acorde a Zambrano. Uno puede decir lo mismo de las propias cartas. En la versión de Lezama, la extensiva red de relaciones es una manifestación visible cuyo origen podría ser atribuido al único punto del metal sobre el que golpea, a ritmo constante, el diligente martillo del herrero. Esta nota rítmica *emana* (por usar un término neo-Platónico por el que mostraron predilección Zambrano y Lezama) de, o como, la lengua de sus textos. En este tiempo alternativo, *Analecta del reloj*, *El hombre y lo divino* o el conjunto de las obras de los dos forma “una extensa zona relacionable”. Zambrano y Lezama *se traducen* el uno al otro.

“¿Creerás que no te iba a escribir o que se ha extraviado la carta?”, pregunta Zambrano al principio de su carta desde Roma el 8 de noviembre de 1953, cuando toda esperanza de correspondencia parecía perdida. No obstante, inmediatamente, procede a reescribir esos temores bajo el signo de la temporalidad alternativa de la amistad: “Estoy segura que te va a llegar, en revancha por todas las que se nos han perdido antes—de ti para mí, de mí para ti—pero es bueno que la amistad llegue a ese punto o estación en que se llega a escribir por vez primera y se siente toda una correspondencia anterior,

un epistolario concluso en silencio y que va a renovarse ahora—por variar—en palabras” (*Fascinación* 225). Cada carta es, entonces, una isla en el océano del silencio transcurrido, un nexo en la red de relaciones entre sus textos—escritos o no, recibidos o no; cada uno en una estación, en un punto de parada en el curso y discurso del tiempo; cada carta un punto de renovación, por tanto, un punto repetido, como el martillo golpeando el metal, *puntos suspensivos*, como esos que *in-acaban* la carta de Lezama de diciembre de 1955.

En un breve texto conmemorativo, “José Lezama Lima, vida y pensamiento”, Zambrano encuentra un nombre más fuerte para la amistad que sobrevive, *inacabable*, tras el fallecimiento de Lezama en 1976:

Eran en él *aurorales* la vida y la muerte en esa comunión de evaporada escondida forma, de forma pura más allá de toda cumplida promesa. Por mínimamente que él ofrezca comunión en ella se anegan esperanza y promesa, presencia de lo *inacabable* y que a ello remite sin poso temporal; no hay después y el maleficio del futuro queda abolido. Ni tan siquiera es un *ahora*, vencido el fluir temporal, y el *siempre* tampoco acecha con su engaño, como sucede en los momentos de éxtasis de esos *claros* de la Historia y en los éxtasis del historizado amor. (*Palabras* 193, énfasis añadido)

Zambrano y Lezama: una historia de *amor correspondido* cuyo lugar se encuentra en la *isla* de Lezama, traducido como o en los *claros del bosque* de Zambrano y cuyo tiempo es *la aurora*.

**

Nos levantamos juntos, última noche o último día, al este del Edén y de Logroño, y seguimos la ruta más allá del renombrado puente de Puente la Reina, dejando Los Arcos en la penumbra. En la cima de la primera colina, donde el sendero se bifurca, paramos para buscar las flechas amarillas que por el día parecen estar pintadas

por todas partes a lo largo del Camino o la señal igualmente omnipresente de una concha en un muro. Las flechas, la estilizada concha, apuntan hacia el oeste, hacia la meta de los peregrinos, la dirección occidental concebida como progreso desde los tiempos lejanos en que se trazó el Camino. Giramos hacia un lado y el otro. Mientras dudamos, nos adelanta una persona a quien apenas vislumbramos. Antes de que podamos preguntarle, él o ella alumbra con su linterna el lateral de una granja: la concha. Antes de que podamos decirle “Buen camino”—hola, adiós, que la paz esté contigo, primera y última palabra en el Camino—él o ella, nuestro/a guía, se ha marchado. ¿Eres tú quien me tiende su mano, o soy yo quien te la tiendo? Caminamos así, el ritmo de nuestros pasos nuestra rima. El cielo comienza a clarear, el alba, cuando dices podozhdi, povernis’ nazad, espera, date la vuelta, posmotri, mira, hacia atrás, hacia el punto rojo del sol que apenas se levanta; y lo hacemos: al este, la de rosados dedos, la Aurora.

De la aurora (1986) es el primer libro que publica Zambrano tras su retorno a España en 1984, en una ascensión que comienza en los ínferos de *La tumba de Antígona* (1967). Para Zambrano, la tumba en la que entierran a Antígona se convierte en una recámara mitológica de eco. Al igual que Eco, Antígona está perdida, pero retorna como voz. *Claros del bosque* (1977) se encuentra en el ecuador entre *La tumba de Antígona* y *De la aurora* y en el ecuador del ecuador (el quinto capítulo de nueve) “La metáfora del corazón”, cuyo primer borrador había sido publicado por Lezama en *Orígenes* (este último texto en *Cuba* 92-97). Zambrano enfatiza las recámaras vacías del corazón y sus latidos—una *traslación* o *traducción*, en el sentido discutido previamente, del sonido del herrero de Lezama martillando fijamente su metal. El corazón, la tumba: metáforas interconectadas de contenedores de aquello perdido o enterrado, abandonado e invisible—un ritmo, una voz escuchada o sentida por casualidad—cuando la filosofía emergió de la caverna de Platón a la luz de la razón para finalmente contemplar al Ser de los seres.

¿Y la Aurora a la que se dirige Zambrano?

Tal como la Aurora hace, que danza desde la oscuridad, que también fluye, pues que las tinieblas fluyen, pasan y vuelven a pasar; en un acto único y universal convoca ella la Aurora a las tinieblas a que dancen, en la luz y en el fuego que les corresponda: penumbra puede ser si del humano pensar se trata. Así la Aurora sería la balanza, esa constelación revivida al iniciarse el día de este, que se nos hace sentir de tanto en tanto como inacabado, cosmos, y dar lugar ella también a que los sentidos convocados cedan a ser palabra, cedan a entrar en la órbita de la palabra donde el fuego y los elementos todos conocidos y ocultos dan al fin una palabra, una palabra cumplimiento de todas las posibles auroras, Aurora ella misma nunca perdida aunque dada a perderse. La palabra tan dada a perderse, tan perdidiza en su renacer constante, en su descendimiento y resurrección inmediata, visible, respirable. Y esta palabra, su nacimiento, marca a la vez y sostiene el ritmo que es nacimiento y palabra, 'logos mathematicos' y verbo. Y al converger del número y la palabra se le ha llamado poesía, forma primera de la lengua sagrada, de esa que vive escondida sin que deje de vivir por mucho que se la esconda. Como una Aurora perenne, anillo nupcial del cosmos con el universo (*Aurora*, 29).

Varias convocatorias o coloquios o comuniones: de tinieblas y luz; de descendimiento y, en términos de la doctrina cristiana, resurrección; de número y palabra, lo que vino a ser el *logos mathematicos* o más contundentemente, *el logos*, el que es *el Verbo* y *el camino*, y que en la tradición greco-cristiana también se llama filosofía. *La Aurora*, el momento en el que *los sentidos*, lo que Zambrano ya ha denominado un *sentir originario* (*Aurora* 26), ceden a ser la luz de la razón, de la misma manera en que la noche cede a ser día, cuando ceder significa ser derrotado. *La Aurora*, un lugar de nacimiento donde el logos viene a ser (*a ser palabra*) y el *ser* se convierte en la palabra, en todo lo que ese lenguaje, instruido por la filosofía, puede decir. Aun así, todavía y al mismo tiempo, *La Aurora*, es el primer y último lugar desde el que todavía

podemos ver, sino prever, las tinieblas dispersas antes de la luz. *La Aurora*, un lugar y tiempo escondido a mitad de camino entre las tinieblas y la luz. *La Aurora*, nada más un instante suspendido en medio del tiempo sucesivo, y por lo tanto, la señal de un tiempo discontinuo (*de tanto en tanto*). *La Aurora*, un hueco en la sintaxis, donde, repentina y sorprendentemente, se abre un espacio entre *este* y su sustantivo *cosmos* para revelar (*que se nos hace sentir*) *lo inacabado, lo inacabable*. *La Aurora*, el tiempo de esa sorprendente revelación (de reunión, de confluencia, de renovación) del *sentir originario*, el cual, a pesar de haber cedido a ser filosofía, sobrevive (*sin que deje de vivir*) en, y como, las tinieblas suspendidas por la luz. Un sentir otro que el *conocer*: “Mas, existen otras formas de contacto, otras relaciones que no son conocimiento intelectual ni quizá puedan serlo nunca; tal, por ejemplo, la relación con los que han muerto y entre ellos con los propios antepasados”, como escribirá dos años después Zambrano en *La confesión: género literario* (*Confesión* 68). *La Aurora*, una marca de tiempo para el lugar, “sede de la intimidad” (*Confesión* 68) en el que se traduce al lenguaje ese contacto otro que el ser y el conocer; donde, fugazmente, recurrentemente, perdurablemente, el *sentir originario* sobrevive y se abre camino.

Y todavía, *siempre y todavía*, algo se pierde en la traducción, desvaneciéndose en las tinieblas. *La Aurora*, el primer o último punto de contacto, un puesto de guardia (este puente está fortificado) o como diría Zambrano de Lezama: “Él memoriza el Verbo atravesando el mar de llamas, el caos y el fuego que devoran. Memoriza extrayendo de sí mismo su propia sustancia, el hilo inasible e intangible de la memoria que reproduce en los aires el laberinto que hace permisible habitar el lugar justo del guardián de los ínferos, mirándolos sin desafío con la necesaria ‘Fijeza’” (*Palabras*, 193). Zambrano se refiere al título del poemario de Lezama, *La fijeza* (1949), (OC I, 791-898). Pero la conclusión de Zambrano, “Ser en la fijeza sin enamoramiento” (*Palabras* 193), no es sino evidencia de que, al arribar a ese puente, ella no lo cruzó. Desde la filosofía,

la mirada hacia atrás, al pasado, no puede reunir nada más que la Palabra. Incluso la apasionada, apegada *fijeza* aparece como un modo de desapego, de ser desapasionado, como si el poeta, incluso el poeta, fuera Perseo ante Medusa—convertirse en piedra es también una forma de *fijeza*—mientras que Zambrano reconoce a Lezama como Orfeo (*Palabras* 194). No obstante, ¿no podría ser que, a fin de cuentas, el espejo de Atenea no estuviera destinado a prevenir que Perseo se enamorará? Que, al igual que el mito del horripilante rostro de Gorgona o el de la canción de la sirena, ¿no fuera sino una desviación de su embelesadora atracción?

**

Entrada la mañana, subimos al pueblecito de Torres del Río, situado en lo alto de una colina. Llevo conmigo Miam Miam Dodo, Le Guide, que ha sido nuestra Biblia mientras atravesamos el sur de Francia, pero ya que solo tengo el tomo que traza el Camino de Cahors a Roncesvalles, lo he guardado una vez llegado al lado español de los Pirineos. Pero todavía tienes a mano tu Talmud, como tú dices, las notas que tomaste antes de salir de casa, así que eres tú quien nos guía hacia la curiosa iglesia octogonal en el corazón del pueblo. Un letrero en su puerta avisa: “se abre a las nueve” y proporciona un número de teléfono, pero no tenemos móvil.

No faltan razones para parar en el Camino: las ampollas, la sed, el cansancio, el hambre, en ese orden de prioridad. A veces, a éstas se le añaden las vistas. La regla no escrita: nunca te des la vuelta a no ser que estés completamente perdido. No estábamos perdidos, pero nos damos la vuelta. Bajamos unos cuantos pasos hasta dar con el único café, parece ser también un refugio de caminantes, y ya está abierto. Pedimos un café, esperamos. Vemos como un niño corre en medio de la minúscula plaza para ser recogido en los brazos de su padre. La camarera, quien entiende a qué venimos sin que se lo preguntemos, nos dice que ya ha

llamado y que el ama de llaves llegará dentro de nada. Son casi las nueve.

Es una capilla templaria: los templarios, los caballeros errantes que conocían el camino a Jerusalén y que regresan a Torres para custodiar el Camino de Santiago. Contaban, al mismo tiempo, sus promesas y las maravillas que habían visto, traducidas a la arquitectura de la bóveda de crucería de la Gran Mezquita de Córdoba, que es su propio “Oriente” ibérico. Somos cautos del sol de mediodía. Y todavía, nos quedamos un rato bajo la bóveda.

Tras su retorno a España, Zambrano se convirtió en contribuidora regular del *Diario 16*, prensa icónica de la Transición. En uno de sus últimos artículos, “Una parábola árabe” (1990), narra un cuento sufí que sirve a modo de alegoría de la Aurora:

Un día un sultán quiso decorar de un modo especialmente bello la sala de su palacio. Para ello hizo venir dos equipos de pintores de lugares tan apartados entre sí como Bizancio y la China. Cada uno de estos equipos pintaría al fresco uno de los dos largos muros paralelos de la sala. Mas sin saber el uno lo que pintaría el otro. Y así, sin permitir que entrasen en comunicación, entregó a cada uno una pared; en medio de la sala una cortina debidamente colocada impedía toda comunicación entre los pintores de cada lado. (*Palabras* 60)

Zambrano comienza este artículo elogiando a Miguel Asín Palacios, cura católico y eminente islamista, junto con otros eruditos católicos dedicados a la labor de diseminación de las “místicas y religiones ajenas al cristianismo” (*Palabras* 59). De similar manera, al recurrir a pintores bizantinos y chinos para retratar tradiciones artísticas distintas entre sí y además culturas externas a la esfera islámica del sultán, esta parábola logra verbalizar una atmósfera de alto estima hacia la diversidad cultural. Al igual que la intersección de tres continentes en Jerusalén dibujada en los mapas medievales de T en O,

la parábola representa un microcosmos o un centro del mundo. Como es de prever, la decisión de colocar la cortina en la sala no busca solamente obstruir *lo más visible* de las formas de comunicación posibles (imitación o plagio, influencia o su antitético rechazo), sino poner a prueba *otras formas de contacto, otra extensa zona relacionable*. Los resultados son la precisa ilustración de la casualidad alternativa, la cual, para Lezama, es la poesía: “la duración entre la progresión de la causalidad metafórica y el continuo de la imagen” (“A partir de la poesía” [1960], *OC II* 822).

“Cuando la obra fue acabada,” cuenta Zambrano, “el sultán se dirigió primero a inspeccionar el fresco pintado por los chinos. Era en verdad de una belleza maravillosa, ‘nada puede ser más bello que esto’, dijo el sultán.” Y prosigue Zambrano al *dénouement*: “con este convencimiento en su ánimo hizo descender la cortina para que apareciese la pared pintada por los griegos de Bizancio. Pero en aquella pared no se había pintado nada por los griegos, solamente la habían limpiado, pulido y repulido hasta convertirla en espejo de un blancor misterioso que reflejaba como en un medio más puro las formas de la pared china; y las formas, los colores alcanzaban una belleza inimaginable que no parecía ser ya de este mundo.” Y he aquí el conciso comentario de Zambrano: “una nueva dimensión, decimos nosotros, para los ojos y para la mirada humana” (*Palabras*, 60).

Desde el punto de vista de la valoración final de Zambrano acerca de la *nueva dimensión* representada por el trabajo de los *griegos de Bizancio*, la parábola es una revisión dialéctica de la caverna de Platón y su entendimiento de la mimesis. La pared pulida refleja la pared pintada y en ese sentido, no es sino la sombra de la sombra platónica, puesto a que la pintura china es ya una representación. Tornar el segundo nivel de mimesis en una forma más pura parecería, por tanto, revertir la jerarquía de Platón. No obstante, la pared bizantina aparece inicialmente como una negación de formas coloridas, lo que deja margen para una sublación dialéctica. Es decir, permite

que el carácter reflexivo del proceso de mimesis haga inteligible una nueva dimensión de belleza más allá de la percepción sensorial y la imaginación. Es una belleza puramente intelectual, o en términos platónicos, una Idea de la belleza. Concluye Zambrano, “se podría pensar que antes de hacer nada, que antes no ya de grabar una imagen, sino de recibirla, que antes de pensar cosa alguna, haya de pulirse y repulirse la mirada, el alma, la mente, hasta que se asemeje cuanto humanamente sea posible a la blancura, que es pura vibración, velocísima vibración que une todas las vibraciones que engendran el color, mostrándose en apariencia como quietud y pasividad” (*Palabras*, 61).

La pared pulida, por consiguiente, no era tanto una superficie sobre la cual “no se había pintado nada”, sino más bien la *nada* anterior a la mimesis (e incluso a la percepción), a la cual uno arriba mediante el ejercicio espiritual, o más bien la práctica mística. Además, la pared pulida funciona alegóricamente como el *vacío* de los *claros del bosque* o como las recámaras vacías del corazón e incluso como la blancura del cielo amaneciente cuando uno dirige su mirada hacia el oeste. En este sentido, la pared vacía funciona más bien como el punto originario visual—análogo al punto del metal sobre el que golpeaba el martillo de Lezama—desde el cual, a modo de Big Bang, emanan la diversidad de colores.

No obstante, desde otra perspectiva, la unidad primordial de la *blancura* es un punto ciego, lo cual se relaciona con la aserción de Zambrano de la preeminencia cristiana. Olga Bush afirma, por ejemplo, que el arquitecto José Contreras, a quien a mitad del siglo diecinueve se le confió la tarea de preservación de la Alhambra, hizo un raspado de lo que se le antojaron como manchas en los capiteles del Patío de los Leones, con el objetivo de restaurar lo que a su juicio era su prístina blancura (*Reframing* 28). Por ello, removi6 los últimos vestigios nazaríes de formas de hoja de oro aplicadas a las columnas. Su hijo y sucesor, Rafael Contreras, se dio al extremo opuesto: utiliz6 reproducciones cerámicas de coloridas baldosas para los Baños de Comares.

Pero, como explica Bush, su restauración ha sido acusada de pecar de fantasía orientalista, al suscribirse a la asociación occidental del neoclasicismo con la blanqueada austeridad de las ruinas greco-romanas (*Reframing* 26). Bush, por tanto, ha animado al espectador a mirar la policromía original de la Alhambra nazarí (*Reframing* 17-71), una maniobra que se asemeja, en la parábola de Zambrano, a la operación de retroceder de la pared blanca greco-cristiana a los bellos colores de la pintura china, al horizonte este, bañado en rojo, al amanecer.

En su giro de colores a blancura, o de la carne al espíritu y de la física a la metafísica, Zambrano se adhiere al curso desenvuelto como método filosófico desde la caverna de Platón, o incluso desde antes con Parménides. Ya en su *Filosofía y poesía*, publicada en México en 1939, la filósofa había recurrido a la etimología griega y al tropo del camino de Parménides (el *odos* griego). De esta manera, el *mét-odo* es al camino lo que la metafísica es al *phusis*: investigar y disputar los orígenes, así como los procedimientos, de la filosofía como metodología. La figura-imagen de la Aurora es tanto el punto de culminación como el punto límite de esa indagación, como si la pared blanca fuera la cortina que obstruye la comunicación, el recuerdo encubridor que impide la anamnesis.

Zambrano inaugura *Filosofía y poesía* recordando el momento en el cual los “dos caminos” (17) son divididos por el violento desapego de la filosofía, lo que, desde el punto de vista filosófico, equivale a la liberación. “La fuerza que origina la filosofía allí es la violencia”, escribe. “Y ahora ya, sí, admiración y violencia juntas como fuerzas contrarias que no se destruyen, nos explican ese primer momento filosófico en el que encontramos ya una dualidad y, tal vez, el conflicto originario de la filosofía: el ser primeramente pasmo extático ante las cosas y el violentarse en seguida para liberarse de ellas” (16). La *admiración* y la *violencia* no son mutuamente destructibles ni son tampoco reducibles la una a la otra. Por ello, el momento de la fractura es dualístico y no dialéctico,

en sí mismo un proceso de resistencia al método filosófico. No obstante, el momento solo es originario en tanto a que la filosofía y la violencia son co-constitutivas, es decir, el primer momento de la una es también el origen de la otra. Pero como la violencia emerge “en seguida”, debe haber todavía una era originaria, anterior a la filosofía, caracterizada como “el primitivo *zaumasein*” (16) y traducida por Zambrano como *admiración*. Ésta incluye en la misma medida terror paralizante y admiración profunda, sin todavía la violenta, filosófica división entre valoraciones positivas y negativas. *Pasmo estático* es bastante preciso por su doble valencia como un *sentir originario* y como el original estado inmóvil dentro de la caverna de Platón, el cual Zambrano discute en este apartado de *Filosofía y poesía*. Cabe recordar que Lezama (y Zambrano escribiendo sobre Lezama) habla en términos de *fijeza*. Uno puede imaginarse al sultán de la parábola maravillado inicialmente ante la pintura china y después, des-fijándose y apartándose a sí mismo para poder proseguir con su experimento. El verbo reflexivo es crucial: la filosofía toma lugar primeramente como “el violentarse” ya que no hay ni sujeto ni objeto identificable en el estado anterior. El pasmo estático de Zambrano, por tanto, *no* es “ante las cosas” en dos sentidos: no es una posición del sujeto (por ello, *no ante*); y todavía no hay *cosas*, distintivamente delimitadas en su ser.

La descripción más extensa del tiempo anterior a la filosofía que proporciona Zambrano en *El hombre y lo divino* sirve para aclarar este punto. “Mas, la realidad como se presenta en el hombre que no ha dudado”, escribe, aludiendo al método filosófico y el discurso de Descartes, “en el hombre que no ha entrado todavía en conciencia y aun mucho antes en el hombre en el estado más original posible, en el que crea e inventa los dioses”. Zambrano prosigue, “la realidad no es atributo ni cualidad que les conviene a unas cosas sí y otras no”, contrariando a Parménides; “es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos ‘sagrado’” (*El hombre* 34). Hay una *era*

imaginaria, como diría Lezama, donde el hombre no era sí mismo ni había identidad o agencia. De acuerdo con esta explicación, el hombre se convierte en *ser* mediante un “delirio de persecución” (*El hombre* 31), como objeto pasivo de la mirada de los Dioses. Esto viene a ser el modelo de violencia mediante el cual se origina la filosofía: “En el principio era el delirio; quiere decir que el hombre se sentía mirado sin ver” (*El hombre* 33).

Zambrano afirma que aquellos que se mantienen *apegados* a “la admiración originaria... no se resignan ante el nuevo giro, no acepten el camino de la violencia” (*Filosofía* 16). Aquellos son los poetas, derrotados por la hegemonía de la razón. Aun viviendo en la era del *logos* filosófico, recuerdan todavía el *pasmo estático* como un eco distante. Recuerdan, como comenta Lezama, el camino perdido: “Como buscando la poesía una nueva causalidad”—únicamente nueva desde el punto de vista de la filosofía, pues la confluencia poética es más antigua que el desapego filosófico—“se aferra enloquecedoramente a esa causalidad” (OC II 821). Seguidamente, añade estas palabras acerca del *meth’odos* poético: “Se sabe que hay un camino, para la poesía, que sirve para atravesar ese desfiladero, pero nadie sabe cuál es ese camino que está al borde de la boca de la ballena; se sabe que hay otro camino, que es el que no se debe seguir, donde el caballo en la encrucijada resopla, como si sintiese el fuego de los cascos...” (OC II 821).

Lo que es encrucijada en la imagen de Lezama, es aurora en la mitología de Zambrano: momento en que el claro día de la razón se separa de las tinieblas poéticas y las rechaza, violentamente, por ser, desde la perspectiva filosófica, ni otro camino ni lo otro del camino, sino la mera falta de método: “La palabra de la filosofía por afán de precisión, persiguiendo la seguridad, ha trazado un camino que no puede atravesar la inagotable riqueza. La palabra irracional de la poesía, por fidelidad a lo hallado, no traza camino. Va, al parecer, perdida” (*Filosofía y poesía*, 114). En resumidas cuentas, “La poesía es ametódica, porque lo quiere todo al mismo tiempo” (*Filosofía y poesía* 113).

Lezama llega a la encrucijada desde las tinieblas y escribe poesía, incluso en su prosa. Zambrano vive la tenue luz auroral, pero aviene metódicamente, y escribe filosofía, incluso en su prosa más poética.

**

—¿Has visto *las flores color violeta*?

—¿Qué flores? ¿Dónde?

—*En el costado del camino.*

Unos cuantos kilómetros más...

—¿Has visto *las flores color violeta*?

—*No.*

—¿Qué miras?

—*Mis pies, las piedras... Bueno ya sabes, para no tropezarme.*

Unos cuantos kilómetros más. Indicas.

—*Sí, esta vez sí que las veo.*

—*Son para ti.*

En *Notas de un método*, publicado en España en 1989 justo un año después de convertirse en la primera mujer en recibir el Premio Cervantes (1988) y dos años antes de su muerte en 1991, Zambrano revisa su mapa del camino. Con su explicación en *Claros del bosque* como telón de fondo, “Lo propio del método es la continuidad, de tal manera que no [se] sabe pensar en un método discontinuo” (*Claros* 14), ahora escribe, “Estas *Notas de un método* no son anotaciones, sino notas en sentido musical, lo cual impone, más que justifica la discontinuidad. Habiendo sido la continuidad perseguida por Occidente el más grave de sus obstáculos [...]” (*Notas* 12).

Así Zambrano suplementa el mapa del camino de *Filosofía y poesía* con una nueva metodología, la cual ahora incluye tres vías: 1) “caminos secretos”, que siguen “la secreta sabiduría animal” (*Notas* 28, 29); 2) “los caminos por

autonomía”, que vendrían a ser “el camino recto que la inteligencia [humana] traza en obediencia a una voluntad declarada, impronta de una finalidad” (Notas 29); y 3) “el camino recibido” (Notas 30-34) un regalo, cuyo donante es un *guía*, bien sea “animal-guía” (Notas 31) en mito y fábula o “hombre-guía” (Notas 31), aunque sería igualmente imaginable una *mujer-guía*—Beatriz no menos que Virgilio.

Los dos caminos—el animal que abraza la tierra y el humano—se correlacionan con los tropos tradicionales de cuerpo y espíritu. No obstante, mientras que uno podría esperar una sublación dialéctica donde el espíritu retornara al cuerpo como conciencia de uno mismo, el tercer camino se distingue más bien por lo que Kierkegaard, tan primordial para el mapa del camino en *Filosofía y poesía* (90-97), denominó una orientación psicológica. El camino animal *accidentado* se caracteriza por la *avidez*, por un apetito irreflexivo; el *camino llano* o *recto* propio de los seres humanos, se caracteriza por *voluntad*, una voluntad de poder sobre la tierra, los animales e incluso sobre la propia mente. Cada uno es metódico en el sentido de que hace su camino inexorablemente hacia sus fines y de que son formas de agencia.

El *anhelo* ni es una forma de los otros dos ni su negación. A pesar de que se pueda interpretar o malinterpretar como una vía para realizar la plenitud, no se concibe teleológicamente. Ni siquiera el *otro reino* se presenta como destino, sino como espacio en donde la aventura del *anhelo* cobra tanto lugar en este mundo como los otros caminos. El *otro reino* es una repentina apertura en la vida del apetito y la voluntad. Una plenitud no detectada que al ojo de la carne y al de la mente se le aparece como *vacío*, pero que se manifiesta como una voz y una llamada, *lo más íntimo de la vocación*, ante los oídos que han aprendido a escuchar. Lo que es más: el tercer camino no es la imagen ni experiencia de la agencia, ni por tanto, de la subjetividad, como se suele interpretar. Como el tercer camino es recibido, lo que vino a ser el sujeto es, por tanto, su receptáculo (*tumba, claro del bosque, corazón*) y su camino, el de

los misterios órficos y pitagóricos, desorientación irracional, desde el punto de vista posterior de la filosofía platónica, pero reconocible en esa aurora cultural como anhelo del otro reino: “Error y padecer parece ser la situación primera en que la criatura humana se encuentra cuando se siente a sí misma” (*El hombre* 100).

Al igual que en los misterios presocráticos, se precisa de un guía para tornar la pasión de esa errancia en camino:

La Aurora, pues, es guía, también porque es raíz, flor [acaso de color violeta], árbol, alma del sentir originario. Presencia que nace de una insoslayable atención, de una *sostenida* mirada. Un conocimiento, pues, *sostenido* únicamente por la atención. Y la atención, aun a solas, es fuente de conocimiento, si bien este conocimiento sea considerado incompleto y sobre todo infundamentable, no a la altura de la razón; por lo cual también se le figura al autor [es decir, *la autora*, Zambrano] de estas breves confesiones que un nuevo modo de razón—por ejemplo, la razón poética—sea necesaria (*Aurora* 26, énfasis y aclaraciones entre corchetes añadidos).

En la *era metódica*, la razón es sustantivo y lo “poético” un adjetivo calificativo, pero en otra era, la poesía es modo, sino método, de atención—fijada, *inoslayable*, *sostenida*. La cúspide entre las eras, *la Aurora*, la cual, como guía, escribe Zambrano, “Enuncia, ordena, a veces tan sólo indica”, para añadir, “[...] Y al indicar, ofrece siempre con un gesto algo más de lo que contiene la palabra, la indicación puede ser tan sólo una mirada o una leve sonrisa. Porque un guía ofrece ante todo, como *sostén*, la orden de su indicación, una cierta música, un ritmo o una melodía que el guiado tiene que captar siguiéndolo” (*Notas* 31, énfasis añadido). Continúa, “De ahí que el que recibe un camino-guía haya de salir de sí, del estado en que está”, lo que viene a decir que uno sigue el *camino-guía* para volver al *pasmo estático* (*salir de sí*), vuelta del logos de Apolo al frenesí dionisiaco, de la filosofía a la música y poesía: “[...]”

y el que siga este camino recibe en las escasas palabras y en las enigmáticas indicaciones, las notas, en *sentido musical, de un Método*” (*Notas* 31).

Al representar sus *Notas de un método* como notas enigmáticas, discontinuas, parecería que Zambrano hubiera encontrado a su guía. Por tanto, cuán sorprendente que al final de dicho prólogo, en el que confiesa transmitir una partitura, rompa su habitual compostura para presentar una diatriba. Al igual que Platón exiliando poetas de la República, Zambrano expele vehementemente el ritmo en favor de la melodía: “[...] la melodía es creadora imprevisible. El ritmo, por el contrario, es la expresión de la falta de libertad” y nombra “los discursos de Hitler” como ejemplares de la palabra rítmica (*Notas* 12).

La melodía convierte ese punto repetitivo del ritmo en método musical, lo que, para Zambrano, queda al servicio de la libertad como fin, análogo a la transformación del embelesamiento del originario *pasmo estático* en filosofía. Desde esta perspectiva, es decir dialécticamente, como antítesis de la melodía, el ritmo solo puede ser negación. Para la filosofía, por tanto, el ritmo le roba a uno la libertad. Zambrano se vale como evidencia del despertar del nazismo, momento histórico que le tocó vivir. A ello se le podría añadir, el fascismo de Franco, mucho más duradero que el nazismo a pesar de que su oratoria no le hiciera rival. Tanto en los tiempos de Zambrano como en los nuestros, todavía era del método, el *pasmo* de la embelesada atención se reduce a la obediencia ciega y *el otro reino*, a la pesadilla del Reich de los mil años. En otras palabras, Hitler es un guía falso.

En otros tiempos y espacios, es posible que el camino que entraba y salía del otro reino fuera más accesible, pese a que tal vez siempre hubiera guardianes, desde el hombre-toro asirio hasta el guardián ante la ley de Kafka. Pero siempre ha habido también guías verdaderos que conocen un tercer camino que no es ni el de la afirmación de libertad ni de su negación, sino el que es más bien el “camino de sabiduría, la vida misma” (*El hombre* 82).

Son estos guías quienes nos indican los regalos del tercer camino: el amor, la lealtad, “la vida toda” (*El hombre* 82). Por ejemplo, Lezama.

**

Hipertelia: Una rededicatoria

En las afueras de Logroño, el Camino se reduce a calle pavimentada de desolación. Pero justo antes de perderse, cruza entre unos senderos forestales una estrecha pasarela moderna que les facilita la marcha a los caminantes de hoy, tal como se lo hizo el puente románico de Puente de la Reina a sus peregrinos en épocas lejanas. En una llanura, encontramos descansando a una pareja que habíamos conocido una hora antes, cuando éramos nosotros los que reposábamos a la sombra de los arcos al lado de la Iglesia de Santa María de Viana, situada en la frontera entre Navarra y La Rioja. Hablamos un rato, seguimos caminando.

Es una consigna: cada persona camina su propio Camino. Un granjero alemán se monta en un tren al día siguiente de jubilarse. Compra una bici en París, la vende en Saint Jean Pied-de-Port y se dispone a atravesar los Pirineos. Un joven surasiático se arrodilla para entregarse al rezo en una de las tantas capillas del Camino. Cuatro franceses, amigos de toda la vida, corredores de maratón, se reúnen cada año en el pueblo en el que dieron por finalizada la última etapa del año anterior. Nos invitan a Burdeos. Un neozelandés recorre su promedio de cuarenta kilómetros diarios y nos dice: el Camino no te da lo que quieres, sino lo que necesitas. Te sustenta.

Tu padre (z''l) falleció hace algo más de un año, el mío (z''l), hace poco más de treinta días. Y todavía lo que necesito es una extensa zona de duelo. Salvo las presentes, leyó cada palabra que he escrito, desde un informe de sexto grado sobre Robert Frost hasta un manuscrito sobre la poesía latinoamericana de los

siglos XVIII y XIX y otro sobre la teoría de los estudios judíos. Contribuyó a la portada del informe del niño con un dibujo de una hoja de arce y al manuscrito sobre la poesía latinoamericana con la siguiente pregunta: ¿por qué enterraste los versos más relevantes en un párrafo medio escondido hacia la mitad del texto? A lo cual le pregunté, ¿qué versos? Estos, dijo, de José Eusebio Caro:

*José no llores más.—Aunque yo muera,
Morir no es perecer. “¡Tu padre he sido,
Imposible que siempre no lo sea!”*

Reescribí el manuscrito de manera que estos versos, los que mi padre hizo suyos al recitarlos, sus versos, fueran la palabra final. ¿Final?, me pregunta hoy mi papá. Vuelvo a empezar.

En la *era cordial*, cuyo principio es ritmo y cuyas figuras principales son, para Zambrano, la tumba de la voz viviente, el corazón y su latir, los claros que son aperturas en los bosques, “Edificar, la actividad práctica entre todas era, no construir un lleno, sino circunscribir un vacío” (*El hombre* 94). Incluso antes de la edificación—tanto en el sentido de construir como en el de *e-ducar*, o sea de *llevar fuera*—al principio se hallaba la caverna misma, lugar recibido y no construido. En esa larga *era cordial*, sus avatares son el arco y la bóveda, la colorida sala de audiencia Comares de la Alhambra y sus contemporáneas pirámides aztecas, plataformas que sirven para la ascensión del corazón sacrificial, sobre el que desciende el sol para el *sustento*.

En la *era metódica* que le sobreviene, enterrando sin silenciar del todo la *era cordial*, la construcción arquetípica es, sin lugar a duda, el camino: el sendero animal y la pista marcada, la vía romana y el acueducto, la vía férrea y el canal, la autopista y el internet. En todas sus diferentes manifestaciones, el camino se extiende firmemente hacia un final que es visible desde el principio. Aun así, ese principio es una ruptura, por ejemplo, la separación de la melodía

del ritmo y de la filosofía de la poesía.

Al igual que Moisés en el monte Nebo, la filosofía, incluso la filosofía de Zambrano, puede conducir al umbral, pero no *se para* allí, sino que *separa* el oscuro sentir originario del reino de la luz, y sigue, siempre adelante, hacia él. Es la poesía la que se pausa en el tiempo y espacio auroral de entre eras y que sabe volver al otro reino. De ahí, la metáfora para metáfora de Lezama que traduce la *era metódica* al lenguaje de la *era cordial*, que transforma el camino en un puente suspendido o modesta pasarela sobre el vacío: “La poesía puede mostrar el asombro”—la *admiración* y *pasmo* de Zambrano—“de su propia ley física. Detiéndose el expreso sobre la ancha base pétreo de un puente romano. Impúlsase el tren hasta alcanzar una velocidad incesante en la progresión y en la infinitud, hasta que ya en el vacío podemos reemplazar los rieles por un cordón de seda [...]” (Exámenes” [1950], OC II 226).

Desde los tiempos del amanecer de Europa, los rieles de la causalidad lógica son interrumpidos, eternamente, por lo que parece ser un obstáculo desde la perspectiva de la locomoción y del curso del imperio. Debido a nuestra actual fe ciega en las soluciones tecnológicas, es fácil creer que la velocidad de las ruedas basta para superar la discontinuidad de las vías del pensamiento. Pero no es así para Lezama. Para cruzar el puente de la metáfora lo que hace falta no es el tiempo sucesivo, sino *lo súbito*, un instante fuera del transcurso temporal, el tiempo sin tiempo de *lo incondicionado*, aquello que no puede ser reducido ni explicado por la causalidad lógica. Allá donde *lo incondicionado* intersecta con *lo causal* en una forma de *contacto otro que el conocimiento*, el resultado es, para Lezama, la *vivencia oblicua* de un poema.

El *Paradiso* de Lezama es precisamente esa locomotora que se halla cruzando el largo camino desde la escena inaugural de la asfixia asmática hasta la recuperación del aliento como poema al amanecer de una carrera poética en su página final—la respiración de Lezama y el corazón palpitante de Zambrano se traducen recíprocamente: dos figuras para el ritmo de la vida y la vida

como ritmo. En el *unfinal non-project* (el *no-proyecto a-final*) de esa escena—*inacabable* en principio, e *inacabado* de hecho, debido a que la continuación, que se publicó póstumamente bajo el título de *Oppiano Licario* (1977), estaba incompleta cuando falleció Lezama—el protagonista José Cemí se encuentra sentado en un café a altas horas de una larga noche, o mejor dicho, a la aurora. Lezama narra que allí lo que ve y lo que oye Cemí es lo siguiente: “Un negro, uniformado de blanco, iba recogiendo con su pala las colillas y el polvo rendido. Apoyó la pala en la pared y se sentó en la cafetería. Saboreaba su café con leche, con unas tostadas humeantes. Comenzó a golpear con la cucharilla en el vaso, agitando lentamente el contenido” (OC I 645). La verosimilitud de Cuba a mediados de siglo contradice a la *era imaginaria*, puesto a que este es el viejo Cronos venido a menos, pero no del todo capado, ya que, a pesar de dejar su pala a un lado, guarda su cucharilla. Además, su vaso tan cotidiano es un avatar de los *vasos órficos*. Cemí ha salido de un velorio, pero recibe aquí el camino que le abre el contacto con los muertos.

A Cemí le había preparado para enfrentarse a este momento su mentor de poesía, su *guía*, Oppiano Licario, *el Icario*, es decir, el atrevido, el adelantado, también el caído, que acaba de morir y a cuyo velorio ha asistido Cemí en su errar nocturno. Como Joyce con su *traslación* de Stephen Dedalus del *reino* biopolítico de su padre al *otro reino* de Leopold Bloom, Lezama necesitará la novela entera de *Paradiso* para hacer pasar a Cemí del tutelaje de su padre biológico al de Oppiano, reconstruyendo así la trinidad del Padre genitor, el Hijo poeta y el Espíritu Santo de la poesía, que es Oppiano. Dice Zambrano, “El poeta antes que nada y ante todo, es hijo. Hijo de un padre que no siempre se manifiesta. Lo hemos definido como amante, anteriormente, pero la verdad es que antes que amante es hijo, o más verdad todavía: es el hijo amante, el amante que une en su ilimitado amor el amor filial con el enamoramiento” (*Filosofía* 106). Hay también una mujer mediadora, Ynaca Eco Licario, hermana de Oppiano que se convertirá en la amante de Cemí en la incompleta secuela póstuma.

Entre las últimas páginas de *Paradiso* y las primeras de *Oppiano Licario*, su *hipertelia*, lo que había parecido una divagación caprichosa, resulta ser la *causalidad oblicua*: “Cemí comprendió *de súbito* que aquella fiesta de la luz, la musiquilla del tiovivo, la casa trepada sobre los árboles, el corredor con sus mosaicos, la terraza de los jugadores extendiendo la oblicuidad lunar, lo habían conducido a encontrarse de nuevo con Oppiano Licario” (OC I 642). Ha llegado al velorio de Oppiano inconscientemente, y una vez allí—recordando lo de Zambrano cuando dice que la indicación del guía *puede ser tan sólo una mirada o una leve sonrisa* o, quizás, un saludo—Ynaca Eco “comenzaba a hacerle señas [...] era la hermana de Oppiano Licario la que lo había *llamado* [...]” (OC I 642, énfasis añadido). En un giro repentino, será el fantasma del padre de Cemí quien guiará a su hijo sobre cómo proceder con su mentor poético—¿y quién dirá que un padre no puede ser también un guía? Narra Lezama: “De nuevo la voz de su padre, escondido detrás de una columna, y diciendo con voz fingida: cuando nosotros que estábamos vivos, andábamos por un camino, y ahora que estamos muertos, andamos por este otro. Cobró vivencia esta frase ‘andar por el otro camino” (OC I 643). Cemí ha ascendido tres pisos, pero solo logra alcanzar la cumbre cuando Ynaca Eco le entrega la última página que Oppiano había escrito, la cual Cemí lee en ese mismo instante y lugar en la casa de los Muertos. Es un soneto que lleva por título el nombre de José Cemí y que concluye con estos versos:

No puede ser, no estoy muerto.

Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, tropieza. (OC I 644)

Nada más que una indicación: *tropieza*. Tropieza: un método teológico-poético; cómo caminar el camino, el *camino-guía*; la enseñanza del ángel a la que se aferraría Jacobo hasta que recibió un nombre; el ángel cuya señal fue golpearle el muslo para que *tropezara* en el amanecer: y a Jacobo, ahora Israel, “le salió el sol; y cojeaba de su cadera” (Gén 32.32).

La larga noche no ha terminado, sino que se vuelve la extensa zona a-fin del amanecer. En ese puente, entre las tinieblas perdurables del sentir originario y la luz del logos, Cemí se *tropezó* con el café y allí se para. He aquí el momento suspendido en la densa metáfora de Lezama: “Lamía sin descanso el tigre blanco en la médula del saúco” (OC I 645). Adelante, el cielo blanco, el alba, pero no es la imagen de la separación violenta y la derrota de la poesía; el tigre no devora, lama, lengua que no es todavía lenguaje, más bien caricia y precisamente allí donde Prometeo escondió el fuego: el punto rojo de la Aurora. “Y así la Aurora”, escribe Zambrano, “Ella hace, ella se muestra a sí revelando y recreando al estático y quieto estar y forzándolo a danzar, a entrar en la danza íntima de sonido, de *ritmos múltiples*” (*Aurora* 28-29, énfasis añadido).

Tal como Oppiano reemplaza al padre de Cemí, el nuevo guía, *golpeando con su cucharilla*, reemplaza a Oppiano. Su nombre en la era de la Revolución Cubana según Lezama es Ángel de la *Jiribilla*, figura que es invocada en *La cantidad hechizada* en la clausura de “A partir de la poesía” (OC II 840-42)—la *jiribilla*, cierto ritmo desenfadado de la danza afrocaribeña. De ahí que en las últimas palabras de *Paradiso*—si hubiera una palabra final en el a-método de la *inconclusión*—Cemí recibe su ritmo y su camino: “Impulsado por el tintineo, Cemí incorporizó a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar” (OC I 645).

Cuando el mismo Lezama comienza, de nuevo, en las páginas hipertélicas del manuscrito inconcluso, es para reunir a Cemí e Ynaca Eco, todavía guiados por Oppiano desde y hacia el *otro reino*. Esta unión produce la fabulosa coincidencia de que—*todo al mismo tiempo*—Cemí e Ynaca hacen el amor, el manuscrito inédito de Oppiano (*notas* y no *libro*) se pierde en un huracán cubano e Ynaca comienza a escribir sus misterios. La vivencia oblicua que

se lee, a la vez, como las poesías y la poesía que se pierden y sobrenadan, es también una supervivencia eternamente auroral, conforme a lo que nos enseñan los guías:

Morir no es perecer. “¡Tu padre he sido
Imposible que siempre no lo sea!”

Buen camino.

Notas

Este artículo ha sido traducido del inglés por Nagore Sedano. Una versión temprana de este ensayo fue escrita en inglés para el simposio “*Poetry and Its Others*” [“La poesía y sus otros”] (diciembre 2017) organizada en Vanderbilt University por Christina Karageorgou. Lo presento aquí en una versión ampliada por invitación de una de los participantes en el simposio, Cecilia Enjuto-Rangel. Mi más sincera gratitud a Christina y Ceci y a Luis Beltrán Almería, por compartir conmigo lo mucho que sabe de poesía y filosofía. Y le doy mil gracias a Nagore Sedano por su atenta traducción y la profunda conversación correspondiente.

- 1 Véanse José Lezama Lima, “El secreto de Garcilaso” y “Sierpe de don Luis de Góngora”, originalmente publicados en *Analecta del reloj* (1953) de Lezama (*Obras completas* II [México: Aguilar, 1977], 11-43 y 183-213, respectivamente. (Cito *Obras completas* sucesivamente como *OC*).
- 2 Para los eventos biográficos y textos que constituyen la relación directa entre Zambrano y Lezama, véase la nota 1138 de María Luisa Maillard García en Zambrano, *Obras* VI, 1390-91. Los principales textos publicados de Zambrano sobre Lezama, “José Lezama Lima en La Habana” (1968), “Hombre verdadero: José Lezama Lima” (1977), y “Breve testimonio de un encuentro inacabable” (1987), se encuentran juntos en Zambrano, *La Cuba secreta* (171-83). Para otros estudios de los vínculos entre Zambrano y Lezama, véanse Arcos, Gentic, Aguilar-Álvarez Bay, Alfonso Entralgo.
- 3 Véase, por ejemplo, una carta fechada en La Habana, diciembre 1955, en la cual Lezama acusa recibo de *El hombre y lo divino* (1955) de Zambrano, y lo comenta en breve, añadiendo su petición: “Espero su trabajo para *Orígenes*” (Lezama, *Cartas* 75). Para un ejemplo de una petición recíproca de Zambrano, véase su carta desde Roma fechada el 5 de febrero de 1955, en la que le ruega a Lezama

que le envíe algunos poemas para publicarlos en *Botteghe Oscure* (*Fascinación* 228-29).

- 4 Elaboro este concepto de la traducción en Bush, “María Zambrano and the Survival of Antigone.” Véase una aproximación similar a la correspondencia entre *islas y ruinas* en Burgos-Lafuente. En lugar de traducción, el mismo Lezama habla en términos de “vivencia oblicua” o “confluencias”—véanse Lezama, “Preludio a las eras imaginarias” (1958) y “Confluencias” (1968), OC II, 797-820 y 1208-28, respectivamente; más Arcos.
- 5 La figura de la aurora es tan crucial para el entendimiento de la obra de Zambrano que la publicación de *Papeles del Seminario María Zambrano* aparece bajo el título de la *Aurora*. Véase también Revilla Guzmán, *Entre el alba y la aurora* y la maravillosa introducción a *De la aurora* de Zambrano de Moreno Sanz, *Encuentro* 441-554.
- 6 Véanse los varios ensayos en que Lezama teoriza y describe las *eras imaginarias* en la primera sección *La cantidad hechizada* (1970) en OC II, 797-925.
- 7 Véase la discusión en torno a la emergencia de la cuestión del ser en Maillard y Emeth. Zambrano recurre frecuentemente al tema del “delirio” en textos como los dos fragmentos bajo el título de “Delirio de Antígona” (1947) y su elaboración como “Delirios de Antígona” (1948) y “Otros delirios de Antígona” (1948), y sobre todo, en la segunda sección de su extensa narración autobiográfica, *Delirio y destino* (1952), todos ellos incluidos en Obras VI, 286-87, 296-319, and 1063-97, respectivamente.
- 8 La importancia de la *Vita Nuova* de Dante como intertexto de *Notas* señala la necesidad de una reconsideración de la filosofía de Zambrano, frecuentemente apuntada como *razón poética*, como una *razón amorosa*. *Dos fragmentos sobre el amor* (Málaga: Imprenta Sur, 1982) de Zambrano sería crucial para tal proyecto. Entre las muchas discusiones de la *razón poética* de Zambrano, véanse Revilla Guzmán, *Claves de la razón poética* y Acevedo Guerra.
- 9 Interpreto el término de Lezama, *hipertelia*, adaptado en *Paradiso* de la biología a la poesía (OC I 351), como un más allá de las palabras en dos direcciones—antes y después al mismo tiempo—pero, siendo una alternativa al *logos* filosófico y su método, ni pró-*logo* ni epí-*logo*. Véanse Pellón, Johnson, Gómez Sánchez.
- 10 José Eusebio Caro, “El huérfano sobre el cadáver”, citado en Bush, *Routes* 375.
- 11 En cuanto al estado de los estudios de la poesía de Lezama, véase Isava. Los trabajos dedicados a su novela *Paradiso* son abundantes; sólo apunto aquí que la edición crítica bajo la dirección de Cintio Vitier incluye un prefacio de Zambrano,

“De un encuentro inacabable”, igual al susodicho “Breve testimonio de un encuentro inacabable”.

- 12 Agradezco a mi estudiante, la historiadora Bethan Johnson, por la expresión, “*unfinal non-project*” (el “*no-proyecto a-final*”).
- 13 Véase Lezama, “Introducción a los vasos órficos” (1961), *OC* II 853-63. Para seguir la conversación con Zambrano, se puede juntar “La condenación aristotélica de los pitagóricos” en *El hombre* 75-117.

Obras citadas

- Acevedo Guerra, Jorge. “La razón poética: Una aproximación (María Zambrano y Heidegger)”. *Aurora: papeles del “Seminario María Zambrano”*, vol. 9, 2008, pp. 6-14. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/138063>
- Aguilar-Álvarez Bay, Tatiana. “Zambrano, Lezama y Valente: mística y racionalismo”. *Banquete de imágenes*, editado por Gutiérrez de Velasco y Ugalde Quintana, Colegio de México, 2015, pp. 69-108.
- Alfonso Entralgo, Yumary. “María Zambrano, José Lezama Lima, un mosaico de exilios desde la fijeza”. *Revista Conexos*, 2016. <https://conexos.org/2016/10/15/maria-zambrano-jose-lezama-lima-un-mosaico-de-exilio>.
- Arcos, José Luis. “Confluencias entre José Lezama Lima y María Zambrano”. *Aurora: Papeles del “Seminario María Zambrano”*, vol. 11, 2010, pp. 18-30. <https://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/242131/324743>
- Burgos-Lafuente, Lena. “¿Qué es entonces una isla?: ruinas, islas y escritura en el Caribe de María Zambrano.” *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 16, 2015, pp. 375-96.
- Bush, Andrew. “María Zambrano and the Survival of Antigone.” *diacritics*, vol. 34, nos. 3-4, 2004, pp. 90-111.
- . *The Routes of Modernity: Spanish American Poetry from the Early Eighteenth to the Mid-Nineteenth Century*. Bucknell University Press/Associated University Presses, 2002.
- Bush, Olga. *Reframing the Alhambra: Architecture, Poetry, Textiles and Court Ceremonial*. Edinburgh University Press, 2018.
- Calomarde, Nancy. “Por los caminos del *Coloquio*”. *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, editado por Teresa Basile y Nancy Calomarde, Corregidor, 2012, pp. 189-204.

- Cañete Quesada, Carmen. "José Lezama Lima y su noción de 'teología insular': Lectura del Coloquio con Juan Ramón Jiménez". *Afro-Hispanic Review*, vol. 25, no. 2, 2006, pp. 33-43.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. "Lezama y el insularismo: una problemática de los orígenes". *Ideologies and Literatures*, vol. 3, no. 2, 1989, pp. 185-96.
- Ette, Ottmar. "La expresión transarchipiélica: José Lezama Lima". *Banquete de imágenes*, editado por Gutiérrez de Velasco y Ugalde Quintana, Colegio de México 2015, pp. 131-86.
- Gentic, Tania. "Creating Poetic Subjectivity in María Zambrano and José Lezama Lima". *Revista Hispánica Moderna*, vol. 63, no. 2, 2010, pp. 173-92
- Gómez Sánchez, S. "La hipertelia en 'Paradiso' de José Lezama Lima". https://www.academia.edu/35316118/La_hiptertelia_en_Paradiso_de_Jos%C3%A9_Lezama_Lima.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena y Sergio Ugalde Quintana, editores. *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*. El Colegio de México, 2015.
- Isava, Luis Miguel. "Lo indescifrable que engendra un infinito apetito de desciframiento. Hacia una lectura no-hermenéutica de la poesía de Lezama". *Asedios a lo increado*, editado por Juan Pablo Lupi, Marta Hernández Salván, y Jorge Marturano, Editorial Verbum, 2015, pp. 199-246.
- Johnson, Christopher D. "Puntos errantes: la poética inmanente de *Paradiso*". *Asedios a lo increado*, editado por Juan Pablo Lupi, Marta Hernández Salván, y Jorge Marturano, Editorial Verbum, 2015, pp. 148-50.
- Maillard, Chantal y Gil Emeth. "Antes de la aurora: En torno a una fenomenología de lo divino en María Zambrano". *Azafea*, vol. 2, 1989, pp. 101-11. <http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/3634/3652>.
- Marturano, Jorge. "La resaca de la insularidad". *Asedios a lo increado*, editado por Juan Pablo Lupi, Marta Hernández Salván, y Jorge Marturano, Editorial Verbum, 2015, pp. 19-44.
- Moreno Sanz, Jesús. *Encuentro sin fin con el camino de pensar de María Zambrano y otros encuentros*. Ediciones Endymion, 1996.
- Lezama Lima, José. *Cartas (1939-1976)*. Editorial Orígenes, 1978.
- . *Fascinación de la memoria: Textos inéditos de José Lezama Lima*, editado por Iván González Cruz, Editorial Letras Cubanas, 1993.
- . *Obras completas*. 2 tomos, Aguilar, 1977.

- . *Oppiano Licario*. Ediciones Era, 1977.
- . *Paradiso*, editado por Cintio Vitier, Colección Archivos/Pitt Latin American Series, UNESCO, 1988.
- Lupi, Juan Pablo, Marta Hernández Salván, y Jorge Marturano, editoras. *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima*. Editorial Verbum, 2015.
- Pellón, Gustavo. *José Lezama Lima's Joyful Vision: A Study of Paradiso and Other Prose Works*. University of Texas Press, 1989.
- Revilla Guzmán, Carmen, editora. *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*. Trotta, 1998.
- . *Entre el alba y la aurora: sobre la filosofía de María Zambrano*. Icaria, 2005.
- Ríos-Avila, Rubén. "The Origin and the Island: Lezama and Mallarmé." *Latin American Literary Review*, vol. 8, no. 16, 1980, pp. 242-55
- Vitier, Cintio. "La poesía de Lezama Lima y el intento de una teología insular". *Voces*, vol. 2, 1981, pp. 46-64.
- Zambrano, María. *Claros del bosque*. Biblioteca de *La confesión: género literario*. Mondadori, 1988.
- . *La Cuba secreta y otros ensayos*, editado por Jorge Luis Arcos, Ediciones Endymion, 1996.
- . *De la aurora*. Turner, 1986.
- . *Dos fragmentos sobre el amor*. Imprenta Sur, 1982.
- . *El hombre y lo divino* (1955). 2a edición, Siruela, 1991.
- . "La metáfora del corazón (fragmento)" (1941). Zambrano, *La Cuba secreta*, pp. 92-97.
- . *Notas de un método*. Mondadori, 1989.
- . *Obras Completas VI, Parte I, Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, editado por Goretti Ramírez en colaboración con Jesús Moreno Sanz, Galaxia Gutenberg, 2014.
- . *Las palabras del regreso*, editado por Mercedes Gómez Blesa, Ediciones Amarú, 1995.
- . *La tumba de Antígona*. Siglo Veinte, 1967.

Nicolás Guillén y la Guerra Civil española.¹

Cecilia Enjuto Rangel
University of Oregon
enjuto@uoregon.edu

Abstract

The poetry that emerges from the Spanish Civil War (1936-1939) develops a militant poetic discourse to motivate its readers to become active historical agents and witnesses, and to politically support the Republican cause. In *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* (*Spain: Poem in Four Anguishes and One Hope*) the Cuban poet Nicolás Guillén (1902-1989) defends a poetics of solidarity with Republican Spain, while also acknowledging the colonial and postcolonial history that problematizes this “transatlantic” aesthetic position. Particularly in the “Angustia primera” and in the last poem “La voz de la esperanza”, Guillén highlights the racial and cultural identity of the speaker to legitimize his solidarity with the Republican cause from the perspective of the Latin American subject, who feels their cultural roots and political convictions connects them to Spain. The four “anguishes” or poems reveal the Latin American alliance with anti-fascist Spain and lament the

tragedy of the death of Federico García Lorca, while the last poem defiantly and optimistically underlines the ethical imperative to fight against fascism. In this essay, I analyze *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* by Guillén within the political, literary, and cultural context, of an avant-garde poetics and as part of his intellectual effort to support with his prose, especially his chronicles, the Republican cause.

Keywords: Nicolás Guillén; Spanish Civil War; Transatlantic Studies; Cuba; Spain; Chronicles; poetics of solidarity; war correspondents; Langston Hughes; Generation of 1927

Resumen

La poesía que emerge de la Guerra Civil española (1936-1939) desarrolla un discurso poético militante para motivar a sus lectores a que se conviertan en activos testigos históricos. En *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza*, el poeta cubano Nicolás Guillén (1902-1989) defiende una poética de la solidaridad con la España republicana pero consciente de la historia colonial y postcolonial que problematiza esta postura estética “transatlántica”. En particular en la “Angustia primera” y en el último poema, “La voz de la esperanza”, Guillén resalta la identidad racial y cultural de la voz poética para legitimar la solidaridad con la causa republicana desde la perspectiva del latinoamericano unido al español por sus raíces culturales y sus convicciones políticas. Las cuatro angustias revelan la alianza latinoamericana con la España antifascista y lamentan la tragedia ante la muerte de Federico García Lorca, mientras que el último poema, subraya con actitud desafiante y optimista el imperativo ético de luchar contra el fascismo. En este ensayo, principalmente analizo *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* de Guillén dentro del contexto político, literario y cultural de la poética vanguardista, y como parte de su esfuerzo intelectual al apoyar con su prosa, en especial con sus crónicas, la causa republicana.

Palabras clave: Nicolás Guillén; Guerra Civil española; Estudios Transatlánticos; Cuba; España; crónicas; poética de la solidaridad; corresponsables de guerra; Langston Hughes; Generación del 27

Los ojos cerrados ante tanto dolor son la imagen ante la Guerra Civil Española que perdura en uno de los cuadros del pintor cubano Wilfredo Lam (1902-1982), emigrado a Madrid en 1923 para estudiar pintura y residente allí hasta 1938. Son dos mujeres de pelo largo y marrón, con rostros ovalados. Una, con brazos rojos y rostros marrón rojizo, se agarra el cuello, mientras la otra cuya piel resalta por sus tonos amarillos y anaranjados se tapa el rostro con sus manos. Con “Dolor de España” (1938 Fig. 1), Wilfredo Lam decide hacer de dos cuerpos femeninos los sujetos de la historia: son ellas quienes



Fig. 1. “Dolor de España”, Wilfredo Lam (1938). Gouache sobre papel, 105 x 75 cm. Colección Joyce y Sam Mansour. París. Francia.

encarnan el dolor de la Guerra Civil. No son cuerpos blancos ni negros, pero el color de su piel los racializa y contrasta con ese azul cielo del fondo. Sus caras ovaladas recuerdan a las máscaras africanas que inspiran gran parte de la obra cubista de Pablo Picasso. Son ellas que, sin ver, nos muestran cómo se siente, se percibe esa angustia que también capta el poeta cubano Nicolás Guillén (1902-1989) en su icónico poema *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937). Wilfredo Lam, junto con escultores como Pablo Porras Gener, y escritores como Nicolás Guillén y Juan Marinello, corresponsales de guerra como Pablo de la Torriente Brau, quien muere en el frente luchando a favor de la República, representan la solidaridad de Cuba ante la lucha antifascista que se fragua en España. Jesús Cano Reyes en el artículo que escribe para este número justamente examina el rol de estos corresponsales de guerra, en particular, Carlos Montenegro.

La literatura que emerge de la Guerra Civil española (1936-1939) pone de manifiesto el carácter transnacional del conflicto y sus repercusiones internacionales. Igual que la pintura urgente de Lam, estos poemas pretenden movilizar a sus lectores a través de un discurso poético contrahegemónico, para motivarles a que se conviertan en agentes históricos, en lugar de observadores pasivos. En *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza*, Nicolás Guillén subraya, sobre todo en la “Angustia primera” y en el último poema “La voz de la esperanza”, la identidad racial y cultural de la voz poética para legitimar su discurso solidario con la causa republicana desde la perspectiva del latinoamericano unido al español por sus raíces culturales y sus convicciones políticas. Los cinco poemas de *España* de Nicolás Guillén son también un homenaje estético y político a Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti y Pablo Neruda, poetas contemporáneos con quienes establece un diálogo intertextual a través de una diversidad de estilos y formas poéticas. Las cuatro angustias explican el compromiso latinoamericano con los republicanos españoles y lamentan la tragedia ante la muerte de Lorca,

mientras que el último poema, subraya con actitud desafiante y optimista el imperativo de luchar contra el fascismo. Recientemente se han publicado unas cuantas lecturas detalladas de este poema (Vegas García; Moss), pero a mí me interesa problematizar esa construcción del sujeto histórico, y de su yo poético, para situar dentro de su contexto político y cultural, la propuesta poética de Nicolás Guillén.

La política transatlántica de la solidaridad durante la guerra no implica que olvidemos la historia imperialista española en las Américas y cómo sigue estando presente en sus relaciones postcoloniales con América Latina. El sentimiento “antiespañol”, que había perseguido la Academia Americana y reforzado la retórica nacionalista en América Latina en el siglo XIX, fue interrogado y teorizado durante la guerra de forma interesante. Octavio Paz en un ensayo que escribió en 1938, “Americanidad de España”, aborda esta nueva solidaridad: “La guerra de España, aparte de su esencial y dramática significación para el presente de todo el mundo y para su inmediato porvenir, ha señalado, en Hispanoamérica, el despertar de una nueva solidaridad, nutrida no sólo en la hermandad democrática y de clase, sino en la unidad histórica de lo hispano” (*Octavio Paz en España* 69-70). Paz pasó a argumentar que la lucha contra el fascismo es precisamente contra esa herencia imperialista que la derecha defiende y reverencia. Paz plantea que la guerra no era sólo de los españoles; era una guerra en que defendieron la democracia, y, por lo tanto, “La defensa de España es la defensa de América” (74). Como sabemos, el discurso político y estético de los fascistas está marcado por una visión nostálgica de su glorioso pasado imperial como una utopía antimoderna; exaltaban su insurrección como “la cruzada” y su recuperación de la historia claramente privilegiaba la Reconquista y la Conquista como la columna vertebral ideológica fascista que se retoma en una Guerra Civil contra los “ateos” comunistas. Paz recalca que “El hispanismo, en América y España, parecía una tesis desprestigiada, reaccionaria. Era natural. Con el hispanismo

se hacía defensa de todo aquello, antiespañol y antiamericano... la defensa del régimen de encomenderos, clero y Corona...” En este sentido, para contrarrestar esa visión del hispanismo fascista, Paz se hace eco del hispanismo de izquierda que defienden intelectuales como José Gaos, y que Sebastiaan Faber ha criticado elocuentemente (Faber, “Contradictions...”). Por lo tanto, para Paz y para Nicolás Guillén se trataba de una guerra contra un fascismo imperialista que amenazaba a todas las naciones democráticas. Sugiero que el discurso de poetas como Guillén, Paz y Langston Hughes es uno que condena ese pasado de la conquista y la colonización que el hispanismo fascista quiere reivindicar como un legado glorioso, mientras abogan por un discurso transnacional que se alía con la España constitucionalista, anti-imperialista. La retórica fascista y más tarde el régimen dictatorial de Franco, apoyan el discurso racista de la conquista, a favor de la homogeneización de la nación: “una, grande y libre”. Para la propaganda “nacionalista”, los republicanos eran traidores, financiados por la Unión Soviética—una posición paradójica, puesto que la cruzada de “nacionalista” sobrevivió y tuvo éxito precisamente por el apoyo financiero y militar de las fuerzas extranjeras, la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini, y la pasividad de las democracias occidentales.

Nicolás Guillén llegó a España a mediados de 1937 y permaneció allí hasta febrero de 1938. Como explica Jesús Cano Reyes en la entrada de Guillén en *Cuba y la Guerra Civil española*, Guillén escribe numerosas crónicas en esos siete meses para la revista *Mediodía*, entre otras. Muchas de estas crónicas se centraban en la resistencia de Madrid, “como personificada, convertida en un héroe doliente y glorioso” (Cano Reyes 344). Al igual que Paz en “Americanidad de España”, Guillén en la crónica “Candón, ejemplo americano” resalta esta alianza de América con la “verdadera” España, la republicana, la anti-fascistas: “España no era—se comprendía al fin, como en un gran golpe de luz—lo que habíamos estado odiando hasta entonces. La verdadera España era esa otra que había triunfado en las urnas de febrero y que ahora tendría

que defender su triunfo contra la voracidad de los españoles tradicionalistas” (Cano Reyes 344).

Guillén y Langston Hughes participaron en el Congreso Internacional de Escritores contra el Fascismo en Valencia en 1937, y ambos fueron corresponsales de guerra para sus respectivos países, Cuba y Estados Unidos. Como Cano Reyes destaca en *Cuba y la Guerra Civil española*: “En sus intervenciones del Congreso, Guillén se esforzaría por visibilizar la lucha de la raza negra y por definir su identidad antifascista desde su condición de negro y cubano” (Cano Reyes 343-4). En el libro, Cano Reyes cita el discurso de Guillén en París del 16 de julio: “Yo quiero, pues, afirmar aquí esta noche una triple causa de adhesión en mí al pueblo español: como escritor...; como cubano, porque mi país se halla también en lucha contra el fascismo...; y como negro...” (Cano Reyes 344). Este discurso en el que reafirma su identidad racial, nacional y cultural también resulta clave en la construcción de la poética de la solidaridad, la cual también se revela en su obra ética y los discursos de múltiples escritores latinoamericanos y estadounidenses como Langston Hughes.

En el Congreso de Valencia en 1937, Hughes dio un discurso titulado “Too much race”, en donde argumentó que el racismo es simplemente otra forma de fascismo: “We represent the end of race, and the Fascists know that when there is no more race, there will be no more capitalism, no more war... because the workers of the world will have triumphed” (“representamos el final de la raza, y los fascistas saben que cuando no haya más razas, no habrá más capitalismo, ni más guerras... porque los trabajadores del mundo habrán triunfado” (Mullen 96). En su poesía y sus artículos Hughes y Guillén subrayaron que la Guerra Civil era una contienda internacional y una lucha social, en defensa de la clase obrera y la República española. Hughes y Guillén fueron grandes amigos, viajaron juntos por toda España como periodistas cubriendo la guerra y promoviendo la causa republicana. Guillén fue el editor y reportero de *Mediodía* de Cuba, y Hughes escribió para *The Afro-American* de Baltimore.

La poesía que surge de la guerra, escrita por reconocidos poetas como Guillén, Hughes, Vallejo, Neruda, Huidobro, entre muchos otros escritores, no debe ser descartada fácilmente como menos poética por ser propagandista; simplemente incorpora la dialéctica política en la estructura del texto y reitera un tono oral e informal. Inclusive me atrevo a sugerir que, a pesar de su complejidad ante las multiplicidades de voces y registros poéticos, los cinco poemas que se reúnen en *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza*, han sido relativamente ignorados por la crítica literaria. Pese a que hay toda una sección en *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social* dedicada a Guillén y España con seis excelentes ensayos, la mayoría de los trabajos críticos no se concentran en un análisis detallado de estos poemas, y aunque recientemente se han escrito dos ensayos en los que se analiza este poema en términos formales como Vegas García y en relación a su discurso de democracia racial como Moss, considero que la obra de Nicolás Guillén y su poética transatlántica requiere también otro acercamiento. La amplia y reconocida obra crítica sobre Guillén tiende a privilegiar su innovación estética en *Motivos de son*, *Sóngoro Cosongo* y *West Indies, LTD*, e inclusive en varias antologías como la de la editorial Cátedra, sólo aparecen un par de poemas de *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza*. Esta falta de atención por parte de la crítica puede guardar relación con la actitud de cierta parte de la crítica, que tendía en general a menospreciar los poemas de la guerra; algo que también le pasa a Neruda con su *España en el corazón* ante una visión que la cataloga como poesía propagandística y “transparente” en comparación con la complejidad de los primeros volúmenes de *Residencia en la tierra*.



Fig. 2. Portada de *España: Poema en cuatro angustias*, 1937

Luis Iñigo Madrigal en su introducción a *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* informa que se escribió en México en mayo de 1937, y que se publicó dos veces, la primera en México y la segunda en agosto de ese año en Valencia. Madrigal añade: “La importancia vital del tema de este poema para Guillén no es desconocida: veinticinco años después de escrito, en una entrevista en que se le interrogaba sobre ‘los acontecimientos que han influido’ en él ‘con mayor fuerza, dando un sentido profundo a su vida’, el poeta nombró con otros tres, un hecho decisivo: la Guerra Civil española” (*Summa Poética* 121). Incluso en otra reflexión sobre su vida, cuando Jaime Sarusky le pregunta a Guillén sobre el acontecimiento más influyente en su vida, responde: “Podría hablar de cinco. La muerte de mi padre, en 1917. La caída de Machado, en 1933. La cercanía española, en 1937. Mi ingreso en el Partido Comunista, ese mismo año. La revolución, en 1959” (*Recopilación de*

textos sobre Nicolás Guillén 51). A España viaja en julio de 1937 para asistir al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura junto con Octavio Paz, Elena Garro y José Mancisidor de México, y Juan Marinello, Félix Pita Rodríguez, Alejo Carpentier y Leonardo Fernández Sánchez de Cuba. Tras tantos meses de vivir en una España en plena Guerra Civil es comprensible que la experiencia cultural colectiva y la urgencia política de la lucha contra el fascismo resulten determinantes para el desarrollo poético de la obra de Guillén, quien en España ingresa en el Partido Comunista. Como explica Ángel Augier: “La experiencia española, de impar heroísmo, fortaleció la conciencia revolucionaria del poeta. En el mismo escenario de la heroica lucha popular obtuvo su ingreso en el Partido Comunista de Cuba, y desde su regreso a la isla en 1938 se consagró plenamente a la causa de liberación nacional y la revolución social...” (xxxvii). Como indica Augier también ese año de 1937 publica en México, antes de escribir los poemas a España, *Cantos para soldados y sones para turistas*. En su prólogo, Marinello habla de estos poemas escritos en Cuba y sugiere que: “Tiene la palabra que piden su tierra y su tiempo, teñida de jugos vitales de África y España y estremecida de viejos rencores y de esperanzas nuevas; la lucha larga y terca de su isla contra los poderosos que la desangran... le piden un servicio liberador por la vía de su arte” (Marinello en Madrigal 106). Estos cantos a soldados pueden sentar las bases ideológicas y estéticas que lo llevan a escribir sus poemas a España, pero no parecen estar dirigidos a la Guerra Civil española.

En su *The Cultural Politics of Emotion*, Sarah Ahmed comienza el capítulo sobre el dolor con una serie de preguntas claves: “How does pain enter politics? How are lived experiences of pain shaped by contact with others? Pain has often been described as a private, even lonely experience, as a feeling that I have that others cannot have, or as a feeling that others have that I myself cannot feel [...] And yet the pain of others is continually evoked in public discourse, as that which demands a collective as well as individual response”.

(20). En el poema a España de Guillén la política afectiva se centra en la angustia como una colectiva, una que traspasa fronteras nacionales, una que pasa de la indignación individual a un dolor compartido. En esta breve reflexión sobre *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* exploraré cómo Guillén aboga por una poética de la solidaridad con la España republicana pero consciente de la historia colonial y postcolonial que problematiza esta postura estética “transatlántica”. En la “Angustia Primera”, “miradas de metales y de rocas” aclara desde el principio que no defiende la España de Cortés o Pizarro y la conquista española, si no la España de “los cercanos hermanos”:

No Cortés, ni Pizarro
(aztecas, incas, juntos halando el doble carro).
Mejor sus hombres rudos
Saltando el tiempo. Aquí, con sus escudos.
Aquí, con sus callosas, duras manos;
remotos milicianos
al pie aquí de nosotros,
clavadas las espuelas en sus potros;
aquí al fin con nosotros,
lejanos milicianos,
ardientes, cercanos hermanos.

El poema se alía ideológicamente desde el comienzo con el carro tirado por los indígenas de América Latina, en este caso menciona los aztecas y los incas, y alude a un salto en el tiempo que explique la alianza entre los latinoamericanos modernos y los españoles. Esto lo hace a través de la anáfora, en la que repite con insistencia “Aquí” reforzando el lugar desde donde se escribe o construye el poema, pero también haciendo presente en ese espacio y tiempo a través del apóstrofe a los “remotos” y “lejanos” milicianos. Guillén juega con la paradoja, a través del apóstrofe, al transformar a los “remotos” y “lejanos milicianos” en “ardientes, cercanos hermanos”.

De esta forma, elabora esta primera angustia ante la destrucción en España, subrayando la hermandad y fraternidad cultural e ideológica entre ambos pueblos. La metonimia como recurso poético se destaca tanto en la primera estrofa con “los escudos” de los ausentes conquistadores e indígenas que aquí se remplazan por “sus callosas, duras manos”, sinécdote y símbolo de la clase trabajadora. En la segunda estrofa alude a esta etapa de la conquista también con símbolos y metonimias de los soldados conquistadores como “hierros”, “lanzas campeadoras”, “espadas”, “grises armaduras”, “arcabuces”, “clavos y herraduras”, “cascos” y “viseras” para apoderarse de ellos y transformarlos, refundirlos, reciclarlos en el material que nutre a las nuevas balas de la Guerra Civil. Guillén finaliza el poema con: “todo el viejo metal imperialista / corre fundido en aguas quemadoras, / donde soldado, obrero, artista, / las balas cogen para sus ametralladoras”. Estos versos finales no sólo sugieren que la ideología imperialista del pasado de la conquista se regenera con esta guerra, sino que también une a los “nuevos” sujetos de la historia, “soldado, obrero, artista” que luchan contra esa visión ideológica.

En la tercera estrofa repite los versos del comienzo de la primera para retomar ese puente en el tiempo, en donde el *aquí* de América Latina se convierte en el *ahora*, y en el *aquí* de la España en ruinas. En esta cuarta estrofa, Guillén utiliza el imperativo para exigir que el lector se convierta en un testigo de la historia: “¡Miradla, a España, rota!” La insistencia en la palabra “ver” y “mirar”, recuerda a “Explico algunas cosas”, de Neruda, el famoso testimonio de sus experiencias de guerra en Madrid. Insiste en ese texto Neruda en que todos veamos la destrucción de su casa muerta, un símbolo del país en sí mismo. Cuando al final, la voz poética repite “Venid a ver la sangre por las calles”, Neruda nos reta, al igual que Guillén, a ser testigos de la historia. En *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo*, Giorgio Agamben hace alusión a dos definiciones de la palabra *testigo* en latín, uno que testifica como tercera persona en un juicio y la otra definición que se refiere a la persona que ha

vivido cierta experiencia y siente la urgencia de dar un testimonio (Agamben 15). El uso del imperativo que nos exige mirar esa realidad apunta a que estos poemas se conceptualizan también como testimonios históricos.

La escena final de la “Angustia primera” señala el imperativo a mirar la España rota como un país en ruinas, que parece evocar los pósteres de la época en donde el mapa de España se veía amenazado por la bota del fascismo. Las metonimias de la ciudad destruida, sin esperanza, y la violencia en pleno estado de ejecución, están ejemplificadas en “faroles sin luz” y “obuses estallando en el asfalto”. Los caballos muertos y las olas del mar hechas “lágrimas marinas” expresan el dolor y la ira de la naturaleza mientras se mezclan con las imágenes de la ciudad y las metonimias de los cuerpos. Pero estos cuerpos se contraponen a las imágenes de destrucción, ya que parecen ser partes de cuerpos que desafían la violencia a pesar de que algunos puedan leerlas como sinécdoques deshumanizantes: “puños en alto”, “los pechos despiertos”, “gritos que se asoman a las bocas / y a los ojos coléricos, abiertos, bien abiertos, / miradas de metales y de rocas”. En este sentido, Guillén evoca la transformación de esos símbolos de violencia imperialista de la conquista. Las armaduras y las herraduras se transforman en nuevas balas para subrayar cómo los metales y las rocas también se pueden encontrar en las miradas de estos cuerpos, cuyos ojos están “bien abiertos”, enfrentando con plena conciencia su realidad, aunque no se aclara si están vivos o muertos.

La “Angustia segunda” también abraza la estructura circular, en la que último verso se subraya con itálicas, en este caso: “Tus venas, la raíz de nuestros árboles”. El poema juega con la imagen del cuerpo del árbol, cuyas raíces son como venas que conectan al yo con el tú, y considerando el contexto del breve poemario podemos inferir que se refiere al yo americano y al tú español. El uso de la anáfora destaca la relevancia de los pronombres, “la raíz de *mi* árbol, de *tu* árbol, de todos *nuestros* árboles”. Esta solidaridad transatlántica, que algunos críticos como Niall Binns leen como utópica en algunas de las crónicas de Guillén,

alimenta las imágenes de la raíz “retorcida”, “bebiendo sangre,” “clavada en lo más hondo de mi tierra ... arrastrándome y alzándome y hablándome, / gritándome”. La voz poética parece encontrar en las venas de ese tú, de España, la sangre, la raíz que clavada en “mi tierra”, en la geografía cubana, le reclama su compromiso político y social. Guillén logra nuevamente transformar lo metálico, las metonimias de la violencia de la conquista y la guerra: “En mi tierra, clavada, / con clavos ya de hierro, / de pólvora, de piedra”. Esa tierra una clavada, eco de esclavizada, ahora con los gerundios parece renacer: “floreciendo en lenguas ardorosas, / y alimentando ramas donde colgar los pájaros cansados, / y elevando sus venas, nuestras venas, / tus venas, la raíz de nuestros árboles”. La Guerra Civil parece darle una nueva gama de significados al problemático legado español en el Caribe, donde la palabra hace florecer a esas raíces, y alimenta las ramas y las venas de cuerpo colectivo. Como sugiere el crítico Jorge María Ruscalleda Bercedóniz, la “Angustia segunda” es “una ampliación del tema de la hispanidad en medio del desastre de la guerra” (en Nancy Morejón 77). La imagen más ambigua de estos versos es las “ramas donde colgar los pájaros cansados”, pues el pájaro convencionalmente apunta al poeta o al cantautor, aunque “cansado” también puede sugerir que esos pájaros que se posan en las ramas son testigos de la historia que transcurre. El yo poético se vuelve explícito desde el comienzo con el “Yo la siento”, para resaltar la raíz de la “hispanidad” que se siente físicamente, que le habla, le grita, le exige su poema y eleva “nuestras venas”. Aunque hoy en día, se tiende a cuestionar esta solidaridad que resalta el legado de la hispanidad, un legado lleno de púas y espinas, considero crucial que se contextualicen estos poemas dentro de una visión transatlántica del hispanismo y sus “raíces” que no siempre están definidas verticalmente por la política cultural imperialista para entonces poder entender este discurso guilleniano. Por lo tanto, se puede y debe cuestionar el uso de la palabra hispanidad, el legado político y colonial del hispanismo, y su retórica nacionalista, imperialista, y a la misma vez, hay

que leer este poema de Nicolás Guillén dentro del contexto transnacional de la poética de solidaridad de esa época en la que el dolor y la angustia colectiva se politizan y cómo de esta forma quiere reivindicar una visión antifascista, anti-imperialista del discurso hispanista.

Como plantea Nancy Morejón esta serie de cinco poemas puede considerarse un poemario, y aunque cada poema es un texto en sí mismo, y creo que el mismo título apunta a una lectura en la que se conectan las cuatro angustias. La poeta cubana Nancy Morejón es de las que mejor ha analizado la obra de Guillén, a quién lee como “un poeta de la tradición”, que fusiona magistralmente los elementos populares y cultos. Este nosotros que emerge de la “Segunda Angustia” puede interpretarse como el “nosotros” whitmaniano, como sugiere Morejón, aunque este “nosotros” abraza lo hispano dentro de su americanidad:

La expresión poética de Nicolás amulatō diversas formas métricas hispánicas. He llegado a la conclusión de que, ya en el plano de la poesía culta, sus hallazgos formales son: un verso amplio, discursivo en el que el yo poético se ajusta al yo vital y viceversa; un verso de molde clásico de arte mayor o menor según convenga al propósito del autor en el que, a ratos, el yo poético no es un yo sino un nosotros –épico más bien; un monólogo plural, proveniente del nosotros whitmaniano-, al que integra formas propias de la híbrida cultura nacional. (8)

Estos “hallazgos formales” que plantea Morejón se pueden encontrar en estos poemas o “angustias”, textos con los que Nicolás Guillén quiere establecer un homenaje formal a la tradición lírica hispánica, y a su vez un homenaje y diálogo con poetas contemporáneos como Antonio Machado y Federico García Lorca. Morejón ahonda esta lectura de este poemario como uno anclado en la tradición poética hispánica: “El poeta incursiona de nuevo sobre el destello de las formas tradicionales (serventesios, tercetos, silvas), alternando el verso amplio y discursivo con el verso de arte menor, pasto esencial de la canción

popular en nuestra lengua” (77). Esos juegos de maestría formal se ven en el paso de la “Angustia segunda”, cuyo ritmo y rima se recuestan en el uso de la anáfora, y sus diferencias con la “Angustia tercera”, soneto con rima consonante.

En la “Angustia tercera” prevalece también la paradoja, aludiendo a los juegos conceptuales de Quevedo. La voz poética se describe como un yo caribeño sudoroso, “Con mi camisa trópico ceñida” que a su vez se contrasta con “la muerte disfrazada... de fraile”, crítica explícita a la alianza de la Iglesia Católica con el fascismo. El yo poético “mata” su baile, interrumpe su vida, para correr “tras la muerte por tu vida”. La paradoja de arriesgar la vida para defenderla es recurrente en la poesía de la Guerra Civil española y en especial me recuerda a Miguel Hernández y su “Canción del esposo soldado”, aunque estos poemas de Guillén como aclaré se escribieron antes de su llegada a España en julio de 1937, en sus crónicas sugiere que había leído a Hernández antes de conocerle en persona y que justamente en un teatro en México, recitó *Vientos del pueblo* (“Un poeta en espardeñas”, *En la guerra* 84). En la segunda estrofa de este poema Guillén regresa al motivo de la hermandad entre España y América Latina, a la que se alude en la “Angustia segunda” con el símbolo de la sangre y las venas: “Las dos sangres de ti que en mí se juntan, / vuelven a ti, pues que de ti vinieron”. La solidaridad política tiende a legitimarla con una conexión familiar, un legado histórico fundamentado en la sangre, sangres “que en mí se juntan”, versos que se hacen eco de su poema de 1934 “La balada de los dos abuelos”. Pero acá el cuerpo herido de España con sus llagas parece sanarse con el cuerpo de la voz poética, cuya piel en la cuarta estrofa le servirá de vendas al país herido.

La tercera estrofa utiliza las sinédoques para simbolizar al enemigo fascista y sus aliados. Como sugiere Guillén, el yo poético se contrapone:

Contra cetro y corona y manto y sable,
Pueblo, contra sotana, y yo contigo,

Y con mi voz para que el pecho te hable.
Yo, tu amigo, mi amigo; yo, tu amigo.

La defensa de la República española se contrapone a los símbolos de la monarquía, representada en el “cetro” y la “corona”; y en el segundo verso, el pueblo español se enfrenta a la Iglesia, con su “sotana”. Por supuesto, esta es una visión politizada del “pueblo” español, muy dividido entre los que defendían la visión de la España conservadora y tradicional, y el “pueblo”, consciente de la lucha de clases que implicaba la Guerra Civil y su defensa de una España laica y moderna. La voz poética le habla directamente a ese “tú”, a esa España amiga, y en la cuarta estrofa retoma la cartografía de montañas, sendas y “caminos desbocados” para unirse metafórica y metonímicamente a ese paisaje: “mi piel, en tiras, para hacerte vendas, / y mis huesos marchando en tus soldados”. El verso final que también inicia el texto en *itálicas* sugiere que los huesos de la voz poética se unen a la lucha republicana.

La “Angustia cuarta” es un homenaje en varias partes a Federico García Lorca, quien acababa de morir asesinado por los falangistas en agosto de 1936. Carmen Alemany Bay explica: “Estos versos nos dan su visión poetizada de la muerte y la transmuerte del andaluz con formas poéticas tan lorquianas y guillenianas como son las estrofas paralelísticas y el romance, donde la continuidad temática se une a una métrica y a un tono cambiantes de acuerdo con la intensidad que va aumentando en el poema. Símbolos lorquianos como *aceituna, clavel, luna, Granada, limoneros, gitanos*, alcanzan una dimensión mística” (112). Alemany Bay sugiere que estos poemas aluden a San Juan de la Cruz para elevar al poeta granadino “a la categoría de místico” (112). No estoy tan convencida ante la lectura de que Guillén representa a Lorca como místico, pero las preguntas retóricas y los símbolos lorquianos sí claramente evocan un homenaje estilístico, en donde el espacio y la naturaleza reflejan la desolación ante la ausencia del poeta. El paisaje en ruinas se retrata a través de la casa

vacía, el musgo en las paredes, el pozo y “el jardín de lagartos verdes”, alusión al poema dedicado a Teresa Guillén, hija de Jorge Guillén, “El lagarto está llorando”. Su camino hacia la muerte se concentra en “Una canción”, que sirve de transición coral entre los textos: “Llevaba en la mano un lirio, / Llevaba en los ojos fiebre; / el lirio se tornó sangre, / la sangre tornóse muerte”. Los lirios blancos manchados por la sangre del poeta recrean la imagen de la naturaleza transformada, el símbolo de la fragilidad de la flor y de su blancura contrastan con el rojo de la muerte y la tragedia. El “Momento en García Lorca” también le rinde homenaje al poeta granadino a través de la sinestesia, en donde el baile de los sentidos del paisaje andaluz se pinta con los colores y olores de los nardos y el clavel que se juntan con los colores y la textura de la cera y lo gustativo de las aceitunas. En el poema “caminaban descalzos los sentidos”, el eco de las voces de gitanos que lo llaman resalta la impotencia ante su muerte y es a través de estos símbolos lorquianos que Guillén une “Federico, Granada, Primavera”.

Manuel Altolaguirre publica *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* y en su “Noticia” preliminar alude al viaje de Lorca a Cuba en 1930, y su conocido poema “Iré a Santiago”. En su comentario, Altolaguirre destaca la fraternidad que implica el homenaje de Nicolás Guillén: “A las dos orillas de esa muerte ancha, en los dos litorales de ese mar, Guillén y García Lorca elevan con una misma dignidad de idioma lo más entrañable y lírico, lo popular poético, es decir lo que en definitiva se salvará de una época” (Augier, “Nicolás Guillén y la generación poética española de 1927” 63). Esta idea de lo “popular poético” resume bien las conexiones entre estos dos poetas, y por qué Nicolás Guillén siente afinidad por la estética castellana de Antonio Machado y el paisaje andaluz de Lorca.

En estos poemas es evidente el homenaje a Lorca y Machado, pero también podemos reconocer el diálogo con Neruda, Hernández, Vallejo y Alberti. En “La voz esperanzada” España resurge de la muerte y las ruinas para levantarse,

“tus heridos risueños; / tus muertos sepultados en parcelas de sueños”. El espíritu utópico que dominaba la estética poética de la Guerra Civil se percibe en este poema de Guillén, que al igual que los contrastes que explota el “Madrid Otoño” de Rafael Alberti, encontramos que de la muerte renace la vida. En este poema final, el poeta cubano Guillén opta por representar la voz de los latinoamericanos y la herencia española y africana. En contraste con los detalles autobiográficos que Neruda incorpora en “Explico algunas cosas” para darle cierta “veracidad” a su testimonio poético, Guillén no proporciona un retrato del yo con detalles personales que apunten a su experiencia personal en España, entre otras razones porque escribe estos textos en México en 1937 justo antes de viajar hacia España. Su “yo” poético va más allá del individuo mismo y parece querer representar a todos los sujetos coloniales que valoran, defienden y luchan por la libertad: “Yo, hijo de América, / hijo de ti y de África, / esclavo ayer de mayorales blancos... / hoy esclavo de rojos yanquis... / yo, corro hacia ti, muero por ti”. Al igual que Hughes, en su discurso “Too much race”, al conectar el racismo y la supremacía blanca de la cultura en los Estados Unidos con el fascismo, Guillén legitima su voz como uno de los oprimidos recordando una herencia de violencia y esclavitud. Así, la lucha contra el fascismo es una lucha contra una historia común de opresión. Guillén destaca con orgullo características raciales de la voz poética: “con mi cabeza crespa y mi pecho moreno”, para poderle dar voz al sujeto cubano, producto del *mestizaje* y de la historia colonial.

Guillén separa constantemente el pasado del presente para reforzar la urgencia histórica de la Guerra Civil española y la necesidad de la movilización de la izquierda latinoamericana. Él vuelve a la conquista española para legitimar la lucha actual contra las ambiciones imperialistas de fascismo: “Con vosotros, conquistadores de brazos / ayer, y hoy ímpetu para desbaratar fronteras...”. Al igual que en los poemas de Neruda y Vallejo, la solidaridad con los españoles también se revela a través de la lengua y el uso de *vosotros*. En estos versos,

Guillén sugiere que los escritores latinoamericanos pueden y deben apoyar a España y la República, sin tener que olvidar o borrar históricamente el pasado brutal de la conquista española; precisamente porque Franco y los fascistas representan esos valores imperialistas y totalitarios de la conquista. Guillén plantea que los brazos españoles postimperiales tienen el “impulso para romper fronteras”, en diálogo con una poética transatlántica de solidaridad que pretende romper las barreras nacionales, raciales y culturales, por una causa común.

“La voz esperanzada” está claramente poetizando las ideas que Guillén argumenta en sus “Discursos en el Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura”. En el primer discurso precisamente empieza criticando el racismo del fascismo y su retórica de defender una “pretendida raza superior” (*En la guerra* 29). En este discurso justamente explica su alianza como latinoamericano negro: “El negro cubano es también *español*, porque juntos con los signos infamantes del siervo recibió y asimiló los elementos de esta cultura, mucho más parcos, desde luego que los azotes del amo, pero que han ido acaudalándose cada vez que la más pequeña mejoría en sus tristes condiciones de vida lo ha permitido, hasta culminar a veces en tipos de poderosa y recia formación” (*En la guerra* 31). En sus discursos y poemas, Guillén plantea que la conexión entre los latinoamericanos y los españoles no es solamente por las alianzas ideológicas en defensa de la libertad, sino también porque hay un legado cultural que les une a pesar de que se formara durante la colonización de las Américas a través de la explotación laboral. El final de este texto, “¡hombres ya sin colores, sin guerras, sin prejuicios y sin razas” es definitivamente utópico e inclusive puede ser polémico hoy en día, pero se debe entender dentro de su contexto histórico y político, ya que también se hace eco de las palabras de Langston Hughes en su discurso “Too much race”, para argumentar que la lucha de clases implica una unidad entre los trabajadores de múltiples razas.

En su segundo discurso, Guillén indica que representa a “Cuba, que es hijo de España”, y que está viviendo también la lucha contra “una dictadura de tipo militar y fascista” (*En la guerra* 33). Guillén declara que “todo el pueblo cubano está al lado de la España republicana, democrática, porque no ignora que ambos tienen idénticos enemigos, idénticos destinos e idénticas heroicas soluciones” (33). Desde nuestra perspectiva histórica actual, es fácil reconocer la ironía de esta aseveración, ya que definitivamente “idénticos destinos” no tuvieron los dos pueblos. Pero es relevante puntualizar que estos discursos, cuya función era solidificar el apoyo de los escritores internacionales a la defensa de la República, sirven de propaganda antifascista, y es que “propaganda” no era una “mala” palabra en esa época. Guillén termina el segundo discurso como en el poema “La voz esperanzada” posicionándose como escritor, cubano y negro “porque el fascismo supone... un estúpido regreso a etapas que se hallan en vía de superación...” (34). Desde julio de 1937 hasta julio de 1938, Guillén se concentró en escribir crónicas y entrevistas que publicó en su mayoría en *Mediodía*. En ellas notifica sobre el estado de sitio en Madrid y su defensa; la labor cultural y política de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, el trabajo de escritores como Rafael Alberti y María Teresa León; y la presencia de cubanos brigadistas en España, por ejemplo, el beisbolista Basilio Cueria, entre muchos otros textos, todos recogidos en *En la guerra de España: crónicas y enunciados*. Su labor periodística también se revela en este libro a través de entrevistas y homenajes a poetas contemporáneos como Antonio Machado, Miguel Hernández, y José Bergamín, entre otros.

Al igual que Langston Hughes, Nicolás Guillén estaba preocupado por representar en sus artículos periodísticos el rol de los negros latinoamericanos y americanos en apoyo a los republicanos. Amauri Gutiérrez Coto en su ensayo “Izquierda cubana y republicanismo español” explica que “Más de mil cubanos combatieron al lado de la Segunda República y se organizaron colectas para garantizar su avituallamiento y su transporte. Alrededor de

850 jóvenes salieron clandestinamente de Cuba y el resto partió desde otros países vecinos. Otras asociaciones como la Agrupación de Jóvenes del Pueblo y la Hermandad de los Jóvenes Cubanos apoyaron de manera especial la causa republicana” (71). Pero Guillén no sólo quiere captar la experiencia y el compromiso de los cubanos en España en sus crónicas. La función pública y política de su poesía adquiere cada vez más importancia durante la guerra como le sucede a la mayoría de los vanguardistas. Como sugiere Vera Kutzinski, quien reflexiona sobre la gran amistad que une a Guillén y Hughes en esta época, y destaca que: “poets themselves were turning away from privileged spaces, among them lyrical interiority, and toward what one might call public intervention. They were actively looking for new ways in which poetry might address audiences beyond the intellectual elite. Poetry was written to be recited, read out loud, and circulated in the form of pamphlets and leaflets or in inexpensive editions” (“los poetas se fueron distanciando de espacios privilegiados, entre otros los de la interioridad lírica, y hacia lo que uno podría llamar la intervención pública. Fueron en busca de nuevas formas en que la poesía podía acceder a personas, más allá de la élite intelectual. La poesía se escribía para ser recitada, leída en voz alta, y distribuida en forma de folletos y papeletas o en ediciones baratas”) (91). Obviamente, aquella no era la época de la televisión o los medios sociales como Facebook y Twitter; en los años treinta en España, la poesía tenía grandes repercusiones políticas y mediáticas, mucho más que hoy en día, y por eso su función pública y didáctica, y hasta propagandística se debe de estudiar como parte de este contexto histórico y estético. Sin embargo, hay críticos como Niall Binns que consideran maniqueo y muy problemático que Guillén en su segundo discurso en el Congreso en Valencia narre su encuentro con un niño que tenía escrito en uno de sus brazos “con tinta común ‘Mueran los fascistas’”; y en el otro... “No pasarán” (*En la guerra* 31-32). Este niño, a quien unos aviadores con metralleta le mataron a sus hermanitos desde el aire mientras jugaban, se convierte en un símbolo de

lucha para Guillén. Sin embargo, para Binns el reducir al niño a las consignas lo lleva a “la pérdida de la infancia y el riesgo de una deshumanización absoluta” (129). Es interesante, como plantea Binns, que la actitud crítica ante la guerra de escritores británicos como Auden, Spender, y Orwell no se encuentre de la misma forma en escritores americanos y latinoamericanos, algo que no quiero meramente explicar con la “hermandad” y conexión cultural y lingüística, pues como sabemos Hemingway y Hughes no asumieron esas posturas de desilusión ante los fracasos de la izquierda española. Pero tampoco considero que Guillén deshumanice al niño español por narrar una anécdota que le impresiona. La deshumanización del “otro” político era una práctica común entre escritores de ambos lados, en especial del lado fascista y falangista, pero el utilizar la muerte de los niños y las imágenes de niños mutilados tanto en poesía (por ejemplo, Vicente Aleixandre, Concha Méndez, Gloria Fuertes) como en periódicos o reportajes que querían crear conciencia internacional sobre lo que ocurría en España, es una práctica propagandística que fue bastante eficaz en su momento.

Susan Sontag, quien también alude a esta táctica propagandística en *Regarding the Pain of Others*, nos recuerda que en relación a las estrategias militares de la guerra: “General Franco was using the same tactics of bombardment, massacre, torture and the killing and mutilation of prisoners that he had perfected as a commanding officer in Morocco. Then, more acceptably to ruling powers, his victims had been Spain’s colonial subjects, darker-hued and infidels to boot; now his victims were compatriots” (“El General Franco estaba usando las mismas tácticas de bombardeo, masacre, tortura, asesinato y la mutilación de prisioneros que él había perfeccionado como comandante en Marruecos. Luego, más aceptablemente para las potencias internacionales, sus víctimas habían sido súbditos coloniales, más oscuros e infieles; ahora sus víctimas eran sus compatriotas”) (9). Sontag subraya cómo la Guerra Civil española también se determinó por la historia

de la guerra colonial en Marruecos y cómo las técnicas y tácticas de guerra fueron transferidas de África a la península. Pero esto se convierte en un tema particularmente complejo, cuando para persuadir a los musulmanes a luchar por ellos, los “nacionalistas” tratarían de ocultar su ideología racista y acentuar su celo religioso. Condenaron a los republicanos, su odiado “otro” interno, no tanto por motivos raciales, sino bajo premisas religiosas e ideológicas. Como explica Sebastián Balfour en *Deadly Embrace: Morocco and the Road to the Spanish Civil War*: “What had been the external Other was mobilized against the internal Other. From a Christian war against the infidels of old tradition, the Civil War was portrayed as a religious war against atheism waged together by the two dominant religions of the Mediterranean” (“lo que había sido el “otro” externo se movilizó contra el “otro” interno. De una guerra de cristianos contra los infieles de antigua tradición, la Guerra Civil fue interpretada como una guerra de religiones contra el ateísmo llevada a cabo conjuntamente por las dos religiones dominantes del Mediterráneo”) (280). Balfour argumenta que esta transposición también tiene una dimensión de clase, el “otro” externo, antes asociado a los infieles, y las “hordas” incivilizadas, ahora son los trabajadores españoles, quienes luchaban contra los “nacionalistas”. Por lo tanto, “La España rota” de los poemas de Guillén y de Neruda describe no sólo la destrucción material de las ruinas, los efectos de una guerra muy real, sino también la España metafóricamente quebrada, donde el pasado está en pedazos, moldeado y reformado según la perspectiva ideológica de la voz poética y el “destinatario”.

Entre otras muchas, la diferencia en la participación en la guerra entre el soldado africano-americano y el mercenario marroquí es una de convicción ideológica. Los voluntarios de las brigadas internacionales estaban motivados por sus propios ideales, su necesidad de participar en la lucha contra el fascismo; los mercenarios marroquíes estaban motivados por la necesidad económica y la propaganda fascista de gratificación inmediata, y el discurso anti-secular que

les convence en luchar contra los ateos “comunistas”. Estos poemas empiezan a construir la memoria histórica de la guerra y critican el discurso fascista, racista, ultranacionalista y machista. Surgen de una política transatlántica de la solidaridad y del imperativo ético de contar la historia desde la perspectiva de los republicanos. El legado de su lucha sigue siendo uno de los factores de unión de una sociedad multicultural y democrática. Walter Benjamin también vio el imperativo ético de re-conceptualizar el progreso desde la perspectiva materialista histórica de la crítica. En la primavera de 1940, pocos meses antes de que se suicidara en la frontera entre la Francia ocupada por los nazis y la España franquista, Benjamin escribió su *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Allí explica cómo la narrativa de la “historia” la escribe el vencedor, y por lo tanto debemos todos leer nuestra “historia universal” con escepticismo: “No hay ningún documento de la civilización que no es al mismo tiempo un documento de barbarie” (256). Así, el historiador materialista debe analizar la manipulación ideológica de los textos primarios y secundarios, y debe tratar de no congelar o conservar una imagen estática del pasado.

Concuerdo con Cristina Moreiras-Menor cuando sostiene que: “There is a significant difference between the racism of Nazi Germany and that of Italian and Spanish fascism. While the first is largely a biological racism based on the superiority of the Aryan race, the other two share a cultural racism based on tradition and national imaginaries” (“Hay una diferencia significativa entre el racismo de la Alemania Nazi y del fascismo italiano y español. Mientras que el primero es en gran parte un racismo biológico basado en la superioridad de la raza aria, los otros dos comparten un racismo cultural basado en la tradición e imaginarios nacionales”) (n. 129). En relación con reflexiones de Etienne Balibar sobre un “racismo sin raza” que se lleva a cabo en el moderno antisemitismo que se remonta a la Reconquista y la Inquisición en España, Moreiras-Menor, explica que la “*raza*” española significa “the national spirit or the notion of hispanidad” (“el espíritu nacional, o la noción de hispanidad”)

(124). Esto es clave cuando leemos a Antonio Machado, Vicente Huidobro o incluso a César Vallejo, quien también se refiere a la *raza* como una forma de unidad a través del lenguaje y de la solidaridad con la clase trabajadora española y su lucha. Esto nos recuerda que la noción de la raza “hispana” no necesariamente era la propiedad privada de los nacionalistas y el discurso fascista. Aun así, Machado, Huidobro y Vallejo, entre otros, se refieren a la “*raza*” con connotaciones muy diferentes sobre todo si se les compara con José María Pemán, Rafael Sánchez Mazas o a Francisco Franco, guionista de la película *Raza*. Moreiras-Menor señala: “The *franquista* project to regenerate the race is racist in that it believed blindly in the spiritual superiority of the Spanish race” (“el proyecto *franquista* para regenerar la raza es racista porque cree ciegamente en la superioridad espiritual de la raza española”) (126). La retórica franquista se apoyaba en una visión jerárquica de la sociedad, en la que los “nacionalistas” no sólo eran espiritualmente superiores, sino que también eran los únicos política, cultural y económicamente capaces de llevar a España a la salvación.

La política transatlántica de la solidaridad en los poemas de Nicolás Guillén que se desprenden de la Guerra Civil española nos desafía a repensar cómo nos leemos a nosotros mismos y nuestras comunidades, el pasado y el presente, nuestra política afectiva, nuestros imperativos históricos y nuestras ruinas. Nicolás Guillén termina la serie de *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* con “Una canción en coro”, lo cual es significativo pues evoca la visión de la poesía como producto de un colectivo y la práctica habitual de la poesía recitada en alta voz. “La canción alegre” del final anima a los lectores a convertirse en agentes de la historia, a “marchar” y no rendirse al fascismo pues “malo es ser libre y estar preso”. Guillén concibe estos poemas como armas que apoyaban y promocionaban la causa antifascista y de esta forma resalta el compromiso histórico e ideológico de los latinoamericanos con la República española.

Notas

- 1 Este artículo surge de una invitación a escribir sobre este tema de Duanel Díaz Infante, a quien le agradezco este primer impulso, y de una expansión del capítulo donde discuto brevemente la obra poética de Nicolás Guillén en: “The Spanish Civil War: A Transatlantic Vision”, publicado en *Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics*. Purdue University Press, 2010, pp. 143-223.

Obras Citadas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspina, Pre-Textos, 2000.
- Ahmed, Sarah. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2004.
- Alberti, Rafael. *Poesía (1920-1938). Obras completas*, editado por Luis García Montero, Vol. 1. Aguilar, 1988.
- Alemany Bay, Carmen. “De lo que vio y oyó Federico García Lorca en Nicolás Guillén y viceversa”. *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Augier, Ángel. “Nicolás Guillén y la Generación poética española de 1927”. *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Balfour, Sebastian. *Deadly Embrace: Morocco and the Road to the Spanish Civil War*. Oxford UP, 2002.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*, editado por Hannah Arendt, traducido por Harry Zohn, Schocken, 1968.
- Binns, Niall. “Nicolás Guillén en la Guerra Civil española (La ilusión que no termina y las trampas de la retórica revolucionaria)”. *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- . “Intelectuales de Hispanoamérica y la Guerra Civil española”. *Guaraguao*, año 18, no. 46, otoño 2014, pp. 9-36.
- Niall Binns, Jesús Cano Reyes y Ana Casado Fernández, editores, *Cuba y la Guerra Civil española. La voz de los intelectuales*. Calambur Editorial, 2015.

- Cano Reyes, Jesús. "Las mil y una noche de la Guerra Civil española. Florilegio de Crónicas". *Guaragua*, año 18, no. 46, otoño 2014, pp. 89-203.
- . *La imaginación incendiada: corresponsales hispanoamericanos en la Guerra Civil Española*. Calambur, 2017.
- Enjuto Rangel, Cecilia. *Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics*. Purdue University Press, 2010.
- Faber, Sebastiaan. "'La hora ha llegado' Hispanism, Pan-Americanism, and the Hope of Spanish American Glory (1938-1948)". *Ideologies of Hispanism*, editado por Mabel Moraña, Vanderbilt University Press, 2005. pp. 62-104.
- . "Contradictions of left-wing *hispanismo*: The Case of Spanish Republicans in exile." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 3, no. 2, 2002, pp. 165-85.
- Fernández Retamar, Roberto. "Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social. *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Guillén, Nicolás. *Obra poética. 1920-1958*. Tomo I, introducción por Ángel Augier, Instituto Cubano del Libro, 1972.
- . *En la guerra de España. Crónicas y Enunciados*, editado por Antonio Merino, Ediciones de la Torre, 1988.
- . *Summa Poética*, editado por Luis Iñigo Madrigal, Cátedra, 2003.
- Gutiérrez Coto, Amauri. "Izquierda cubana y republicanism español". *El Atlántico como frontera: mediaciones culturales entre Cuba y España*, editado por Damaris Puñales-Alpizar, Editorial Verbum, 2014.
- Hernández, Miguel. *Obra poética completa*, introducción y notas por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Alianza, 1982.
- Kutzinski, Vera M. *The Worlds of Langston Hughes: Modernism and Translation in the Americas*. Cornell University Press, 2012.
- Lam, Wilfredo. "Dolor de España". 1938, gouache sobre papel, 105 x 75 cms. Colección Joyce y Sam Mansour. París. Francia.
- Morejón, Nancy, edición y prólogo. *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1974.

- . "España en Nicolás Guillén". *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Moreiras Menor, Cristina. "War, Postwar, and the Fascist Fabrication of Identity." *Teaching Representations of the Spanish Civil War*, editado por Noël Valis, Modern Languages Association of America, 2007, pp. 117-29.
- Moss, Grant. "Defining Nicolás Guillén's Ideal Racial Democracy." *The CLR James Journal*, vol. 21. no. 1-2, Special Issue on Nicolás Guillén, Fall 2015, pp. 91-106.
- Mullen, Edward, ed. *Langston Hughes in the Hispanic World and Haiti*. Archon, 1977.
- Neruda, Pablo. *España en el corazón*. 1938. Literatura Latinoamericana Reunida, 1988.
- Paz, Octavio. *Octavio Paz en España*, [1937], editado por Danubio Torres Fierro, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Prats Sariol, José. "Quevedo en Guillén: analogías subversivas". *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Rovira, José Carlos. "Leíamos a Nicolás Guillén". *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Strauss and Giroux, 2003.
- Vegas García, Irene. "Nicolás Guillén y la Guerra Civil Española: España, poema en cuatro angustias y una esperanza". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, no. 18, 2005, pp. 163-82.

La conciencia espoleada. Carlos Montenegro, corresponsal de la Guerra Civil española.¹

Jesús Cano Reyes
Universidad Complutense de Madrid
jesuscanoreyes@ucm.es

Abstract

Between November 1937 and March 1938, Carlos Montenegro replaced Nicolás Guillén and Juan Marinello as correspondents for the magazine *Mediodía* during the Spanish Civil War. A key aspect of his chronicles, extensible to many other writers, is the sense of inadequacy of the intellectual vis-à-vis the soldier, a feeling of inferiority complex present in Montenegro's inaugural report, which evokes a scene of high symbolic content. The purpose of focusing on the networks of Cubans in Spain is a strategy to engage his readers with the conflict; among all of them, the figure of the martyr Pablo de la Torriente Brau, who died at the beginning of the war, stands out. Finally, Montenegro's journalistic chronicles can be related to his other narratives on Spain: three short stories and the testimonial book *Three Months with the Shock Forces*, which collects the chronicles, partially reworking them, and also adds additional unpublished material.

Keywords: Carlos Montenegro, Correspondent, Cuba, Chronicles, Inferiority complex, Pablo de la Torriente Brau, Spanish Civil War, Testimony, Intellectual, Narrative.

Resumen

Entre noviembre de 1937 y marzo de 1938, Carlos Montenegro reemplaza a Nicolás Guillén y Juan Marinello en su labor como corresponsales de la revista *Mediodía* en la Guerra Civil española. Un aspecto nuclear de sus crónicas, extensible a muchos otros escritores, es el complejo de inferioridad del intelectual respecto al soldado, que en el reportaje inaugural de Montenegro origina una escena de alto contenido simbólico. Por otro lado, resulta fundamental el propósito de situar el foco sobre las redes de cubanos en España, como una estrategia para involucrar a sus lectores en el conflicto; entre todos destaca la figura del mártir Pablo de la Torriente Brau, muerto al comienzo de la guerra. Por último, cabe poner en relación las crónicas periodísticas de Montenegro con su narrativa sobre España: tres cuentos y el libro testimonial *Tres meses con las fuerzas de choque (División Campesino)*, que recoge las crónicas, reelaborándolas parcialmente, y además añade material inédito.

Palabras clave: Carlos Montenegro, Guerra Civil española, Cuba, Corresponsal, Crónicas, Complejo de inferioridad, Pablo de la Torriente Brau, Testimonio, Intelectual, Narrativa.

Una travesía trepidante

Muchos escritores dejan pasar su vida encerrados en la torre de marfil, sin otras aventuras que las que relatan los libros en los anaqueles de su biblioteca. Otros, en cambio, son protagonistas de avatares biográficos trepidantes, como es el caso de Carlos Montenegro (Pobra do Caramiñal, A Coruña, 1900-Miami, 1981). De padre español y madre cubana, Montenegro nace en un pequeño pueblo de Galicia pero se traslada con su familia a Cuba cuando tiene siete años. Poco inclinado a los estudios en su adolescencia, se embarca en el mundo de la marinería. Llega a México, donde se involucra en el contrabando de fusiles y frecuenta los burdeles, es herido de gravedad y sufre su primera estancia carcelaria en la ciudad portuaria de Tampico; después, en Estados Unidos—donde vive por algún tiempo en algunos estados del centro del país—desempeña sufridos trabajos y padece el frío, la soledad y la incomunicación (Domingo Cuadriello 12-13).

En 1919, Montenegro esgrime el cuchillo y mata en una pelea a un hombre en el puerto de La Habana, por lo que es condenado a catorce años, ocho meses y un día de prisión. Los entresijos de este homicidio nunca han sido completamente aclarados. Jorge Domingo, a partir de opiniones de amigos de Montenegro, apunta hacia “una actitud muy violenta de Montenegro al tratar de lavar el honor mancillado de una hermana suya, en correspondencia con los códigos del honor de la época” (13). Por otra parte, si hiciéramos caso a la reconstrucción del propio autor, habría que pensar en

problemas con los tripulantes de un barco español donde se discriminaba al criollo y al negro. Montenegro hace causa común con los negros y criollos; esto le acarrea enemistades [...]. Una noche que estaba solo dos o tres hombres lo retan y en la lucha sale a relucir la navaja después que él ha sido derribado al suelo por el golpe de un madero que casi le deja inconsciente. Al levantarse se ve cercado e instintivamente, para defender su vida, esgrime el arma lanzando tajos a diestra y siniestra para abrirse paso. Fatalmente uno de los agresores se pone a su alcance y queda herido de muerte. (Pujals 52)

Durante su reclusión en el Castillo del Príncipe de La Habana, Montenegro comienza a escribir sus primeros cuentos, esencialmente basados en sus extraordinarias peripecias biográficas. Los publica, con el transparente pseudónimo de Rodrigo Monte-Carlo, en la revista *Renacimiento*, editada en la misma cárcel. Su vínculo con el exterior es el poeta José Zacarías Tallet, oficinista del penal, que lee sus textos y los muestra a sus amigos escritores, como Juan Marinello, Rubén Martínez Villena o Jorge Mañach: pronto se corre la voz en los círculos culturales de La Habana de que hay un gran escritor entre rejas. En 1928, su cuento “El renuevo” gana el premio del semanario *Carteles* y en 1929 se publica su primera obra en la editorial de la *revista de avance*: se titula *El renuevo y otros cuentos*. Montenegro recibe visitas, de entre las cuales conocerá a su esposa, la escritora Emma Pérez-Téllez, con la que contrae matrimonio cuando aún es un recluso. A finales de los años veinte, comienza una campaña masiva en la que intelectuales cubanos (Juan Marinello, Alejo Carpentier) y españoles (Ramón Gómez de la Serna, Gregorio Marañón, Francisco Ayala) demandan su indulto, finalmente obtenido en 1931 después de cumplir doce años de condena.

En los años siguientes, Montenegro se va sumergiendo en lecturas políticas y afila su ideología. Como consecuencia de su progresiva politización, se incorpora al Partido Comunista Cubano, por entonces ilegalizado, e integra también la redacción de su revista *Mediodía* cuando sale a la luz en junio de 1936.

Merece la pena hacer un inciso al respecto: el Partido Comunista Cubano, fundado en 1925—entre otros, por Julio Antonio Mella—, permanece en la clandestinidad hasta 1938; la historia de su legalización está parcialmente ligada a la Guerra Civil. Tras una primera etapa de intransigencia ideológica y aislamiento, los comunistas cubanos se aproximan en 1936 a las políticas del Frente Popular para combatir el fascismo. Paradójicamente, en 1937 se ven obligados a llevar a cabo una extraña alianza: apoyar a Fulgencio Batista, que

a cambio efectúa un considerable giro hacia la izquierda. A partir de entonces, en septiembre de 1937 se legaliza el Partido de Unión Revolucionaria (PUR), partidario del Frente Popular y con Juan Marinello a la cabeza. En mayo del año siguiente, sale a la luz el diario comunista *Noticias de Hoy*, que reemplaza a la revista *Mediodía*, que dirige Nicolás Guillén. Finalmente, en septiembre de 1938 se legaliza el Partido Comunista Cubano, que poco después se fusiona con el PUR de Marinello. Gracias a esta desconcertante alianza con Batista, el comunismo puede salir de la marginalidad en Cuba; el proceso culmina en 1942 cuando entran en el gobierno de Batista dos ministros comunistas: Juan Marinello y Carlos Rafael Rodríguez.

Por su parte, la vida de la revista *Mediodía* (1936-1939), expresión del ilegalizado Partido Comunista, coincide también con la Guerra Civil. Desde el comienzo, *Mediodía* se identifica con la lucha de la República, como demuestra el temprano manifiesto firmado por numerosos intelectuales (entre ellos, Nicolás Guillén) el 25 de julio y aparecido en el número 3 de la revista. Una vez consolidado el diario *Noticias de Hoy*, la revista *Mediodía* deja de publicarse.

En efecto, el desencadenamiento de la Guerra Civil en España moviliza las energías de Montenegro para defender la República mediante encendidos artículos, escritos inicialmente desde Cuba antes de emprender el viaje. El propósito de este artículo es examinar la labor de Montenegro como corresponsal de guerra en España a partir de sus textos escritos para la prensa entre 1936 y 1939—notablemente las crónicas de guerra publicadas en la revista *Mediodía* entre marzo y mayo de 1938—, que ponen de manifiesto su identidad de sujeto transatlántico, marcado por las diversas travesías de ida y vuelta entre Cuba y España. “Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo”, recuerda Benjamin en *El narrador*, donde define asimismo al cronista como “el narrador de la historia” (53, 65). La elección de la crónica, entendida a su vez como un género híbrido que se sirve de elementos heterogéneos de la literatura, el periodismo y la historia, funciona como un correlato de esa

identidad mestiza y en última instancia recuerda que la Guerra Civil no puede ser comprendida como un conflicto doméstico, ni en el terreno geopolítico ni en la geografía sentimental de Occidente, donde tantos pueblos se sintieron hondamente afectados por ella.

En marzo de 1937 aparece en *Mediodía* una singular necrológica de Pablo de la Torriente Brau, escritor cubano que ha viajado a España como corresponsal y ha encontrado la muerte, después de haber abrazado las armas de la República, en diciembre de 1936 en los alrededores de Madrid. El texto está firmado por Montenegro, cuyo poderoso íncipit sorprende en un discurso panegírico: “Conocí a Pablo de la Torriente Brau en la cárcel” (“Pablo de la Torriente” 10). Lo que podría interpretarse como una censura se convierte en un alegato virtuoso cuando a continuación el autor revela que no se trata de un preso común sino político; en contraposición a este revestimiento de heroísmo, Montenegro se sitúa a sí mismo sin pudor en otra categoría bien distinta: “Él ingresaba como preso político, yo estaba en las postrimerías de mi larga condena por homicidio”. Montenegro alaba el modo en el que la guerra de España supone el coronamiento grandioso de una vida, gracias al cual su amigo se hace “dueño otra vez de su confianza, de su hermoso vigor confiado; ya agigantado por la experiencia y por la concepción de la meta precisa”. El mito ya se ha edificado de manera sólida: con su caída en España, “que en estos instantes es el pueblo del mundo”, los cubanos y los partidarios de la República “vivimos maravillados incluso de su muerte frente al enemigo, como un símbolo anti-fascista, vibrante en la garganta su última voz de mando” (10). El texto de Montenegro es en realidad la réplica amistosa a otro que Pablo de la Torriente Brau ha publicado en 1934 en el periódico *Ahora*, en cuya serie de artículos “La isla de los 500 asesinatos” ha dedicado algunas páginas a Montenegro:

Carlos Montenegro, paseando con nosotros por el “patio de los incomunicados”, fue el que nos hizo el relato para darnos una idea de quién era Goyito, y hasta

qué monstruosidades era capaz de llegar. [...] Por eso no perdía yo oportunidad de hablar con Montenegro—que fue nuestro primer y casi único cicerone en aquel antro del crimen. [...] Por él supe yo muchas de las atrocidades inauditas que se cometían en las celdas, algunas de las cuales pudimos constatar”. (cit. por Casado Fernández 87-88)

Montenegro viaja a España como corresponsal de *Mediodía* entre noviembre de 1937 y marzo de 1938 (antes de él, en el mes de julio, lo han hecho otros dos prestigiosos escritores de la misma revista: Nicolás Guillén y Juan Marinello, que han llegado a España con motivo del célebre II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura y han permanecido algunos meses más a su finalización). Pero antes de atravesar el océano, Montenegro hace una escala de tres meses y medio en Nueva York, tiempo durante el cual da a la prensa algunos artículos de tema español en el diario neoyorquino de habla hispana *La Voz*.

Una vez en España, Carlos Montenegro escribe cinco crónicas periodísticas. Sin embargo, durante ese período se publica en la revista *Mediodía* tan sólo una de ellas: la titulada “Valdeaveros”, el 7 de marzo de 1938 (el corresponsal equivoca el nombre del pueblo, que en realidad es Valdeavero). Las otras cuatro ven la luz en las semanas inmediatamente posteriores a su regreso; hay que suponer, por tanto, que Montenegro tiene ya escritas estas crónicas y las entrega personalmente al cabo de su viaje. Me inclino por esta posibilidad, frente a la alternativa de que fueran escritas ya en la isla o en el barco de regreso, por el hecho de que al menos tres de ellas son cronológicamente anteriores a “Valdeaveros”, lo que implica que ya estarían escritas cuando se publica esta. Si no llegan a enviarse o se extravían conservándose una copia es algo que desconozco; sin embargo, parecería extraño que la cuarta en el orden de escritura fuera la primera y única en enviarse. Respecto a la titulada “En los frentes de guerra: Teruel”, se dificulta la datación precisa de su escritura y no podría descartarse que fuera alumbrada al abandonar España.

1938 es el año de consagración literaria de Montenegro, pues publica en México su obra más importante: *Hombres sin mujer*, que ahonda por primera vez en América Latina en el tema de la homosexualidad en las prisiones—al aparecer un capítulo de esta novela en 1936 en *Mediodía*, se desató tal escándalo que la revista, vigilada de cerca por el poder, se suspendió durante tres meses a la par que Carlos Montenegro y Nicolás Guillén, su director, fueron procesados (Domingo Cuadriello 19)–. Sin embargo, a lo largo de los años siguientes, Montenegro se va retirando de la creación literaria para centrarse en el periodismo, de tal modo que su vertiente literaria parece agotarse. En 1945 abandona el Partido Comunista y con la Revolución de 1959 se marcha a México y después a Costa Rica. En 1962 se instala en Estados Unidos y pasa sus últimos días en un edificio para ancianos abandonados en Florida, escribiendo una novela titulada *El mundo inefable* sobre las luchas revolucionarias en México (Domingo Cuadriello 24). La novela, inédita, queda inacabada cuando muere en 1981.

Utilidades de la mano

El momento de la entrada en España es para todos los que cruzan la frontera un instante de máxima emoción: no se trata solamente de la llegada a un país en guerra, sino del ingreso a un territorio mítico. Montenegro resume su visión recurriendo a la imagen ya reiterada del corazón: “Como si fuera a meterme en el corazón del mundo, entro en España por un túnel” (“Mi entrada” 13). El túnel, que en realidad se contrae a un lapso de oscuridad, actúa como un telón para posibilitar la transición entre dos realidades. Por otro lado, la asimilación de España (o Madrid, su metonimia) con un corazón se convertirá en una imagen recurrente durante la guerra. El poeta inglés W. H. Auden proclama que “Madrid is the heart” en su poema “Spain”, que aparece en el número 5 de la revista *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*, editada por Pablo Neruda y Nancy Cunard en París en 1937 (Binns 59). Por poner otro ejemplo,

el también corresponsal argentino Raúl González Tuñón habla en su ponencia de la sesión inaugural del Congreso de Escritores Antifascistas de que “Madrid seguía siendo, como lo es y será, el corazón del mundo” (González Tuñón 196).

Las primeras impresiones de Montenegro son además reveladoras de la ya mencionada doble tensión que sitúa a la escritura de la guerra en un terreno incómodo, donde se encuentra obligada a plantearse preguntas incómodas sobre su propia condición:

A las primeras preguntas sufro un complejo.

—No, no vengo a pelear; soy periodista.

Delante de mí está un hombre de cara cuadrada en la que se ve un verdugón de una herida reciente. Tiene un brazo en cabestrillo. Pero el hombre me pone su mano útil sobre el hombro y solamente dice:

—Camarada periodista.

Y esa breve frase, y su clara mirada de hijo del pueblo, me hacen superar mi complejo. Él sabe—y me lo hace sentir—que un pueblo que lucha contra el crimen y la barbarie no necesita solamente del fusil. (“Mi entrada” 13)

Se trata una vez más del complejo de inferioridad del escritor que se siente disminuido ante el soldado, cuyas heridas espolean la mala conciencia de quien no corre los mismos peligros. El adjetivo útil aplicado a la mano del soldado (Montenegro, para no dar pábulo a la polisemia y referirse únicamente al sentido inmediato de las facultades físicas, podría haber hablado de la mano sana, la mano ilesa o la mano buena, pero escoge el adjetivo *útil*) contiene una crítica implacable, no tanto en lo que dice como en lo que lleva implícito: la mano del escritor es inútil y, por tanto, lo es también aquello que produce: la palabra; la instrumentalización de la escritura conduce naturalmente a pensarla en términos de utilidad (el orgullo de Montenegro ha de sentirse secretamente herido con su propia expresión, pues sus manos no han sido precisamente las más delicadas, sino que en otro tiempo han izado velas,

han atado cabos marineros e incluso han sabido de lo que es empuñar un metal cargado de muerte). Sin embargo, esta demoledora conclusión sobre la inutilidad de la mano se corrige inmediatamente después de ser apuntada, cuando el soldado reconoce al periodista como camarada y lo reconforta en consecuencia con la idea de que también está combatiendo al empuñar la pluma.

Como un pórtico al frente de la primera de sus crónicas, este dilema rápidamente resuelto es a todas luces una justificación, una suerte de rito de paso superado. Al mismo tiempo, el breve episodio ostenta el carácter de una llave que facilita el acceso a la guerra en dos niveles: en el nivel narrativo, permite al personaje Montenegro, ya reconocido como un igual, un camarada, circular reconfortado por la España republicana; en el nivel metanarrativo, una vez conseguido el *nihil obstat*, la escritura subsiguiente (la misma que el lector de la crónica tiene ante su vista) queda convenientemente legitimada.

En adelante, refrendada su misión de escritor, desaparece cualquier posible pudor por mostrarse como tal; es más, hasta en tres ocasiones a lo largo de las crónicas Montenegro se retrata a sí mismo en el acto de escribir. Una de ellas no parece albergar más pretensión que la de complacerse en la propia imagen, lo que da buena cuenta del crédito concedido a esta tarea: “Bueno, ahora escribo, pero hace unos días nosotros continuábamos pasando pueblos y pueblos” (“En los frentes” 11). Frente a la sucesión de las dos acciones (la vivencia y su traslación al texto), las otras referencias subrayan la inmediatez de la escritura y los hechos narrados, lo que conlleva el efecto de aproximar la experiencia al lector, que mediante el tiempo verbal presente empleado por el mediador se traslada al plano temporal de los hechos: “Ahora escribo en Madrid—a pesar de que a veces el hotel donde me hospedo se mueve, por los obuses, como si estuviéramos en un terremoto—con la misma tranquilidad que lo podría hacer en mi casa de La Habana” (“En los frentes” 17). Desde luego, es unánime entre los extranjeros que visitan España—y particularmente

Madrid, asediada por los bombardeos—la admiración de la naturalidad con la que sus habitantes viven la incesante amenaza de la muerte, por lo que paradójicamente la alusión retrata con mayor especificidad el carácter del pueblo español que el del periodista: “Mientras escribo esto los oigo [los obuses], pero no sé, es tan contagioso el desprecio de Madrid por el peligro que el nuevo que llega tiene que hacer un terrible esfuerzo de imaginación para precisar que puede volar hecho papilla” (“Valdeaveros” 7). Una última y sugerente lectura permite interpretar que, una vez asumido su papel en la lucha, seguir escribiendo no es más que la réplica de Montenegro a esos mismos bombardeos.

Asimismo, junto al rasgo de la inmediatez y en consonancia con las pautas del género, las crónicas de Montenegro incluyen reiteradas exhibiciones de su condición de testigo ocular, lo que pretende incidir en la autoridad y verosimilitud del relato. En este sentido, *yo he visto* se convierte indudablemente en la fórmula más habitual de los corresponsales de guerra para otorgar a su palabra el carácter de fuente fidedigna, y Montenegro repite el esquema en numerosas ocasiones: “Así habló Campesino, así lo he visto yo” (“El Campesino” 7); “En Madrid, en el barrio de Argüelles, donde apenas quedan casas enteras, he visto a los niños jugar en las calles” (“En los frentes” 17); “Entonces he comprendido la fuerza que ponían en la expresión algunas mujeres que he visto en las ciudades españolas de la retaguardia” (“En los frentes” 18). Es igualmente válida la variante sensorial del oído: “Desde la propia plaza he oído la radio de Sevilla” (“En los frentes” 11). Todas las construcciones sintácticas precedentes reflejan su tesón por situarse en el lugar de los hechos al tiempo que aportan al nivel expresivo un rasgo indiscutible.

El clímax de esta estrategia tiene lugar cuando unos heridos suben a su coche en la vanguardia de Teruel (se trata de la más extensa y dinámica de las crónicas de Montenegro, la única que transcurre en el frente, pues las otras cuatro se sitúan en la retaguardia): “Allí, en nuestro auto, estaba la guerra.

Hasta entonces sólo había visto hombres hechos bajo el fuego; toda la gente de Campesino; a los internacionales. Ahora veía carne campesina, sin el menor concepto político ni guerrero” (“En los frentes” 18). La proximidad del periodista a los acontecimientos le permite acceder y contar desde el primer plano la guerra; y tanto es así que esta llega a penetrar en su vehículo. Por otra parte, el acercamiento ejerce una transformación encarnada en el juego de palabras en torno al Campesino—con ese apodo se conoce al célebre combatiente Valentín González—que refleja el paso del nombre propio a la colectividad.

La presentación que de las crónicas hace la revista *Mediodía* para encabezar la primera de ellas contiene algunos elementos que efectivamente serán característicos de la escritura de Montenegro a lo largo de la serie:

Carlos Montenegro nos ofrece aquí la primera de sus crónicas de la España en guerra. Aquellas insuperables dotes de narrador realista que ha demostrado en la novela y el cuento, están ahora al servicio de un periodismo popular y de una causa heroica. Montenegro, presente en diversas incidencias del combate contra el fascismo, testigo de los hechos de Teruel, en los que acompañaba a Candón, nuestro nuevo héroe inmolado, se dispone a presentar a los lectores de *MEDIODÍA*, en trabajos sucesivos, los aspectos más salientes de la actualidad hispana. (“Valdeaveros” 7)

La condición explícita de periodismo popular se evidencia en algunos rasgos pertinentes de análisis. Cabe pensar en las inflexiones coloquiales, que logran un estilo directo y oral alejado de la retórica, lo que redundando directamente en la imagen de sinceridad del discurso: “pero no sé, es tan contagioso el desprecio”; “bien, decía que había visto ya al pueblo español” (“Valdeaveros” 7); “Pero continuemos” (“En los frentes” 11). Pese a que la urgencia en la redacción pudiera tener alguna influencia, el escaso lucimiento en el terreno expresivo es deliberado: hay un inevitable relajamiento estético y una voluntad

de que el texto, renunciando a la abstracción, llegue verdaderamente a un amplio número de lectores.

Junto al concepto de periodismo popular, la presentación incide en la definición de una escritura “al servicio de [...] una causa heroica”. Confesada la servidumbre del relato a unos propósitos políticos (en este caso, los marcados por el Partido Comunista, lugar de confluencia de la ideología de Montenegro, de la línea de la revista *Mediodía* donde son publicados sus artículos y, previsiblemente, también de las expectativas de sus lectores), la narración de la anécdota personal estará entonces supeditada a su potencial valor propagandístico. La proliferación de consignas es un ejemplo de esta explícita actitud.

De manera insistente, Montenegro defiende, elogia y reclama la unidad de todas las fuerzas de izquierda para enfrentarse a la guerra. Representativa de esta actitud es la crónica “Valdeaveros”, que constituye toda ella un alegato de la unidad de los elementos antifascistas. Tal y como afirma en un discurso ante el pueblo uno de los acompañantes de Montenegro, “solo con una unidad absoluta ese enemigo puede ser vencido”; sin embargo, los tenaces campesinos “no conciben más unidad que la firmeza en sus propias convicciones”. A la división entre los miembros de la UGT y la CNT, sucede un posible final feliz con un reconocimiento como camaradas y una esperanzada frase de cierre: “Acaso el Domingo, cuando volvamos a Valdeaveros, todos estarán juntos, hasta el sacristán que también es un hijo del pueblo” (“Valdeaveros” 7, 17). No obstante, Montenegro parece olvidar la relevancia de la unidad cuando en otro texto, poco después, dirige un ataque nada sutil a la heterodoxia del POUM: “y en un día de aburrimiento el POUM acabó por jugar al balón pie [sic] o a intercambiarse periódicos y jamón por cigarros, mientras Madrid resistía bombardeos tras bombardeos, y el Norte era asaltado por las falanges fascistas” (“En los frentes” 11).

Otra de las constantes propagandísticas en el discurso del periodista es

la alerta por el peligro y la masacre de los niños, según marcan las directrices republicanas. Montenegro alimenta la imagen del horror transmitiendo a los lectores los crímenes que persiguen a los más pequeños e indefensos: “Detrás de nosotros no solo quedaban los combatientes, sino también miríadas de niños pequeños, de niñas de tres o cuatro años, ya capaces de percibir el terror, de elevar los ojos espantados al ruido de los motores de la aviación salvaje”; “allí vienen los aviones para bombardear la evacuación, la caravana de mujeres y niños” (“En los frentes” 18, 11). Del mismo modo se lee la historia del niño antifascista que, en lugar de jugar con bolas de nieve como los demás, debe entregarse las exigencias de la guerra, impropias de su edad (“Madrid, capital” 18).

Pero a la par que víctimas, los niños son protagonistas de la heroicidad cuando desafían la muerte prosiguiendo con su vida cotidiana: “En Madrid, en el barrio de Argüelles [...] he visto a los niños jugar en las calles. Al recomienzo de un bombardeo las madres salen al portal diciendo: ‘Niños, a entrar que tiran’. Y usan el mismo tono que si dijeran: ‘Para adentro, que está lloviendo’” (“En los frentes” 17). La normalidad con la que la República vive los bombardeos es otra de las consignas más empleadas, cuyo fin es aumentar la moral de la retaguardia y desmoralizar al enemigo, que ha de asumir lo infructuoso de sus ataques. La idea, reiterada una y otra vez, puede ejemplificarse en la descripción casi festiva que Montenegro elabora de la ciudad de Madrid (donde de nuevo se alude a los niños, aunque en esta ocasión sea para mostrarlos mejor protegidos):

Madrid parece perpetuamente una ciudad endomingada. No importa que en las madrugadas y al caer la tarde se haga constante el traqueteo de las ametralladoras y que el cañón deje oír su voz grave. Los tranvías van siempre repletos; en los cines las colas son inmensas. Niños de brazos, muy compuestos, reciben las mismas caricias y mimos que si estuvieran en una ciudad en paz. Los

madrileños no han perdido su humor, y a más respiran la satisfacción de haber parado en seco a las tropas invasoras. (“Madrid, capital” 7)

Urcelay-Maragnès entiende este fragmento como una censura, o al menos un toque de atención, a la frivolidad de los madrileños, lo que sirve a la investigadora para ejemplificar la que sería una postura poco dogmática de Montenegro: “Madrid no es aquí una ciudad mítica sino que aparece con la complejidad de la realidad: la guerra y, al mismo tiempo, la vida con sus apariencias frívolas” (162). Me atrevo a discrepar de esta lectura, pues considero el discurso de Montenegro, apegado a la ortodoxia del Partido Comunista, como una reflexión admirativa del modo en el que un pueblo persevera aferrándose a su vida cotidiana frente a la adversidad.

Insulares en la Península o las pisadas del héroe

Que Carlos Montenegro escribe sus crónicas pensando en Cuba es un hecho patente cuando se realiza un recorrido por unas páginas donde la presencia de personajes nacidos en la isla es abrumadora. Leyendo sus reportajes, el lector cubano puede tener la impresión de que la Guerra Civil española es un asunto doméstico, una partida jugada esencialmente o en buena medida por compatriotas. Y en cierto sentido este juicio no sería inexacto, puesto que hay en las páginas de Montenegro un protagonismo cubano que pretende la identificación del lector de *Mediodía* con el fin de aumentar el compromiso prorrepblicano en La Habana (es cierto que la visibilidad de los cubanos ha de corresponder a los propios círculos que transita el periodista en España, pero es igual de cierto que su selección de personajes y elementos narrativos no es en absoluto ingenua). Curiosamente, Montenegro no hace gala de sus orígenes españoles en ningún momento a lo largo de sus escritos sobre la guerra: en una encrucijada histórica en la que muchos latinoamericanos afirman sentirse españoles, Montenegro calla u olvida su ascendencia gallega.

En la crónica que dedica a Madrid, Montenegro presenta un buen número de nombres que contribuyen a reconstruir la red de cubanos que viven en la ciudad o circulan por ella. Al describir los edificios bombardeados de la capital, comenta: “Fue en el hotel colador donde conocí a los capitanes cubanos Cueria, Mario Sánchez y Antonio Pérez, los tres, entonces, de las fuerzas de Campesino” (“Madrid, capital” 7). La mención es breve pero sirve para determinar la valentía de los cubanos, quienes, como no podía ser de otro modo, se alojan en el hotel asediado por el fuego en lugar de hacerlo en el más seguro. Basilio Cueria (Marianao 1895-1959) es un combatiente popular entre los corresponsales cubanos. Nicolás Guillén, Juan Marinello, Lino Novás Calvo, Langston Hughes y James W. Ford relatan el encuentro con Cueria en sus crónicas españolas. Por su parte, Mario Sánchez [Díaz] figura en alguna lista de combatientes cubanos caídos después de la guerra; Guillén y Marinello también lo mencionan.

A continuación, Montenegro relata una interesante anécdota sobre Julio Cuevas (1897-1975), cubano residente en el barrio de Argüelles, músico y combatiente, que lucha para la República Española con su trompeta. Se incorpora a la Décima Brigada de Choque y es nombrado director de la banda musical de la 46 División, donde alcanza el grado de capitán. Toca en los funerales de Pablo de la Torriente y Policarpo Candón. Hacia el final de la contienda, pasa a Francia y es recluido con otros cubanos en el campo de concentración de Argelès-sur-mer. El fragmento de la crónica del corresponsal, que no me resisto a citar por extenso, incide en el objetivo principal de la crónica, que no es otro que mostrar la inocuidad de los bombardeos fascistas en la ciudad sitiada:

También conocí a Cuevas, el jefe de la banda de la 46 División, cubano trinitario que vive en Madrid con su esposa. He estado en su casa de vez en cuando, está en el barrio de Argüelles, un obús la atraviesa. Cada vez que un proyectil le hace una nueva “ventana” se reúne con su compañera, Felicia, en consejo,

estudian la dirección del obús, discuten muy seriamente la necesidad de evacuar el alojamiento y terminan, invariablemente, modificando la situación de los muebles. Felicia me contó que aquello de los obuses la molestó algo al principio, pero ya estaba acostumbrada, y anda por la casa con una serenidad de noctámbulo que no se sabe si es costumbre o que los obuses le han matado la sensibilidad y su susto se ha momificado. (“Madrid, capital” 7)

Es evidente que Montenegro se relaciona esencialmente con los integrantes de la 46 División, al mando del Campesino, en la que habría hasta 27 cubanos que ocuparían puestos de responsabilidad, buena parte de ellos citados por el corresponsal (Urcelay-Maragnès 89). Es en lo esencial el mismo círculo que recorren Nicolás Guillén y Juan Marinello, fuertemente ligado a la revista *Mediodía*. Uno de estos cubanos es Jaime Bofill (también mencionado por los corresponsales Nicolás Guillén, Juan Marinello y Lino Novás Calvo), que ha sido compañero de Pablo de la Torriente en Nueva York y el destinatario de las cartas y crónicas que este le envía desde España para que las remita a periódicos y revistas. El propio Bofill toma el relevo de Pablo como comisario político después de su muerte.

Jaime Bofill cumple un papel protagónico en la crónica de la visita a Valdeavero. Montenegro le concede cualidades de líder y lo considera paradigmático: es audaz, experimentado y cumple decididamente su trabajo, aunque pueda resultar áspero en su exigencia a los demás, como revela la anécdota en la que porfía con un camarero. Tan sólo después de haberlo mostrado en acción, lo describe de la siguiente manera:

Por dos veces los obuses le metieron bajo tierra, por dos veces también las balas moras le entraron en la carne, pero él sigue adelante, al frente de los soldados, peleando y arengando, con el valor sereno y avizor que lo condujo no sólo a la victoria, sino además al Comisariato. Es un hombre menudo y joven, pero en el gesto tiene algo metálico, y una voz concreta, y una decisión siempre al alcance de su voluntad. (“Valdeaveros” 7)

Marinello, Guillén y Novás Calvo también se refieren a Bofill, de quien la revista *Mediodía* publica con evidente valor propagandístico una carta dirigida a su padre, en la que afirma escribir “desde las trincheras de la libertad” y donde declara “que si muero, muero defendiendo una causa justa, que muero defendiendo la libertad de los pueblos y de lo cual Ud. debe enorgullecerse, como español y como humano” (Bofill 16).

Otro de los cubanos que alcanzan un buen protagonismo en las crónicas de Montenegro es José López Sánchez, representante de la Federación de Estudiantes Universitarios (quien llegaría a ser años después un prestigioso dermatólogo). El corresponsal lo presenta dirigiendo al pueblo de Valdeavero un mensaje a favor de la unidad (“Valdeaveros” 17) y es también el acompañante del periodista en su crónica del viaje a Teruel, donde aparece rodeado de “naranjas, melones e higos, de sobretodo y boina” en el asiento trasero del coche y cuidando su traje nuevo al echar el cuerpo a tierra durante los bombardeos (“En los frentes” 10, 18). El mismo López Sánchez reconstruye muchos años después su propia versión del recorrido por España con Montenegro, cuyas fechas precisa entre el 24 de diciembre de 1937 y el 3 de enero de 1938, cuando Montenegro partiría al frente de Aragón con la brigada de Candón. Su memoria de hombre nonagenario a la hora de redactar esas páginas memorias le juega algunas malas pasadas: no recuerda a Jaime Bofill entre los integrantes de la expedición a Valdeavero, además de que renombra a Taranchel, el chófer que los lleva a Teruel, como “Taracón” (López Sánchez 91-93).

En un pueblo de Teruel se produce el encuentro de Montenegro con Cuervo, un cubano de Guanabacoa que pertenece a la 64 División (al que también recuerda José López Sánchez en su libro dedicado a Pablo de la Torriente). Su historia, resumida en pocas líneas, ilustra a la perfección las aventuras y los episodios rocambolescos de la guerra:

Y nos lo encontramos resucitado. Hacía dos días que había entrado en Teruel a requisar documentación fascista, cuando de una casa le hicieron fuego de ametralladora. Dos de los hombres que lo acompañaban cayeron sin vida, otro pudo escapar y él quedó escondido cerca de la casa en espera de la noche. Pero en la noche fue detenido por las fuerzas leales a las que se les hizo sospechoso de espía y su existencia fluctuó durante veinte horas entre la identificación y el fusilamiento. (“En los frentes” 17)

En cualquier caso, entre todos los cubanos con los que Montenegro se cruza en España, hay uno que destaca por encima de los demás, uno cuya presencia es la más tangible a pesar de su ausencia (y en cierto modo a causa de ella): la figura mítica de Pablo de la Torriente Brau acompaña al cronista como un fantasma. Montenegro va siguiendo sus pasos, reconociendo sus huellas, escuchando elogios hacia su compatriota de parte de todo aquel que lo ha conocido. En este sentido, la crónica del encuentro de Montenegro con Campesino es una clara muestra de la voluntad de engarzarse con una tradición: “Yo también he visto a Valentín González, el Campesino”, comienza en evidente diálogo con otros cubanos como Nicolás Guillén—que lo ha entrevistado con anterioridad (Guillén 10-11, 18)—pero con Pablo de la Torriente como primer y más directo interlocutor. El proverbial vínculo entre el combatiente cubano y el líder español, que tiene lugar no sólo en el plano periodístico sino también en el militar, se manifiesta en la evocación de Campesino, cuyas palabras sirven para reconstruir parcialmente las circunstancias de la muerte del cubano:

Es el mejor extranjero que ha venido a España. Si no lo hubieran matado, todo estaría muy distinto. Se me plantaba delante y me decía las verdades; se la decía a cualquiera... ¡Yo tuve la culpa! [...] Pero tuvo que ser. Nos estaban dando duro, por todos los sitios, y tuve que decirle: “Coge tú el batallón”... No teníamos a nadie aún; es como el que tiene que tirar con balas de oro. (“El Campesino” 7)

A continuación, Montenegro añade una apostilla de enorme valor: “Acaso todo fue distinto, pero Campesino no se limita a hacer Historia, crea también la Leyenda”. Montenegro es consciente del proceso de construcción de un mito en torno a Pablo de la Torriente y reconoce en el discurso de Campesino las huellas de este fenómeno. Además, la apología de un relato que no se ajusta necesariamente a la verdad de los hechos implica una victoria de su carácter de narrador sobre una hipotética imagen (que en verdad nunca le corresponde) de escrupuloso periodista que se limitara a consignar los hechos. Viajar a España desde Cuba como corresponsal a la Guerra Civil implica asumir el legado ardoroso de Pablo de la Torriente: todos los caminos conducen al mártir. En este sentido, las crónicas de Montenegro admiten con orgullo la forma de servidumbre que supone rastrear esas huellas, al mismo tiempo que permiten completar el panorama de los demás cubanos que actúan en la contienda.

El narrador y el testigo

Junto a su labor periodística, Carlos Montenegro es, hasta donde conozco, autor de cuatro obras sobre la Guerra Civil: tres cuentos y el libro testimonial *Tres meses con las fuerzas de choque (División Campesino)*. El relato de la guerra en el caso de Montenegro debe ser abordado desde distintas atalayas: la del narrador, que erige una ficción literaria, ocultando así en mayor o menor medida su identidad, y la del testigo, que selecciona y elabora su propia experiencia mediante otros procedimientos.

“Aviones sobre el pueblo (Relato de la guerra en España)” es un cuento escrito en Cuba antes de partir y publicado en el mismo año de 1937 en la imprenta de La Habana de Úcar, García y Cía. El texto relata en pocas páginas la historia de un zapatero que pierde a su hija y a sus tres nietos a causa de los bombardeos sobre la población, tras lo que encuentra la fe perdida en la lucha contra el enemigo. Después de haber vivido sesenta años entre escapularios,

sermones y crucifijos, el personaje comprende que no merece la pena creer en un Dios que permite el sufrimiento y la injusticia; paradójicamente aquellos que propugnan la defensa de la fe religiosa con mayor empeño son los que provocan su pérdida. Hay que cambiar entonces la cruz por un fusil para dar la batalla: “Sin vacilar arrancó la cruz que clavara sobre el montículo y puso en su lugar el fusil. [...] Al echar a andar sus pies tropezaron con las dos ramas que le sirvieron para hacer la cruz y las apartó con violencia” (*Tres meses* 232-233). Un análisis detallado de este relato ha sido realizado por Luna Sellés (9-24).

Muy distinto en algunos sentidos es “Un rojo”, publicado en la revista *Mediodía* en diciembre de 1938 y con una firma que emplaza su escritura en la misma fecha. El relato describe una escena en la que un soldado republicano debe compartir con dos niñas hambrientas en un tren el pan y el queso que a costa de su propia hambre guarda para sus hijos en la retaguardia. El carácter anecdótico del relato, sumado al método acostumbrado de Montenegro de extraer materiales de su propia experiencia, hace pensar en una posible base biográfica: una historia presenciada o escuchada en España, aunque no parece haber en sus escritos ninguna prueba que corrobore esta hipótesis. En el cotejo de “Aviones sobre el pueblo” y “Un rojo” se observan algunas diferencias fundamentales: frente al tono grandilocuente del primero, la contención en el segundo; frente a la extensión, la concisión; frente al despliegue del narrador omnisciente, la subjetividad de un narrador homodiegético; frente a los trazos expresionistas en la descripción de los personajes, la mayor indagación psicológica. Un corpus tan breve no da lugar a extraer ninguna conclusión, pero sí permite al menos lanzar la pregunta: ¿se ha producido una transformación de la poética de Montenegro como resultado de la experiencia en España?

También es posible que se alimente de un considerable sustrato biográfico “La muerte del comandante”, aparecido en el diario *Noticias de Hoy* el día de Navidad de 1938 (el texto fue rescatado de las hemerotecas por el libro *Cuba y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, coeditado por Niall Binns,

Ana Casado y por mí; hasta donde sabemos, nadie había hecho mención al texto hasta entonces). El narrador del relato, un corresponsal de guerra que acompaña al ejército republicano, escucha durante una conversación junto al fuego una insólita confesión por parte de un combatiente aparentemente anodino (“una rueda más de la Brigada”), quien carga con la culpa de haber protagonizado una historia de heroísmo y tragedia: ante el encontronazo inesperado con una tropa de marroquíes, no tiene otro remedio para salvar la vida que hacerse pasar por franquista e involucrarse con ellos. A continuación, el comandante de este soldado infiltrado, que desconoce la estratagema de la que se ha servido, lo encuentra capitaneando a los moros y se cree traicionado; a raíz del enfrentamiento que sigue, el comandante pierde la vida. La operación militar es exitosa y el soldado es absuelto, pero el peso de la muerte de su superior se convierte en una “obsesión perpetua” (“La muerte” 2). En definitiva, y en una línea similar a la de “Aviones sobre el pueblo”, Montenegro, que tiene clara conciencia de que la guerra se narra desde los conflictos humanos y no desde las grandes operaciones militares, se propone transmitir con su cuento los hondos sentimientos con los que trafica la contienda mediante una historia personal de gran dramatismo.

El 14 de julio de 1938 se publica en La Habana el libro *Tres meses con las fuerzas de choque (División Campesino)*, testimonio en el que Montenegro recoge sus crónicas periodísticas y las amplía para dar cuenta de su experiencia en España. El libro se divide en nueve capítulos, a los que se añade una breve conclusión titulada “Final”. No obstante, se puede colegir de esta estructura la existencia de dos partes diferenciadas: una primera parte compuesta por los ocho capítulos iniciales, reimpresión con algunas adiciones de las crónicas recién publicadas en *Mediodía* (esta vez en su correcto orden), y una segunda parte formada por el noveno capítulo, que es un diario de su incursión en la guerra junto a la división de Campesino (inédito hasta ese momento) y cuya extensión equivale a la de todos los capítulos anteriores. Tal y como sucede en numerosas

ocasiones en la escritura de este período, la urgencia del mensaje favorece la desatención de la forma. Aquí reaparece el complejo de inferioridad del intelectual. Caminando entre los heroicos soldados, a pesar de las semejanzas externas, Montenegro se sabe un intruso y sus vestimentas se convierten en un disfraz: “Seguimos encontrando soldados; en la ropa me parezco a ellos: uso pantalón de pana cerrado en los bajos y zapatos claveteados; pero se me ocurre pensar, acaso siendo injusto conmigo mismo, que ahí cesa nuestra semejanza” (*Tres meses* 144). La depreciación del concepto del intelectual es evidente en el encuentro con Campesino, donde el conocimiento de la gramática tiene connotaciones negativas y se hace necesario dar un giro y convertir al escritor en “un obrero que le da a la pluma”:

Campesino hace un elogio de mi indumentaria:

—Luce bien el intelectual.

Pero Candón y Bofill protestan porque conocen la intención:

—Montenegro no es un intelectual, sabe tanta gramática como tú, es un obrero que le da a la pluma.

Campesino parece desde entonces más amigo mío y Candón me informa que Valentín González pasa con dificultad a los intelectuales, “porque no se parecen en nada a Pablo de la Torriente”. (*Tres meses* 134-135)

En este sentido, se produce una traslación del lugar del escritor, cuya integridad se juega, no en la serenidad de un espacio propicio para la escritura, sino en el campo de batalla y el lugar de los hechos, aunque para ello se convierta en un individuo desplazado: “No hay total satisfacción en hablar de los soldados del ejército popular desde la apacibilidad del hotel Victoria de Madrid que en todo el sitio no ha perdido ni un cristal. Hay que estar aquí, aunque aquí mismo, sea uno, para estos hombres, un poco turista”. Por lo tanto, en ningún caso es azarosa, sino de un alto valor simbólico, la imagen del intelectual perdiendo la pluma en el frente: “Yo me busco la pluma fuente para hacer unas anotaciones

y veo que se me ha perdido, seguramente en mi caída por el barranco”.

Como siempre, existe no obstante la inevitable tensión contrapuesta. En un momento dado, el periodista afirma: “Me he pasado una hora leyendo *Conversaciones con Goethe* de Eckermann, mientras los Quince y Medio hacen temblar los cristales del auto y se dejan oír los motores de la aviación. Miro a través de los cristales y los soldados transitan en calma, por lo que no me inquieto. Debe ser que me estoy habituando a la guerra, a los ruidos de la guerra que son los que más asustan al bisoño”. No puede haber una imagen más explícita del intelectual en la torre de marfil que esta de Montenegro leyendo sobre el Romanticismo alemán en el fragor de la batalla (*Tres meses* 149, 194, 175-176), aunque hay una semejante: John Sommerfield da lugar a una escena parecida cuando, en mitad de los bombardeos, se dedica a leer *Los poetas de los lagos* de Thomas de Quincey en la Facultad de Filosofía y Letras de la Ciudad Universitaria de Madrid, sumergiéndose “en otro lugar, en otro tiempo” (Torres Santo Domingo 259-285). Es la conmovedora imagen de la lectura como refugio.

Este análisis de la producción de Carlos Montenegro entre 1936 y 1939 pone de manifiesto las distintas maneras en las que interviene la Guerra Civil en su literatura (lo que, lejos de ser un caso aislado, resulta extrapolable a muchos de los escritores coetáneos). Entre otras cosas, se produce una entrega total de la actividad literaria a una misión política, que es urgente y persigue fines inmediatos; se alimenta un género de escritura específico, el de la crónica de guerra, que experimenta un amplio desarrollo en este período; tiene lugar un desplazamiento de la figura del intelectual, desplazamiento que es a la vez un movimiento físico (de la habitación de hotel al campo de batalla) y una distinta toma de posición en el campo social. De este modo, el examen de un escritor en trance de guerra aporta tanta luz sobre la guerra como acerca de la misión del escritor.

Notas

- 1 Este trabajo ha sido posible gracias al proyecto de investigación “El impacto de la guerra civil española en la vida intelectual de Hispanoamérica”, financiado por FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación—Agencia Estatal de Investigación (ref.: PGC2018-098590-B-I00).

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *El narrador*. Metales Pesados, 2016.
- Binns, Niall. *La llamada de España. Escritores extranjeros en la Guerra Civil*. Montesinos, 2004.
- Binns, Niall, Jesús Cano Reyes y Ana Casado, editores. *Cuba y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Calambur, 2015.
- Bofill, Jaime. “Jaime Bofill, comisario en España”, en *Mediodía*, La Habana, vol. III, no. 67, 9 de mayo de 1938, pp. 15-16.
- Casado Fernández, Ana. *Escritura entre rejas: literatura carcelaria cubana del siglo XX*. 2015. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.
- Domingo Cuadriello, Jorge. “Introducción” a Carlos Montenegro, *Tres meses con las fuerzas de choque [División Campesino]*. Espuela de Plata, 2006.
- González Tuñón, Raúl. *Las puertas del fuego [Documentos de la guerra de España]*. Ercilla, 1938.
- Guillén, Nicolás. “Héroes de la guerra española. Riesgo y Ventura del ‘Campesino’”, en *Mediodía*, La Habana, vol. II, no. 40, 1 de noviembre de 1937, pp. 10-11, 18.
- López Sánchez, José. *Pablo: imagen y leyenda*. Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2003.
- Luna Sellés, Carmen. “Aviones sobre el pueblo, compromiso y vanguardia”. VVAA, *Da vontade testemuñal à incerteza narrativa. Estudos sobre Carlos Montenegro*. Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- Montenegro, Carlos. “Pablo de la Torriente Brau”, en *Mediodía*, La Habana, vol. II, no. 11, 5 de marzo de 1937, p. 10.
- Montenegro, Carlos. “Valdeaveros”, en *Mediodía*, La Habana, vol. III, n. 58, 7 de marzo de 1938, pp. 7, 17.
- Montenegro, Carlos. “En los frentes de guerra: Teruel”, en *Mediodía*, La Habana, vol. III, no. 62, 4 de abril de 1938, pp. 10-11, pp. 17-18.

- Montenegro, Carlos. "El Campesino en la Retaguardia", en *Mediodía*, La Habana, vol. III, no. 63, 11 de abril de 1938, p. 7.
- Montenegro, Carlos. "Mi entrada en España", en *Mediodía*, La Habana, vol. III, no. 65, 25 de abril de 1938, pp. 13, 16.
- Montenegro, Carlos. "Madrid, capital del mundo", en *Mediodía*, La Habana, vol. III, no. 67, 8 de mayo de 1938, pp. 7, 18.
- Montenegro, Carlos. "Un rojo. Cuento", en *Mediodía*, La Habana, vol. III, no. 99, 19 de diciembre de 1938, p. 3.
- Montenegro, Carlos. "La muerte del comandante", en *Noticias de Hoy*, La Habana, 25 de diciembre de 1938, p. 2.
- Montenegro, Carlos (2006). *Tres meses con las fuerzas de choque [División Campesino]*. Espuela de Plata, 2006
- Pujals, Enrique J. *Vida y memoria de Carlos Montenegro*. Ediciones Universal, 1988
- Torres Santo Domingo, Marta. "Libros que salvan vidas, libros que son salvados: la Biblioteca universitaria en la Batalla de Madrid", en *Biblioteca en guerra*, editado por Blanca calvo y Ramon Salaverría, Biblioteca Nacional de España, 2005, pp. 259-285.
- Urcelay-Maragnès, Denise. *La leyenda roja. Los voluntarios cubanos en la guerra civil española*. Lobo Sapiens, 2011.

e

Articles

Biutiful: En los márgenes de la cosmópolis neoliberal.

Alberto Ribas-Casasayas
Santa Clara University
aribascasayas@scu.edu

Abstract

In Alejandro González Iñárritu's *Biutiful*, the city represents a counter-model to expose the dark side of neoliberal economies in larger fashionable cities, with an emphasis in the precarization, exclusion, and dynamics of violence against migrant population. The Mexican director opts for a representative aesthetics that eschews the kind of portrayal demanded by local critics, urged to see a dignified, marketable, unproblematized representation of their city. González Iñárritu presents a differentiated look to city-as-brand cosmopolitanism, opting instead for an aesthetics of incongruence as representative of another cosmopolis, or cosmopolis from below. It reflects the coexistence of diverse identities in constant tension and negotiation, contrary to the more benevolent and unproblematic concept of cultural fusion or *mestizaje*. This motley society is under siege by a logic of expulsion in the oppressive frames of urban environment, neoliberal ideology, and the appeal to family as a moralizing excuse. *Biutiful* explores forms of resistance to disintegrating, individualistic

urban dynamics and to the hostility of monetary calculations against life through the representation of alternative family models, or the connection to the past through the preservation of family memory.

Keywords: González Iñárritu, neoliberalism, cosmopolitanism, precarity, incongruence, heterogeneity, family, memory, debt.

Resumen

En *Biutiful* de Alejandro González Iñárritu, Barcelona representa un contramodelo que expone el lado oscuro de la economía neoliberal en las grandes ciudades de moda, con un énfasis en la precarización, exclusión y dinámicas de violencia contra la población migrante. El director mexicano opta por una estética representativa que huye del retrato exigido por una crítica local a la que le urge verse representada de una forma digna, vendible y desproblematizada. González Iñárritu presenta una mirada diferencial al cosmopolitismo de la ciudad-marca, que opta por una estética de la incongruencia como modelo representativo de otra cosmópolis o cosmópolis desde abajo. Refleja una convivencia de identidades diversas en tensión y negociación constantes, contraria al concepto más benévolo y desproblematizado de mestizaje o fusión cultural. Esta sociedad abigarrada se encuentra asediada por una lógica de la expulsión en los marcos opresivos del entorno urbano, la ideología neoliberal y la familia como coartada moral. *Biutiful* explora formas de resistencia a la dinámica urbana desintegradora e individualista y a la hostilidad de la lógica del cálculo monetario contra la vida, a través de modelos alternativos de familia, o el arraigo en el pasado por la preservación de la memoria familiar.

Palabras clave: González Iñárritu, neoliberalismo, cosmopolitismo, precariedad, incongruencia, abigarramiento, familia, memoria, deuda.

***Biutiful*: En los márgenes de la cosmópolis neoliberal**

En la película *Biutiful* de Alejandro González Iñárritu, Barcelona se representa como trasfondo físico o modelo del lado oscuro de una cosmópolis global. El director mexicano opta por una estética representativa que huye del retrato exigido por una crítica local a la que le urge verse representada de una forma digna, vendible y desproblematizada. González Iñárritu presenta una mirada diferencial al cosmopolitismo de la ciudad-marca que opta por una estética de la incongruencia como modelo representativo de la otra cosmópolis, o cosmópolis desde abajo, representativa de lo que el sociólogo boliviano René Zavaleta Mercado llamó “sociedad abigarrada” y Rivera Cusicanqui lo *ch’ixi*: la convivencia de identidades diversas en tensión y negociación constantes, nociones contrarias al concepto más benévolo y desproblematizado de mestizaje o fusión cultural. Esta sociedad abigarrada se encuentra asediada por una lógica de la expulsión, encarnada en la metáfora de un búho que expulsa una bola de plumaje antes de morir. Desde esta lógica, el entorno urbano, la ideología neoliberal y la familia como coartada moral operan como marcos opresivos. *Biutiful* explora formas de resistencia a la dinámica urbana desintegradora e individualista y a la hostilidad de la lógica del cálculo monetario contra la vida, a través de modelos alternativos de familia, o el arraigo en el pasado no en función de la obediencia a reglas tradicionales, sino por la preservación de la memoria familiar.

Biutiful ya ha merecido atención crítica considerable. Mi interrogación se construye a partir de las interpretaciones de Vicky Garrett y Edward Chauca, y Benjamin Fraser. Los primeros examinan las conexiones temáticas entre espectralidad, explotación capitalista y simulacro. Fraser se basa en el trabajo del antropólogo Manuel Delgado para exponer cómo el mundo de *Biutiful* niega la Barcelona modélica, espacio ameno para los flujos turísticos y capitalistas internacionales creados por una entente de políticos locales y gran empresa, en detrimento de la cultura y habitabilidad locales. La crítica de Manuel Delgado

a la “ciudad modelo” y el contexto específico que aportan *Barcelona’s Vocation of Modernity* de Joan Ramon Resina y *Thinking Barcelona* de Edgar Illas son imprescindibles para comprender la vocación globalista de los gobernantes de Barcelona y sus instituciones. Hay sin embargo otros materiales que aportan vocabulario y marco teórico de interés para un comentario de la película en su dimensión más cosmopolita.¹

Las exploraciones de Silvia Rivera Cusicanqui y Verónica Gago sobre comportamientos sociales, culturales y económicos de poblaciones indígenas o migrantes en el marco de la economía informal aportan los conceptos de “abigarramiento” y “neoliberalismo desde abajo”, respectivamente, que constituyen el marco social en que la estética incongruente de la película se materializa y adquiere sentido propio. No puede decirse sin embargo que González Iñárritu lleve esta estética hasta las últimas consecuencias, pues el peso de la trama sigue recayendo en la trayectoria y la visión de un sujeto varón en posición de padre proveedor, en la línea del paradigma familiar privado sancionado por las ideologías capitalista industrial, neoliberal y buena parte de la izquierda tradicional. Este enfoque da lugar a agujeros éticos de bulto como los que comenta Casas Aguilar en su artículo “Espectros de la paternidad” y que comentaré más adelante. Valga por el momento anotar que Casas Aguilar observa (186) el conservadurismo de González-Iñárritu al sugerir que las causas de las tribulaciones de sus personajes radican en la ausencia de una figura paterna que cumpla con sus deberes de protección.²

En *Biutiful*, un sujeto que trabaja como intermediario en transacciones al margen de la legalidad debe afrontar una enfermedad terminal y producir una herencia, en el sentido material de asegurar la supervivencia de sus hijos cuando él ya no esté, y en el sentido más trascendente de permanecer en su recuerdo. El enfoque un tanto tradicional de la crisis del personaje protagonista se sitúa sin embargo en condiciones de precariedad reconocibles en el orden neoliberal contemporáneo. “Precariedad” es un concepto que ha resonado en

el discurso académico del siglo actual, y la del sujeto Uxbal viene a conectarse con las dos vertientes mayores de uso. Una nos remite a la dimensión más económica de la precariedad, la degradación progresiva del contrato social a medida que un estado neoliberal fuerte impone la asunción de riesgos y la gestión de sí mismo por parte de un *homo oeconomicus* autónomo, en un marco de degradación progresiva de las redes asistenciales de cuidado y reproducción. Esta lectura, presente ya desde las primeras críticas de la revolución neoliberal en múltiples vertientes del discurso social y económico de la izquierda radical, feminista y/o alterglobalista, ha adquirido mayor resonancia tras la Gran Recesión y ha trascendido al público general merced al trabajo de divulgación del economista Guy Standing en *El precariado*. La otra lectura, de orden más filosófico-ontológico, se centra en la precariedad como característica inherente del ser humano, que se encuentra posicionado desde su mismo origen en condiciones que lo sobrepasan y lo trascienden (imposibles de sobrevivir sin la presencia, acompañamiento, apoyo y reconocimiento de otros) a la vez que lo constituyen. Este sujeto abierto, dependiente y frágil ha sido examinado por Giorgio Agamben (*Homo Sacer*) y Judith Butler (*Vida precaria*). A pesar de la diferente aplicación del término, algunas conexiones de lo práctico y material hacia lo ontológico-constitutivo se han llevado a cabo, por ejemplo, por la economía feminista (Pérez Orozco) o, en sentido inverso, desde la filosofía política (Mbembe) o la teoría de la imagen (Azoulay).

Mi lectura de la precariedad en *Biutiful*, como se verá, se decanta más hacia la vertiente económica, de acuerdo con la visión del neoliberalismo según la desarrollan Laval y Dardot en *La nueva razón del mundo*. Su análisis pormenorizado desde la perspectiva de la historia de las ideas y los avatares políticos a partir del período de entreguerras demuestran que el neoliberalismo no es una ideología antiestatista, al contrario de como suele definirse, y que no consiste sólo en la economización de todos los aspectos de la vida. Se trata de una ideología del estado fuerte en materias de política monetaria y

protección de la propiedad. Al mismo tiempo, introduce un espíritu gerencial en las dimensiones sociales y laborales de la experiencia humana que terminan normalizando la exposición permanente a condiciones de riesgo asumibles solo individualmente. Este espíritu gerencial y normalización del riesgo justifican así una visión del yo como capital humano necesitado de inversión y desarrollo constantes.

Uxbal es un sujeto que vive en los márgenes de la ciudad y de sus habitantes, media y medra en el ámbito hostil, anti-inmigrante y aporofóbico³ de una organización urbana a medio camino entre la disciplina del estado-nación y el control de la economía neoliberal que Neil Smith llamó “ciudad revanchista”. Expulsado de la dimensión más visible de la ciudadanía trabajadora (asalariada o profesional) y consumista, Uxbal testimonia a la par que gestiona y explota la presencia de sujetos excluidos de las protecciones formales de la ciudadanía. Sus vivencias y su contacto con la precariedad socioeconómica se ven sin embargo alteradas por la irrupción de una crisis de orden existencial, el reconocimiento de su muerte próxima, que le conduce a una confrontación con obligaciones de un orden más trascendental. Uxbal reconoce en sus hijos la condición de huérfanos inminentes que él ya padeció en su propia infancia, y que revive en el encuentro con el cuerpo exhumado de su padre.

Los personajes se mueven en un medio urbano inestable y cambiante en que la memoria está bajo el asalto permanente por el presentismo de la exposición permanente al riesgo económico. La identidad, la conciencia de sí de los sujetos en relación a un espacio reconocible y una historia familiar que se despliega en él se encuentran arrojadas al desamarre de la amnesia y la disolución por la falta de reconocimiento entre sujetos, incluso entre aquellos que guardan relaciones de proximidad familiar entre sí. En sus momentos finales, Uxbal experimenta una reconexión con su linaje a través de una última conversación con su hija y una visión de su padre vivo.

La ciudad contramodelo

Las acciones de *Biutiful* se distribuyen principalmente entre el barrio del Raval y el cinturón de ciudades satélite al norte conformado por Badalona, Sant Adrià de Besòs y Santa Coloma de Gramanet. El Raval fue uno de los barrios tradicionalmente más degradados de Barcelona, el infame “Barrio Chino” que ha inspirado un sinnúmero de novelas y películas, receptor de una importante bolsa de población migrante del sur de España en los años previos a la Guerra Civil y, ya a finales del siglo XX, de trabajadores norteafricanos, subsaharianos, latinoamericanos y del sur de Asia. Para el momento en que González Iñárritu está filmando su película, el Raval y el distrito de Ciutat Vella en su conjunto ya están experimentando un acelerado proceso de gentrificación que fue duramente criticado por Delgado y numerosas agrupaciones comunitarias pero que no aparece reflejado en la cinta. Lo realmente llamativo es la inclusión de zonas periféricas rara vez retratadas en el cine internacional ambientado en Barcelona. Tradicionalmente receptoras de migración procedente del centro y sur de España, esta sección de la primera corona industrial que rodea la ciudad se ha convertido hoy en importante receptora de inmigración de Europa del Este y extracomunitaria, con una sustancial presencia china en Badalona, donde tiene lugar una porción significativa de la economía informal que supele a las tiendas de artículos de consumo de bajo coste que han proliferado en la ciudad, así como distribución de artículos de marca falsificados que venden “manteros”, en su mayoría subsaharianos, en el centro de la ciudad.

A pesar de un relativo éxito de público en España, la crítica nacional no fue del todo amable en el estreno de *Biutiful*. Las reseñas más negativas se centraron en su pesimismo irredimible, o su tono apocalíptico, que aproximaba el drama al cine de choque o explotador. El crítico de *El Periódico*, un medio generalmente afín al cine social, calificó a Iñárritu de “director burgués y complaciente” que ofrece un producto de “impostado realismo sucio, o falso hiperrealismo social”, un “espectáculo de la miseria (...) que toca la fibra sensible



Fig. 1

de la manera más fácil y acomodada” (Casas). Entre los cuestionamientos de este género me parece particularmente interesante el de Eugeni Osácar, crítico de *La Vanguardia* conocido por dos libros con exhaustivos y detallados recorridos turísticos por Cataluña y su capital según han venido siendo escenificadas por el séptimo arte desde el siglo pasado. Con poco disimulado orgullo local, Osácar proclama que “el paisaje urbano de la ciudad sobrevive al ejercicio de amor-odio cinematográfico [de González-Iñárritu], donde la realidad y la ficción se confunden y las historias se desdibujan por *un exceso de universalismo*” (199, subrayado mío). La escena que más perturba al crítico es la persecución policial a un grupo de manteros subsaharianos, una “violenta y desmesurada escena (...) tan impactante como poco creíble en la vida real” (200; fig. 1). En un registro similar califica la aparición de los cadáveres de inmigrantes chinos en la playa, apuntando que el perfil del Puerto Olímpico produce “una escena muy cinematográfica” para “una de las secuencias más sorprendentes e impactantes del film” (201; ver fig. 2). Con más fundamento



Fig. 2



Fig. 3

en mi opinión, Osácar expresa desazón ante el afeamiento deliberado del cementerio de Sants, apuntando con rigor burocrático que la productora de *Íñárritu* fue condenada a pagar costos y daños morales a una familia a la que le habían deteriorado los nichos (193; ver fig. 3). La situación es ciertamente

irónica, teniendo en cuenta que uno de los desencadenantes de la trama es la destrucción del cementerio para construir un complejo de consumo y ocio, aunque Osácar aprovecha para extender su condena al conjunto de la cinta: “[u]na vez más, el equipo técnico se encargó de crear una imagen *alejada de la realidad*” (201).

Resulta interesante que en el mismo libro, Osácar se desvive en elogios hacia otra película transatlántica, la insustancial *Vicky Cristina Barcelona*, del estadounidense Woody Allen, coprotagonizada por el mismo Bardem. Osácar no expresa nada contra su guion rocambolesco ni la escasa credibilidad de sus personajes y sus motivaciones. Esta ausencia de objeciones sugiere que el problema de una parte de la crítica con la cinta del director mexicano no es ningún realismo “sucio” o tramposo, ni su falta de verosimilitud. A diferencia de la película de Allen, la narrativa de Iñárritu no se acomoda a un modelo concreto de ciudad abierta al mundo, pluricultural, artística, grata a los sentidos, navegable, digerible, y sobre todo comunicable (en *Vicky* el personaje de Bardem insiste machaconamente sobre la necesidad de hablar en inglés), por poco realista que sea. Es un modelo creado por un discurso institucional en alianza con los representantes locales de la economía de mercado.⁴ Esto, que Mónica Degen o Manel Delgado han venido a llamar el “modelo Barcelona”, opera en virtud de una lógica cultural que, a fuerza de ofrecer las singularidades de la ciudad a un turismo externo y preferiblemente acaudalado, termina irónicamente convirtiéndola en un producto de consumo con recorridos predeterminados, museos emblemáticos, centros históricos uniformizados por la visibilidad de marcas globales en publicidad y tiendas, y antiguos barrios residenciales convertidos en colonias de artistas, estudiantes de intercambio y turistas de paso, por obra y gracia de la gentrificación y el *sharing economy*. En resumen, un producto cultural apenas diferenciable de otras grandes cosmópolis globales, si no es por el idioma local, la oferta

gastronómica, o la persistencia de los últimos habitantes de toda la vida que aportan un decorado y colorido particulares.

El propio Iñárritu ha hablado de Barcelona en idénticos términos, “Barcelona is very self-conscious of [itself]—like a beautiful model”, negando al mismo tiempo que la película trate específicamente sobre la ciudad, más bien sobre las condiciones del trabajo y la inmigración en las ciudades modernas (McCracken citada en Azcona 7). El director mexicano opera en función de una lógica análoga a la reproducción del modelo, pero desde un ángulo invertido, tomando Barcelona como trasfondo físico o modelo del lado oscuro de la cosmópolis global. Tal vez los sucesos más espectaculares de *Beautiful* no habrán tenido lugar en el espejo turístico-cosmopolita de Osácar, pero sus resonancias con el lado oscuro de la globalización son innegables, y totalmente verosímiles en el marco de la precarización creciente de sujetos en los márgenes del sistema. La mentada escena de los cadáveres de migrantes en la playa evoca la aparición regular de cuerpos de migrantes en las Islas Canarias y la costa andaluza después de haber intentado peligrosos cruces en pateras o cayucos sobrecargados. Por su nacionalidad, los cadáveres ahogados recuerdan asimismo al incidente de Morecambe Bay de 2004 en el Reino Unido, en el que perecieron 23 trabajadores chinos empleados ilegalmente en la recogida de berberechos. Anticipan asimismo el triste espectáculo de los refugiados sirios y otros refugiados económicos intentando cruzar el Egeo o el Estrecho de Sicilia. Así pues, ¿en qué se diferencia la violencia de la persecución por espacios emblemáticos como la Plaça Catalunya, las Ramblas o los arcos de entrada en la Plaça Reial con algunas deplorables actuaciones represivas de las fuerzas del orden contra la inmigración? Estos sucesos ocurren principalmente en los límites costeros de la Fortaleza Europa, o se ejercen contra una multitud que se sostiene precariamente en los límites periféricos del modelo y cuya contestación social distorsiona el modelo turístico-comercial de ciudad que vende el entramado político y corporativo que la gobierna.

Incongruencia y abigarramiento

Desde la perspectiva de las críticas locales antes mencionadas, no deja de ser irónico que la primera línea de la película sea “¿Es de verdad?”, la pregunta que formula Ana sobre el brillante montado en el anillo de su padre. Esta interrogación sobre la autenticidad o verosimilitud de un objeto de contemplación representa una posición análoga a la del espectador contemplando por primera vez una narración audiovisual. La madre de Ana, Marambra, insistía en que ese brillante era falso. El padre, un tanto fabulador y tahúr, se afirma en su autenticidad, aunque se puede argumentar que en este momento Uxbal no habla de “verdad” en términos del valor monetario del brillante, sino de una noción más subjetiva, su autenticidad como memoria, prueba material o manifestación del paso por el mundo de su madre ya olvidada.

Este desdoblamiento del concepto de “verdad” sugiere que la retórica de *Biutiful* se fundamenta sobre la incongruencia, como la historia de la disfuncional familia protagonista. El personaje principal es un español con un nombre, Uxbal, cuya fonética evoca el mundo indígena mesoamericano. Pero la única relación que éste tiene con México es que su padre murió allí, huido de la dictadura franquista. Cabe apuntar además que Uxbal nació en un tiempo en que los nombres que no figuraran en el santoral o que no fueran en español no se admitían en el registro civil. Uxbal y Tito, su hermano, interpretado por Eduard Fernández, hablan con acentos distintos. El habla de Uxbal y las prendas con el escudo del RCD Español lo marcan como un “charnego” estereotípico, aunque incorpora expresiones en catalán en su idiolecto. Su mujer, Marambra, también tiene un nombre poco común, de resonancia árabe, y habla con un acento sudamericano neutralizado. La confusión terminológica entre “bóveda” y “nicho” destaca esta diferencia entre ella y su marido. Por último, Iñárritu eligió a dos actores marroquíes, Nasser Saleh y la no profesional Hanaa Bouchaib, para interpretar al padre y la hija de Uxbal.

Toda esta mezcolanza puede tener una explicación plausible (Deleyto Lopez, 168), como por ejemplo, la alusión a una interculturalidad histórica, la presencia e influencia de las culturas norteafricanas y latinoamericanas en el territorio peninsular, pero también de la existencia de un cosmopolitismo característico de las capas socioeconómicas más bajas. La familia es expuesta como un cuadro humano difícilmente categorizable, ya sea como familia catalana de procedencia uniformemente local, catalanes originarios de otras partes de España, o familia inmigrada del extranjero. Esta incongruencia es microcosmos o muestra de una Barcelona vista desde el lado menos publicitable de la globalización y el libre mercado en la que un abigarramiento de figuras diversas negocia y pugna por la supervivencia. Entiendo “abigarramiento” como lo *ch’ixi* en la lectura de la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui: un encuentro de elementos dispares, la yuxtaposición de múltiples diferencias que no se funden en un crisol multicultural, sino que antagonizan en una coexistencia tensa (70). Abigarrado o *ch’ixi* se contrapone a otros términos más positivos y políticamente útiles, como multiculturalidad, lo *cool* o, sobre todo, hibridez, que entiende que de la pluralidad de elementos en tensión surge un tercer producto. En *Biutiful*, lo híbrido, lo entremezclado, no es necesariamente *cool*, sino *desarraigado* y *desubicado*, persistiendo en condiciones de marginalidad que se prestan a la explotación económica. La filósofa Marina Garcés lo ha descrito emotivamente como un cosmopolitismo de la necesidad:

porque la vida, ejercida a través de los verbos *trabajar*, *amar*, *matar* y *sobrevivir* es un problema común. Desde este punto de vista, el mundo que compartimos no es una opción política, ética o ideológica. Es una condición social, natural y cultural de la que no se puede escapar. No es un ideal, sino la realidad cotidiana de mucha gente. Su cosmopolitismo es el de las vidas anónimas que aprenden los idiomas de donde van a trabajar; de los amores anónimos que crean mundos y formas de vida más allá de sus identidades; de las muertes anónimas que no han escogido morir por sus banderas, sino que encuentran su fin en nuestras

fronteras. (...) Un cosmopolitismo sin Estado. Apátrida incluso, pero no en el sentido de no tener vínculos, sino desde la potencia de recrearlos a cada instante, desde la necesidad. (77)

El cosmopolitismo abigarrado o *ch'ixi* de *Biutiful* escenifica un choque de lenguas, etnias, la separación entre sujetos integrados en el sistema que explotan a otros en condiciones de exclusión. Es un multiculturalismo políticamente incómodo pues manifiesta una necesidad de inclusión sociolaboral. El multiculturalismo promovido por las instituciones políticas catalanas, sin embargo, suele refugiarse en una política ornamental y simbólica que teatraliza la diversidad pero sin atender a demandas específicas.⁵ Los personajes con los que trata Uxbal son principalmente inmigrantes, hablantes de lenguas no occidentales, hacinados en almacenes o pisos patera, perseguidos por las autoridades, explotados por el sector empresarial informal o bien por un sector formal que responde a imperativos de recortes de costes. La presencia fantasmal del padre de Uxbal agrega asimismo una dimensión histórica a este fenómeno. Es una figura transatlántica que huyó a México por razones políticas, pero falleció al llegar. No hay una narrativa de lucha que lo justifique, un hermanamiento transatlántico, ni reconocimiento institucional. Simplemente, es un refugiado que dejó atrás a un huérfano, como los numerosos migrantes sin nombre que perecen a las orillas de la Fortaleza Europa o desaparecen en las fauces de la ciudad globalizada. El padre reaparece en la visión final de este huérfano ya mayor, en los Pirineos, en los márgenes geográficos del territorio nacional, donde la imagen del búho que expulsa una bola de plumaje en el momento de su muerte alude a la condición de expulsados de un sistema que padre e hijo comparten a través del tiempo.



Fig. 4

El marco urbano de *Biutiful* tiene una importancia particular en la representación de esta muchedumbre, la cosmópolis de los pobres, al contrastar espacios emblemáticos con individuos en condiciones precarias o situaciones extremas. Hacia el principio de la película, se contrasta la venta de los manteros subsaharianos en las aceras del Paseo de Gracia frente a elegantes edificios modernistas de fondo que ya comparten el espacio céntrico con tiendas de marcas globales como Nike o Ermenegildo Zegna. El eslogan de esta última, “Great Minds Think Alike”, claramente visible en el encuadre, alude de manera irónica a la estandarización del consumo global en forma de grandes marcas, así como a la demanda de productos de imitación por consumidores de rentas medianas. Sucede un fenómeno análogo con la ciudad en su conjunto, como describe brillantemente Harvey: el rentismo turístico, a medida que hace la ciudad más mercantilizable, descaracteriza y devalúa esos mismos elementos culturales que la hacían atractiva al consumo externo:

As opportunities to pocket monopoly rents galore present themselves on the basis of the collective symbolic capital of Barcelona as a city (property prices have skyrocketed as the Royal Institute of British Architects awards the whole

city its medal for architectural accomplishments), so their irresistible lure draws more and more homogenizing multinational commodification in its wake. The later phases of waterfront development look exactly like every other in the western world, the stupefying congestion of the traffic leads to pressures to put boulevards through parts of the old city, multinational stores replace local shops, gentrification removes long-term residential populations and destroys older urban fabric, and Barcelona loses some of its marks of distinction (406).

De forma más dramática, la escena de la persecución de manteros con el trasfondo de la Plaça Catalunya, las Ramblas, o los arcos de la Plaça Reial, escenifica la explosión de una violencia autoritaria constantemente en ciernes sobre una población precaria, indocumentada y con derechos limitados. La cámara se detiene en retratar la parálisis y perplejidad de los transeúntes ante la carrera o cuando su espacio es invadido, como en la terraza en el Café de la Ópera (fig. 1). La escena de la persecución representa la irrupción de lo real, cómo aflora un contenido reprimido, una población que se considera excrecencia aún a pesar de que sostiene una serie de intercambios paralelos a otros más formales.

El sujeto precario en la ciudad revanchista

Esta violencia se puede interpretar en una clave análoga a lo que Neil Smith ha llamado “ciudad revanchista”, apoyándose en las críticas de Syngebouw y Brenner a la “glocalización”. El análisis de Smith se centra en el Nueva York de los 90 bajo Rudy Giuliani, que se caracterizó por un autoritarismo y una violencia policial inusuales en los gobiernos urbanos de las democracias liberales, pero marca la tendencia seguida por otras cosmópolis globales, Barcelona entre ellas. La coyuntura política es el aumento de subvenciones e incentivos fiscales de los gobiernos locales para atraer o mantener inversiones capitales, toda vez que se produce un desmantelamiento sistemático de servicios públicos (educación, sanidad). Las necesidades generadas por

esta crisis en la reproducción social vienen a ser subsanadas en parte por el recurso de las clases altas y medias al trabajo barato y precarizado de grupos sociales marginalizados (minorías étnicas, migrantes). En este contexto, el securitarismo como respuesta a amenazas reales o percibidas contra el orden público, generalmente acompañado o apoyado por una actitud nacionalista como defensa de unos privilegios sociales en deterioro (el consabido “primero los de casa”) es una política deliberada de control de los sujetos que cubren los vacíos del sistema en materia de reproducción y cuidado.

Acaso con menos violencia explícita que la que se ha podido dar en Nueva York, Barcelona y otras urbes europeas han testimoniado, en el marco de una mercantilización y turistificación crecientes, un aumento de la violencia policial contra poblaciones marginales, generalmente acompañado a de represión política o judicial contra las voces disidentes. Testimonio de ello son las sanciones administrativas contra participantes u organizadores de protestas, profesionales de la información o incluso humoristas, generalmente con la palabra de un agente policial como única prueba, o el recurso cínico de las fuerzas policiales a la acusación de “delito de odio” por acciones satíricas u oposición política, como si este grupo armado profesional fuera una clase minoritaria necesitada de protecciones especiales.⁶

En este marco de explotación económica y violencia institucional, Uxbal representa un papel clave como mediador entre policía y manteros, entre contratistas en negro y trabajadores indocumentados. Una de las imágenes dominantes en *Biutiful* es la de Uxbal intercambiando fajos de billetes sucios o abultados sobres. Uxbal ejerce como *mediador* no sólo en un sentido económico sino en otro de tipo sobrenatural, pues al parecer tiene el poder de ver y comunicarse con los muertos en su pasaje a un supuesto Más Allá que él mismo desconoce. (En la repetición de la escena en los Pirineos al final, Uxbal le pregunta a su padre “¿Qué hay?”. Es la última línea de la película antes de que el protagonista desaparezca por la derecha de un encuadre que se sacude

ligeramente, como en el último temblor de la vida). Como observa Dalton, *Beautiful* retiene una remanente o residuo de realismo mágico latinoamericano (103). La presencia de fantasmas impregna la cosmópolis neoliberal poblada de sujetos autogestionados. Irónicamente, el otrora poderoso mediador, como el Melquíades de García Márquez o la Clara de Allende, es ahora un moribundo que ya no controla su orina y prepara precarias cenas de pescado frito y cereales para sus hijos.

Uxbal viene a ser una figura del neoliberalismo desde abajo del que habla Gago en *La razón neoliberal*: mediador entre obreros chinos y sus explotadores, entre los manteros africanos y la policía. Uxbal ejerce como una suerte de “cosmopolita desde abajo”, en la acepción más eurocéntrica del término, en el sentido de que es capaz de forjar contactos, entendimiento y hasta confianza y un cierto grado de afecto con Otros singulares al tiempo que los explota colectivamente. A pesar de expresar con frecuencia interés por los sujetos



Fig. 5

a los que explota, la preocupación de Uxbal es principalmente económica, más aún cuando recibe la noticia de su muerte inminente. Uxbal es un *homo oeconomicus* llevado al extremo en tanto que también es gestor de la muerte: se saca un sobresueldo haciendo de médium además y es responsable de la muerte de más de veinte inmigrantes chinos por haber ahorrado costes para unos calentadores. Es más, la violencia implícita que ejerce sobre otros, empezando por la represión de las rebeldías ocasionales de su propio hijo a la hora de la cena, así como su cálculo monetario constante, culminan en un paroxismo al tener que gestionar su propia muerte en un mundo caracterizado por la disolución de los lazos comunitarios y familiares bajo imperativos económicos.

En viva tensión con este entorno humano abigarrado, encontramos dinámicas de expulsión que empujan a una población precarizada o marginal a los límites de la catástrofe. Sassen ha escrito sobre el concepto de expulsión como una lógica de gobernación neoliberal sobre entidades que son a la vez utilizables y desechables por la economía de mercado contemporánea en un mundo en el que ya no quedan espacios habitables para que los ocupe toda la humanidad. Estos expulsados pueden ser trabajadores de edad avanzada o la progresivamente precarizada clase media en los países ricos, jóvenes como mano de obra barata o carne de cañón en las economías informales de países pobres, o la expulsión de la vida misma en lo que la ciencia ya conoce como “zonas muertas”, especialmente en el mar, en las que la biomasa se ha reducido a límites por hoy irre recuperables. El concepto de expulsión aparece desde el principio de la película metaforizado en la figura del búho muerto y la creencia en que antes de morir expulsa una bola de plumaje. La repetición de esta historia alude a una necesidad de purificarse antes de morir, relativa a Uxbal, pero también a la expulsión compulsiva de una excrecencia por un sistema mórbido (fig. 4). La imagen de la visión post-mortem de Uxbal se repite en la forma de las tres chimeneas de la central térmica de Sant Adrià

del Besòs expulsando humo (fig. 5), que siempre preceden a la aparición de los migrantes chinos indocumentados y que aún sigue espectralmente presente en el fondo de la escena en que los ahogados reaparecen en la playa (fig. 2). Como otros críticos han señalado ya, el retorno de los cadáveres a la playa evoca el retorno de un contenido social reprimido, o bien al reviniente espectral de Derrida, como si los cuerpos se resistieran a ser una simple excrecencia expulsada del mercado (Connolly 557; DiFrancesco 31; Sinnerbrink 180). Otros críticos han observado que mientras esta situación se resuelve de una forma fatal para los chinos (muerte de Liwei, redada policial contra la familia de Hai y huída de este), la escena con la médium resuelve la cuestión para Uxbal de una forma bastante trivial (Bradshaw; Casas Aguilar 181).

Uxbal, el gestor y mediador de este cosmopolitismo desde abajo, está íntimamente ligado a esta lógica de la expulsión y, por mucho que en múltiples momentos trate de representarse a sí mismo moralmente por encima de otros individuos más visiblemente explotadores. Es más, Uxbal es algo así como un Rey Midas de la miseria: su autoridad mancha todo lo que toca, desde cosas en apariencia triviales como la tarea escolar de su hija, hasta las más graves como la compra de calentadores defectuosos que terminan causando la muerte de los trabajadores chinos. Desde esta perspectiva, no es sólo irónico que reproche a Hai y Liwei que estén explotando a sus connacionales cuando él ha hecho exactamente lo mismo para ahorrar costes, sino que lo que motiva sus reproches es su sospecha de que Han y Liwei le están sisando dinero a él. Su justificación es que está tratando desesperadamente de acumular dinero para sus niños cuando él ya no esté. Este tema reemerge inmediatamente después, cuando apela a su amigo policía en favor de Ekweme. Cuando Uxbal afirma que está “ayudando”, el policía resopla y responde “pillando cacho, como todo el mundo”. Sigue una lección de realpolitik callejera, “no te fíes de un hombre que tiene hambre, y mucho menos de aquel cuyos hijos pasan hambre”, consejo que viene a reflejar las propias acciones de Uxbal. A continuación, el

policía se justifica en los mismos términos: “que tengo que dar de comer a mi hija, que tengo una familia” (1:16:05 – 1:17:15). El marco ideológico, político y económico en el que operan estos personajes carece de instituciones estatales o tradicionales de protección, alienta una visión del sujeto como empresario de sí mismo en un contexto de exposición permanente al riesgo donde el juego limpio o la compasión están fuera de lugar. En ausencia de instituciones estatales o tradicionales de protección social, la presencia de hijos representa un aumento del riesgo y por tanto también de las motivaciones para ejercer presión, violencia y exacción sobre los más débiles.

Me parece necesario incidir en este aspecto porque una parte significativa de la crítica ha afrontado la ambigüedad ética de Uxbal atendiendo a su paciencia y dedicación como padre de familia en circunstancias extremas. Aquí resulta particularmente valiosa la lectura de Casas Aguilar, que atiende a los fallos repetidos de Uxbal como padre (181), a la vez que la presencia errática de Marambra justifica sus acciones y arroja una luz más positiva sobre su rol protector y benevolente (182). Casas Aguilar conecta con acierto la insuficiencia paternal de Uxbal con su dificultad para responsabilizarse plenamente por las muertes de los migrantes chinos. Guardo algunas reservas sobre su posición sobre el “deseo explícito [de *Beautiful*] de mostrar una crisis de los modelos tradicionales de familia en la sociedad contemporánea” (180), considerando que la mirada del cineasta es más acorde a la nostalgia y una mirada retrógrada al cuerpo femenino reproductivo como sitio ideal del cuidado en un entorno doméstico y diferenciado del espacio público.

Sí entiendo, en cambio, que González Lñárritu proyecta una mirada crítica sobre la familia como justificación y coartada de pugnas, competitividad y juego sucio del macho en el espacio público de la ciudad. Tanto el policía como Hai también apelan a la defensa de sus familias para justificar sus actos. Los críticos generalmente caen en la parcialidad de que tenemos conocimiento del drama íntimo de Uxbal, no tanto de Hai y menos del policía.

La defensa de los hijos, del ámbito familiar, privado, justifican numerosos desmanes en la película: Uxbal ahorra dinero en la compra de los calentadores para continuar acumulando para sus hijos, pero causando involuntariamente la muerte de otros migrantes que también tienen gente que depende de ellos. En un contexto de precariedad donde prima el impulso del cálculo, las virtudes privadas desembocan en daños colectivos. La sentencia del policía “pillando cacho, como todo el mundo” expresa la lógica del cálculo inmediato para uno mismo y los propios. Entrar en consideraciones más amplias queda automáticamente desestimado como naif, sentimental o pasado de moda.

La propia Ige amaga con apropiarse del dinero que Uxbal tiene escondido para volver a Senegal y reunir a su propia familia, dejando a Ana y Mateo desamparados. Casas Aguilar ofrece esta lectura de la intervención de Ige como futura madre putativa de Ana y Mateo:

Frente a la sordidez de las historias de familias que se desintegran, observamos con esperanza que las familias sustitutas puedan reemplazar aquellos ausentes y que los desconocidos —con frecuencia motivados por su propio interés— respondan a la ausencia de los otros. Las estructuras de parentesco sobreviven, como copia de modelos anteriores, pero sin que los enlaces de sangre sean necesarios (183).

No es una lectura cándida, pues reconoce la existencia de un interés. Pero puesto que el enfoque de la película recae en la agonía del padre, esta esperanza es apenas una mirada soslayada, por lo que sólo se puede especular. Posiblemente la nota esperanzadora o feliz sea una imposición de los hábitos narrativos del cine de ficción. Nada indica, sin embargo, que el nuevo rol materno adquirido por Ige vaya a levantar las barreras de exclusión ni las diversas precariedades que afronta, más allá de la simple mejora económica al recibir el dinero de Uxbal. Es más, los propios hijos quedan en riesgo de pasar a formar parte de ese círculo de exclusión a medida que las imposiciones de

riesgo y competitividad de la cosmópolis neoliberal van estrechando el círculo de ciudadanos-consumidores reconocible por el contrato social.

Los parámetros de esta supuesta nueva familia no son plenamente alternativos ni electivos. En contraste con la mujer volátil y mala madre que encarna Marambra (un tópico que recuerda a Emma Bovary o, en su versión más extrema, a Medea) los signos que acompañan a esta familia alternativa sobredeterminan la maternidad del cuerpo femenino. En sus dos apariciones iniciales, Ige y Lili aparecen embutidas en ropa y a cargo de sus dos bebés. Esta atadura se subraya por la ausencia o incapacitación de los padres biológicos (Casas Aguilar 183) y contrasta con la desnudez sexuada y hedónica, copa de vino en mano, con que aparece Marambra por primera vez bailando sobre su cuñado-amante. Este contraste subraya la polarización y perspectiva limitada sobre la mujer y sobre lo que constituye la maternidad, donde el goce se representa como equivalente a la traición y el abandono de responsabilidades. Es más, la presencia de dinero en los intercambios de Uxbal con Lili e Ige no son sólo una cuestión de “interés”, sino una de necesidad en el ámbito de esa ciudad revanchista y su mercado heteropatriarcal que imponen la externalización del trabajo de cuidado por parte del sujeto masculino para que pueda moverse con relativa libertad por el espacio urbano. La escena en que Ana y Lili “chocan manos” amistosamente al despedirse, inmediatamente seguida por Uxbal pagándole por su tiempo, manifiesta que a la vez que existen afecto mutuo y apoyo en estas maternidades alternativas, también queda claro que las condiciones de Lili determinan su necesidad y disponibilidad para este trabajo de cuidado, además del que ya procura para su propia hija. De manera análoga, Uxbal está en condiciones de ofrecer un trato más amplio a Ige en virtud de las condiciones de necesidad y precariedad en que ella se encuentra. La narración no nos puede ofrecer una resolución a este hilo narrativo que se abre hacia el final. ¿Por qué Ige no se va con el dinero? ¿Por qué no lo usa para ayudar a su familia en Senegal, o para facilitar el retorno de su marido?

¿Cuáles son los principios morales o los aspectos prácticos detrás de su decisión de cuidar a Ana y Mateo? La narración no nos lo puede aclarar, por su enfoque en la experiencia agónica de su *homo oeconomicus* protagonista, pero sí está claro que la falta de definición en las motivaciones de Ige la reduce a cuerpo precario migrante disponible para un acuerdo informal de cuidado y trabajo reproductivo en la familia de alguien un poco mejor posicionado que ella en lo social, económico y legal. Toda lectura o reflexión que celebre el amago de representación de modelos alternativos de familia en *Beautiful* deberá realizarse con la conciencia de una hegemonía capitalista y heteropatriarcal, dentro y fuera de la diégesis.

La resistencia de la memoria

Liñárritu apela a la memoria como refugio ante el colapso moral de la lógica neoliberal del cálculo. Cuando confiesa a su mentora su implicación en la muerte de los migrantes chinos, Uxbal lamenta “necesitaba el puto dinero”, pero en un encuentro anterior se ha expresado de forma más reveladora. Cuando la mentora le reprocha a Uxbal que cobre por su don, él replica que “el Universo no paga el alquiler”. Pero acto seguido se corrige y confiesa que su madre murió cuando él tenía la edad de Ana. Ahora apenas la recuerda y teme que a Ana le ocurra lo mismo con él. Es revelador, porque una consideración afectiva, o de culto o deuda con los antepasados, interrumpe las consideraciones financieras aparentemente más urgentes. En contraste con la repetida presencia del dinero en la película, este episodio apunta a otro tipo de deuda vital inscrita en el transcurso del tiempo que ha recibido diversas denominaciones, ya sea “deuda cósmica” (por el antropólogo David Graeber, 91) o “deuda vertical” (por el economista Michel Aglietta, 60-62), postulada también de forma primigenia por Nietzsche en el primer libro de *La genealogía de la moral*. En sociedades sin estado, esta deuda se transmite a la descendencia, mientras que en las sociedades con estado se identifica con la ciudadanía. Es

una contrapartida a los atributos del colectivo, una deuda hacia la soberanía del conjunto social. Existe desde el nacimiento y es heredable e inalienable. En las sociedades sin estado se paga por vía de sacrificios a los dioses u ofrendas a los antepasados, mientras que en las sociedades más modernas se materializa en pago de impuestos al estado o legados a las generaciones posteriores. Se contrasta con otra deuda horizontal, deuda en un sentido más mundano del término, que es alienable y susceptible de negociación y está vinculada a las economías del regalo, el comercio y el trabajo asalariado o servicios.

El reproche de la mentora a Uxbal por usar su don como servicio de pago manifiesta una preocupación de que esté perturbando esa deuda vertical, violando una conexión fundamental en el ciclo de la vida a través del tiempo. La ansiedad de Uxbal por asegurar el bienestar de su prole cuando él ya no se encuentre enmascara una ansiedad más profunda, existencial, al saberse desconectado de la memoria de su padre y su madre y temer que les suceda lo mismo a sus hijos con él. *Beautiful* nunca llega a la simplicidad de negar el valor del dinero (de hecho, el intercambio de billetes y fajos suele figurar en el centro del encuadre en varias escenas) pero la obcecación acumulativa de Uxbal terminará causándole el tormento de saberse causante de múltiples muertes. En cambio, la entrega de un anillo con una piedra, posiblemente falsa pero cuyo valor se manifiesta en su capacidad de vehicular una memoria familiar, representa el gesto que promete la persistencia de esta deuda vertical y que restablece el contacto transgeneracional de Uxbal en su última visión de un encuentro con su padre en los Pirineos.

Con la excepción de la crítica escena en el almacén de los trabajadores chinos, la película no muestra filtros, ni maquillaje, ni tratamiento especial del fantasma. El niño al principio de la película, Uxbal al final, y sus puntuales apariciones ante un reflejo que no se mueve a la par que él (Connolly 551) aparecen indiferenciados de otros personajes vivos, en claro contraste con las fotos antiguas o el cuerpo embalsamado de su padre, que Uxbal examina hacia

el final de la película. Connolly ha ofrecido una sugerente lectura de *Beautiful* como película de terror. Sin embargo, atendiendo a esta indiferenciación entre vivos y muertos se puede entender que la película establece una continuidad entre el presente y el pasado que la actividad económica neoliberal tiende a borrar. Esta continuidad es análoga a lo que Derrida calificó como “no contemporaneidad a sí del presente”, esto es, la idea de que el presente no es una fase ontológicamente discreta, separada de una continuidad biológica, narrativa, emocional, económica (*Espectros de Marx*). Parte del programa de la razón neoliberal consiste precisamente en negar el arraigo histórico de desigualdades estructurales e injusticias sociales y políticas deshistoricizando el presente, situando todos los elementos que lo predeterminan en un pasado estanco e inaccesible: de ahí la irritación que generan los ejercicios de memoria histórica, o los reclamos de reparaciones por colectivos o naciones históricamente oprimidos. Es más, el apego afectivo a una experiencia subjetiva y no monetizable también resulta incómodo para una estructura que precisa manipular el deseo, una cultura del consumo como generador de identidad para contribuir al funcionamiento de la maquinaria económica.

Si bien el espacio urbano y el movimiento a través de varias instalaciones públicas y entornos de trabajo tienen un papel central en su desarrollo, *Beautiful* comienza y termina llamativamente en espacios apartados de ese fragor urbano, en sendas conversaciones entre dos personas. La primera entre Uxbal y Ana, en la privacidad de un dormitorio. La segunda en un espacio rural, en el exterior de la ciudad. El espacio nevado y un tanto inhóspito, la aparición de un hombre joven, mal afeitado, por el lateral del encuadre, frente a Uxbal, y la recitación de una anécdota relacionada con la muerte recuerdan vivamente a los lugares comunes de los duelos en el *Western*. Pronto queda claro, sin embargo, que la conversación es amistosa, y al final de la película somos conscientes que varios elementos aparecidos a lo largo de su desarrollo configuran esta visión. Además de representar un espacio externo a la ciudad

hostil que domina la película, los Pirineos son el lugar donde Uxbal y Marabra se enamoraron, momento que ella quiere revivir con la familia reunida hasta que una nueva crisis desbarata el plan. Los Pirineos se proyectan como espacio de regeneración de la unidad perdida, así como espacio de ocio que se superpone, irónicamente, al recuerdo de los Pirineos como el lugar por donde escaparon miles de refugiados del terror franquista, evocados vagamente a través de la figura del padre de Uxbal.

Esta superposición se manifiesta de manera mucho más agresiva en la trama del cementerio, espacio de memoria familiar y local que está a punto de ser derribado para construir en su lugar un parking y complejo de ocio. La capacidad de la lógica neoliberal del cálculo para destruir historia y memoria se expresa crasamente en boca de Tito cuando comenta los planes de construcción del complejo “justo encima del papá”, añadiendo que “dan una pasta” en compensación a los propietarios de los nichos. Tito intenta mantener una conversación inteligible estirado en la cama mientras Marambra, la mujer de su hermano, baila encima suyo casi totalmente desnuda “Amor perdido” de Café Tacuba a todo volumen. La escena se repite estructuralmente de forma un poco más sobria posteriormente, cuando vemos un descenso panorámico vertical desde una alta grúa hasta el sombrío cementerio donde están retirando los restos del padre (fig. 3). La película también contrasta asimismo la actitud de los hermanos ante la memoria. Tito, un empresario de medio pelo, responde de forma agresiva cuando Marambra le pide que haga memoria sobre su padre. Posteriormente le propone a su hermano que mezclen las cenizas del padre con las de la madre para ahorrar en la urna. Uxbal, en cambio, insiste en que le presenten el cuerpo del padre, que fue embalsamado para el viaje de retorno a España. Un adagio de Ravel aporta contenido emocional al encuentro. Esta situación activa la memoria de Uxbal y su reencuentro, sobrenatural o imaginario, con su padre al final de la película. La entrega del anillo a Ana, la anécdota de Mateo sobre los búhos, el encuentro con el cuerpo desecado del

padre después de sacarlo del nicho, el proyecto de visita familiar a los Pirineos, reaparecen en la visión final de Uxbal, reintegrándolo al linaje familiar perdido en el momento de la disolución de su propio ego.

A modo de conclusión

Iñárritu responde a la ciudad modelo, concepto del espacio urbano como centro de ocio y consumo, publicitario, exhibicionista, embriagado, calculador, con un reverso de exclusión, explotación, abandono y miedo. Pero responde asimismo con incongruencias visuales y tensiones culturales que manifiestan una estética del abigarramiento, reconocimiento respetuoso de la diferencia, inclusión sin transformación. Ello se expresa en el paseo de vuelta de la escuela de Ana y Mateo con Ige, que comienza en la distancia y la desconfianza, hasta que las figuras terminan caminando en la misma acera, cada una dueña de sí (Azcona 11-12). De manera análoga, Iñárritu trata de oponer a la lógica del cálculo el restablecimiento de un contacto transgeneracional, una comunidad humana más allá del tiempo presente, un mundo en que se reconoce la figura del desaparecido, del arrollado por procesos económicos, muertos que continúan viviendo al hablar por boca de los vivos.

Se ha incidido bastante en la perspectiva patriarcalista de Iñárritu, así como un pesimismo aparentemente irredimible. A mi modo de ver, encontramos en *Biutiful* una curiosa paradoja. Por un lado, una pugna por el restablecimiento de la familia por vía de la memoria como respuesta al dominio de una lógica del cálculo alienante y deshumanizadora. Pero también existe un reconocimiento implícito de que, en este panorama de exposición permanente al riesgo y la expulsión, la estructura familiar sola no basta, es demasiado frágil ante los vaivenes e injusticias de la sociedad de mercado que aprieta y asfixia con sus criterios de eficiencia. Iñárritu ensaya una respuesta en forma abigarramiento y apertura a un Otro diferente, autónomo y no consumible, pero son posicionamientos todavía precarios frente a las depredaciones que proliferan a la sombra de la ciudad-modelo abierta al turismo y capital internacionales.

Notas

- 1 Aspectos en los que no entro, por estar suficientemente bien tratados: Iñárritu como director transnacional, aspecto estudiado por Sánchez Prado (*Screening*, 155-60, 171-81), Paul Julian Smith y Deleyto y Azcona; tampoco trataré la presencia de lo sobrenatural, aspectos examinados detalladamente por Garrett y Chauca, Dalton y DiFrancesco.
- 2 Este es un tema recurrente en González Iñárritu, que Sánchez Prado ya observa en uno de los primeros estudios académicos sobre el trabajo del director (“Amores perros” 43).
- 3 “Aporofobia” es un neologismo acuñado por la profesora Adela Cortina en un artículo en *El País* donde afirmaba que muchas manifestaciones de odio al migrante son la expresión más visible y políticamente eficiente de un odio general a los pobres, en el contexto de una ideología de mercado donde la soberanía real radica en la capacidad de entrar en contratos e intercambios monetarios.
- 4 El ejemplo más conocido de esta modelización sería la campaña *Barcelona, posa't guapa* para promover la reparación y limpieza de las fachadas residenciales de la ciudad. La campaña, que tuvo lugar en la segunda mitad de los años 80, contribuyó a un embellecimiento visual y mayor seguridad vial en una ciudad castigada por décadas de negligencia y corrupción en la política urbanística de sus alcaldes franquistas. Al mismo tiempo, existía una motivación públicamente reconocida de mostrar una ciudad “bonita” de cara al aluvión de extranjeros que iban a traer las Olimpiadas de 1992.
- 5 Expresan esta queja numerosos teóricos del urbanismo, así como activistas y organizaciones barriales. A título de ejemplo, léase la demoledora crítica de Delgado al Fòrum de les Cultures (40-42, 115, 119). Existen otros ejemplos: la creación de equipamientos culturales en el Raval, como el CCCB o el MACBA, representó la antesala de la remodelación y progresiva gentrificación del barrio. La remodelación de los mercados municipales se realizó con vistas a fomentar las visitas turísticas y para la creación de espacios culturales gestionados y programados por las propias instituciones. Como ejemplo contrario, la toma por los vecinos del Barrio de Santa Catarina de un espacio, conocido como “el Forat de la Vergonya” (el Agujero de la Vergüenza), donde el Ayuntamiento pretendía construir un aparcamiento, dio lugar a la creación de un huerto urbano y parque multiuso gestionado por el propio vecindario, la única zona verde en el distrito de Ciutat Vella. El Ayuntamiento recibió mal la creación de un espacio autogestionado que retaba los espacios culturales de diseño promovidos institucionalmente, y terminó allanando y desalojando a la fuerza el lugar bajo la excusa de unos presuntos actos vandálicos cometidos en su proximidad.

6 Para el análisis de estas tensiones desde una óptica progresista, es muy recomendable la lectura de algunos artículos de Marina Garcés en su volumen *Ciudad princesa*: “Un grito de asco contra la miseria cotidiana”, “El fin del consenso”, “Ciudad dolida”, “Enfadarse seriamente”, “Banderas *Made in China*”, “Ciudad reencontrada”.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos, 1998.

Aglietta, Michel. *Money. 5,000 Years of Debt and Power*. Verso, 2018.

Azcona, María del Mar. “‘We Are All Uxbal’: Narrative Complexity in the Urban Borderlands in *Biutiful*”. *Journal of Film and Video*, vol. 67, no. 1, 2015, pp. 3-13.

Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, 2014.

Biutiful. Dir. Alejandro González Iñárritu. Int. Javier Bardem. Focus Features. 2010.

Bradshaw, Peter. “*Biutiful* – Review”. *The Guardian*, 27 Ene. 2011, www.theguardian.com/film/2011/jan/27/biutiful-review

Brenner, Robert. “Uneven Development and the Long Downturn.” *New Left Review* 229 (1998).

Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, 2006.

Casas Aguilar, Anna. “Espectros de la paternidad y disolución de fronteras en *Biutiful* de Alejandro González Iñárritu”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 16, no. 2, 2015, pp. 179-91.

Casas, Quim. “‘*Biutiful*’, realismo impostado”. *El Periódico*. 3 Dic. 2010. URL: www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20101203/biutiful-realismo-impostado-607790

Connolly, Kathleen H. “Spirits and Those Living in the Shadows: Migrants and a New National Family in ‘*Biutiful*’”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 39, no. 3, 2015, pp. 545-63.

Cortina, Adela. *Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la democracia*. Paidós, 2017.

Dalton, David. “Una huella mexicana en el cine español: La naturaleza mágica y resistente en *Biutiful* de Alejandro González Iñárritu y *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro”. *Millars. Espai i Història*, vol. 40, no. 1, 2016, pp. 99-121.

Degen, Mónica. “Passejant per la passarel.la global: Ciutats i turisme urba”. *Transversal. Revista de Cultura*, vol. 23, 2004, pp. 30-32.

- Deleyto, Celestino, y María del Mar Azcona. *Alejandro González Iñárritu*. University of Illinois Press, 2010.
- Deleyto, Celestino, y Gemma López. "Catalan Beauty and the Transnational Beast: Barcelona on the Screen." *Transnational Cinemas*, vol. 3, no. 2, 2012, pp. 157-75.
- Delgado, Manuel. *Barcelona: La ciudad mentirosa*. Los Libros de la Catarata, 2007.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta, 1995.
- DiFrancesco, Maria. "Facing the Specter of Immigration in *Biutiful*." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 69, no. 1, 2015, pp. 25-37.
- Fraser, Benjamin. "A *Biutiful* City: Alejandro González Iñárritu's Filmic Critique of the 'Barcelona Model'". *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 9, no. 1, 2012, pp. 19-34.
- Gago, Verónica. *La razón neoliberal*. Tinta Limón, 2015.
- Garcés, Marina. *Ciudad princesa*. Galaxia Gutenberg, 2018.
- Garrett, Victoria L. y Edward M. Chauca, "Haunting Capitalism: *Biutiful*, the Specter, and Fantasies of the Global Market." *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*, editado por Alberto Ribas-Casasayas y Amanda L. Petersen, Bucknell University Press, 2016, pp. 201-14.
- Graeber, David. *En deuda. Una historia alternativa de la economía*. Ariel, 2012.
- Harvey, David. "The Art of Rent: Globalization and the Commodification of Culture." *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography*. Routledge, 2001, pp. 394-411.
- Illas, Edgar. *Thinking Barcelona: Ideologies of a Global City*. Liverpool University Press, 2012.
- Laval, Christian, y Pierre Dardot. *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Gedisa, 2013.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Melusina: 2011.
- McCracken, Kristin. "González Iñárritu + Bardem = *Biutiful*". *Tribeca* (nd). Citada en Azcona.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral* [1887]. Alianza, 2013.
- Osácar, Eugeni. *Barcelona. Una ciudad de película*. Dièresis, 2013.
- Pérez Orozco, Amaia. *Subversión feminista de la economía*. Traficantes de Sueños, 2017.
- Resina, Joan Ramon. *Barcelona's Vocation of Modernity. Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford University Press, 2008.

- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón, 2010.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "Amores Perros: Exotic Violence and Neoliberal Fear." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 15, 2006, pp. 39–57.
- . *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican Cinema, 1988–2012*. Vanderbilt University Press, 2014.
- Sassen, Saskia. *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. Katz, 2016.
- Sinnerbrink, Robert. "Postsecular Ethics: The Case of Iñárritu's *Biutiful*." *Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation*, editado por Costica Bradatan, and Camil Ungureanu, Taylor and Francis, 2014, pp. 166–85.
- Smith, Neil. "New Globalism, New Urbanism: Gentrification as Global Urban Strategy." *Antipod*, vol. 34, no. 3, 2002, pp. 427–50.
- Smith, Paul Julian. "Transatlantic Traffic in Recent Mexican Films." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 12, 2003, pp. 389–400.
- Standing, Guy. *El precariado. Una nueva clase social*. Pasado y Presente, 2018.
- Syngedouw. "The Mammon Quest: 'Glocalization', Interspatial Competition and the Monetary Order: The Construction of New Scales." *Cities and Regions in the New Europe. The Global-Local Interplay and Spatial Development Strategies*, editado por Mick Dunford and Grigoris Kafkalas, Belhaven Press, 1992, pp. 39–67.
- Vicky Cristina Barcelona*. Dir. Woody Allen. Int. Scarlett Johansson, Javier Bardem, Penélope Cruz. The Weinstein Company, 2008.
- Zavaleta Mercado, René. *Lo nacional-popular en Bolivia*. Siglo XXI, 1986.

Failed Democratic Transitions: Clientelism and Hand-Kissing in Contemporary Mexican Film.

Irina Dzero
Kent State University
idzero@kent.edu

Abstract

Clients of corrupt patrons experience a process of moral disintegration, but more importantly, they are instrumental in perpetuating the lack of accountability and corruption. The two film adaptations analyzed here, as well as Luis Estrada's dark comedies, *La ley de Herodes* (1999), *Un mundo maravilloso* (2006), *El infierno* (2010), and *Dictadura perfecta* (2014), visualize these informal practices of moral and political submission as hand-kissing, exposing their ritualistic and physical nature. The two film adaptations I study here radically change their literary sources to portray sympathetic characters who submit themselves enthusiastically to a corrupt patron: *Arráncame la vida* (2008) and *El crimen del padre Amaro* (2002). The protagonists seek out patrons in order to get access to power and its benefits. The changes that filmmakers

made illuminate the practice of clientelism: political subordination in exchange for material advantages, perceived as friendship or fictive kinship.

Keywords: Mexico; democratic transition; deference to authority; clientelism; *La ley de Herodes*; *Infierno*; *Un mundo maravilloso*; *Dictadura perfecta*; *Arráncame la vida*; *El crimen del padre Amaro*

Resumen

Los clientes de patrones corruptos no solo se descomponen moralmente sino también imposibilitan la rendición de cuentas por parte de los gobernantes. Las dos adaptaciones que examino en este artículo y las comedias negras dirigidas por Luis Estrada, *La ley de Herodes* (1999), *Un mundo maravilloso* (2006), *El infierno* (2010), y *Dictadura perfecta* (2014), visualizan estas prácticas informales de sumisión político-moral en el ritual físico del besamanos. Las películas *Arráncame la vida* (2008) y *El crimen del padre Amaro* (2002) cambian de manera radical el mensaje de las novelas que las inspiran. Los personajes se someten con entusiasmo a un patrón corrupto, buscando poder y sus beneficios, y, sin embargo, parecen simpáticos y dignos de compasión. Estos cambios iluminan la práctica del clientelismo, la subordinación política a cambio de ventajas materiales que se percibe sin embargo como amistad o parentesco ficticio.

Palabras clave: México; transición democrática; deferencia hacia la autoridad; clientelismo; *La ley de Herodes*; *El infierno*; *Un mundo maravilloso*; *Dictadura perfecta*; *Arráncame la vida*; *El crimen del padre Amaro*

This article identifies a strong focus on clientelism in Mexican films made after the year 2000, when the PRI party lost the elections for the first time in seven decades. I look at the dark comedies directed by Luis Estrada which feature well-intentioned people actively seeking out patrons and enthusiastically fulfilling their ever more immoral requests. I also focus on two film adaptations in which characters submit to a cruel and corrupt patron in exchange for favors. In *El crimen del padre Amaro* (2002) a young priest follows the example of a senior priest and seduces a young woman. She becomes pregnant and he brings her to a clandestine abortion clinic, causing her death. Obeying another patron, a corrupt bishop, he pressures a newspaper to withdraw the article about priests colluding with drug lords, and censures an honest priest, his friend. The hero expects to move up the ladder and become a patron in his turn. In *Arráncame la vida* (2008) a wife keeps quiet about the crimes of her husband, a corrupt political boss and even helps him, in return for wealth and status. I show that the film adaptations of these stories alter their literary sources to accentuate and criticize the practice of clientelism in Mexico. While patrons like to dominate, their clients appear to like to submit to that domination. These informal hierarchical power relations are physically performed, with clients kissing the patron's hand as part of their dramatized act of subservience. The films visualize these rituals of obedience as physical, intimate, and absolutely at odds with the values of a democracy.

Mario Vargas Llosa famously called the nearly seven-decades long rule of the Partido Revolucionario Institucional (PRI) "a perfect dictatorship." The ruling party lost the presidency for the first time in 2000, which was hailed in Mexico and abroad as the long-awaited transition to democracy. The demand for change had been germinating for a few decades before the PRI lost the presidency in 2000. The Tlatelolco massacre of 1968, the national bankruptcy of 1982, the Mexico City earthquake of 1985, and the alleged massive fraud during the 1988 presidential elections in which the PRI candidate Carlos Salinas

defeated the opposition candidate Cuauhtémoc Cárdenas are described as main catalysts of the transition. Grassroots activists created the awareness of the abuse of human rights during protest demonstrations and government incapacity to manage situations of crisis (Preston and Dillon, Tuckman). Levitsky and Way note that the governing class was also ready for change. The high technocratic association with the US was a major factor – 50% of Mexico’s “power elite” who were born after 1945 had studied in the US (151). Carlos Salinas, a Yale PhD, was determined to include Mexico in the North American Free Trade Agreement (NAFTA), which opened the country to international investors and pressured the power elites to liberalize the system. To gain international credibility, the ruling party decreased coercion. Ernesto Zedillo, also a Yale PhD, Salinas’s successor and the last pre-transition PRI president, filled his cabinet with US-trained technocrats and created an independent electoral authority to ensure clean elections (Levitsky and Way 154). These technocratic PRI policymakers began the process of streamlining the state and reducing government spending, causing the party to lose the support of workers’ and peasants’ organizations (Teichman 73). Vicente Fox, a Harvard Business School graduate, was elected in 2000 on the National Action Party ticket, putting an end to the PRI rule. Although with Enrique Peña Nieto the PRI returned to power again in 2012, it did not regain its exclusive grip on Mexican politics. In 2018 Andrés Manuel López Obrador, center-left politician from the MORENA party became president.

All films examined here were made after the 2000 transition and they focus on the informal networks of obedience to a powerful figure in exchange for favors, known as clientelism. The protagonists of these films not only go along with everything an authority figure tells them to do but they also show a surprising alacrity to run before the carriage, so to speak. Clientelism takes root in the Spanish America’s feudal colonial system of *encomiendas*, grants of Indian labor to conquistadores and missionaries in return for Christian

tutelage. After the Spanish Crown banned the enslaving of indigenous people, *repartimientos* were introduced, where Indians received a symbolic salary but could not refuse to work for the patron or abandon him. After independence, this *de facto* servitude of indigenous populations took a new shape – debt peonage, a legally codified, lifelong, and hereditary indebtedness of the peons to the patron. Debt was a ploy to entrap entire families to work for the master for free: wives were locked up in textile workshops to “pay off” the husband’s debt, children were signed up as peons by their fathers or signed themselves up to stay together as a family. When haciendas were sold or inherited, peons went with the haciendas. Peons could not be sold but their debt could, and they “went with it” to work for the new master. As Yucatán planters explained to an American journalist posing as a buyer, “We don’t keep much account of the debt, because it doesn’t matter after you’ve got possession of the man.” Peons were sold together with their photographs and identification papers, because “if your man runs away, the papers are all the authorities require for you to get him back again,” explained the planter (Reséndez 240). Debt was passed on to the children. As owners of businesses and haciendas required more and more workers, a new legislature was introduced to define everyone not in possession of a large income as vagrants and obligate them to work for a patron. “Vagrants” were rounded up and kept in prison with the costs of capture and detention added to the debt, until a white patron came and took them to work (Reséndez 264; Dore 117). This servitude was coerced but also to a large degree consensual, perceived by peons as necessary for survival. Elizabeth Dore showed that peons continued to pawn their labor to a patron even when they no longer had a material need to do so. They believed that it was necessary to be able to have recourse to a patron’s vaguely defined “socorro” (“benevolence”) in times of need (Dore 112). The practice of debt peonage continued well into the early 20th century and was one of the key underlying social motives for the Mexican Revolution (1910-1921) (McLynn 35).

During its seventy years rule, the PRI established itself as a patron by distributing personalized supplies and favors to loyal and active supporters. In turn, people felt dependent on and indebted to the government and to group leaders for material benefits they received (Holzner, “End of Clientelism” 6). Axel Weingrod defined patronage as a relationship between persons of unequal authority who manipulate their relationship in order to attain their ends (Ayuero and Benzecry 189). In the context of competitive politics, clients trade participation in campaign rallies and votes for favors and resources provided by the party’s broker, including credit, services, crops, land titles, jobs for the municipality, the party office, or a state company, and basic supplies, such as “food, medicine, clothes, shoes, coffins, school materials, appliances, bricks, zinc sheets, cash,” and even “marihuana and other illegal drugs” (Zarazaga 33).

Sociologists and political scientists identify clientelism as a system of political domination with far-reaching consequences. Jobs and promotions are given to loyal but incompetent people and resources are distributed unequally. What is more important, the people embedded in clientelistic networks do not view the state and its functionaries as obligated to act in an accountable and fair manner (Shefner 46). The ruling party enforces loyalty by patrimonializing the state, monitoring and punishing attempts to venture outside of clientelist networks, for instance, by collecting photocopies of voting credentials to make voters believe their votes will be monitored. The other strategy is to restrict voters’ access to information. Because the state continues to control the media, voters are kept unaware of available opportunities, alternate political candidates, and news of corruption and mismanagement by incumbent officials (Holzner, “End of Clientelism” 232).

Other scholars understand clientelism as a worldview and a way for the poor to pressure politicians to take note of their needs. Clientelism engages the logic of reciprocity, *toma y daca* (take and give): clients locate

promising political candidates and give them their support *first*, obligating them to reciprocate and return the favor (Tosoni 56). From this perspective, clientelism is a problem-solving network. At the same time, clientelism goes beyond the practical and rational and enters the domain of affection. The parties understand their mutual obligation in terms of friendship and kinship and speak about the relationship in terms of “given word,” not “failing one’s promise,” “integrity,” “nourishing and not abusing one’s contacts” (Roniger 37). This is possible because politicians employ a network of agents (brokers, as they are called in studies of clientelism) who live in the neighborhood, work at the grassroots party office, and use their connections in the municipality to provide solutions to the clients’ specific needs. “El Estado no se percibe como el agente distribuidor de bienes, sino que son Matilde o Juancito. Y al ser *ellos* los que distribuyen los bienes, se piensa que no tienen ninguna obligación de hacerlo; lo hacen porque quieren, porque les importa, porque ‘se sacrifican por la gente’” (Auyero 44, original italics). Since this party agent is perceived as helping out of pure goodness, the clients do not feel they have the right to formulate their needs as demands, and they do not hold the state responsible for not providing for them. Auyero and Benzecry describe clientelism as a worldview. Patrons and clients do not think of their relationship in terms of rational exchange, because the favor and the return favor are spaced out in time, and there is never a mention of price. The relationship is perceived as friendship or kinship (*compadrazgo*), and is a “cognitive and affective disposition,” “the product of shared understandings learned in and through daily interactions” (190), accompanying individuals throughout their lifetime, never questioned or rationalized. Disgruntled clients may abandon a patron who does not deliver favors for a new one, but never the practice itself. Clientelism is a way to make sense of the world, “ingrained in the fabric of life from the get-go,” necessary to “obtain an ID for a baby or register in a program that guarantees the provision of powdered milk, or be able to participate in

the cash transfer program for young mothers” (Auyero and Benzecry 192).

Clientelist organization of power based on personal loyalty to the patron is the opposite of the impersonal, bureaucratic, and rational organization of power in a democratic society. Although some scholars hoped clientelism would disappear after the electoral defeat of the PRI in 2000 (Holzner, *Poverty of Democracy* 224), it remains alive and well in the atmosphere of competitive politics. Clientelist distribution of resources is “help,” “social work,” and “support,” unless your opponent is doing it—then it is decried as vote-buying (Hagene 156). Despite many efforts to reorganize power structures and establish agencies that track corrupt exchanges, clientelism prevails. Officials continue to seek rents to finance clientelism because it requires that parties have resources to distribute (Singer 3). We will see this in Estrada’s first film *La ley de Herodes*: when the new mayor finds the public-funds coffer empty, the regional party boss gives him a copy of the constitution and a gun to fill it. Clientelism fosters impunity for rent-seeking officials because punishing them would weaken the political group as a whole—indeed, impunity as a direct consequence of patronage networks is the topic of all the films I examine here. Politicians resist reforms that would increase transparency and accountability and strengthen the rule of the law (Singer 4). “In Mexico law enforcement and politics are not about public service. There is no culture among bureaucrats and politicians that they owe their loyalty to the public,” writes Tony Payan (20), bringing to mind a scene from *El crimen del padre Amaro* where a city mayor sternly says to his compadres: “Yo no gobierno por mi partido, gobierno para mi gente.” “No jodas,” responds one of them, and all burst into merry laughter (47:46). Former president Enrique Peña Nieto is currently being investigated for corruption and bribery (Rama). In general, despite numerous allegations of corruption, no former Mexican president has been formally charged with corruption before. In the Mexican public administration, “informal practices such as corruption, fraud, bureaucratic patrimonialism, and clientelism have

become part of the rules of the game, as meaningful, if not more so, than the many laws and regulations” (Sabet 27). The same informal rules govern the interaction of police with the citizens—police officers solicit bribes and leak information to the perpetrators (Sabet 27). According to the UN Special Rapporteur, 98% of crimes go unresolved (Martínez-Fernández 6) because Mexicans fear retaliation from criminals allied with the police. Corrupt security officials enter into clientelist relationships with drug cartels. Genaro García Luna, who oversaw Mexican federal police from 2006 to 2012, was considered a key force in the fight against drug cartels but in effect he diverted military operations from them in exchange for bribes. Another high-security official, General Salvador Cienfuegos, who oversaw the Mexican army and air force from 2012 to 2018, was identified as The Godfather (El Padrino) of the Sinaloa cartel (Martínez-Fernández 9). He was arrested and charged in the US. However, when Mexico asked to extradite and investigate him, he was cleared of charges after less than two months, with current president Andrés Manuel López Obrador calling the US investigation “unprofessional” (“Mexico President Backs Dropping of Drug Case”). During the rule of the current president, who positioned himself as the crusader against “the mafia of power,” 80% of state contracts in 2020 were awarded directly, without public bidding, and many went to the president’s known associates. Relatives and associates of the president were implicated in corruption scandals, but no one was sanctioned (Loret de Mola).

Writers, politicians, journalists, and performers interviewed for the 2016 book *El priista que todos llevamos dentro* agree that clientelism established by the PRI continues to remain the dominant pattern of political and social relationships. Journalists María Scherer Ibarra y Nacho Lozano asked interviewees whether they agree with the phrase “todos llevamos un pequeño priista dentro,” coined by journalist Carlos Castillo Peraza, and what their own inner *priista* looks like. The ingenious maxim called for introspective and

frank answers. Most said that the PRI mindset is very much alive and identify complicity, aversion to conflict, and the pyramidal structure of power in Mexico as the blueprint of politics and society. To stop the post-revolutionary murderous fight between the caudillos, the PRI valued consensus over all else. Over the decades, this aversion to conflict led to unconditional complicity with authority. “Tenemos una amabilidad social que deriva no de la necesidad de expresarnos con cortesía, sino de la necesidad de mantener relaciones sociales bien aceitadas,” says writer Juan Villoro, “la búsqueda de un consenso, no entendido como llegar a acuerdos para una causa común, sino como pactos de beneficio mutuo entre grupos rivales” (13). Aversion to conflict grows into complicity and servility, “obediencia que lleva a niveles de cortesanía, servilismo y corrupción cada vez mayores. El jefe nunca se equivoca y hay que agradar al jefe como sea,” says politician Marcelo Ebrard, ex head of government of Mexico City (18). “Tampoco es obediencia; es sumisión. De ahí el: ‘¿Qué hora es? La que usted diga, Señor Presidente.’ Es sumisión disfrazada de disciplina,” opines journalist Joaquín López-Dóriga (167).

The interviewees conceptualize political practices in Mexico with many symbolic comparisons, such as the chain of complicities, chain of corruption, mafia, and the army. Roberto Gil Zuarth, the president of the Senate (2015–2016), explains them as a food chain: “Es como una suerte de cadena alimenticia, en la que hoy eres charalito, creces, asciendes, te disciplinas y quizá mañana te toque algo, pero si te indisciplinas, es casi seguro que no te toque mañana” (30). Writer Sabina Berman compared corrupt authority with a drinking and cheating father, which the mother scolds but welcomes when he shows up: “el padre mujeriego, borracho, que tiene otras familias, que se ausenta de la casa y se va de juerga y todo mundo en casa se queda muy enojado. Después regresa y entonces la mamá dice ‘no vayan a ofender a su papá porque es el dador de todo’, y se le recibe sonriente. Ése es nuestro sistema político y ésta es la correspondencia entre los ciudadanos y ese padre

corrupto” (186). There is a common feeling that the practices of complicity permeated society and became a “código político pragmático, de entender al servicio público como un espacio de enriquecimiento” (144), “códigos de reglas no escritas” (78), “un código muy priista sobre qué se puede decir y qué no” (104), “práctica legitimada en el ejercicio del poder” (139), “práctica aceptada” (190), “práctica cultural cotidiana” (122), “ciertos modos y comportamientos propios del partido permea[on] en el resto de la sociedad” (189).

In the next section, I examine several Mexican films in which clients eagerly kiss the hands of the powerful patrons to symbolically adhere to the system of corrupt loyalties.

Clientelism in Luis Estrada’s films

Luis Estrada’s four mordant dark comedies chronicling the 2000 transition to democracy attracted enormous audiences in Mexico (the fifth film, *Que viva México*, will be released in 2023). *Dictadura perfecta* (2014) was the highest grossing Mexican film of the year and the third-highest grossing film of all time in Mexico. In the film, a national TV channel shows security camera footage in which a corrupt governor sniffs with delight wads of banknotes from a briefcase presented to him by a friendly criminal. The program anchor sternly declares that no matter to what party corrupt politicians belong, the channel will reveal their true colors. However, this is all just a ploy to establish a patron-client relationship with the corrupt governor. When he comes to the capital to demand explanations, the executive sternly restates the channel’s “único compromiso con el televidente y sobre todo, con la verdad.” The governor knows what this means and opens a briefcase full of dollars with sly smile, saying “¡No me diga que no hay otra manera de hacer las cosas!” (20:49) The executive sternly asks whether the money is offered as a bribe or as a donation to the channel’s foundation. “¡Claro que estos dineros son para la fundación!” exclaims the governor, delighted to learn this new name for a

bribe (22:08). The executive then recalls the channel's second *compromiso*, this time meaning a commitment to "entregar las mejores cuentas a nuestros accionistas," and sells the governor the channel's "premium package" of public image improvement for some twenty million dollars. The executive's commitment to democratic transparency is just a ploy: he seeks to establish a patron-client relationship with corrupt and rich politicians for the mutual benefit of both parties.

The executive's young apprentice Carlos is instrumental in perpetuating this system. He will do anything to please his patrons, the channel's executive and the corrupt governor, in order to become patron in his turn. He organizes a kidnapping of two twin girls from an upper-middle-class family with the help of an army general. The channel crew turns this news story into a sensational telenovela, in which the corrupt governor plays the part of the children's rescuer. The charismatic Damián Alcázar portrays the governor and relishes the depravity of his character who bribes, plots, murders, and delivers campaign lines such as "Si me dan su confianza y trabajamos juntos, en el futuro no muy lejano nuestro México puede cambiar!" with the same bright big smile on his face (2:05:20). Carlos hands over to the governor the leader of the opposition, an honest man who turns to him for help and pays with his life for trusting in democracy. At the film's conclusion, the corrupt governor becomes president of Mexico. He accepts the presidential sash from his predecessor (who looks very much like Enrique Peña Nieto). The parents of the girls are happy too, because the channel offered their girls parts in a telenovela. The running caption congratulates the nation that this important step towards the new Mexico took place, again, in such remarkable "paz y armonía" (2:17:16) The message of this concluding scene is that democracy in Mexico is a simulacrum, just as it was during the seven-decade rule of the Institutional Revolutionary Party (PRI). The "perfect dictatorship" of the title signifies the patron-client relationship between the media and the politicians which superseded the PRI.

In fig. 1 the corrupt governor is accepting congratulations from his henchmen, the police chiefs. The governor's aid who calls him "Padrino" kisses his hand, while the officials seem to be standing in line to do the same, like peons, but also like members of organized crime.



Fig 1. Still from *La dictadura perfecta*, henchman kisses the hand of the Padrino (1:19:49)

Estrada pioneered the theme of apprenticing with a corrupt patron in the first film of the tetralogy, *La ley de Herodes* (1999), before the elections of 2000. The attempts of the PRI and of the right wing of the PAN to sabotage the film had the opposite effect of attracting viewers to theaters. The director said that the film foreshadowed “una sensación colectiva de un enorme malestar, de un hartazgo” of the priista culture (Estrada, “Todos llevamos un priista adentro” 107). The hero, a good-natured janitor, is surprised to find out he is appointed interim mayor of a rural community in 1949. He arrives there brimming with enthusiasm and ideas, to discover that the box with the funds for the municipality is empty. His patron, the party boss, explains that it is up to him to find the funds and provides him with the party badge, a gun, and a copy of the Constitution. The new mayor rewrites laws to extort money from

the townsfolk until they rebel and try to lynch him, like they had done with his predecessor. The protagonist narrowly escapes. He is promoted in the party hierarchy and becomes a patron in his turn. In his speech at the Congress, he declares that the PRI must remain in power forever.

Estrada's next film, *Un mundo maravilloso* (2006) was released six years after the beginning of the transition. Democratization and frequent anti-corruption campaigns did not decrease corruption. On the contrary, the disintegration of old networks of domination and neoliberal reforms coupled with privatization of state companies and services created opportunities for rent-seeking officials. The film satirizes the cynical neoliberal policymakers of Vicente Fox's government and marvels at the readiness of the people they impoverished to please them. The new head of the Department for the Economy cuts subsidies and public sector jobs and argues that to fight poverty one should simply wait until the poor starve. A good-natured homeless man (Damián Alcázar) becomes the symbol of opposition to neoliberalism, much to his surprise. One night, he climbs on the rooftop of the Mexico City's World Trade Center building to sneak into a hotel room below to spend the night there but is discovered by the police and the media. When the journalists pressure him to confirm that he was protesting the new austerity measures, the hero answers with a sly smile, "Si usted dice que sí, pues sí; si usted dice que no, pues no" (28:51). Government officials promise him money and a house, so he declares his support of the government reforms. After that, the hero is thrown in jail. His new cheaply built house collapses on itself. The film ends with an oneiric sequence: the hero and his other homeless friends kill a nice family who were kind to them and are shown eating and enjoying themselves in its comfort and décor in slow motion, with dreamy faces. Sayak Valencia has explained this dynamic in *Gore Capitalism*. Neoliberalism and globalization made many people redundant and convinced them that they should look for happiness in consuming more and more things. This is when people become what she calls

“endriago subjects” – they entrepreneurially engage in crime and killing, to be not a victim but a successful subject (26). What they seek cannot be obtained by working because there is no more honest well-paying work, so “endriago subjects” have recourse to necroempowerment (crime and killing), just like the characters of *Un mundo maravilloso*.

Another good-natured person who enlists to serve a corrupt patron is the protagonist of *El infierno* (2010). After having been deported back to Mexico from the US, the hero discovers that drugs are now his town’s sole business. The city mayor, the chief of police, and top antinarcotics agents and officers run errands for the local drug lord. The hero begins working as a mechanic but cannot say no when his childhood friend recruits him to work for the drug cartel with him. In fig. 2 the mayor promises that he and his *compadre* the police chief that will do everything to make the drug lord happy, after which they take turns to kiss his hand to take their leave. Earlier, when the hero (Damián Alcázar) was presented to the drug lord, he also kissed his hand, thus



Fig. 2. Still from *El infierno*, police chief and city mayor kiss the drug lord’s hand (1:29:42).

sealing his employment contract. The *compadres* call the drug boss Don José, but his workforce call him *patrón*, and if referring to him, his wife, and his son, *patrones*. In other words, in the film, the drug business is run like a hacienda of old, a patriarchal institution with a clear chain of command. All characters are bonded to the patron's household, like peons.

All Estrada's films feature a protagonist who cannot say no to a corrupt patron and who gradually assents to his ever more immoral requests. He is willing to tweak and disregard laws and moral rules for the sake of this patron to get ahead in life, but he either ends up losing everything or he becomes a new boss thus perpetuating the system of corrupt loyalties. The filmmaker argues that nothing will change as long as clientelism remains an accepted practice. Clientelism fosters collusion, nepotism, and obstruction of justice and impairs the rule of law and government accountability. The popularity of Estrada's comedies suggests that the audiences too came to question clientelism as acceptable form of social interaction. In an interview Estrada says he is surprised to be the first filmmaker to look at the power structures in Mexico with the expectation that they must be transparent and accountable:

It's a curious thing: *Herod's Law* was the first film in the history of Mexican cinema that spoke about the PRI and the corruption and impunity that surrounded its reign for 70 years. *Dictadura perfecta* is the first film in the history of Mexican cinema that satirizes the president. This sounds weird. Because in any real democracy – and we'll talk about whether this country is really a dictatorship or a democracy or what – this is something common, everyday (Estrada, interview by Partlow).

Estrada explains that democracy in his view means holding the powerful accountable rather than seeking favors. Estrada says, "I'm not a political scientist, I'm not an analyst, I'm not a politician. I'm a film director, a screenwriter, who works with fiction, who works with satire... I'm also a

citizen. I'm also a person who has been worrying about this country and trying to understand it for many years. I'm passionate about history" (interview by Partlow). Framed as a story, Estrada's criticism of clientelistic practices reaches wide audiences, as Álvaro Cueva points out: "No es lo mismo ver a un intelectual con voz engolada atacar a una televisora en un programa de un canal universitario que ver a un actor interpretando al conductor del noticiario nocturno más importante de México manipulando a sus fuentes" (Cueva). Estrada lamented that corruption "se ha vuelto parte no nada más de nuestra cultura, sino de nuestra idiosincrasia, de nuestra manera de entender la realidad" and said he made *Dictadura perfecta* because he had become a father and felt a responsibility towards future generations ("Unos llevan un priista en el corazón" 107). The ritual of obedience and hand-kissing reveals that clients experience their submission to a powerful figure viscerally and intimately, without thinking, but also as an act of loyalty and submission that needs to be physically performed. I will now focus on this physical submission in the two film adaptations of novels written many years before the transition.

***El crimen del padre Amaro* (1875; 2002)**

This film was nominated for the Best Foreign Language Film Oscar in 2002. It was the biggest box office draw ever in Mexico, attracting over 800,000 viewers on the first weekend. It met with fierce criticism from Roman Catholic groups in Mexico who called it "una obra cargada de odio hacia nuestra Santa Iglesia, [que] ofende y agrede al Papa, al sacerdocio," and from the conservative PAN government (Aznárez). Interestingly, unlike the brutish hypocrite of the original Portuguese novel, the film's protagonist is a weak-willed youth with good intentions. Although he commits all the heinous crimes of his novel counterpart and more, he does it because he cannot say no to corrupt patrons. Carlos Carrera, who directed the film, wanted a likable Amaro and looked for an actor "que proyectara bondad." Gael García Bernal too looked for ways to

love the priest who broke most of the commandments he was to play: “fue buscar la forma de querer a su personaje para identificarse con él... Gael es un buen tipo en la vida real, y necesitaba por lo menos alguna justificación para vivir su personaje” (Carrera, interview by Fernández). Father Amaro became a relatable and ordinary person in this film, because the director “just wanted to portray the moral descent of a character, which is something that could happen to any of us” (Carrera quoted in Rodríguez 62). Critic Luis García Orso empathized with the hero and found his missteps relatable and common. People like Father Amaro “nos reflejan a todos algo de nuestro propio itinerario humano... hombres con ilusiones y con tentaciones, con las alegrías de su ministerio y las tristezas de sus errores, que sienten el dolor de los otros, la enfermedad, la soledad, la atracción sexual, la confusión, la ceguera del poder y la ambición” (Orso 101). But critic Stanley Kauffmann is indignant that the character gets away with his crimes: “And for all these aberrant actions, what does he suffer? Nothing. Hawthorne’s Dimmesdale ends with exposure and death. Father Amaro just goes on being a priest, apparently in the belief that expiation lies in priestly service, as before” (24). The film gives clientelism a human, sympathetic face through its main character, and shows that it leads to moral perdition, of both the hero and the community.

Eça de Queirós, the Portuguese author of the 1875 novel, did not intend for his readers to feel any sympathy for his hero. Amaro is a violent and hypocritical scoundrel from beginning to end. He joins other corrupt priests who masquerade as Portugal’s spiritual leaders and make sure the country lags behind its more progressive neighbors Spain and France. After graduating from the seminary, Amaro arrives in Leiria, a town in central Portugal. Amaro realizes that as a priest, he is important and powerful. Rich widows generously reward the attention he gives to their perverse religious fantasies. Violent and lustful, often compared to a raging bull, Amaro finds priestly duties and abstinence morbid. Realizing that his mentor canon Dias lives with his

widowed landlady, Amaro quickly seduces the landlady's teenage daughter, Amalia. When she gets pregnant and threatens to tell everyone to convince him to marry her and keep the baby, he gives her a beating. He sends her away to give birth in secret and takes his newborn son to a sham foster mother who regularly kills her charges. Amalia soon dies from grief. Amaro does not attend her funeral and moves to the capital. He jokes with canon Dias that he now only has affairs with married women. Amaro and Dias lead the entire nation to moral and intellectual degradation, as showed in the ending, when they meet a nobleman and politician who thanks them for keeping Portugal out of trouble, away from "the dirty rabble of freemasons, republicans, socialists" (351). "Look at this peace, this prosperity, this contentment! Other countries envy us while we have respectable clergymen like you," and both priests reply, "Without doubt" (351). The author of the novel, Eça de Queirós, had worked in the town of Leiria as a municipal councilor while he was writing his novel, and was under the influence of French realists: "politicians sickened him; priests were repellent; the bourgeoisie, uncouth" (Mónica 53). At the time of writing the novel, Eça de Queirós believed that his country lagged behind its neighbors, with such events as the Commune of Paris in France in 1871 and the overthrow of the monarchy in Spain in 1873.

So we are all the more puzzled to see Father Amaro become such a complex human being, seeking love and friendship in Carrera's Mexican adaptation a hundred years later. Gael García Bernal plays him with his trademark ambiguity (Iñárritu said about him that he has "una cara de niño bueno que podía ser un hijo de la chingada"). His Amaro is likable and disarming in his selfish weakness. The opening scene shows that he means well and intends to help people as a good priest should. As he rides the bus to his new parish, he listens compassionately as an old man next to him tells him about his plan to open a business with his savings. When the bus is held up by robbers who take the old man's savings, Amaro gives him some of his money. Additionally, Amaro

genuinely admires the film's only good priest, Natalio (Damián Alcázar), and even tears up when he takes leave of him to return to his corrupt but powerful patron the bishop. He thus appears to be a man with high values and moral ideals. Amaro also appears to really love his Amelia (played by Ana Claudia Talancón). He frantically drives the bleeding girlfriend to the hospital after the back-alley abortion (which he made her undergo) and weeps disconsolately when she dies on the way. In the last scene, a transfixed and trembling Amaro, with tears streaming down his face, begins the burial service for Amelia with a contrite expression of grief: "I confess before God and before you, brethren, that I have sinned greatly" (1:52). The congregation intone Amaro's prayer. They have no idea that Amaro is confessing to having caused Amelia to die and is asking for their forgiveness. Amaro appears frightened and profoundly repentant. But it is also he who spread the rumors that Amelia's pregnancy was her former boyfriend's doing, and that he tried to save her.

Unlike his novel counterpart, Amaro is a weak man who intended to be a good priest to his parish. The director explained that this was his purpose: "En la novela ya tiene el alma corrupta... En la película nos interesó plantear la caída moral del personaje. Amaro llega con buenas intenciones," "se convierte en un sobreviviente de las estructuras del poder, y pues hace todo lo que hace con tal de mantener su posición," "a la primera tentación sucumbe" (Carrera, "El conflicto"). Indeed, Amaro cannot say "no" to his desires or to a corrupt patron. Each time he chooses something that is wrong, he knows it, and his face expresses an almost physical discomfort. He sees that his mentor, Father Benito, lives with a woman, but instead of confronting him, he starts his own affair with that woman's daughter. Amaro knows that Father Benito attends parties given by the local drug lord and is building his dream top-of-the-line community hospital with the drug money. But when this information appears in the local newspaper and the bishop asks him to make them publish a retraction, Amaro cannot say "no" to the bishop (Ernesto Gómez

Cruz, who played another corrupt patron, the drug boss, in *El infierno*). The bishop also sends Amaro to threaten the good priest, Father Natalio, with excommunication because he supports his parishioners who they fight off drug traffickers. The bishop, who receives money from the traffickers, casts the peasants and Natalio as anti-government guerrillas. Amaro tells him, “¡Es la orden de tu obispo! ¡Le debes obediencia!” and is amazed to see Natalio laugh in his face and say, “Le debo obediencia a Dios y a mi gente” (49:38). Amaro knows that Natalio is the only good priest he has ever met. He even makes a half-hearted attempt to defend Natalio before the bishop. But when the bishop hints that he picked him as his successor, Amaro cannot say “no” to such an enticing offer and such a powerful patron. In fig. 3 we see Amaro kiss bishop’s hand, and in fig. 4 Amelia kisses his.



Fig. 3. Still from *The Crime of Father Amaro*, Amaro kisses the bishop’s hand (44:29).



Fig. 4. Still from *The Crime of Father Amaro*, Amelia and Amaro (17:50).

Amaro's mentor Father Benito is also earnest and sympathetic unlike his Portuguese predecessor, the cynical canon Dias. He wants his parishioners to have a hospital and sees no ethical problem in accepting drug money for this noble objective. This plot line is based on facts. In 2005, when the Pope expressed concern over reports that the Mexican Church accepted money from drug traffickers, bishop Ramón Godínez Flores objected that Jesus did not ask Mary Magdalene where she got the money to purchase the expensive perfume with which she washed his feet. A noble purpose can transform money, said the bishop: "No porque el origen del dinero sea malo hay que quemarlo. Hay que transformarlo, más bien. Todo dinero puede ser transformado, como una persona corrompida se puede transformar" (Bañuelos). Unlike his Portuguese counterpart, Father Benito genuinely loves the woman he lives with, Amelia's mother. Amelia is his daughter, and he tries, unsuccessfully, to protect her from Amaro. At Amelia's funeral, Benito is the only person who knows that

Amaro is the cause of his daughter's death. In a wheelchair from a heart attack caused by suffering, he storms out of the church unable to watch Amaro hold a service for her. Benito, like Amaro, started with good intentions, but associating with corrupt patrons he accomplished the opposite of what he wanted to do. Compare this remorseful and suffering character to his callous novel counterpart, canon Dias, who begins hitting on Amalia after learning about her affair with Amaro.

Novelist and playwright Vicente Leñero who wrote the script of this adaptation (and also for Estrada's *La ley de Herodes* discussed above) often criticized clientelistic relationships during the PRI rule. Newspapers were clients of the government because "el gobierno era dueño hasta del papel. No se podía hacer un periódico si no te daban el papel. Entonces el periodismo hacía ciertas concesiones, algunas muy corruptas, como el vender por un tanto las ocho columnas de un periódico" (interview with Day 19). In order to get access to paper and resources, newspapers published pro-government content for a fee, "como si fueran anuncios." Business owners were also clients of the government, and if the government punished a newspaper by withdrawing its paid content, so did business advertisers: "en ese entonces el gobierno y la sociedad empresarial estaban muy unidos. Cuando el gobierno dice 'le voy a quitar la publicidad,' yo no me voy a enemistar con el gobierno. Los que anunciaban el whisky fulano no querían enemistad. Si el gobierno quitó sus anuncios del *Proceso*, yo también voy a quitar los míos" (interview with Day 20). Note the amicable, routine, it-goes-without-saying nature of these relationships, which the writer calls "pequeñas traiciones, pequeñas compras ideológicas o mentales o personales que es muy difícil calibrar o valorar" (interview with Day 20). Leñero pointed out that the Mexican Catholic Church met the film with such hostility precisely for showing that it is structured as a clientelistic pyramid: "Lo que enojó a la jerarquía eclesiástica y a sus acólitos fue la denuncia del crimen del mentado poder, que convierte a un sacerdote

leal en párroco, a un párroco leal en obispo, a un obispo leal en cardenal..." (interview with Cherem 18).

The director who likes to make films about very "ordinarios y comunes" people (Carrera, interview by Fernández), and the scriptwriter, incensed by corrupt relationships, came together to show clientelism as understandable but unacceptable. Submitting to corrupt patrons does help avoid conflicts and achieve goals but also insidiously corrupts the individual and the community. This is what Father Benito realizes – too late, at the end of his life, as he watches Amaro, the younger version of himself, repeat every mistake he had made and worse. The despair in Benito's eyes indicates that Amaro's apprenticeship is complete. Amaro became a bad father for his congregation, and with him in charge, they are probably even worse off. He too is a "sujeto endriago," like the characters of Estrada's films: he does not make mistakes in choosing the right patron. Now he is kissing the bishop's hand, soon many other people will have to kiss his.

Arráncame la vida (1985; 2008)

This adaptation offers a more positive outlook on the prospects of democracy and resistance to patronage networks in Mexico. In this film, the heroine confronts her corrupt patron with the agency and resolve that her novel counterpart entirely lacks and makes resolute attempts to push away the hand she is supposed to keep kissing. The book heroine, Catalina, was only fifteen when she met and married Andrés, a man twice her age, the governor and cacique of the state of Puebla. The husband treats Catalina like a child, takes many mistresses, manipulates elections, and has his opponents killed. Then he arranges an attack on the man Catalina falls in love with, musician Carlos. Carlos, a childhood friend of Andrés, tells him that caciques like him should stop rigging elections and let people choose freely who they really want. Andrés has Carlos killed and hypocritically announces at his funeral that

he fell victim to “los que no quieren que nuestra sociedad camine por los fructíferos senderos de la paz y la concordia” (229)—peace and harmony is the PRI’s signature line. Catalina does not dare to openly mourn Carlos. She has never confronted her husband before because she found submission to be more rewarding. Instead, she lashes out at the dead lover: “¿Por qué se metía en política? ¿Por qué no se dedicaba a dirigir su orquesta, a componer música rara, a platicar con sus amigos poetas y a coger conmigo? ¿Por qué la fiebre idiota de la política?” (216) She has his tomb filled with the flowers her lover admired when they made love in the field the day before, and she throws some in herself, snapping, “Ya tienes tu tumba de flores, imbécil” (229).

Catalina was too young to understand who Andrés was when she married him, but she does not leave him when she gradually discovers how cruel and corrupt he is. She chooses subordination and in return, has access to wealth and social status. When she finds out Andrés ordered the massacre of indigenous peasants to seize their lands, she demands an expensive horse; when she moves to Mexico City, she demands a historic building to remind her of her hometown; when her daughter’s boyfriend is found dead because Andrés wants her to marry someone else, both the daughter and Catalina demand a Ferrari. She makes one half-hearted effort to leave him. She boards the bus to return to her parents’ house but does not like to be surrounded by uncouth peasants carrying chickens; she gets off the bus and returns home, feeling relieved (55). She pities herself, but she is a dutiful client. She even composes speeches for her husband, portraying him as a caring leader, with lines such as “Estaré siempre al servicio de todos ustedes, aquí y fuera de aquí, como funcionario y como simple ciudadano. ... con el deseo de velar por la tranquilidad y el progreso de nuestro querido estado” (273).

The Catalina of the novel would do anything to avoid confronting her husband and she slowly decomposes under his corrupting influence. He dissimulates, and she does too. He takes mistresses, she takes lovers. He neglects

the children, and so does she. Some critics interpreted her abandoning the children as a sign of feminist resistance (Lavery 204; Bailey 140; Bodevin 166), but I believe that this abandonment comes with the clientelistic relinquishing personal responsibility and agency. After the death of Carlos, Catalina drifts in depression and lethargy, and indifferently takes another lover. It is only a coincidence that she comes into possession of a means of liberating herself of Andrés. A wife of a peasant Andrés had killed seeks revenge and brings her leaves of a poisonous plant which cures headaches but kills if taken for too long. But Catalina does not act until she sees that Andrés is down on his luck. His corrupt dealings were leaked to the public, the current president of Mexico picks someone else to succeed him, and he begins suffering from headaches. This is when Catalina begins serving him the poisonous tea. She watches him getting weaker and weaker every month, all the while sharing her bed with him and writing his speeches. The night of his death, she lays down at his side, reassuring him that he will get better soon, while mumbling under her breath, “Ya muérete” (281).

Ángeles Mastretta said that the film’s scriptwriter found it difficult to understand Catalina’s clinging to such a corrupt and cruel patron:

La mujer que estaba haciendo el guion venía y me decía: “Pero es que yo no comprendo que esta mujer pueda seguir viviendo con este hombre que ella cree que mató a su amante, ¿cómo puede seguir con él?” Yo le digo, pero es que si no entiendes eso, no has entendido a este personaje. Este personaje no soy yo. Yo no me hubiera podido quedar a vivir allí, pero ella no soy yo. Ella no tenía más remedio que vivir allí y ella sabía eso desde el principio del libro porque ella se va de su casa y se regresa. No aguanta un día fuera, o sea, ella se sube a un camión y ve que no y se dice: “¿qué vida es ésta?” y se regresa. Ella no tiene fuerzas para irse ni para luchar en contra y ella lo sabe. (Mastretta, “La escritura” 332)

Mastretta portrayed the corrupt patron, Andrés, as “charismatic, enchanting, funny, and full of life” (Mastretta, “Women” 37). She described Andrés “como cualquier cacique y como cualquier dictador,” as a magnet of everyone’s irrational affection, “a pesar de ser así de arbitrario y de devastador con otros, la gente lo quería y a la gente le gustaba” (Mastretta, “La escritura” 332). Andrés stands for the long rule of the PRI in Mexico, and Catalina represents the people’s readiness to submit to a powerful patron, even when he treats them cruelly. Mastretta said that the novel is about “los malos hábitos de hacer política que aún padecemos” (Mastretta, “Entre la aventura”). The director and the actor also understand the story as a metaphor of Mexico’s recent history. Daniel Cacho, the actor who played Andrés, pointed out that these corrupt practices shaped today’s Mexicans: “se ve el nacimiento de cómo se forja nuestro sistema y cómo se van sembrando las semillas de la degradación que vivimos actualmente,” “somos hijos del fraude, de la simulación, de la impunidad” (Caballero). Roberto Sneider, who directed the adaptation, added that Catalina “ama los beneficios que le trae el poder que sustenta” – she enjoys the favors she receives in exchange for her complicity. Sneider states that this practice endures: “nos reconocemos en esos personajes y terminamos por descubrir de qué forma somos cómplices de que ese tipo de relaciones exista hasta nuestros días, tanto en el terreno amoroso como el político” (Sneider). Just like Carlos Carrera, the director of *The Crime of Father Amaro*, Roberto Sneider insists that this behavior is deeply ingrained, completely understandable, and entirely damnable.

In the film, Catalina (Ana Claudia Talancón) also falls under the physical spell of her husband. Andrés (Daniel Cacho) forces himself on her with kisses and jokey slaps on her buttocks (fig. 5) which she interprets at first as love. Catalina also loves her privilege and wealth: just like Amaro and the characters of Estrada’s films she is another “sujeto endriago,” an entrepreneurial woman determined to rise in society, no matter the cost. She does not want to live her



Fig 5. Still from *Arráncame la vida*. Andrés slaps Catalina to speed her up (15:23).

life like the rest of the regular poblanos and agrees with Andrés that they are all “pendejos” (3). But in the film, she actually becomes confrontational much sooner. She remains with her husband out of fear because he threatens to kill her if she leaves him. In the scene where she boards the bus to leave Andrés, his murderous bodyguard compels her to return. This is not at all the situation in the novel, where Catalina is free to leave at any time, but has no desire or resolve to leave. In comparison, Catalina is not the same materialistic character in the film: we do not see her demanding horses, Ferraris, or other luxury items in exchange for subordination. And of course, she never takes another lover after Carlos dies, a marked departure from the original novel. She is unafraid and openly weeps over the body of Carlos, kicks Andrés out of her bedroom, and does not sleep with him ever again. This Catalina is so resolved that she seeks out poisonous herbs to avenge Carlos and she personally exerts justice. She poisons Andrés at the apogee of his might, as he prepares to assume the presidency, thus relieving herself and the entire nation from this corrupt man. Sánchez Prado has argued that this film is “uninteresting” and that it “erases Mastretta’s subtle critique of the PRI regime” (111). And yet, is it not of the

utmost interest that the heroine of the film adaptation no longer wants to kiss the hated hand?

The films examined here show a binding physical rapport with a powerful patron, a performance of subservience and power hierarchies masked as friendship and kinship. This rapport is modeled on the feudal bondage of peons to a paternalistic patron from the not-so-remote times of debt servitude, where peons obeyed and worked for the patron in exchange for “protection.” Socialized into the contemporary version of this social practice, known as clientelism, people find it natural to have a patron and give over to them their political agency. It is the clients’ eagerness or perceived need to comply with a corrupt patron and enlist in his service that all these films expose and show as immoral. As we watch the films, we feel a desire to tell these people “Stop, don’t do that!” as they prepare to comply with their patron’s next dishonest request. The films instill a visceral repudiation not only of the cordial and cruel patron, but also of his unreasonably servile clients as show the viewer’s comments on the popular Internet Movie Data Base (IMDB). People who saw *La dictadura perfecta* found it difficult to laugh because it felt “too real,” so that they felt “stuck” and “hurt.” “I can’t explain how I felt while watching the movie. Every single detail is so real that [it] hurts. I could simply replace the names of the characters with the names of real politicians. Our countries in South America [sic] are experiencing everything that is shown in the movie,” says one viewer. “Too real,” “too realistic,” “a realistic window into Mexico,” agree other viewers. Another impressed viewer opines that “every Latino person MUST watch this movie, and it should be watched in colleges” (*The Perfect Dictatorship*: User Reviews). *Arráncame la vida* also “feels so accurate” that the viewer thinks that “nothing has ever changed really.” One viewer writes that at its packed premiere in Puebla, where the events in the film take place, “some nervous laughter could be heard” from “the members of the finest families of the region. You do guess what they thought of this portrait”

(*Tear This Life Out: User Reviews*). *El crimen del padre Amaro* compelled more than a hundred viewers to express how they felt. They say the film shows “how Mexico really is,” “just the way it is in the real Mexico,” “so realistic that it scares.” The film has a physical impact – “disturbing,” “powerful,” “hard to watch,” “shocking,” “stuck in my mind,” “wow,” “everyone was walking out of the theater with a ‘wow’ face,” “makes you think, makes you experience, like good movies do.” The audience understands that these films are not about a corrupt governor, a wife oppressed by her husband, or a priest who fell in love—they understand these stories as metaphors for a society built on misplaced loyalties. The viewers come to understand that clients, too eager to accept the domination, are also to blame because their moral weakness perpetuates a corrupt system. Therefore, the viewers find it difficult “to know who to root for,” the predatory husband or his complicit wife in *Arráncame la vida*, and cannot pity Amaro, because going along with the bad patron’s requests “damages you until the day you lay to rest.” “The so-called ‘abused’ are no better,” sentences one viewer, “probably equally corrupt and greedy if they get the chance to be so” (*The Crime of Padre Amaro: User Reviews*). The films analyzed here offer a stern assessment of the post-PRI transition to democracy and the survival of patronage and clientelism in the neoliberal market framework. They instill a rejection of both the patrons *and* the clients—they compel us to imagine and occupy a higher moral ground and reject the corrupt system of patronage and its feudal practices as a whole.

Works Cited

- Arráncame la vida*. Directed by Roberto Sneider. Altavista Films, 2008.
- Ayüero, Javier and Claudio Benzecry. "The Practical Logic of Political Domination: Conceptualizing the Clientelist Habitus." *Sociological Theory*, vol. 35, no. 3, 2017, pp. 179–99.
- Aznárez, Juan Jesús. "El crimen del padre Amaro se convierte en la película más taquillera de México." *El País*, 16 Sept. 2002, elpais.com/diario/2002/09/16/espectaculos/1032127201_850215.html.
- Bailey, Kay E. "El uso de los silencios en *Arráncame la vida* por Ángeles Mastretta." *Confluencia*, vol. 7, no. 1, 1991, pp. 135–42.
- Bañuelos, Claudio. "Bendice el obispo Ramón Godínez las limosnas dadas por narcotraficantes." *La Jornada*, 20 Sept. 2005, www.jornada.com.mx/2005/09/20/index.php?section=politica&article=022n1pol.
- Bodevín, León. "Naturaleza y cultura: una lectura elemental de *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta." *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 29, no. 57, 2003, pp. 159–69.
- Caballero, Jorge. "*Arráncame...* muestra cómo nos volvimos hijos del fraude, dice Daniel Giménez Cacho." *La Jornada*, 2 Sept. 2008, www.jornada.unam.mx.
- Carrera, Carlos. "El conflicto de la iglesia en *El crimen del padre Amaro*." *El Proceso*, 27 June 2002, www.proceso.com.mx/cultura/2002/6/27/el-conflicto-de-la-iglesia-en-el-crimen-del-padre-amaro-67377.html.
- . Interview by José Antonio Fernández. *Revista Pantalla*, 8 Oct. 2002. www.revistapantalla.com/telemundo/entrevistas/?id_notas=2800.
- Cueva, Álvaro. "La dictadura perfecta." *Milenio*, 19 Oct. 2014, www.milenio.com/opinion/alvaro-cueva/ojo-por-ojo/la-dictadura-perfecta.
- Dictadura perfecta*. Directed by Luis Estrada. Bandidos Films, 2014.
- Dore, Elizabeth. *Patriarchy from Above, Patriarchy from Below: Debt Peonage on Nicaraguan Coffee Estates, 1870–1930*. Durham, Duke UP, 2006.
- Duncan, Cynthia. "Reading Angeles Mastretta's *Arráncame la vida* Through the Lens of Mexico's Golden Age of Cinema." *Rocky Mountain Review*, vol. 63 no. 2, 2009, pp. 171–93.
- El crimen del padre Amaro*. Directed by Carlos Carrera. Alameda Films, 2002.
- El infierno*. Directed by Luis Estrada. Performances by Elizabeth Cervantes, Damián Alcázar, Joaquín Cosío. Bandidos Films, 2010.

- Estrada, Luis. "Unos llevan un priista en el corazón." *El priista que todos llevamos dentro*. Penguin Random House, 2016, pp. 103-111.
- . Interview by Joshua Partlow. *Washington Post*, 30 Dec. 2014, washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2014/12/30/is-luis-estrada-the-conscience-of-mexico.
- Hagene, Turid. "Political Clientelism in Mexico: Bridging the Gap Between Citizens and the State." *Latin American Politics and Society*, no. 57, no. 1, 2014, pp. 139-162.
- Hilgers, Tina. "Democratic Processes, Clientelistic Relationships, and the Material Goods Problem." *Clientelism in Everyday Latin American Politics*, edited by Tina Hilgers, New York: Palgrave, 2012, pp. 3-24.
- Holzner, Claudio. *Poverty of Democracy: The Institutional Roots of Political Participation in Mexico*. Pittsburg, PA: University of Pittsburg Press, 2010.
- . "The End of Clientelism? Strong and Weak Networks in a Mexican Squatter Movement." *Mobilization*, vol. 9, no. 3, 2004, pp. 223-240.
- Kauffmann, Stanley. Review of *The Crime of Padre Amaro*. *New Republic*, 25 Nov. 2002, pp. 24-25.
- González Iñárritu, Alejandro. Entrevista con Fernanda Solórzano, 1 Sept. 2020. *Letras Libres*, letrasilibres.com/revista/entrevista-con-alejandro-gonzalez-inarritu-yo-queria-que-amores-perros-fuera-una-pelicula-sensorial.
- La ley de Herodes*. Directed by Luis Estrada. Performances by Damián Alcázar, Leticia Huijara. Bandidos Films, 1999.
- Lavery, Jane E. *Angeles Mastretta: Textual Multiplicity*. Tamesis, 2015.
- Leñero, Vicente. Interview with Silvia Cherem. "A medio juego." *Revista de la Universidad de México*, 2006, pp. 7-18.
- . Interview with Stuart A. Day. *Chasqui*, vol. 33, no. 2, 2004, pp. 17-26.
- Levitsky, Steven and Lucan A. Way. *Competitive Authoritarianism: Hybrid Regimes After the Cold War*. New York: Cambridge University Press, 2012.
- Loret de Mola, Carlos. "Los casos impunes de Felipa, Pío, Bartlett, Sandoval y Robledo muestran la corrupción en México." *Washington Post*, 13 Dec. 2020.
- McLynn, Franc. *Villa and Zapata: A History of the Mexican Revolution*. Carroll and Graf Publishers, 2000.

Martínez-Fernández, Andrés. "Money Laundering and Corruption in Mexico." *American Enterprise Institute*, 23 Feb. 2021, www.aei.org/research-products/report/money-laundering-and-corruption-in-mexico-confronting-threats-to-prosperity-security-and-the-us-mexico-relationship.

Mastretta, Ángeles. *Arráncame la vida*. Mexico, D.F.: Cal y Arena, 1994.

---. "Entre la aventura y el litigio." Interview by Gabriella de Beer. *Nexos*, 1 April, 1993, <http://www.nexos.com.mx>.

---. "La escritura como juego erótico y multiplicidad textual." Interview with Jane Livery. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 30, 2001, pp. 313-40.

---. "Mi novela es una historia, no un ensayo feminista." Interview with Braulio Peralta. *La Jornada*, 11 June 1985, p. 25.

---. "Women of Will in Love and War." Interview with Barbara Mújica. *Americas*, vol. 49, no. 4, 1997, pp. 36-43.

Merino, Mauricio. "The Second Democratic Transition in Mexico." *Wilson Center*, 2010, www.wilsoncenter.org/sites/default/files/democratic_transition_merino.pdf.

"Mexico President Backs Dropping of Drug Case Against Ex-defense Minister." *Reuters*, 15 Jan. 2021, [reuters.com/article/us-mexico-crime/mexico-president-backs-dropping-of-drug-case-against-ex-defense-minister-idUSKBN29K1NQ](https://www.reuters.com/article/us-mexico-crime/mexico-president-backs-dropping-of-drug-case-against-ex-defense-minister-idUSKBN29K1NQ).

Mónica, Maria Filomena. "Eça de Queirós." *Portuguese Studies*, vol. 18, 2002, pp. 50-63.

Orso, Luis García. "El crimen del padre Amaro." *Xipe Totek*, vol. 12, no. 1, 2003, pp. 97-105.

Payan, Tony. Introduction. *A War That Can't Be Won*. Arizona University Press, 2011.

Paz, Octavio. "Crítica de la pirámide." *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a el laberinto de la soledad*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 287-318.

Preston, Julia and Samuel Dillon. *Opening Mexico: The Making of a Democracy*. Farrar, Straus and Giroux, 2004.

Queirós, Eça de. *The Sin of Father Amaro*. Translated by Nan Flanagan, M. Reinhardt, 1962.

- Rama, Borja. "La Fiscalía de México implica al expresidente Peña Nieto en un soborno de seis millones." *ABC*, 2 Sept. 2021.
- Reséndez, Andrés. *The Other Slavery: The Uncovered Story of Indian Enslavement in America*. Harcourt, 2016.
- Rodríguez, Rene. "Sins of the Flesh, Relevancy of the Story Make *El crimen del padre Amaro* Timely." *Hispanic*, vol. 15, no. 11, 2002, p. 62.
- Roniger, Luis. "Favors, 'Merit Ribbons,' and Services: Analyzing the Fragile Resilience of Clientelism." *Clientelism in Everyday Latin American Politics*, edited by Tina Hilgers, Palgrave, 2012, pp. 25–40.
- Sabet, Daniel M. "Corruption or Insecurity? Understanding Dissatisfaction with Mexico's Police." *Latin American Politics and Society*, vol. 55, 2013, no. 1, pp. 22–45.
- Sánchez Prado, Ignacio. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988–2012*. Vanderbilt University Press, 2014.
- Shefner, Jon. "What Is Politics For? Inequality, Representation, and Needs Satisfaction under Clientelism and Democracy." *Clientelism in Everyday Latin American Politics*, edited by Tina Hilgers, Palgrave, 2012, pp. 41–62.
- Scherer, María, and Nacho Lozano. *El priista que todos llevamos dentro*. Penguin Random House, 2016.
- Singer, Matthew. "Buying Voters with Dirty Money: The Relationship Between Corruption and Clientelism." Annual Meeting of American Political Society Association, 3–6 Sept. 2009, Toronto. Conference Presentation.
- Sneider, Roberto. Interview with Ada Aparicio Ortuñes. *Casa de America*, 2008, www.casamerica.es.
- Teichman, Judith A. "Competing Visions of Democracy and Development in the Era of Neoliberalism in Mexico and Chile." *International Political Science Review*, vol. 30, no. 1, pp. 67–87, 2009.
- "*The Crime of Padre Amaro*: User Reviews." *IMDB*, m.imdb.com/title/tt0313196/reviews?ref_=tt_urv.
- "*The Perfect Dictatorship*: User Reviews." *IMDB*, m.imdb.com/title/tt3970854/reviews?ref_=tt_urv.
- "*Tear This Heart Out*: User Reviews." *IMDB*, m.imdb.com/title/tt1130981/reviews?ref_=tt_urv.

Tosoni, Magdalena. "Notas sobre el clientelismo político en la ciudad de México." *Perfiles latinoamericanos*, vol. 29, 2007, pp. 47–69.

Tuckman, Jo. *Mexico: Democracy Interrupted*. Yale University Press, 2012.

Un mundo maravilloso. Directed by Luis Estrada. Bandidos Films, 2006.

Valencia, Sayak. *Gore Capitalism*. Semiotext(e), 2018.

Zarazaga, Rodrigo. "Brokers Beyond Clientelism: A New Perspective Through the Argentine Case." *Latin American Politics and Society*, vol. 56, no. 3, 2014, pp. 23–45.

e

Interview/Entrevista

Entrevista con Pablo Pérez.

Jon Jaramillo
University of Oregon
jonj@uoregon.edu

En *Viral Voyages: Tracing AIDS in Latin America* (2014) Lina Meruane argumenta que el virus no solo colonizó silenciosamente el mundo hasta su debut en 1981, sino que impactó el panorama geopolítico, “el virus se convirtió en una pandemia de significaciones... [desencadenando] ...una necesidad de narraciones que intentan explicar la epidemia” (9). Así que, autores latinoamericanos exiliados en Nueva York y París, o desde adentro de Cuba, México, Colombia, Argentina y Brasil han utilizado una variedad de modalidades narrativas, estéticas y políticas para visibilizar la precariedad de los latinoamericanos que han vivido con el VIH (virus de inmunodeficiencia humana) quienes, cuando surgió la epidemia, vivían dentro de regímenes autoritarios. Autores como Pablo Pérez, el sujeto de la entrevista, han convertido la crisis en su preocupación temática principal. Este autor argentino valiente es uno de los muchos autores y artistas latinoamericanos que dejaron registros y rastros textuales de lo vivido.



Pablo Pérez

Aunque las obras de Pérez son humorísticamente oscuras y ácidas en sus críticas a la cultura capitalista popular, a menudo enfatizan el amor divino universal. La narrativa de Pérez es única en este sentido porque comienza con una sensación de desesperación, pero termina con una sensación de esperanza debido, en parte, a la intervención en agosto de 1996 del “Cóctel de drogas” o *Highly Active Anti-Retroviral Therapy* (HAART), conocidas en español como las triterapias. Una última característica notable del trabajo de Pérez es que se esfuerza por describir las situaciones sexuales en un tono muy real, despojado de eufemismos y prejuicios.

El diseño semántico de su primera obra, *Un año sin amor* (1998), construye su temática desdibujando las fronteras entre la realidad y la ficción al focalizar la narrativa utilizando una serie de memorias inscritas en un diario íntimo dentro de la temporalidad de un año. El crítico Alberto Giordano coloca la hibridez de la novela/diario dentro de “un género de narraciones autobiográficas del SIDA de la década de 1990” (41). Además, Giordano ve

emerger una subjetividad distinta en el texto de Pérez: “el sobreviviente”. El hecho de que el protagonista, el autor y el héroe de la novela lleven el mismo nombre nos recuerda la propuesta de Phillippe Lejeune en 1975 de *Le pacte autobiographique* que conlleva ciertas responsabilidades que el autor le debe al lector, como la sinceridad, honestidad y la verdad. El punto de vista de Lejeune es como que el “yo” autobiográfico fuera una especie de Espíritu Santo. Así que mezclar la realidad con la ficción en lo que se supone es testimonial en la autobiografía es como una especie de pecado. Desde aquel entonces, muchos críticos literarios han participado en polemizar la clasificación de escrituras como esta novela de Pérez, que mezcla la realidad y la ficción a través del “yo” autobiográfico, proponiendo una variedad de términos como ficción autobiográfica, autoficción y, últimamente, panficcionalismo, que propone que todo discurso, al fin y al cabo, es ficción.

Yo prefiero echar de lado la confusión y polémica sobre la clasificación de géneros literarios. Así que me gusta mucho la propuesta de Gerard Genette en *The Architext* (1992) quien, enfocándose en la poética de Aristóteles, dice que lo que consideramos como géneros literarios en realidad son actos enunciativos que combinan preocupaciones temáticas y modalidades narrativas. Genette ofrece el concepto de la “transtextualidad” que significa la *transcendencia textual*, o sea, todo lo que se relaciona con el texto (manifiesto u oculto) con otros textos. Dentro de este concepto cabe el concepto de “intertextualidad” de Julia Kristeva, las citas entre comillas, la metatextualidad o metalenguaje, la metonimia de la imitación o transformación, además, la parodia o pastiche que Genette bautiza con el término “paratextualidad” que según él son ejemplos por excelencia de la transtextualidad.

Pérez por su parte, quien escribió la novela en 1996, reclama que su primera obra es simplemente una novela autorreferencial en la que Pablo Pérez el protagonista encarna algunos detalles personales e íntimos de la vida personal del autor Pablo Pérez. Es decir, la vida real del autor es la musa. Como

la novela narra una vida de un ser, Sidonie Smith y Julia Watson proponen el término “life writing”. Otra manera de acercarse a esta novela es pensar en ella como un documento antropológico porque pone en relieve un periodo histórico en el cual los homosexuales cambian su manera de encontrarse entre ellos, cuando el internet empieza a reemplazar a las revistas y los teléfonos como la mejor forma y más segura para conocerse. Al entretener la obra como una antropología, el “yo” del sujeto principal del estudio cuyo nombre es Pablo pues habla autoetnográficamente.

La novela / diario comienza con un sello de fecha del sábado 17 de febrero y termina con el sello de fecha del 31 de diciembre. La fábula se centra en la angustia existencial y la insaciabilidad sexual de un hombre que enfrenta la muerte por SIDA mientras busca el amor de pareja mientras practica una sexualidad radical fundamentada en la comunidad de *Gay Leather*, que incluye lo que se considera S/M o sadomasoquismo y algunos lo consideran como *sexo mágico*.

Pablo Pérez ha publicado otras obras: *El mendigo chupapijas* (2005), *Querido Nicolás* (2016), *Positivo: Crónicas con VIH* (2018). La adaptación cinematográfica de su primera novela dirigida por Anahí Berneri, cuyo nombre es *Un año sin amor* (2005), incorpora elementos de sus primeras dos novelas. ¿Quién sabe que nuevos experimentos literarios o adaptaciones cinematográficas nos esperan de este autor atractivo, novedoso, talentoso y, especialmente, bondadoso? Conocerlo ha sido para mí una experiencia única.

Mi entrevista con Pablo Pérez tuvo lugar el 18 de septiembre de 2019 en Buenos Aires. La entrevista continuó durante una hora y media, y luego nos fuimos a tomar un café. Me alejé de mi encuentro con Pablo Pérez inspirado y esperanzado, en parte debido a su notable trayectoria como seropositivo sobreviviente, escritor y, ahora, profesor en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires; pero también debido a su enfoque en el amor. Pérez sí encontró el amor que buscaba, como pronto se verá.

JJ: ¿Por qué escribiste la obra? ¿Cuál fue su propósito original? Estas preguntas ya te las han preguntado varias veces y he leído que la obra “nació desde la bronca” contra un sistema que emplea la discriminación y marginalización. ¿Tienes alguna novedad que quieras añadir?

PP: Bueno, empecé *Un año sin amor* como proyecto literario, desde la bronca es el pretexto literario, es como un móvil, igual como la idea de la muerte, es como la trama de la novela, digamos, siempre lo había pensado como una novela, y fue un libro que me salió sin pensarlo. Me senté a escribir, sin plan, y de pronto pensé en un plan muy fácil, el cual era escribir un diario que terminara a fin de año, que hubiera unas líneas argumentales o discursivas. Por un lado, el discurso de la terminología medica desde es muy detallista en los medicamentos, en los resultados de los análisis, los tipos de análisis, es combinar ese discurso medico con el discurso de las terapias alternativas porque también quería dejar registrado del tema de la homeopatía, la fitoterapia, las lecturas del *Libro tibetano de la vida y la muerte*, todo ese discurso que va por el otro lado, pero también por la salud. Por otro, el relevo de la actividad sexual sin eufemismos, llamando las cosas por su nombre, y me parecía que allí había una historia que no estaba tan abordada por lo menos en la literatura argentina. Pero, además, era muy física la sensación de ponerme a escribir, era como un salvataje. Y después me interesaba, más que el resultado literario, un resultado como antropológico, como mantener un documento de un individuo con determinadas características viviendo en una determinada época con determinadas ideas. Siempre me interesó un libro que nunca leí, pero me gusta mucho el título porque es el título de un historiador no me acuerdo si es Hobsbawm [en verdad fue Ariès y Dubuy], que es *Historia de la vida privada*. Siempre me resultó interesante porque es un libro de esos que algún día voy a leer, pero me llamó la atención el título porque me parece

que está bueno, porque a mí me encanta saber los detalles de la vida de la gente. Sé espiar por las ventanas cuando paso porque me gusta saber cómo viven, cómo tienen la casa, donde tienen el televisor, que comen. Me interesa mucho el naturalismo del movimiento francés de Emile Zola *L'Assommoir* (*La taberna*). En Zola el naturalismo será un realismo basado en documentos. Bueno me apasionó *La taberna* cuando lo leí en su momento. Después leí otras cosas, información, hice talleres literarios en la adolescencia, en la juventud con Susana Silvestre, que era como una tendencia del realismo y, entonces, se me ocurrió asociar mi novela con el naturalismo en el sentido de que el documento fuera yo mismo. O sea, yo soy mi propio documento. Escribir sobre algo que conocía, hacer eso, más que nada dejar un documento.

JJ: *Un año sin amor* ha sido reeditado veinte años después de su primera publicación. ¿Cuál fue el propósito de la reedición? ¿Cuáles actualizaciones son notables, relevantes e importantes para tus lectores?

PP: Bueno, por lo mismo que porque lo escribí, que tiene un valor documental. Valor de contar una época, una época en que no había internet, los contactos se daban de otra manera, la noche gay tenía una circulación que ahora no tiene. Con respecto a la HIV, tuve la suerte que el diario estuve escribiendo en un momento en que ocurrió el congreso de Vancouver y esto de las triterapias resultó tener más interés histórico del que yo esperaba, porque se dio esas circunstancias, es un libro que se lee mucho, desde la reedición se han vendido quinientos ejemplares. Para una editorial independiente es bastante.

JJ: Cambió la portada también.

PP: Cambió, sí. Cambió tres veces la portada.

JJ: ¿Tres veces? Porque había leído en algún lado que la portada original tenía un león encerrado en una jaula...

PP: ¡No! Era rara la portada original, tenía una banda amarilla, como esas fajas que se agregan a los libros, que decía, “HIV positivo”, que a mí me indignó. Después lo entendí porque una amiga me dijo que parecía marketing, como una publicidad de Benetton. (Fig. 1) ¿Te acordás de esa publicidad que hicieron?

JJ: Sí.



Fig. 1

PP: El HIV en una nalga. En cuanto la portada del libro era un chico rubio con una melena larga en un colchón con un ventilador. (Fig. 2) Porque la novela empieza con una escena en que estoy escribiendo frente a un ventilador, el diseñador lee el libro y dice “rapado tipo latino...” [risas]...

tampoco estaba de acuerdo con ese subtítulo porque para mí era más que un diario del SIDA, para mí era más como un reflejo de la época, ...si había que ponerle un subtítulo sería “cortocircuito gay”.

JJ: Cortocircuito gay... me encanta.



Fig. 2



Fig. 3

PP: Pero el título era necesario para enmarcarlo en esa colección en la que salió, que era una colección de tipo periodístico. Yo lo escribí como una novela. Y bueno, entró en esa colección, había que enmarcarlo de una manera para que pudiera entrar. Una de las condiciones fue el subtítulo, el prólogo de Roberto Jacoby, no sé si lo viste. Está en este [se refiere a la edición actual] (Fig. 4), en el final en el epílogo. Bueno así fue la característica de la primera etapa. Después, *Blatt* y Ríos hicieron una edición con otra tapa (Fig. 3), yo sugerí otra tapa, bueno cada editorial tiene su diseño de la tapa, una tapa con una obra de unos amigos que quiero mucho, Leo y Daniel, una pareja gay que hace una obra de bordado muy interesante. Entonces hicieron un diseño de tapa, bueno es un

concepto más comercial, más atractivo, por un diseñador profesional. Al principio me había propuesto una tapa que no me gustó, después esta sí me gustó, una tapa que tiene corazoncitos, que son como culitos, glandes, y al mismo tiempo es como una abstracción.

JJ: Entonces, que significancia tiene la idea de un león enjaulado.

PP: En la novela menciono un león enjaulado. Digamos *Lion en cage* que era un posible título lo que pasa es que la versión en español no me gusta *El león enjaulado*. Leon enjaulado no me suena. [risas] Pero *Lion en cage*, ¡sí! Pero como demasiado fifí, ponerle un título en francés. En realidad, yo pensaba con ese título, un león enjaulado dando vueltas en su casa pensando, y este de pronto sale como una fiera sexual, me gustaba ese sentido, pero lo que no me ensalzaba era león enjaulada, no, no, no. Me gustaba mucho esa musicalidad de esa frase que aprendí viviendo en Francia, que era *Lion en cage*.

JJ: Una compañera de mi universidad que acaba de graduarse, Nagore Sedano, me preguntó una vez si el título de tu libro se relacionaba con una canción que aparece en una película de Almodóvar.

PP: Ese es “Un año de amor”.

JJ: Sí, “Un año de amor” ¿no hay tal conexión?

PP: Hay una conexión en la realidad, yo lo pensé, porque me costó pensar el título. De hecho, no me parece que sea un año sin amor, digamos no es tanto lo que se cuenta en la novela, aunque es como la búsqueda de amor, el amor de pareja, pero lo pensé. Sí, como Almodóvar me vino a la

mente, no sé si es esa canción, porque no la tenía, pero como un título de telenovela o de bolero como una cosa así.

JJ: He leído la entrevista que hiciste a los treinta años con Deborah Behar para *Sudor de tinta*. Supongo que naciste en 1960.

PP: No, en el 66.

JJ: ¿66? Vale. Yo nací en el 61. Somos más o menos de la misma generación, pero de distintos orígenes nacionales y culturales. Ya que ha pasado casi una década desde que se publicó esa entrevista, ¿Ha cambiado tu postura? Según tu criterio, como autor de la obra *Un año sin amor*, y en este mundo en que todo requiere una clasificación para caber dentro del consumo capitalista, cómo digamos, discutimos un poquito ese tema, ¿Has pensado más sobre a qué género literario pertenece la obra?

PP: Para mí es una novela. Sí, una novela auto referencial. No recuerdo lo que dije en esa entrevista, pero con respeto al capitalismo, soy anticapitalista a full. No sé cuál será otra manera de vivir. O sea que también estoy en un proceso de transformación. Reseteándome digo yo. Después de unas experiencias estoy participando en unas ceremonias de ayahuasca. Y estoy ahora como en el medio del océano [risas], que sé de dónde salí, pero no sé hacia a dónde voy a llegar. Empecé con el canto, empecé a descubrir cuestiones que tiene que ver con la respiración y con el pecho, bueno no sé, estoy en un momento de cambios. Igual es que digamos que el capitalismo nunca me gustó. No me gusta ese incentivo permanente de consumir cosas que no sirven, cómo seguimos comprando espejitos de colores, creo que hace falta un gran cambio de conciencia que no es algo político, que tiene que ver con una conexión con uno mismo, con

la divinidad en uno mismo. En la primera toma de ayahuasca, fue muy impresionante porque escuché una frase, no sé, como del más allá o del más adentro: “La clave es el amor”. Entonces empecé a pensar mi vida con esa clave. Si hago una consulta a un oráculo, la tomo en serio, por ejemplo, una consulta *l’ching*. Es una versión muy revelada, muy sencilla, como parece un lema, pero vino acompañada de un torrente de luz y de amor, fue muy impactante, entonces allí como que cambié mi eje, y decidí centrarme en el amor como principio que al final resultó ser algo muy bíblico, porque Dios es amor.

JJ: ¡Claro!

PP: El problema es que la religión no le hizo nada bien a la espiritualidad. Las religiones forman parte de este mundo patriarcal, capitalista, me parece que hicieron muy mala prensa a todo lo que debería ser un discurso del amor, de la hermandad, de la fraternidad. Yo pienso que allí hay algo que se perdió, y si no recuperamos eso de alguna manera no tenemos salvación,

JJ: Un diario sugiere una especie de confesión. He leído la entrevista con *Los Andes* donde dijiste que siempre pones una distancia entre el Pablo Pérez, personaje en tus libros, y el verdadero tú, es decir el “yo”. ¿Cuánto hay del verdadero Pablo Pérez en la novela y cuanto se puede considerar un simulacro? Dijiste que se puede leer tus obras como una especie de “reality show”. ¿Crees que el autor en sí es relevante para la obra cuando llega la hora de su análisis literario?

PP: A mí lo que me pasa con el Pablo Pérez de las novelas es que se quedó petrificado. [risas]. Como que a medida que pasa el tiempo es algo muy

diferente de mí. De hecho, hay gente que capaz lee *Un año sin amor*, y me imagina a mí como ese personaje de la novela. He cambiado muchas cosas. Hay algo que tiene que ver con una esencia mía que es esa cosa de obstinado, de salir adelante, con un pensamiento resiliente, de ver la adversidad como un desafío para superar y pasar a otra etapa mejor, eso sigue siendo algo mío. Pero, todas las personas cambiamos. Entonces me parece que un amigo Lionel Soukaz, que menciono en un libro, cineasta, francés, que también, me inspiró mucho, porque él en sus películas tenía momentos de sexo explícito, pero no eran películas porno, eran películas para el mercado. Fueron censuradas en su momento, clasificadas como cine X, entonces todos los intelectuales de la época Margarite Duras, Copi, Foucault, Barthes, Guy Hocquenghem, René Scherer, un montón de personas importantes, escribieron una carta de apoyo a las películas de Lionel. Y él me inspiró mucho en esto de poder hablar del sexo como algo más de la vida como algo...sin estigmatizar una conducta x, es como parte de la vida como uno se toma un poco de agua, así se puede contar una experiencia sexual. Ahora con respeto a Lionel, ¡ah! como él decía: “la primera persona es una cárcel”. [risas]

JJ: [risas]

PP: En el arte, cómo escribir en primera persona, *Lion en cage*, [risas] es un poco así, porque uno termina como mostrándose a la sociedad como eso que escribió que capaz después de algunos años, cambió radicalmente. Uno cambia con las cosas que venimos reflexionando. Somos muchos, tenemos muchas facetas. Por ejemplo, tuve mucho tiempo de conflicto con mi vida como docente. Digo, ¿Qué hago? Escribí *El mendigo chupapijas* (Fig. 5) y mi alumno me dice: ¿Qué escribió? ¿Vendió como *El mendigo chupapijas*? Le pareció muy fuerte la imagen que uno da de sí mismo, no me resulta

fácil. No es que le digo alegremente, es un momento en que me tengo que encontrar con un montón de personas que no vienen a verme porque soy Pablo Pérez el autor de *Un año sin amor*, sino que vienen a un curso de redacción o un taller de cuento. Entonces, ¿Qué cara mostrar? ¿Qué cara no mostrar? Con las redes sociales pasa lo mismo, ¿Qué cara mostrar en las redes sociales? ¿Qué no mostrar? Es como algo que siempre tiene su grado de conflicto.



Fig. 4



Fig. 5

JJ: Pasemos a la adaptación cinematográfica. La primera escena muestra un Pablo que dice que él es “mortalmente tierno al paso veloz del tiempo” ¿Estoy citándolo correctamente?

PP: “Mortalmente tierno al paso veloz del tiempo”, sí eso es una cita de un poema de Allen Ginsberg. Lo que pasa es que para la película estuvieron muy pillos, [risas], no pusieron la referencia al poema. Yo en el libro la pongo. Es un poema que esta acá [señala el libro]. Entonces él se pone a escribir un anuncio.

JJ: Mensaje personal.

PP: Es hermoso, me encanta. Fue otro de los escritores que me dio libertad de escribir. No sé si leíste el poema “Sphincter” de Ginsberg sobre el agujero del culo que me encanta. ¿Cómo se llama? No me acuerdo. Me parece muy liberador leer a Ginsberg.

JJ: ¿Qué importancia tuvo, cuando te pusiste a escribir tu novela, la geografía de la ciudad de Buenos Aires y la temporalidad del SIDA en la obra y/o la película?

PP: Bueno, tuvo mucha importancia, porque una de las cosas que quería mostrar es la ciudad de Buenos Aires. Y con respecto al tiempo, no lo pensé, no lo tuve en cuenta, así explícitamente, intencionalmente, no, no. En realidad, el tiempo sigue, en la novela hay como una especie de cronometro, que es que se termina de escribir el 31 de diciembre. Sea cual sea el resultado. Capaz moría antes. Eso lo planteaba como una ficción, como una ficción que terminaba creciendo y por el momento me refería a que me iba a morir. Y por el momento me servía como ficción, y que como la novela se resolvía había dos posibles finales. Digo eso era como portar un cuento de reloj de arena, bueno cuando se termina el tiempo se termina. Por eso el último posteo es el 31 de diciembre. Bueno, empezó en febrero. Empecé un poco tarde. También hay cosas que son parte de mi vida, pero elegí no incluirlas en el diario. Así también en el recorte de la ficción hay un montón de cosas que no hubieran sido pertinentes al plan que yo tenía para la novela.

JJ: Y en cuanto esta geografía, y esta temporalidad, muchas personas en distintos periodos de la historia se consideraban activistas, tratando de

cambiar el pensamiento argentino para abrir aceptación y crear visibilidad para las comunidades marginadas. ¿Tú sientes como que eres parte de ese movimiento, de abrir, y declarar las cosas abiertamente, romper con esos silencios impuestos?

PP: No desde el activismo. No me considero un activista. O me considero en todo caso un activista muy *sui generis* porque la acción que puede tener un libro, bueno, a uno se le escapa. De hecho, en la novela menciono una propuesta que me hace una persona que sí es activista que es este Alejandro Freire, que llegó a ser candidato, legislador en el estado con su activismo, que me había llamado una vez para participar en un proyecto que era para crear un banco de drogas. Lo que me parecía importante era exigir que el Estado diera las drogas, no crear un banco de drogas. Pero no me sumé al proyecto, soy medio solitario. Capaz fui un activista *leather* [risas], como participé en muchas reuniones de la reunión cero, como cuando nos reunimos un grupo de personas para ver donde nos podíamos juntar. Todos habíamos tenido una experiencia afuera, yo en París, otros en San Francisco. ¿Qué podíamos hacer acá? En un momento hubo cuatro grupos *leather* funcionando en Buenos Aires desde el 2000, o sea, después de *Un año sin amor*. Y allí, sí, iba al orgullo gay con el grupo *leather* vestido de cuero. Capaz hice más activismo por ese lado, pero tampoco era “activista”, o sí, era un activismo divertido. Como seropositivo me invitan a hablar de un tema, apoyo todas las causas de todos los activismos, las causas que considere justas, las apoyo.

JJ: Que bien. Excelente. Yo pienso que hay niveles de activismo. Como tú mencionaste, activismo “light” ¿quizá? O unos que se dedican a full totalmente. Por ejemplo, como Néstor Perlongher quien marchaba, era más militante, y se mueve hacia la neobarrosa, todas las características que emplea él.

PP: Claro ¿Perlongher en la FLH decís? Nunca estuve en una agrupación activista o militante. Lo más cerca que tuve al paso era toda la comunidad *leather*. De hecho, participé en eventos de la comunidad BDSM ya más amplia es un grupo que se llama Mazmorra, que no sé si aún existe, de hombres y mujeres trans, heterosexuales, homosexuales, un grupo muy amplio. Participé en algunas reuniones y había gente que contaba que por ejemplo les quitaban la tendencia del hijo porque practicaban el sadomasoquismo. Bueno, hay que pensar en las siglas, SSC “sano, seguro y consensuado”.

JJ: La película subraya una triangulación entre Buenos Aires, París y San Francisco en la primera escena en que Pablo se encuentra con un hombre en la entrada de un edificio. Y en la conversación después de subir al departamento de uno aquellos hombres que practica el BDSM dice que se mueve entre esas geografías, llevando conocimientos y juguetes. El hombre que se mueve parece tener suficiente dinero para moverse a voluntad entre las ciudades, mientras que Pablo está limitado económicamente para hacerlo con tanta facilidad. Aunque Pablo había viajado a París. ¿Piensas que en esa triangulación se establece una jerarquía entre las ciudades? En París o San Francisco, por estar en el hemisferio norte y ser dos ciudades a la vanguardia del movimiento gay en ese momento, ¿crees que los hombres en esas dos ciudades miran a Buenos Aires como una periferia del mundo BDSM gay?

PP: Bueno es un poco lo que te contaba antes sobre el movimiento *leather* acá empezó con personas que habían tenido una experiencia en otro lado. Para mí, cuando lo descubrí en París, fue descubrir una libertad que aquí no existía. Sobre todo, que uno no podía hacer un circuito sexual de veinticuatro horas sin parar [risas]... desde la disco al “after hour”,

del “after hour” a la sauna, de la sauna al bar de la tarde donde había “backroom”. Bueno yo estaba maravillado porque tenía veinte años y estaba alzado todo el día. Estaba feliz. Acá no había nada de eso. Cuando volví [a Buenos Aires] me encontré qué sé yo con los cines porno, como que apenas empezaba a haber “cruising bars” etc. Supongo que eran ideas que se trajeron de afuera de esas ciudades. En el tema del cuero allí hay una cuestión de clase para mí importante. Para ser “máster full leather” debes tener mucha plata para comprarte todo: las botas, la campera, la gorra, el pantalón... Entonces, hablando del capitalismo, hay como una cosa así de ostentación, muy central del fetiche, menos que la persona. Bueno me vas a preguntar, no sé si es la pregunta que sigue.

JJ: Sí, ¿crees que es como una performance?

PP: Performance, sí. Performático, sería. Sí, yo creo que sí. De hecho, otra de las cosas que vengo pensando acerca de mí, entré en el mundo *leather* me gusta, bueno, no es que no me guste, pero tratando de entender sobre todo después de estas tomas haciendo un trabajo interno, como que el *leather* sería un travestismo de hiper masculinización en el caso de los varones. Yo tuve una infancia difícil, había pensado, si hubiese nacido en este siglo acá, con todas las libertades que hay, hubiera sido una loca tremenda. Porque reprimí mi lado femenino mucho tiempo. Por ejemplo, recuerdo que yo vivía con mi mamá, mi abuela, siempre con mujeres, en la escuela siempre jugaba con las mujeres, todo era con mujeres, miraba todas las telenovelas con ellas. Recuerdo que llamaban por teléfono los amantes de mi mamá, pero me confundían con ella porque tenía la voz finita. Uno me dijo una vez, “Hazte gárgaras con tachuelas”. Me cargaban porque tenía voz de mujer. A los catorce era soprano. En ese momento que me acomplejé allí en el coro y dije que no quiero cantar más como soprano

y hubo como una represión de mi feminidad y cuando descubrí el mundo *leather* era como una exacerbación de la masculinidad. Eh, entonces me parece que hay algo de eso. Porque aparte lo veo en otras personas, como esa actuación. Se ponen el cuero y se sienten empoderados, y capaz si la ves sin los cueros... tímidas, o qué sé yo, ¿tristes? O sea, hay algo allí. Bueno y después justamente en esta lógica anticapitalista de acumulación, por qué está el amo que tiene sesenta pares de botas ¿Qué pasa? ¿Por qué? Así como él que acumula, no sé, cinco autos de alta gama, esa cosa de la acumulación, eso es donde hay algo que no sirve.

JJ: Cuando pienso en los que hacen la performática travesti, invierten mucho dinero en las pelucas, el maquillaje, el vestuario, zapatos, todo. En Nueva York, por ejemplo, una transformación, gastando por el gran vestido, zapato, el “look” que va a presentar, puede ser miles de dólares.

PP: ¡Sí! Después están las travestis que se cosen su vestido eso es más “made in Argentina” las travestis de acá, porque quizás acá no existe ese poder adquisitivo de consumo que existe en los Estado Unidos. Porque allá existe la necesidad y después te crean el consumo. Pero, ahora es primero el consumo. Supongo que las personas trans existieron desde el principio de los tiempos, se podían hacer su vestido a partir de la necesidad de la persona. En Estados Unidos son especiales para crear el mercado. Como los ositos para los perritos, como los rabos. Bueno hay que encontrar un equilibrio, porque digo, sí está bien si querés ponerte una peluca, o tenés la plata para comprarte la peluca, comprátela, el tema después salís a decir que hay gente que pasa hambre. ¿Cuánto estás dispuesto a sacrificar? Si somos todos hermanos, sacrificar una peluca para darle de comer a alguien, no sé, o sacrificar un par de botas. Es un tema que estoy pensando, digo, ¿por qué el capitalismo prende tanto en nosotros? Yo pienso en esa botellita

[refiriéndose a una botellita decorativa en una mesa del cuarto] ¿para qué sirve? ¡Para nada! Para decorar. Pero bueno, atrás de esa botellita, capaz, hay un obrero que está ganando su sustento, un sustento capaz miserable. Podemos pensar que, la botellita no hace falta, no la compremos más. Pero el obrero que hace esa botellita no va a tener trabajo. Realmente lo que se necesita es un cambio de conciencia total, acerca de qué es necesario y qué no es necesario, si hace falta darse tal o cual gusto, o no. Pero, tengo todo el mundo en cuestión. Y a mí mismo porque tampoco soy así. A mí me impactó mucho una película que vi de Roberto Rosellini, *Francesco, giullare di Dio*. Es la historia de San Francisco de Asís. Es hermosa la película, está en YouTube, con subtítulos en inglés. Recomiendo verla porque es muy linda. Y hay uno entre ellos, que todos hicieron votos de pobreza, entonces viven a la intemperie. Entonces encuentran un techito y duermen todos juntos ahí, en un estado de gracia y hay uno que siempre llega desnudo después de dar una vuelta y dice “un hombre me pidió la túnica y se la di”. Estaba dispuesto a dar todo lo que tenía. Y ¿hasta qué punto nosotros estamos dispuestos a dar todo lo que tenemos? Bueno, esta cuestión es complicada, es complicada por el poder. Aquí vivimos en una plutocracia. Los que tienen plata tienen las armas, tienen los bancos, tienen las empresas de energía, tienen el poder político, tienen los jueces, tienen las fuerzas de choque, ¡lo tienen todo! Somos como unos animalitos indefensos. Es muy complicado el mundo actual.

JJ: Sí, estoy de acuerdo. Bueno, en esa escena, hablando de la cuestión de la narrativa ¿ese es el momento en que empieza? O ¿ya tuvo ese Pablo un interés en lo del BDSM? ¿Fue su primera vez?

PP: No, la historia real no es como la cuento en un año de la novela, porque aparte de la película, hicimos una pequeña trampa. En el año 1996 en

Buenos Aires no había clubes *leather*, pero en la película aparecen clubes *leather*. Una pequeña licencia que nos dimos para mostrar la escena del club *leather* en que participaron todos mis amigos *leather* de todos los distintos clubes e hicimos una fiesta *leather* muy divertida. A la pareja que se recrea en la película, sí que allí en el libro lo menciono como era un aviso que salió en una revista, porque antes de internet era así, en una revista se publicaban anuncios con un código para contestar un mensaje. “Pareja BDSM”, es decir “pareja SM” (porque no existía o no se conocía mucho la sigla BDSM en aquel entonces), “pareja SM *leather* busca tercero interesado” decía el aviso. Pero yo ya había tenido mi experiencia en los bares *leather* de París. Lo que pasa es que en los bares *leather* de París allá me había comprado mi pantalón de cuero en una feria americana. O sea, siempre me había dado mucho morbo el tema del cuero, de las botas. Entonces me compré el pantalón de cuero tenía una campera de cuero e iba a los bares *leather*. No entendía los códigos, los juegos, las distintas opciones y con esta pareja empecé a aprender todo eso, el juego de roles, el amo y esclavo, las distintas prácticas, el bondage, el control de respiración. La sigla BDSM es muy amplia. En el BDSM hay muchos juegos específicos. A algunos les gustan las ataduras y a otros no. A otros les gustan los golpes, les gustan las lluvias, les gustan la dominación psicológica; o sea dentro de ese mundo BDSM hay muchas prácticas y no todos entramos en todas.

JJ: ¿Hay un cambio de roles en la relación entre esclavo y amo en el BDSM? ¿Quién es el activo y quien es el pasivo? Desde tu punto de vista, ¿son intercambiables los roles, activo/pasivo, esclavo/amo? ¿Existe esa versatilidad en el BDSM?

PP: En esa época me interesaba más la sumisión. O sea, ser sumiso. Me atraía más. Ahora, saliendo un poco de esos roles, puedo disfrutar de los dos roles. Igual, como te decía, con el tema del BDSM, dentro de toda esta revolución que hay en mi cabeza está el tema de los fetichismos es como que se van cayendo solos. O sea, no es que digo “esto no”, sino que naturalmente voy cambiando, como naturalmente voy comiendo menos carne, naturalmente voy fumando menos. Pero bueno, con la idea que la clave es el amor, estoy ahora más centrado en las personas que en los fetiches.

JJ: Quiero hablar un poquito sobre la relación con el padre o la tía. Me parece que ellos al principio parecen aceptar o tolerar la homosexualidad de Pablo, el estado de seropositivo. Incluso el padre parece tenerle compasión a su hijo en esa escena en el restaurante. Pero cuando se enteran de la publicación del libro lo echan de la casa. ¿Por qué se molestan tanto? ¿Por si acaso asoman los nombres verdaderos en el libro?

PP: Se molestan porque en el principio hablo de mi tía Nefertiti, a la que le dio un ataque de locura paranoica, un poco esquizofrénica, leyó eso, fue a la casa de mi papá, a los gritos, ahora está enferma en un geriátrico, casi no puede hablar, no puede caminar. Pero en esa época tenía una voz soprano rompe oídos. Entonces, [risas], cuando encontró el libro, y vio la primera página, fue a la casa de mi papá y a los gritos empezó a romper cosas, pidiendo que yo me fuera de ahí ... Entonces, ahí mi tía le contó que yo llevaba chicos, pero lo que no le contó es que ella también llevaba chicos.

JJ & PP: [risas]

PP: Era un manejo. Como un manejo allí, mi papá también, a poco fue aprendiendo a respetar la diversidad. Pero sí, en general estuvo todo bien, le molestaba, por una cuestión ética, que yo llevara chicos al departamento donde vivía mi tía, pero que no conocía el otro lado de la historia, que es que mi tía también llevaba chicos... tema familiar... Después, yo agradezco ese libro porque fue como salir de ahí, empecé a vivir por mis propios medios. Otra cuestión. Otra forma de vida. O sea, me hicieron un favor sin saberlo.

JJ: Bueno es una novela, como dijiste al principio de la entrevista, tú lo consideras una novela. Entonces, si es una novela, ¿Por qué molestarse tanto por una novela?

PP: Y porque es una novela, mi abuela me decía “habiendo tantas cosas que contar, ¿les vas a contar lo de la familia?”

JJ & PP: [risas]

JJ: ¿Será por la conexión con tu nombre que lleva la portada por Pablo Pérez?

PP: Y porque se vieron identificados, y se vieron identificados en una forma que no quisieran verse a sí mismos, no era lo que les gustaba. ¿No viste la película de Woody Allen?

JJ: ¿Cuál?

PP: *Los secretos de Harry* [*Deconstructing Harry*]

JJ: No, no lo reconozco por ese título.

PP: No sé cómo se llama en inglés. Es un escritor que, entonces visitaba la familia y le decían “Vos en tu libro ponías que a mí me gustaba tal cosa.” “No, pero es una novela.” “No, pero es...” [risas]

JJ: Sí, porque como advierten en muchas películas y novelas, cualquier semejanza con hechos reales es pura coincidencia.

PP: Claro, pero yo no quería poner eso, porque si bien hay ficción, hay pequeñas cosas que yo forzaba para que encajara en mi plan de novela, es muy autorreferencial. Bueno eso sí fue como una decisión activista, entre comillas, porque yo podía hacer, no sé, como Bukowski y ponerme Henry Chenasky, como buscar un alter ego. Pero esa fue una decisión política de visibilidad. Ese fue el gesto más activista que tuve como escritor, el de optar por la visibilidad. O sea, mi visibilidad gay, mi visibilidad siendo seropositivo, mi visibilidad siendo sadomasoquista *leather* en esa época. Fue la decisión de no cambiar mi nombre. Sí que cambie los nombres de algunas personas porque quedaron muy expuestas.

JJ: En un artículo leí que tú dijiste que te salvó la vida hacer esa visibilidad de salir, por ejemplo, del closet del VIH.

PP: Fue el libro que me salvó la vida. El libro, porque se jugaban muchas cosas, pero yo no tenía nada que perder. Había la posibilidad de morir y aparte porque no tenía nada que perder porque no tenía ningún trabajo importante, no tenía casa. Lo único que tenía antes era la casa de mi padre, quedé expulsado de allí, pero seguí viviendo igual. Entonces, antes de publicar el libro pensaba que podía quedar como un acto de exhibicionismo prosaico de un erotómano o puede ser una gran obra. Me estaba jugando. ¿Qué hago con esto? ¿Lo muestro? ¿Lo dejo con mi

nombre? A partir de hacerlo se abrieron puertas, o sea todo lo que yo podía pensar que podía ser considerado un inmoral o un enfermo fue el revés. Conseguí trabajo en *Página 12* como columnista escribiendo crítica de libros, conseguí trabajo en la editorial. Emecé como lector, conseguí trabajo en el Rojas como docente de talleres literarios. O sea, fue un libro que me abrió un montón de puertas y, es más, fue sanador. Todos los síntomas de la tos, bueno cuando escribí *Un año sin amor* no podía parar de toser. Cuando me acostaba, tosía, iba al cine, y tosía, estaba en una reunión de amigos, y tosía. En el colectivo tosía. La gente te mira raro cuando uno tose porque tienen miedo de que tengas algo que sea contagioso. Realmente, era más estigmatizante, cuando lo pienso ahora, la tos del HIV. Pero luego de pronto, se dio toda una circunstancia que se solucionó, el tema ese de la tos, conseguí trabajo, conseguí una casa, se arregló mi vida.

JJ: Excelente. En cualquier adaptación hay elementos literarios que no pueden entrar dentro de las necesidades de los productores y financiadores de la producción. Muchas veces hay cosas que se cortan y otras que se añadan durante el proceso de la adaptación. Has mencionado algunas ya de esas, como por ejemplo el club *leather* que no existía en Argentina. He visto que participaste con Anahí Berneri en la escritura del guion. ¿Estás satisfecho con la adaptación de la obra a la pantalla? ¿Hay algún elemento en el guion que hubieras querido añadir o cambiar? ¿Has pensado en escribir otros guiones?

PP: Escribí otros guiones. No es tan fácil la profesión de guionista. Yo pensaba que con el guion de *Un año sin amor* iban a abrirse puertas para escribir otros guiones. No fue así. Escribí otro guion con un amigo, pero no se dio. O sea, lo ideal es que los directores de cine buscan su historia. Me resulta

más práctico escribir novelas y que a algún director de cine le guste y la adapte. Pero me encanta el cine, soy muy cinéfilo, me hubiera gustado hacer una carrera en el cine, pero no se dio la oportunidad. Con respeto a la adaptación me costó el proceso. Digamos que fue un aprendizaje, pero fue un aprendizaje en que tuve también que dejar mi ego de lado. Aprender que el guionista de una película es el primer eslabón de una cadena inmensa de personas que trabajan, que la película es del director, que el tono es el tono del director. Porque cuando a mí me preguntaban ¿qué película te imaginás? yo me imaginaba una película John Waters.

JJ & PP: [risas]

PP: No me imaginaba esa película tan seria. Bueno, fue conflictivo también en el momento de escribir. Por ejemplo, no estaba enamorado de Nicolás, era mi mejor amigo, pero una de las cosas que la directora necesitaba era que Nicolás tuviera una alternativa más “mainstream”, en oposición al mundo *leather*, era más como una persona más legal, más tranquila, sin perversiones. [risas]... Y después esa escena con el editor me dio mucha bronca porque no fue así. Fue todo lo contrario, porque mi novela *Un año sin amor* se la di a María Moreno. Y el editor que pusieron allí en la película era un chanta. Hay cosas a las que no pude oponerme mucho, fue mi primera película, yo sentía que me iba ayudar. Me gusta, pero necesito separar el libro de la película. Me gusta que sea una buena película. Hay mucha gente que la vio, que me escribe, para agradecerme, a pesar de que no es mi película. Pero es mi libro y hay gente que compra el libro y ven la película y se dan cuenta de que no está sola en el mundo. Por esas cosas, estoy muy agradecido a la película. Después, todo lo demás no depende de uno.

JJ: El libro y la película tienen tonos distintos.

PP: Sí. Porque en el libro yo me permito un humor que la directora, contando la historia desde afuera, no se puede permitir. Yo me puedo reír de mí mismo, pero Anahí no se puede reír de mí. En el libro hay un humor como negro, un poco ácido.

JJ: Volviendo a la entrevista con *Los Andes*, dijiste que “soy homosexual, soy seropositivo y sadomasoquista *leather*”, pero en una comunicación reciente conmigo me dijiste que ya no te interesaba mucho el BDSM. ¿Qué cambió? Ya mencionaste la ayahuasca, la concentración en el amor, ¿Hay algo más que quieras hablar sobre eso? ¿Sigues haciendo *leather*, o?

PP: O ¿nada? [risas], bueno, sigo practicando a veces, pero me da hasta pereza, vestirme de cuero para un encuentro. Primero, bueno, como que me calmé con los años. También esto de pensar las cosas ¿Qué es lo que importa en una relación? Había un momento sí, yo podía tener, no sé, cinco relaciones sexuales por semana. En esa cantidad estaba buena la variedad, sea *leather*, vainilla *leather*, cosas distintas. Siempre lo mismo me aburría. En la variedad estaba la diversión. Hay un dicho, “en la variedad está el gusto.” Pero al tener menos energía sexual, por una cuestión de la edad, una cuestión física, puedo tener relaciones sexuales una vez por semana, o dos, o una vez al mes. O una vez cada dos meses. Ya no me parece lo más importante. Desde aquella toma de ayahuasca, me propuse que todo lo que haga sea desde el amor, puedo tener sexo *leather* con amor, pero me importa más la persona que el fetiche, que todas esas máscaras que podemos tener, usar en nuestra vida, para ser más machos, para ser

más exitosos, para ser más maestros, más profesores, más... Lo importante para mí ahora es encontrar algo más esencial Algo que va con el alma, con quienes somos. El *leather* tiene algo de máscara, de performance.

JJ: En la entrevista con *Los Andes*, dijiste que te preocupaban el oscurantismo y los retrocesos del gobierno actual que amenazan al progreso. En tu opinión ¿Qué pueden hacer la literatura y el cine para combatir esas políticas? ¿Crees que la literatura y el cine tienen una función pedagógica?

PP: Por definición, no. Igual me gusta el arte más comprometido, quizás, pero también disfruto el arte por el arte. Yo siento que apporto mi grano de arena con mi arte, con mi literatura, con lo que escribo. De hecho, fue mucho más evidente en las crónicas que escribí para *Soy*, donde elegí hablar sobre HIV de una manera diferente a la forma en que se abordaba. Todas las cuestiones del activismo por un lado y la campaña de prevención, contar historias, algunas más humorísticas, como cuentitos, allí tenía una función claramente pedagógica. Bueno, era periodismo, un periodismo *sui generis*, no soy periodista de profesión. Pero encontré una inspiración en esas crónicas sobre el tema de VIH, están recopiladas en otro libro que se llama *Positivo* (figura 6). *Positivo* lo editó *De parado*. Los editores son dos chicos: uno es Mariano Blatt que es el Blatt de *Blatt y Ríos*, y Francisco Visconti. *De parado* tiene una distribución muy pequeña. Es una recopilación de unas cien crónicas. También están todas en la web. Porque salieron en el suplemento *Soy* del diario *Página 12*. La mayoría las escribí desde el 2010 hasta el 2015, más o menos. Después hay otro libro donde a mí me editaron *Blatt y Ríos* y se llama *Querido Nicolás* (figura 7) y es una obra previa a *Un año sin amor*.



Fig. 6



Fig. 7

JJ: *Querido Nicolás* entonces es una precuela. ¿Y habrá otro libro? ¿Una secuela?

PP: Mira, me está costando mucho escribir. Tengo tres novelas empezadas que las dejé, también tengo cuentos empezados, después llegó el periodismo y lo tomé como un entrenamiento, para no perder el oficio. Eso me vino bien, porque después de la película entré en una crisis que no pude escribir nada más y fui a un psicoanalista. Después empecé a escribir un poco periodismo, allí como que se reactivó un poco la cosa. *Querido Nicolás* es un libro que prácticamente ya estaba escrito porque era un trabajo de tipeo y edición de todas las cartas que yo le había mandado a mi amigo Nicolás. Bueno, a lo que se fue activando empecé a escribir otras novelas que están en distintos números de páginas, sin acabar. Pero ahora también empecé a estudiar canto y estoy como explorando otros lenguajes.

JJ: Volviendo a nuestra generación. Yo me acerco a la edad de sesenta. Estoy tomando un cóctel de pastillas para mantenerme indetectable. Y es como que tú también vas por un camino semejante. ¿Has pensado que significa para ti ser un hombre moviéndose hacia la tercera edad, siendo seropositivo? ¿Qué te parece ser un sobreviviente a largo plazo? ¿Qué mensaje tienes para otros que caminan hacia la vejez con VIH?

PP: Es todo un tema eso. Prefiero no pensar en el futuro. ¡Carpe diem!

JJ: [risas]

PP: La vida es una, conectarse con que uno hace, disfrutar de lo que uno hace. Tengo cincuenta y tres. Obviamente, yo vivo día a día. Soy monotributista, o sea, no tengo vacaciones, dando clases, cobro por alumno, la seguridad social pago yo con el monotributo. Tengo esa fe en el amor. Ayer pensaba que mi gran sueño era viajar a París, y viajé. Mi gran sueño era publicar, y publiqué. Luego tenía un gran sueño entrar en el conservatorio y estudiar canto, todo lo que pido se me da. Entonces, relajarme, confiar y aparte no tener miedo es algo que estoy trabajando porque tengo algunos miedos inexplicables. Pero, estoy bien. Es un día de sol, es un día hermoso, tengo alumnos, tengo trabajo, puedo comer, tengo un techo. ¿Por qué inquietarse por lo que puede pasar? ¿Cualquier cosa? Como está el mundo hoy, puede explotar en cualquier momento. No hay que inquietarse sino disfrutar lo que tenemos. Eso es lo que estoy aprendiendo.

JJ: Eso es muy hermoso. Me parece genial que seas docente en la UBA sin tener un título. Leí eso, que tu deseo era enseñar a otros lo que has aprendido de tu experiencia. Ese hecho me llena de esperanza. Y ha de llenar a otros de esperanza también. ¿Qué significa para ti ser docente y tener la oportunidad de dictar clases y seminarios en la UBA?

PP: Lo mejor. En verdad. Yo doy dos cursos. Uno se llama Redacción y Gramática, y el otro es un taller de cuento. Para mí es importantísimo poder expresarse por escrito. Eso es lo que yo puedo enseñar. Porque si uno es artista o no, no lo decide uno. En los talleres de cuento está bien aprender a contar algo, a contar una historia, mi criterio es que siempre que cada uno escriba lo que quiera escribir lo mejor que le salga [risas], ese sería mi objetivo cuando enseño. Además de transmitir todo lo demás, hay la experiencia del amor, cómo dedicarme de una manera amorosa a mis alumnos, hablar de temas que me parecen importantes. Por ejemplo, en mi clase Redacción y Gramática hablo del lenguaje inclusivo, porque en español tenemos la morfología, género masculino/femenino, entonces están las reglas de concordancia y eso me da el pie para hablar del lenguaje inclusivo, y se arman debates. Y es capaz que hay una persona que jamás en su vida escuchó hablar de una persona intersexual. Así que, siempre encuentro motivos para hablar de otros temas importantes. También me parece importante promover la discusión y el debate, o sea, una forma circular, entonces todos conversamos, eso ya en sí me parece un objetivo muy importante, que la gente pueda debatir, que pueda argumentar a favor o en contra, decir lo que piensa, algo que se está perdiendo porque cada vez estamos más atrás de las redes sociales. Incluso en las redes sociales si alguien quiere escribir y expresar algo importante, bueno, debe poder escribirlo bien, con claridad. La palabra es muy importante porque en realidad estamos regidos por palabras, palabras de la ley, de los libros sagrados, lo que guía nuestras vidas son las palabras, lo que nos dijeron nuestras mamás, nuestros papás, nuestros abuelos, las canciones que escuchamos, las películas que vimos, los libros que leímos, todas son

palabras. Me parece muy importante poder trabajar con esas palabras que son las que forman el universo de cada uno, y que cada uno tenga su propio universo. Aparte, disfruto mucho de dar clases, es como me olvido de mí mismo y por el contrario dejé el periodismo que me parecía un poco estresante. Así que decidí dedicarme bien a las clases, escribir cuando tenga ganas de escribir, recuperando eso y dedicándome a cantar y a otras cosas.

JJ: Esta es la última pregunta. ¿Crees que nuestra comunidad...? Yo uso el término “queer” en un sentido amplio, no despectivo, ¿tiene un futuro? ¿Qué mensaje tienes para las nuevas generaciones?

PP: ¿El mundo tiene un futuro?

JJ: El mundo *queer*.

PP: Sí, es lo mismo. ¡El amor! “Amaos los unos a los otros.” Yo termino repitiendo el viejo discurso bíblico. Bueno, con la salvedad de que para mí las religiones hicieron ningún bien, como que se perdió de vista esto, que somos todos hermanos. Bueno, tenemos que aprender a convivir, a respetarnos, y eso es un trabajo, no sé, es un cambio de conciencia que no va desde arriba hacia abajo. No es que la política lo va a cambiar o que las religiones no lo vayan a cambiar, es de persona a persona. Por eso es tan importante la docencia, y salir y encontrarse, intercambiar ideas, dejar las boludeces a un lado. ¡Amor! ¡Sí!

Ilustraciones

- Fig. 1 Oliviero Toscani. Imagen polémica por su contenido sidoso de la compañía Benetton publicada en 1993 que muestra unas nalgas con un tatuaje con la frase “HIV positive”.
- Fig. 2 Editorial Perfil. Portada de la primera edición de *Un año sin amor* (1998).
- Fig. 3 Leo Chiachio y Daniel Giannone. Portada de la primera edición Blatt & Ríos eBook de *Un año sin amor* (2012).
- Fig. 4 Iñaki Jankowski. Portada de la segunda edición Blatt & Ríos de *Blatt & Ríos de Un año sin amor* (2018).
- Fig. 5 Javier Barilaro. Portada de la primera edición de *El mendigo chupapijas* (2005).
- Fig. 6 Iñaki Jankowski. Portada de la primera edición de *Positivo: crónicas con VIH* (2018).
- Fig. 7 Violeta Pastoriza. Portada de la primera edición de *Querido Nicolás* (2016).

Obras citadas

- Allen, Woody, director. *Deconstructing Harry*. Fine Line Features, 1997.
- Almodóvar Pedro, director. *Tacones lejanos*. Canal + y El Deseo, 1991.
- Ariès, Philippe, and Georges Duby. *Historia de la vida privada*. Taurus, 1987.
- Behar, Deborah. “Entrevista a Pablo Pérez.” *Sudor de tinta*, June 2010, <http://revistasudordetinta.blogspot.com/2010/06/entrevista-pablo-perez.html>.
- Bernerí, Aanahí, director. *Un año sin amor*. Strand Releasing, 2005.
- Genette Gérard. *The Architext: An Introduction*. Translated by Robert Scholes, University of California Press, 1992.
- Ginsberg, Allen. “Personals Ad.” *Harper’s Magazine*, vol. 280, no. 1681, 1990, p. 32.
- . “Sphincter.” *Cosmopolitan Greetings*. Harper Perennial, 1995.
- Giordano, Alberto. “La consigna de los solitarios. Escritura y sobrevivencia en ‘Un año sin amor. Diario del SIDA’ de Pablo Pérez.” *Iberoamericana*, vol. 5, no. 19, Sept. 2005, pp. 41–49., <https://www.jstor.org/stable/41675812>. Accessed 16 Sept. 2019. JSTOR.
- Jacoby, Roberto, and Pablo Pérez. “Prólogo a la primera edición de *Un año sin amor*

(Perfil Libros, 1998).” *Un año sin amor*, Blatt & Ríos, 2018, pp. 135–138.

Kristeva, Julia. “Word, Dialogue and Novel.” *The Kristeva Reader*, edited by Toril Moi, Columbia University, New York, New York, 1986, pp. 34–61.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, 1975.

Meruane, Lina. *Viral Voyages: Tracing Aids in Latin America*. Translated by Andrea Rosenberg, Springer, 2014.

Pereyra, Pablo. “Pablo Pérez. ‘Lo que escribo se puede leer también como un *reality show*’: Sup. Cultura.” *Los Andes*, 18 June 2016, <https://www.losandes.com.ar/pablo-perez-lo-que-escribo-se-puede-leer-tambien-como-un-reality-show/>.

Pérez, Pablo. *El mendigo chupapijas*. Mansalva, 2005.

---. *Positivo: crónicas con VIH*. De Parado, 2018.

---. *Querido Nicolás*. Blatt & Ríos, 2016.

---. *Un año sin amor*. Blatt & Ríos, 2018.

Rosellini, Roberto, and Federico Fellini. *Francesco giullare di Dio*. Joseph Burstyn, Inc., 1950.

Smith, Sidonie, and Julia Watson. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. University of Minnesota Press, 2010.

Sogyal, Rinpoche. *El libro tibetano de la vida y de la muerte*. Edited by Patrick Gaffney and Andrew Harvey. Translated by Jordi Mustieles, Urano, 1994.

Zola, Émile. *L'assommoir*. Edited by G Charpentier, Charpentier, 1877.

e

Reviews/Reseñas

**José Miguel Curet. *La pérdida es mía.*
San Juan: La secta de los perros/
La impresora, 2018, 52 pp.
ISBN 9781641311694.**

Amanda E. Powell
University of Oregon
apowell3@uoregon.edu

Peering into a House of Pain: *La perdida es mía* by José Miguel Curet

The collection *La perdida es mía*, published in 2018 by José Miguel Curet, follows in the tradition of Puerto Rican resistance poetry dating back to century poets such as Francisco Matos Paoli and Julia de Burgos, whose words were battle cries for Puerto Rican independence. Curet’s third collection builds upon themes established in the powerful first poem, “Mi casa fue un refugio,” such as the state’s assault on the people’s physical and mental well-being, the overarching importance of family and community, and the notion that youth can be painfully marked and interrupted by the national crisis. What the “nosotros” that reappears throughout the collection has lost and cannot

recognize are sanity, general malaise, and the fleeting instances of normalcy (Curet 13). Curet deftly presents poignant imagery of the physical and natural world, the land, the contested territory that surrounded him as a child. Surging throughout with palpable pain and anger at self-serving authority, the poetic voice at times makes the positive elements of Puerto Rican life and culture inconceivable. Nonetheless, *La perdida es mía* offers the reader a realistic elegy for the loss of sanity and stability in the people and places the poet undoubtedly loves fiercely.

Several of the poems, most notably “Mi casa fue un refugio,” “El matorral,” and “No hablo” employ both repetition and apostrophe extensively, in a rhetorical move that draws the reader into the poem while reinforcing the poet’s political struggle. The use of apostrophe in “El matorral” and “No hablo” can be read either as a direct address to someone from childhood, or as the poet asking the reader to recall a different era in Puerto Rican history. Each stanza of “El matorral” begins with with “Te acuerdas” followed by images of the thicket that grow increasingly more graphic with the progression of the poem. The poem elicits notions of a fractured democracy whose shards have penetrated childhood, with verses such as:

Te acuerdas cuando pisábamos la demencia
creyendo que enredábamos la democracia
creyendo que nunca llegaríamos
a la hora de estar con vida
por encima de todos los pies (19)

Here the intertwining of a nostalgic site and its relation to a democracy beset with dementia furthers a pattern established from the outset of the collection. The stanza starts out hopeful, with stamping out dementia, but the speaker then concedes that the collective *nosotros* may never reach a point in time when they can stand proudly and independently. Similarly, Curet prefaces “Mi

casa” with a dedication to “la cordura de todxs” indicating that many lost their tenuous grip on reality at the hands of state surveillance. These initiatory phrases, such as “te acuerdas,” alongside the anaphoric repetition in several other poems, notably “perdimos y desconocemos” in “Mi casa,” and “como hablar” combined with “como decir” in “No hablo,” forge a strong injunction against foreign and local policies; these word choices illustrate how Puerto Rico should be perceived, line after line, much like generation after generation, as a determined yet ailing remnant of colonialism.

This neocolonial aspect is vividly captured in “El matorral” with the mention of “gusanos blancos que después / nos inspiraban la violencia y el embuste” (20). These white worms have infested the speaker and left him and his companions yearning for a more active means of incubating radical change. I believe much of the angst that fills this collection was borne out of the United States’ lack of response to Hurricane María, as evidenced by powerful images of infection, disease, mental disorders, deceit, and solitude. The collection’s final poem, “Otra cosa,” articulates the difficulty of living without networks and infrastructure in the line: “ni la soledad maldita de las redes luego de la turbulencia” (50). This is perhaps the most pointed reference to the aftermath of Hurricane Maria. The collection is so entrenched, and rightfully so, in the depth of Puerto Ricans’ hardships, that it does not really provide any respite or solace from those very conditions, with language that situates the reader in the heart of the crises. However, hope can be found in bursts of imagery in the first and final poems, in the poet’s reliance on the *nosotros* form to illustrate that this is a collective struggle.

The collection of the collective leads Curet to explore externally inflicted pain in a way that challenges the reader. For instance, in “No hablo,” the poet asks “Como decir la punzada, el tajo, el dolor / la absuelta tortura de la violación sin cárcel” (38). By asking how Puerto Ricans begin to heal in the context of a crime like rape going unpunished, Curet explicitly encapsulates

the almost unbreachable gap between the will of the people and the reality of the state. Biting lines like this distinguish Curet's work from those who would wish to make beauty out of the unbearable, rather than gaze directly into the heart of the issues.

The book is divided into three parts which each contain three poems. The first section reflects on childhood while introducing the themes of elegy, a compromised mental state, and the natural world as both escape and metaphor. Couched within Curet's reminiscences are several repeated phrases which point to the personal, political, and psychological impact of pernicious U.S. policies that continue to situate Puerto Rico as a vestige of the long history of imperialism. The second section is perhaps the most graphic, and the final poem of the third section, "Otra cosa," proffers hope through collective expression. In an interview, Curet stated that his grandmother had suffered from mental instability as a result of the constant police persecution and presence surrounding the Casa de Roosevelt; reality seethes through Curet's words and we know we are witnessing a movement, not simply reading passively. "Mi casa" and the following poems trace the daily issues facing the Puerto Rican people with impactful, vivid imagery that lingers with the reader long after the final page.

**Jesús Sepúlveda. *Espejo de los detalles/*
Mirror of Details: Bilingual Edition.
Trad. por Elmira Louie. Virginia:
El sur es América. 2020. 146 pp.
ISBN 978-7337337-4-8.**

Alejandro Marín
University of Oregon
amarin5@uoregon.edu

La poesía como bitácora de viaje.

El escritor y poeta Jesús Sepúlveda ha publicado una variedad de poemarios y ensayos entre los que destacan *Poemas de un bárbaro (1987-2013)* (2013), su primera antología poética que recoge una selección de los poemas más determinantes de sus poemarios anteriores como *Escrivania* (2003), *Secoya* (2015), y *Correo negro* (2001); el texto de crítica *Poets on the Edge* (2016); y el manifiesto ecoanarquista *El jardín de las peculiaridades* (2002). La importancia del trabajo de Sepúlveda le ha llevado a ser una figura de gran reconocimiento

internacional, participando así en festivales de poesía en Tabanan, Indonesia; Medellín, Colombia; Chiapas, México, Granada, España; entre otros. En el 2019, el Instituto de Cultura Oregoniana lo galardonó con el Primer Premio del II concurso de Poesía en español del estado de Oregón. En 2020, Jesús Sepúlveda publicó *Espejo de los detalles*, una propuesta poética que lleva al lector a través de un viaje purificador.

En su número inaugural en 2019, *Periphērica* hizo un avance importante de este poemario al publicar el poema número trece: “El fascismo se sienta a la mesa”, una reflexión sobre el alcance que ha tenido el fascismo en la vida del ser humano en el siglo XX y su retorno en el XXI. *Espejo de los detalles / Mirror of Details* es un poemario bilingüe que cuenta con 52 poemas, traducidos por Elmira Louie, divididos en cuatro partes: “El espejo de los detalles”, “Mis apellidos se llaman carnales”, “Horas”, y “Viaje a Tánatos”. Una particularidad interesante del poemario es que cada texto cuenta con un título y un comienzo, pero no con un punto final. Esta omisión por parte del autor da vía libre al lector para leer el poemario como una poética bitácora de un viaje continuo desde la ciudad hasta la selva amazónica con 52 paradas.

La traducción del poemario es destacable: Elmira Louie utiliza una traducción literal para mantener la estructura métrica de la mayoría de los poemas, tanto del título como de los versos. Sin embargo, es interesante notar que algunos títulos no se traducen, por el contrario, mantienen su forma original: “El hacedor” (24), “A Partir de Manhattan” (12), “Deutschland Ist Weltmeister” (34), “Desaparecidos” (38), entre otros. Más allá de la intención de la traductora, mantener el título original del poema recuerda a los lectores monolingües que se encuentran ante un texto que pertenece a otra lengua y que hay una cultura, una historia y una identidad que no termina de ser borrada o absorbida por el proceso de la traducción. También llama la atención la manera en que tres poemas han sido traducidos, ya que toman

una distancia con el poema original. Así, la traducción de la segunda parte del poemario “Mis apellidos se llaman carnales” (69) a “My last names are called buddies” (60), suscita una pregunta sobre la traducción ¿Hay influencia del español mexicano en la traducción? ¿O Sepúlveda se refería a algo más allá de los amigos cuando escribió este título? La palabra “carnal” tiene múltiples interpretaciones si consideramos que puede hacer referencia a un estado físico del cuerpo, a un parentesco de sangre, o una forma coloquial en México que apunta a una relación social cercana. Así, Sepúlveda juega con esta ambigüedad polisémica y con la imaginación del lector y lo deja decidir sobre el significado que le quiere otorgar a “Mis apellidos son carnales”; mientras que la traducción *buddies* se ve obligada a decidir y enviar al lector en una sola dirección. Esta eventualidad sucede de forma inversa en “Amor libre” (84), mientras el poeta ofrece un acercamiento más directo hacia el tipo de amor que se describe, Louie nos ofrece una mirada más amplia con “Free love” (85), donde el lector puede entender el amor como aquel que es libre o que es gratis. Finalmente, en el poemario sobresale “Endecasílabo”, un texto que cuestiona la forma convencional del poema y el verso, presentando una doblez que puede apreciarse como un poema de siete líneas compuesto por once sílabas, o un verso de once sílabas en siete líneas. En “Endecasílabo,” el poeta parece evocar la sonoridad del latín en el español:

El
mundo
lame
la
mano
del
Amo. (49)

Su traducción lleva el mismo título, pero sacrifica esta importante aliteración para centrarse en la fidelidad sintáctica y semántica:

The
Palm
of
the
owner
is
licked
by
the
world. (50)

En cualquier caso, hay que destacar el importante trabajo realizado por Louie, ya que la traducción de la obra poética de Sepúlveda no es tarea fácil, se trata de un poeta de la experiencia cuyos poemas son el reflejo de un sinfín de reflexiones y vivencias multilingües y cosmopolitas.

Espejo de los detalles representa una transición, un viaje que pasa por las ciudades icónicas de occidente y luego viaja hacia la selva como proceso de disolución espiritual donde finalmente el individuo se desprende de su logos y ego. Un viaje hacia la muerte con el fin de renacer nuevamente como propone “Iquitos”: “La selva es un lugar para morir / después de la muerte solo queda vida” (132). El primer poema “A partir de Manhattan” (12) y el último, “Ruta” (134), sugieren una voz poética que ha emprendido un viaje que comienza desde la civilización y lo lleva por un camino donde encontrará la tan anhelada liberación. Además, los poemas dialogan con grandes figuras de la historia como Lorca, Borges, Galeano, Gelman, Pacheco y Adorno. Sin embargo, estos reconocidos personajes no son los únicos que forman parte de sus diálogos, el poeta también evoca a personas asesinadas, desaparecidas, activistas y víctimas de la violencia de estado en diferentes partes del mundo.

El poemario comienza con “A partir de Manhattan” donde se describe y se critica la gran ciudad: “Han asesinado el cielo y muerto la noche / se congela el corazón de Lorca / el mundo se eleva en una isla de pantanos y ríos” (12). Sepúlveda parte desde las grandes ciudades como París, Gaza, Buenos Aires, y Bagdad entre otras, como parte de una desintoxicación a la cual el ser humano debe someterse para dejar atrás el pensamiento y la filosofía que la urbe ha inculcado en su mente. La poética de Sepúlveda presenta las grandes ciudades como corrales urbanos de una población controlada y manipulada, lugares de consumo, domesticación, estandarización y presión. La urbe es el centro de la política (trans)nacional, por esta razón en la primera parte del poemario se encuentran los temas políticos donde se tocan temas como el fascismo, los desaparecidos, las dictaduras, y el cambio climático. En uno de los poemas más destacados, “El fascismo se sienta a la mesa” (42), Sepúlveda muestra cómo la política (neo)fascista ha logrado involucrarse en cada uno de los aspectos de la vida donde opina, se alegra y ordena. Un (neo)fascismo que “se ha apropiado de la casa”, alcanzando así los lugares más íntimos del ser humano.

La reflexión poética de Sepúlveda hace que los lectores se embarquen en un viaje como experiencia existencial donde el cuerpo que se habita funciona como puente a través del cual vamos cruzando por el espacio de la vida, atravesando la existencia hacia el misterio que representa la selva. En *Especulo de los detalles*, el lector se encuentra también con una variedad de poemas que aluden a la tradición cultural y lingüística sudamericana: rituales, danzas y sonidos; un homenaje a las tribus indígenas que habitan la selva. En la última sección del poemario, “Viaje a Tánatos”, Sepúlveda nos revela su visión de la naturaleza como un ente purificador de alma y vida. “La selva” (122) e “Iquitos” (132) nos reafirman que la selva es un lugar para morir porque todo el adoctrinamiento recibido en la ciudad muere fuera de ella. Sepúlveda también nos presenta “Mariri” (118) y “Sachamama” (120), una resistencia respecto de la civilización moderna por medio de una anarquía joven y verde que tiene

lugar en la naturaleza, partiendo de la ecología profunda y de la incorporación de una visión ancestral indígena gracias al viaje de la ayahuasca, un viaje de cercanía a la muerte donde el ser humano se va desprendiendo de las capas de domesticación adquiridas durante la vida. Este viaje hacia la muerte es un viaje de liberación para que renazca la vida donde muere el ego, el super yo, lo que domestica al hombre y le obliga a permanecer sentado frente a la pantalla de la civilización. Este es el viaje que propone Jesús Sepúlveda en su poemario y que reitera en “La Selva”: “El Amazonas es un lugar para morir / La luz se apaga / se enciende el cuerpo / Haber sido la selva / Haber regresado” (122).

El título, *Espejo de los detalles*, evoca una especie de reflejo minucioso del mundo. Un lugar que está lleno de detalles que cada uno de sus habitantes le ha dado a lo largo de miles de años. Para Sepúlveda la poesía cumple la función del espejo, refleja todo lo que se le pone en frente sin necesidad de suavizar o exagerar su imagen. Traducido por Louie e ilustrado por Ivo Vergara, esta última colección de Jesús Sepúlveda definitivamente es un trabajo que se queda en la retina y en los oídos de los lectores mientras reconsideramos nuestro viaje en el reflejo poético.

Kadiri Vaquer Fernández. *Ritos de Pasaje*. San Juan: La secta de los perros, 2019. 63 pp. ISBN 978-1702388504.

Marena Lear
University of Oregon
mlear@uoregon.edu

“Piedras al mar”: el silencio y la memoria en *Ritos de Pasaje*.

En la colección *Ritos de Pasaje*, de Kadiri Vaquer Fernández (2019), flores, pájaros, y peces flotan a través de paisajes oníricos, manteniendo a las voces poéticas suspendidas en una temporalidad alternativa, desde la cual lo imposible se puede mirar de otra forma, y quizás empezar a entender. Los poemas de esta colección se escribieron a lo largo de cinco años, un período en el cual la autora experimentó varias mudanzas y desplazamientos entre Puerto Rico y Estados Unidos, y el sentido de vaivén y de inestabilidad permea a través de todo el libro.

A diferencia de su primer poemario, *Andamiaje* (2012), que intenta presentar de cierto modo una voz que se distancia de lo autoreferencial y

que evade referencias geográficas o temporales específicas, *Ritos de Pasaje* es un poemario intensamente personal y autobiográfico. Este poemario tematiza el tema del luto después de la muerte de la madre. La representación de la pérdida y de la búsqueda de sentido que se encuentra en estos poemas emerge de ese trauma y esa ausencia profunda y dolorosa. Kadiri Vaquer Fernández se pregunta ante el silencio inmenso de la muerte, ¿qué puede hacer la poesía? No es una cura absoluta, pero el escribir es un rito que no necesariamente abre paso a otra etapa, o al futuro, sino que permite el pasaje en sí—el permanecer en movimiento, el sobrevivir.

El poemario se divide en tres secciones, tituladas “Duermevela”, “Ritos”, y “Matria”. La primera sección establece el tono de entumecimiento que se produce entre dormir y velar, que permite un distanciamiento del ser, y ubica a la voz poética en un sitio “entre la memoria y el presente”. El personaje de la madre aparece y se aproxima a veces a través de la segunda persona—“En el retrato / la casa era azul / y tú residías / al otro lado de las horas” (13) y a veces a través de la tercera persona—“Hasta dormida / se desboca por los portales” (14). Esto establece una incertidumbre en la relación entre lector, voz poética y sujeto que refuerza el tema recurrente del desplazamiento. La voz poética de todo el poemario nunca alcanza a tener una relación íntima con el cuerpo de la madre, sino que permanece dependiente en formas de mediación para llegar a ella—lo hace a través de un retrato, objetos de cotidianidad como tazas de café, los vidrios de la pecera, la pantalla de la computadora. Aquí el retrato es del exterior azul de una casa, y el poema se enfoca en la acción exterior de tomar las pastillas, no en la interioridad del sujeto, y la voz poética observa la acción desde un punto de vista distante. Este distanciamiento causa un silenciamiento de la conexión emocional entre madre e hija, de la misma forma que la madre busca entumecer sus sentimientos con medicamentos para poder dormir en este primer poema. Se utiliza también aquí el pasado imperfecto—“tu residías” “metías la mano” (13)—lo cual indica una relación

ambigua con el tiempo, acciones repetidas y ciclos que no terminan.

Este sentido de suspensión temporal se extiende a través del poemario, repetido en versos como “al otro lado de las horas” (13) y “desde el otro lado de la mañana” (17). En “me asomo al sueño” (17), el hablante habita en un espacio liminal entre el mundo del sueño y el mundo real, y es como si estuviera dividida entre dos seres—el ser que existe en la realidad y el ser que existirá posiblemente en el futuro, o que ya es una fantasía onírica. Este espacio permite a la voz poética experimentar un reencuentro con el “tú”, un ser querido:

Y estaremos unidos
mientras sea capaz
de mirarte
 de tener los ojos bien abiertos
tras los párpados
pese a la mano que me acaricia

 como lanzándome un anzuelo

desde el otro lado de la mañana
para inventar el amor
otra vez. (17)

Hay una tensión entre la versión del amor que existe dentro del sueño y la versión que existe fuera. Hay una certeza particular que ofrece el mundo del sueño, que se expresa a través del número de pájaros (siete, un número favorable en muchas tradiciones) y la predicción sobre los amantes que se van a retratar (una foto como prueba material de algo duradero). Pero entonces entra la palabra “anzuelo”, connotando un sentido de peligro, de la posibilidad de que la certeza y el control que se encuentran en el sueño desaparezcan. El amor que se inventará al “otro lado de la mañana” es un

amor todavía incipiente, rudimentario, a diferencia del amor que se media a través de los cristales de la pecera, o los bordes de un retrato. Vemos, pues, que el mecanismo del retrato—tanto el retrato fotográfico como el retrato lingüístico de la poesía—permite la visualización de algo que se disuelve al salir de ese marco.

Los sueños y la poesía se relacionan en su habilidad de hacernos ver una versión de la verdad que de otra manera no se puede acceder—como dijo Emily Dickinson, “tell all the truth but tell it slant.” Pero al mismo tiempo, nos demuestra Vaquer Fernández que la poesía es un recipiente imperfecto que contiene muchos silencios. Visualmente, la poética de Vaquer Fernández invita al lector a sentir los espacios en blanco como silencios en la página. Los rituales de recordar son versos que se arrojan al espacio en blanco como piedras al agua:

De paso
en otro pueblo costero
le tiras piedras al mar
a ver si te habla (37)

En esta segunda sección, la distancia entre la voz poética y el “tú” disminuye de cierta manera; los poemas intentan cerrar este hueco a través de un enfoque en objetos que se vuelven parte de los *ritos* (título de la sección). La presencia de la madre se empieza a definir en descripciones de su ausencia que se enfocan a menudo en objetos y espacios. La voz poética interactúa con objetos como sillas, tazas de café, como manera de reencontrarse con la madre y la niñez. Los rituales que se describen en estos poemas ocurren en el presente—“tengo seis o siete años” (28), “duermo en tu cama por diez días” (29), “por ahora te cuento” (30)—y recuerdan eventos, emociones, y personas del pasado, por lo tanto permitiendo que el pasado se integre al presente,

pero no del todo. La relación entre madre e hija todavía está cargada de silencios, de vacíos:

trepo los pies sucios
a ver si vienes
a reclamarme tú
que de haber sido muda
hubieras explotado
y otras veces
me asomo a la taza
a ver si veo tus días
remojándose
en la negrura
del café. (30)

El “tú” permanece muda, aún en el recuerdo del hablante, y al asomarse a la taza del café, el hablante solo espera la posibilidad de ver “tus días”—no espera ver algo más íntimo, más específico o iluminador; el cuerpo permanece extrañamente ausente. Por eso es que los ritos de este poemario son “de pasaje”: son ritos que no llevan a uno a un lugar permanente. Es un pasaje eterno a través del tiempo, observando a distancia momentos, relaciones y modos de ser, pero al mismo tiempo son “ritos de pasaje” en términos de ceremonias cargadas de emoción que marcan etapas importantes en la vida. La poesía deviene entonces una mediación que permite un acceso diferente a la memoria—no recupera el pasado, sino permite un vivir con el pasado en el presente. La poesía permite una coexistencia entre la palabra y el silencio.

En la tercera parte del poemario, titulada “Matria”, la experiencia diaspórica se trata más explícitamente. Otra vez se explora la relación entre madre e hija, los recuerdos de un lugar siempre ligados con recuerdos de familia. El concepto de casa, de “home” se problematiza, y se entiende como un lugar que no

puede existir más que en la mente: “Por crear ese país del recuerdo / nos fuimos del país” (49). En esta sección se encuentran la mayoría de los poemas en prosa, que llenan el espacio de la página en función de altares, o recintos que acumulan objetos significativos. Aquí por primera vez se encuentra el cuerpo y la voz de la madre como enfoque—“tus manos ásperas / de tanto estrujar el aceite acumulado / en los bordes de la estufa” (55)—aunque sigue siendo una voz percibida a través de sueños, pantallas, y objetos. El último poema en prosa describe el proceso de enterrar las cenizas de la madre, y todos los detalles pragmáticos, caros, y agotadores que el proceso implica. Ese rito funerario, uno de los mas antiguos e importantes para los seres humanos, aquí termina siendo el menos significativo—no permite pasar página a la voz poética (además de ser la última página, literalmente, de la colección):

Y ahí quedó. Vuelvo al cementerio. La tumba está rodeada de fango, no hay flores, y la única lápida allí puesta se conforma con recordar a mi abuela. (59)

Otra vez la madre queda en silencio—no se menciona su nombre en la lápida. La evidencia de su presencia/ausencia está en el poemario mismo. Como el final de un texto que se puede leer como una larga elegía, este poema subraya el hecho de que los ritos de pasaje tradicionalmente concebidos, como el funeral, realmente no son suficientes para abrir paso de una etapa de la vida a otra. La poesía permite otra forma de duelo que reconoce que el dolor perdura, pero siempre se hace y se rehace, transmutándose a través de las palabras.

**Mónica Ojeda. *Historia de la leche*.
Candaya Poesía, 2020, 128 pp.
ISBN: 978-84-15934-83-7.**

Pablo S. Torres
University of Oregon
pablos@uoregon.edu

Dientes de leche perdidos: una reseña.

El terror yace en la blancura más pura, porque en ella está contenida la inevitable inminencia de la mancha. Esa blancura yace en el centro de la obra de Mónica Ojeda, poeta y narradora ecuatoriana autora del poemario *Historia de la leche*. Se trata de una revisión de mitos, una narración poetizada que explora las relaciones entre la destrucción y el amor, la creación y la muerte, el deseo y el horror. “Apagado su diseño abierto / tu cadáver es sólo un testimonio visible / de mi capacidad de crear” (46). *Historia de la leche* desarrolla una poética de lo sublime y lo abominable, que toma como modelo el mito de Caín y Abel, pero lo transporta a un universo femenino donde el deseo de matar se explora no desde el odio o la envidia sino desde el amor.

En un primer ejercicio de lectura, lo primero que llama la atención al lector es la capacidad de encadenar metáforas sinestésicas que requieren su constante atención plena. El verso con el que se inicia el primer poema ejemplifica el estilo torrencial del poemario: “[Cae con madurez el fruto que en verbo ardido lamió sus costillas al sol;” (17). Son las primeras palabras de un poema sin título que funciona como una doble introducción. Por un lado, nos introduce al universo simbólico del poema: la hija que nace al morir como el fruto que cae de la rama, la vida como un largo otoño donde la materia inerte se descompone y crea paisajes llenos de belleza. Un imaginario poético oscuro que continúa y expande la senda comenzada por otras poetisas como Gabriela Mistral, Carmen Conde o Violeta Parra. Por otro lado, nos introduce al particular uso del lenguaje de este poemario: un lenguaje transformativo, mutante, que mediante sus repetidas muertes va construyendo un sentido más allá de la literalidad. El fruto se transforma en verso y este a su vez se incendia y lame. Esta manera de encadenar imágenes recuerda al creacionismo de Huidobro o a la poesía culterana de Góngora. Sin embargo, si tomamos como referente a Huidobro, veremos que Ojeda nos ofrece su anverso, y donde él escribía “Por qué cantáis a la rosa, ¡Oh poetisas! / Hacedla florecer en el poema”, Ojeda nos dice “Solo renace lo que se entra a morir / *la destrucción es creación*” (50). Para poder crear en el poema, Mónica Ojeda no hace florecer la rosa, la arranca de su tallo y la guarda entre sus costillas.

Historia de la leche es una poética y un relato cuya forma y contenido se corresponden mutuamente. Ojeda propone una poética de la destrucción como fuente creadora, donde el cadáver es un lienzo de sangre que se moldea con las manos de la artista, y de él florece un torrente de imágenes: **“Mira todo lo que crece en el cadáver de Mabel: // mira las hortensias, / los gusanos / el cóndor de una sola ala / que barre los zorros lunos de su vientre”** (énfasis del original, 49). Para existir, *Historia de la leche* de(con)struye muchos elementos: la idea de género literario, los arquetipos de madre e hija (“Cuerpo

yacente de Dios, / agua bendita de las bestias en su espalda: / ¿podré algún día sentirme protegida / de la leche caníbal de mi madre?” (95)), e incluso la naturaleza del lenguaje mismo (“—¿Te gusta el sabor de la sangre? / —Me gusta. Sabe a lenguaje” (56)). Mónica Ojeda destruye el poema para poder crear su relato: “La poesía es lo perfecto del muerto: / lo incorruptible, la selva encadenada” (78). Su relato es la historia de una hija que mata a su propia hermana para poder crear su obra.

El poemario se estructura en un poema prólogo sin título, seguido de las secciones “Estudio inicial de la sangre”, “Maté a mi hermana Mabel”, “El libro de los abismos”, “Mamá Cólera” y “Botánica de Quincey”, finalizando con un breve epílogo compuesto por nueve aforismos que componen la “Teoría de la leche”. Estas secciones constituyen el esqueleto estructural de la narración poetizada de la muerte de Mabel y de todo cuanto la rodea. La voz poética nos habla casi siempre desde la perspectiva de la asesina, y explora su infancia, el nacimiento de su hermana, algunos momentos que pasaron juntas, su muerte y sus efectos. Es una historia femenina, con la presencia del padre como única figura masculina en todo el poemario y que solo aparece brevemente al comienzo de la primera sección en forma de apóstrofe. En la violenta relación maternofilial, los poemas recuerdan por momentos a la literatura de Elfriede Jelinek, especialmente a su novela *La pianista* y su adaptación al cine por Michael Haneke. En uno de los poemas de la primera sección, la idea de la maternidad monstruosa se manifiesta en el deseo de destruir al vástago devolviéndolo al útero materno, “Y cuando ella / rota de renacimiento / pida desnacerse / como piden todas las hijas rotas / abriré mis piernas: // la invitaré a reencarnarse / a volver al primer grito // al único / al que no cose” (27-28). Son versos que revierten nuestras ideas preconcebidas sobre la maternidad, la madre sufrida, compasiva o bondadosa. En su lugar, se nos ofrece un retrato perturbador, la madre soberana, la madre con poder sobre la vida y la muerte, la madre Dios del antiguo testamento. Matando a Mabel, la hija desafía el

dictado divino. En “El libro de los abismos”, un pasaje nos dicta “No matarás: el asesinato es sólo privilegio de los dioses” (61), para después corregirse “Matarás: pero te dolerá para siempre porque el asesinato sin culpa es sólo privilegio de los dioses” (61). Por otro lado, este universo femenino de violencia y maldad también trae a la mente la referencia cinematográfica del *Anticristo* de Lars Von Trier, película donde la muerte de un hijo provoca un dolor en la protagonista que despierta sus instintos más oscuros. La estética de ambos artistas liga el dolor y lo perverso con la naturaleza, lo femenino y la belleza. Mónica Ojeda abraza esa idea de la mujer como Anticristo, como contrapunto destructor de la creación divina, y la traduce en una revisión de un relato bíblico en clave femenina. Un ejemplo de esta idea lo podemos encontrar en uno de los poemas de la segunda sección, donde la asesina confronta la ira de su madre (y por ende, la ira de Dios), y la desafía con estas palabras: “Corta la rama con tu lengua dentada, / Madonna sierra, / como si fuera el hilo pródigo de nuestras vidas / y tú una especie de Parca Madre entre la aurora podrida / agitando su seno igual que un péndulo sobre mi boca” (47). La feminidad en *Historia de la leche* se escribe al margen de la moralidad cristiana, que desafía al Dios creador revelándose contra él y defendiendo la destrucción como su arma más poderosa.

Cada pasaje del poemario viene precedido de citas, que van desde Emily Dickinson, Samuel Becket y Leopoldo María Panero hasta Esquilo, y dentro de las secciones en sí también encontramos una constelación de referencias que funcionan como hitos de esta historia femenina de la destrucción, especialmente en la “Botánica de Quincey”, donde una serie de epitafios alucinados rinden tributo a personajes de la mitología griega como Medea, Clitemnestra e Ifigenia, a la propia Mabel, y a personajes de la literatura moderna occidental como Desdémona de *Otelo* o Alena Ivanovna de *Crímen y castigo* (una lista de nombres a la que se podría sumar fácilmente el de Annie, el personaje interpretado por Toni Collette en la película de Ari Aster *Hereditary*).

Víctimas y verdugas, sus tumbas componen un jardín donde se conserva el eco de sus deseos oscuros, de sus sacrificios. La “Botánica de Quincey” nos propone una genealogía de mujeres que en la tradición literaria occidental han sido creadas como ejemplos moralizadores del mal; pero que aquí son relocalizadas en una posición dignificada, como mujeres que a través de sus sacrificios y de la aceptación de sus pasiones, fueron creadoras de belleza.

La *Historia de la leche* es, siguiendo la tradición de crítica feminista de otras autoras como Rita Laura Segato y Sayak Valencia, un registro de la historia de la violencia que revela el anverso de la maternidad, un estudio de las posibilidades destructoras del lenguaje y de los significados que pueden emerger de esa destrucción. Como enuncia en uno de los aforismos del epílogo, “Un poema es profético, como la leche, / pero no puede decir el mañana de los hechos, sino el mañana del ser. // El futuro es el presente de lo que nunca cambia” (120). La leche es lo que nutre la creación, la savia de la rama cortada, la sangre de una madre, el alimento de una hija que devora a su madre, la blancura aterradora que amenaza con ser manchada, el blanco de una página en la que se escribirá el poema. La *Historia de la leche* es ese poema.

**Paola Senseve. *Codex Corpus*.
La Paz: Editorial 3600, 2019, 90 pp.
ISBN 978-99974-16-38-4.**

Magela Baudoin
University of Oregon
mbaudoin@uoregon.edu

***Codex Corpus* y la revancha final de la memoria**

Decir que *Codex Corpus* es una cavilación sobre el cuerpo es cierto, pero insuficiente para describir este libro. Añadir que se trata de un poemario en el cual el cuerpo de la escritura es tan importante como la carne que lo sostiene, completa esa idea pero todavía no alcanza para dar cuenta de su complejidad. El último trabajo de la boliviana Paola Senseve, merecedor en el 2019 del Premio Nacional de Poesía Yolanda Bedregal—el mayor galardón de su país para este género—es también o como mínimo una elaboración sobre el duelo y la materialidad del amor ante la ausencia fáctica que produce la muerte.

Paola Senseve, también autora de *Vaginario* (ganador del II Premio Nacional de Escritores Noveles de la Cámara del libro y Petrobrás), *Soy Dios*

(ganador del Premio Nacional de Literatura Santa Cruz de la Sierra) y *Ego* (libro de poesía conceptual), traza una genealogía abuela-madre-hija, que es el hilo conductor de esta elegía extensa, en la que la muerte de una abuela no solo permite atravesar la experiencia afectiva de la pérdida sino una experiencia escritural. Como dice en el *blurb* la crítica y escritora, también boliviana, Giovanna Rivero, el libro avanza hacia el nacimiento de una orfandad como una “luminosa canción fúnebre”. “Quiero entrar a la boca de la muerte con la boca abierta / para que nadie sepa quién / se come a quién” (9), declara la voz poética para plantar la semilla del duelo. Esta es una voz que medita, que llora y que acompaña al cuerpo moribundo, al tiempo que captura los detalles extraordinarios que “atrapan” una vida que se escapa de la vida. La abuela levita sobre las sábanas, parece que solo el techo impide “que pase algo que solo ella quiere” que pase y es entonces cuando la epifanía poética acontece:

me pide que le pinte las uñas que
le depile las cejas, dice que
siempre es mejor una vieja arreglada que una vieja desarreglada

lo hago y de repente su cuerpo liviano adquiere peso. (11)

El amor se materializa así en el cuerpo desahuciado, adquiere “peso”, y la vida es detenida en un instante a través de este gesto de cuidado. El libro está lleno de estos hallazgos, que van describiendo una estirpe de mujeres cuya identidad “es” y se conforma en el reflejo de las otras, donde hay necesariamente transmutación y quiebre. Para una mujer, parece decir la poeta, vivir es romperse. “Al fin y al cabo solo / nos vamos repitiendo solo / somos ecos del eco solo / somos rocas del mar solo / que van creciendo y solo / quebrándose” (23). Y ese eco pasa de una a la otra, reflejándose incluso en la “idea matemática de alguien más”: ¿acaso un hij@? O tal vez la progresión genética e infinita de la memoria. El cuerpo (sus marcas, sus arrugas) es en

Cordex Corpus un archivo orgánico de la existencia; un códice antiguo que se aprende a leer: “mamá se miró en mí / contó sus arrugas / y calculó que a mi abuela le faltaba muy poco para morir” (49). En otro poema la voz poética invoca a la abuela, en un apóstrofe, y esa consustanciación, ese “vademécum ancestral es la única ciencia” de este libro (47).

El aprendizaje pasa por el cuerpo, que se reconoce, se objeta, se somete y se redime de la mirada canónica y normalizante. El cuerpo para Judith Butler no es una materia estable sino una construcción discursiva, prescrita culturalmente, deseante y melancólica (Butler 2012). Este envoltorio de contradicciones puede leerse en los versos de Paola Senseve, que usa con habilidad la ironía para marcar estas tensiones: “una angustia cuadrada no cabe dentro / de un cuerpo redondo” (19) o “me he limitado a sacar la basura en bolsas negras / a masticar carbohidratos / a imaginar qué haremos el día en que el cuerpo de mi abuela se desintegre en luz que posteriormente se posará con todo su peso” (8). Si una sonrisa sardónica se cuelga en no pocos versos, no es menos interesante el manejo del apóstrofe a lo largo del poemario. Esta figura, especialmente apta para enfatizar la ausencia, intercala la invocación de la madre, viva, y de la abuela, en tránsito hacia la muerte, para lograr una verdadera escalada dramática de la ausencia.

El paso del tiempo, el tránsito, no solo modifica los cuerpos sino la escritura. El poemario trabaja el lenguaje y el cuerpo textual que se muestra sobre el papel. Escribir es también la imposibilidad de hacerlo, la mano que traza y borra, la mano muda: “soy un cúmulo de resistencia / rumiando un relámpago / que no llega / esperándolo / para poder escribir y rotar / sobre mi propio eje genético” (7). Escribir es recordar: “me voy a apoyar en ese árbol / del que nunca me fui” para volver a la infancia y “poder tallar el lápiz / que me permita / nunca olvidar” (23). Es “matar lenguaje / para decir / verdad con cuerpo” (31). El proceso creativo se abre al lector, muestra sus dislocaciones, sus idas y venidas, sus impulsos y derivaciones: “alcanzo a pensar en una

imagen / contaminada por la adrenalina / pero el lenguaje, / lo más frágil del cuerpo, / no tiene mecanismos de defensa”. Entonces aparece la escritura, inevitable como un fluido vivo.

La escritura acompaña, es cierto: “sé que estoy esperando tu muerte, / abuela, para comenzar a ser / con lo que me dejes” (43). Pero subsiste y “es” después de la muerte: “abuela, / ya no quedan flores en esta cesta grande que/ fue nuestra vida juntas/ ya la Casa se está desdibujando / de la realidad / pero se está escribiendo / entre mis dedos” (98). *Codex Corpus* funda su rareza en las múltiples y complejas maneras en que responde a la vieja pregunta sobre el origen de la poesía: ¿Por qué escribir? ¿Para qué hacerlo? Ensayo distintas respuestas, como se ha visto, pero sobre todo se sostiene en una mirada: “he perdido la escritura ahora solo me dedico a tallar declaraciones / en tu cuerpo / para la intimidad de mis ojos”. Y si bien la escritura es el reflejo de esa mirada, también ocurre lo contrario. Es la mano la que guía los ojos: “escribo un poema / pensando que debe venir de dentro debajo de la piel / como el dolor, el pus, el sudor”. (77) Senseve cierra pues con la derrota amarga del cuerpo vencido y con la revancha absoluta de la memoria porque lo único definitivo, lo único que no tiene vuelta una vez que ocurre, quiere decirnos luego de este viaje poético de crecimiento, no es la muerte, no; sino el amor.

Obras citadas

Butler, Judith. *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del Siglo XX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

Senseve, Paola. *Codex Corpus*. La Paz: Editorial 3600, 2019.

ē

Poems / Poemas

Víctor Rodríguez Núñez (Havana, 1955) is one of Cuba's most outstanding and celebrated contemporary writers, with over seventy collections of his poetry published throughout the world. He has been the recipient of major awards in Spanish-speaking countries. His selected poems have been translated into over a dozen languages. His latest book in English translation is *rebel matter* (Shearsman Books, 2022). He divides his time between Gambier, Ohio, where he is a Professor of Spanish at Kenyon College, and Havana, Cuba. www.victorrodrigueznuñez.com

Katherine M. Hedeem's latest translations include *midnight minutes* by Víctor Rodríguez Núñez (Carrion Bloom), *Almost Obscene* by Raúl Gómez Jattin (CSU Poetry Center), and *Book of the Cold* by Antonio Gamoneda (World Poetry Books). She is a Professor of Spanish at Kenyon College and a Managing Editor of Action Books. www.katherinemhedeem.com

This poem appeared originally in the collection *despegue* (Visor, 2016), which received the Loewe poetry prize in 2015. It has been translated for this issue of *Periphērica* by Katherine M. Hedeem.

flight

4

hung on the reason

that cramps the cloud

the prayer to san lázaro

exact like aerodynamics

the nuclear powerplant

besieged by the forest

the river crossed

by the city to drain the dream

on the edge of cloudscape

beauty barefoot

letting herself be read there is no moral

like the other landscape

the prayer where you sway

and hold on

8

en el viento hay sales que germinan
de súbito sin ninguna intención
el sentimiento helado
se despega de sí

se enraíza invisible
es cantil increpado por la escarcha
con su seca belleza
y su húmeda verdad

mas se huele la duda
del que ganó la piel en el combate
y regresa a su otra casa de arena

este soplo que se llena de pámpanos
la materia de toda reflexión
dios es impresionista

11

de los huesos se levanta la luna
níquel efervescente
y entre campos de nubes en seco
alguien vuelve a cantar

pero la r de piaf
no es miel en el café
la visión se da vuelta
no se arrepentirá de ser la sal

con rabia de partir a corazón abierto
calado en savia roja
la conjura

despegue horizontal
flecha adversa
no darás en el blanco

11

from the bones rises the moon
effervescent nickel
and among cloudfields in dry land
someone sings again

but piau's r
 isn't sweetness in the coffee
the vision goes round
won't regret being salt

with the rage of parting openheart
soaked in red sap
 the plot

horizontal departure
adverse arrow
 you won't hit the bullseye

translated by Katherine M. Hedeem

e