

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

RECINTO DE RÍO PIEDRAS

REVISTA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

FACULTAD DE HUMANIDADES

NUEVA ÉPOCA AÑO 9 NÚM. 2 2022



REVISTA DE
ESTUDIOS
HISPÁNICOS

REVISTA DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
«FEDERICO DE ONÍS»
Fundada en 1928

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
Emilio Ricardo Báez Rivera

DIRECTOR DEL SEMINARIO
Miguel Ángel Náter

DIRECTOR DE LA REVISTA
Miguel Ángel Náter

Editora Invitada:
Vilma Navarro-Daniels
Washington State University

JUNTA HONORARIA

| | |
|------------------------|-------------------------|
| Luis de Arrigoitia | Mario Vargas Llosa |
| Humberto López Morales | Sergio Ramírez |
| José Luis Vega | José Alcántara Almánzar |
| Luis Rafael Sánchez | Clara Janés |
| Mercedes López-Baralt | Luce López-Baralt |
| Magali García Ramis | |

JUNTA EDITORA

| | |
|------------------------------|---------------------------|
| María Inés Castro Ferrer | María Luisa Lugo Acevedo |
| María Teresa Narváez Córdova | Carmen Ivette Pérez Marín |
| Fernando Feliú Matilla | |

CORRESPONSALES DE LA JUNTA EN EL EXTRANJERO

María Caballero Wangüemert
Universidad de Sevilla

Noé Jitrik
Universidad de Buenos Aires

Jacques Joset
Universidad de Lieja

Juljo Ortega
Universidad de Brown

Wilfried Wvondo
Universidad de Yaoundé I (Camerún)

Caridad Atencio
Centro de Estudios Martianos (Cuba)

Lucía Stecher
Universidad de Chile

Eva Núñez Méndez
State Portland University

JUNTA EVALUADORA EXTERNA

Rafael Olea Franco
Colegio de México

Néstor Rodríguez
Universidad de Toronto

Guissela Gonzales Fernández
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Rita de Maeseneer
Antwerper University

Juan Carlos Abril
Universidad de Granada

Helena Usandizaga
Universitat Autònoma de Barcelona

Hortensia Morell
Temple University

Liliana Weinberg
Universidad Nacional Autónoma
de México

Elsa Noya
Universidad de Buenos Aires

Maia Sherwood Droz
Universidad del Turabo

Jim Alexander Anchante Arias
Universidad de San Ignacio de Loyola

Oscar Javier González Molina
Universidad Pontificia Bolivariana

Nicasio Urbina
University of Cincinnati

Elías Rengifo de la Cruz
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Ruth Fine
Universidad Hebrea de Jerusalén

Santiago López-Ríos
Universidad Complutense de Madrid

Marcel Velázquez Castro
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Eric Dickey
Northwest Missouri State University

Rocío Arana
Universidad Internacional de la Rioja

Yolanda Martínez-San Miguel
Rutgers, the State University
of New Jersey

Evaluadores internos
Departamento de Estudios Hispánicos

| | |
|------------------------------------|---------------------------------------|
| Emilio Ricardo Báez Rivera, Ph. D. | Margarita del Rosario Angleró, Ph. D. |
| Rafael Bernabe Riefkohl, Ph. D. | Zaira O. Rivera Casellas, Ph. D. |
| Sofía Irene Cardona Colom, Ph. D. | Pamela Phillips, Ph. D. |
| Rosa Guzzardo Tamargo, Ph. D. | Sunny Cabrera Salgado, Ph. D. |
| Carmen N. Hernández Torres, Ph. D. | |

**FACULTAD DE HUMANIDADES
RECINTO DE RÍO PIEDRAS
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO**

PRESIDENTE: Dr. Jorge Haddock Acevedo
RECTOR: Dr. Luis Á. Ferrao Delgado
DECANA: Dra. Agnes M. Bosch Irizarry

Envío de artículos y canje: Seminario de Estudios Hispánicos
13 Ave. Universidad #1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

Correo electrónico: miguel.nater1@upr.edu

SUSCRIPCIÓN ANUAL:

| | |
|---------------------|---------|
| Instituciones | \$50.00 |
| Público | \$30.00 |
| Estudiantes | \$20.00 |

Copyright, 2014

Seminario de Estudios Hispánicos
Federico de Onís

ISSN 0378-7974
e-ISSN 2638-471X

La *Revista de Estudios Hispánicos* puede consultarse en las siguientes bases de datos: Latin American Index (LATINDEX); Chicago Index; Hispanic American Periodical (HAPI); Handbook of American Studies (HLAS); Dialnet y Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (CLASE); Periódica y Catálogo SeriUNAM. Portal de Revistas Académicas: <https://revistas.upr.edu/>

Las opiniones y hechos contenidos en cada artículo son responsabilidad exclusiva de sus autores. El Seminario de Estudios Hispánicos «Federico de Onís» no se responsabiliza, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos. El material publicado en este número no puede ser reproducido, total ni parcialmente, sin el permiso escrito de la Junta Editora. Si hace referencia al mismo, es preciso citar la procedencia.

REVISTA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
PUBLICACIÓN BIANUAL DE INVESTIGACIONES LITERARIAS,
LINGÜÍSTICAS Y CULTURALES DEL MUNDO HISPÁNICO

NUEVA ÉPOCA AÑO 9 NÚMERO 2 2022

SUMARIO

PRESENTACIÓN

Vilma NAVARRO-DANIELS 15

ARTÍCULOS

Catalina FORTTES ZALAUQUETT. Ausencia maternal, extractivismo y culto a la muerte en *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez

Maternal Absence, Extractivism and the Cult of Death in *Our Share of Night*, by Mariana Enríquez 25

Olga ALBARRÁN CASELLES. Maternidad, crimen e investigación en *Las madres no* de Katixa Agirre

Motherhood, Crime, and Investigation in Katixa Agirre's *Las madres no* 47

Marina BETTAGLIO. Justicia en suspenso: reivindicaciones feministas y familismo neoliberal en *Crímenes de familia* de Sebastián Schindel

Justice in Suspense: Feminist Claims and Neoliberal Familism in Sebastián Schindel's *The Crimes That Bind* 71

Ángela MARTÍN PÉREZ. Ficción detectivesca y representación de la maternidad en la *Trilogía del Baztán* de Dolores Redondo

Detective Fiction and Representations of Motherhood in Dolores Redondo's *Baztán Trilogy* 95

Karla P. ZEPEDA-WENGER. Entre la incertidumbre y la violencia: estrategias del suspenso en *El chico de la última fila* de Juan Mayorga

| | |
|---|-----|
| Amidst Uncertainty and Violence: Suspense Strategies in Juan Mayorga's <i>El chico de la última fila</i> | 119 |
| Vilma NAVARRO-DANIELS. Teatralidad, suspenso y crueldad en «El filo de unos ojos» de Ignacio Martínez de Pisón | |
| Theatricality, Suspense, and Cruelty in Ignacio Martínez de Pisón's «El filo de unos ojos» | 139 |
| Frieda H. BLACKWELL. Crítica de la transición española a la democracia en la ficción detectivesca de Eduardo Mendoza | |
| Criticism of Spain's Transition to Democracy Reflected in the Detective Fiction of Eduardo Mendoza | 161 |
| Javier RIVERO GRANDOSO. La novela criminal y la crítica social: el caso de Antonio Lozano | |
| Crime Fiction and Social Critique: The Example of Antonio Lozano | 183 |
| Alejandro RAMÍREZ MÉNDEZ. «Zumbaron las balas hasta que nos mataron»: suspenso en la frontera y violencia binacional en «Paso del Norte» de Juan Rulfo | |
| «The bullets buzzed until they killed us»: Suspense at the Border and Binational Violence in Juan Rulfo's «Paso del Norte» | 207 |
| Lila MCDOWELL CARLSEN. Suspended Utopia: The 1988 Chilean Plebiscite in Antonio Skármeta's <i>Los días del arcoíris</i> | |
| Utopía suspendida: el plebiscito chileno de 1988 en <i>Los días del arcoíris</i> de Antonio Skármeta | 231 |
| María Claudia ANDRÉ. Erotismo, monstruosidad y abyección en <i>Los divinos</i> de Laura Restrepo | |
| Eroticism, Monstrosity, and Abjection in Laura Restrepo's <i>The Divine Boys</i> | 255 |

| | |
|---|-----|
| Rebeca M. STEPHANIS. Murder, Myths, and Medicine in the Amazon: Reflections of the Colombian Nation and State in <i>Frontera verde</i> (<i>Green Frontier</i> , 2019) | |
| Asesinato, mito y medicina en la Amazonia: reflejos de la nación y el estado colombianos en <i>Frontera verde</i> (<i>Green Frontier</i> , 2019) | 277 |
| Alicia HERRAIZ GUTIÉRREZ. Erinia enmascarada: cuando ser mujer es el mejor instrumento de venganza | |
| Masked Erinys: When Being a Woman is the Best Tool for Revenge | 301 |
| Yamile SILVA. Narrativas de lo gótico en «La extraña» (1922) de Abigail Mejía | |
| Narratives of the Gothic in «La extraña» (1922), by Abigail Mejía | 321 |
| Michele C. DÁVILA GONÇALVES. El <i>noir</i> en los tiempos de Google: ficción y realidad en <i>Betibú</i> de Claudia Piñeiro | |
| <i>Noir</i> in the Times of Google: Fiction and Reality in <i>Betibú</i> , by Claudia Piñeiro | 339 |
| Maria B. CLARK. Queering the Fantastic: Generic Displacement and Subaltern Sensibilities in <i>Ronda nocturna</i> , by Edgardo Cozarinsky | |
| Lo fantástico cuir: desplazamiento de género y sensibilidades subalternas en <i>Ronda nocturna</i> de Edgardo Cozarinsky | 357 |
| Morgan F. SMITH. Old Tropes, New Hopes? Postmodern Preoccupations in <i>Magical Girl</i> | |
| ¿Viejos tropos, nuevas esperanzas? Preocupaciones posmodernas en <i>Magical Girl</i> | 379 |
| Magdalena MAIZ-PEÑA y Luis H. PEÑA. Cuerpos envenenados, delirios perturbadores, escenas fantasmales: <i>Distancia de rescate</i> de Samanta Schweblin | |

| | |
|--|-----|
| Toxic Bodies, Disturbing Delusions, Ghostly Scenes: <i>Fever Dream</i> , by Samanta Schweblin | 403 |
| Silvia M. ROCA-MARTÍNEZ. Suspense en el Caribe: «¿Y tu agüela aonde ehtá?» o la ausencia de afrocubanidad en <i>Juan de los muertos</i> | |
| Suspense in the Caribbean: “Your grandma, where she at?” or the Absence of Afrocubanness in <i>Juan of the Dead</i> | 423 |
| PUBLICACIONES RECIBIDAS | 447 |
| COLABORADORES | 453 |
| RED DE REVISTAS | 463 |
| MANUAL DE PROCEDIMIENTOS | 467 |
| NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS | 471 |

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

Vilma Navarro-Daniels, Ph.D.

Editora invitada

Professor of Spanish and Film Studies

Marianna Merritt Matteson and Donald S. Matteson

Distinguished Professor of Spanish

Honors College Faculty Fellow

Washington State University

Past-President, Asociación de Estudios de Género y Sexualidades, AEGS

El volumen correspondiente al Año 9, número 2, 2022, de *Revista de Estudios Hispánicos* tiene como eje la temática del suspenso en la literatura y el cine de América Latina y España de los siglos XX y XXI. Desde que este proyecto fue concebido, la idea que lo impulsó fue reunir trabajos académicos que consideraran la función crítica del suspenso. De este modo, la pregunta que orientó esta iniciativa fue qué asuntos sociales, políticos y culturales les permite examinar a nuestros autores y cineastas el enmarcar sus obras dentro del género de suspenso.

La convocatoria atrajo un total de treinta y dos propuestas. De estas, veintiséis fueron desarrolladas como ensayos de los que, finalmente, diecinueve ven la luz a través de la entrega de este número monográfico. Los artículos aquí reunidos versan sobre novela, cuento, teatro, cine y serie televisiva de tradiciones literarias y cinematográficas tan variadas como la argentina, chilena, colombiana, cubana, dominicana, española y mexicana.

El producto final que hoy presentamos ha debido sortear diversos obstáculos como el haber sido iniciado en plena pandemia de COVID-19 y, en sus estadios finales, el haber tenido que lidiar con los funestos efectos del huracán Fiona que, en septiembre de 2022, tocó tierra en Puerto Rico, casa de la revista. Contra viento y marea, el proyecto se fue perfilando gracias a la labor mancomunada y a la constante y fluida comunicación sostenida entre Miguel Ángel Náter, director de *Revista de Estudios Hispánicos*, y yo como editora invitada.

Varios de los artículos que hacen parte de este volumen se enfocan en obras que tratan el tema de la maternidad o que tienen madres como personajes centrales. Sin embargo, lejos de tratarse de representaciones de la maternidad acordes a los referentes hegemónicos que la resuelven en características ligadas al campo semántico del autosacrificio, en los trabajos aquí reunidos encontramos maternidades ligadas a lo monstruoso, tanto que el horror gótico se presta como un marco estético-literario adecuado para retratar semejante tipo de personaje. Tal es el caso del artículo que abre esta colección, «Ausencia maternal, extractivismo y culto a la muerte en *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez». En la novela de Enríquez, elabora Catalina Forttes Zalaquett, la maternidad es, a la vez, ausencia y personificación del culto al dominio y la explotación, lo que abre la posibilidad para que personajes masculinos se feminicen al tomar sobre sí el cuidado y la protección de la vida, tareas históricamente asignadas a las mujeres.

En «Maternidad, crimen e investigación en *Las madres no* de Katixa Agirre», Olga Albarrán Caselles indaga en lo que cataloga como «uno de los mayores tabúes de nuestra especie»: el infanticidio. Valiéndose de un análisis del suspenso y de las características metaficcionales que hallamos en la novela de la autora vasca, este artículo se pregunta sobre las motivaciones que pueden llevar a una madre a terminar con la vida que ella misma ha engendrado, haciéndonos repensar la idea de la maternidad como un estado carente de conflictos internos. A través de conceptos que van desde una aproximación más psicológica a otra más social, este ensayo enfrenta el tema de la violencia materna desde una multiplicidad de ángulos para deconstruir la percepción de dicho fenómeno como una manifestación anómala.

En un contexto diverso, Marina Bettaglio incursiona en el drama de una madre que elimina a su bebé tan pronto este nace. La autora revela cómo el sistema judicial argentino colabora en perpetuar la violencia contra la mujer, más todavía si esta es de escasos recursos y de descendencia indígena. En «Justicia en suspenso: reivindicaciones feministas y familismo neoliberal en *Crímenes de familia* de Sebastián Schindel», se sostiene que el cineasta argentino echa mano a un subgénero dentro del suspenso —el *thriller* legal— para sacar a la luz estructuras ligadas a la configuración misma del Estado-nación que ejercen un dominio y control sobre el cuerpo de la mujer, su sexualidad y su decisión de tener o no tener

hijos. Según Bettaglio, el filme de Schindel descorre un velo para hacer emerger variables —como el racismo estructural en la sociedad argentina— que impiden que el sistema judicial proceda de manera imparcial y libre de arbitrariedades.

La maternidad como un deber impuesto sobre la mujer por la sociedad y la cultura en las que vive es el acercamiento del ensayo «Ficción detectivesca y representaciones de la maternidad en la *Trilogía del Baztán* de Dolores Redondo». En su estudio, Ángela Martín Pérez establece una conexión entre las novelas de detective cuyos personajes principales son mujeres y la manera como Redondo representa diversas figuras maternas. Al incorporar tanto la dimensión profesional como la personal, vemos emerger los conflictos que Amaia Salazar, protagonista de la trilogía, debe enfrentar por ser una inspectora exitosa dentro de la sección de homicidios de la Policía Floral. Si en su trabajo predomina un clima machista y hostil, en la historia personal de la inspectora se hace presente el trauma no superado de una infancia plagada de los maltratos infligidos por su propia madre, quien mató a la gemela de Amaia apenas nacidas las niñas. Toda esta carga de daño y agresiones presente y pasada, sin duda, determina el modo como el personaje concibe la maternidad.

Desde una perspectiva diversa, el tema de la violencia es el meollo de dos artículos que exploran la relación discipular en obras altamente metaficcionales en las que convergen el deseo de controlar a otros, la inhumanidad y la manipulación ejercida tanto por quien oficia de aprendiz como por quien se exhibe como un hábil ejecutante de actos traspasados de gran perversidad. En «Entre la incertidumbre y la violencia: estrategias del suspenso en *El chico de la última fila* de Juan Mayorga», Karla Zepeda-Wenger plantea la similitud entre las técnicas cinematográficas usadas para suscitar emoción en el espectador y los recursos dramáticos empleados por Juan Mayorga para crear suspenso en relación con temas como el acoso, el voyerismo, la violación del espacio doméstico y la intimidación física. Bajo la premisa de darle al lector un final inesperado —por perturbador que este pueda resultar—, la relación entre literatura y vida es problematizada, haciéndonos reflexionar sobre los alcances éticos que dicho vínculo entraña.

Por su parte, el trabajo «Teatralidad, suspenso y crueldad en “El filo de unos ojos” de Ignacio Martínez de Pisón» sondea las relaciones de dominio basadas en la dinámica «amo-esclavo» en las que despuntan el

sadismo y el encarnizamiento hacia quienes son percibidos como vulnerables. Los juegos de fingimiento que atraviesan el relato no solo dejan en evidencia los mecanismos de suspenso utilizados por Martínez de Pisón, sino que además muestran una consonancia con los principios que rigen el teatro de la crueldad tal y como los definió Antonin Artaud. El ensayo discute los elementos literario-dramáticos del cuento para postular que su autor propone una sutil y perspicaz crítica a la apatía política y al individualismo que singularizaron la transición española a la democracia. El protagonista, al hallarse desconectado de referentes sociales y políticos, llega a sentirse fascinado por el poder y su capacidad para someter a otros.

La asunción de que el paso de una sociedad desde una dictadura de corte fascista a una organización democrática conlleva transformaciones en beneficio de la amplia mayoría de la población queda expuesta como una suposición ingenua en las conclusiones que Frieda H. Blackwell nos ofrece en su lectura de cinco novelas de Eduardo Mendoza. Por medio de un análisis de las convenciones del género policiaco, las referencias intertextuales y las características de la narrativa posmoderna, el artículo «Crítica de la transición española a la democracia en la ficción detectivesca de Eduardo Mendoza» desenmascara la permanencia de un estado de cosas que se arrastra desde la era franquista y contra el cual las diversas iniciativas por implementar cambios se estrellan irremediablemente. Así, la locura del detective creado por Mendoza retrata lo desquiciado de una sociedad que parece sumergida en cambios drásticos que, en definitiva, generan más frustración que satisfacciones.

En la misma línea de pensamiento, el ensayo «La novela criminal y la crítica social: el caso de Antonio Lozano» desarrolla un argumento que asocia el auge del género criminal dentro de la narrativa española una vez terminado el régimen franquista y el papel que este tipo de novela juega como discurso contracultural de la transición a la democracia. Con todo, arguye Javier Rivero Grandoso, el siglo XXI vio emerger uno de los grandes creadores dentro del género: el novelista de origen marroquí Antonio Lozano, quien además fue un pionero de la novela criminal en las Islas Canarias. A través de un detenido escrutinio de las novelas *Harraga* y *Donde mueren los ríos*, Rivero Grandoso presenta esta literatura como un retrato del impacto que se produce en los migrantes africanos que cruzan el Mar Mediterráneo cuando sus aspiraciones por tener una existencia digna son confrontadas con una realidad desilusionante.

Las migraciones motivadas por el anhelo de buscar mejores condiciones de vida son también el foco del ensayo «“Zumbaron las balas hasta que nos mataron”»: suspenso en la frontera y violencia binacional en “Paso del Norte” de Juan Rulfo». Al conectar el género de suspenso, el *film noir* y la narrativa breve de Juan Rulfo, Alejandro Ramírez Méndez propone una lectura del cuento «Paso del Norte» que, además de inscribirlo dentro de la literatura de los bordes entre México y los Estados Unidos, lo define como un *thriller* que se sirve de las técnicas del cine negro para poder dar cuenta de la extrema deshumanización y del horror a los que son sometidos quienes se aventuran en el espacio fronterizo. La tensión entre el deseo y el desencanto del personaje principal encuentra en la estética *noir* ese «espacio sin ley» para poder ser realmente expresada.

De igual manera, Lila McDowell Carlsen discute el tema de la violencia; en este caso, la perpetrada desde y por el Estado, y cómo a esta se opone la esperanza de todo un pueblo para enfrentar las atrocidades cometidas por un régimen dictatorial. En “Suspended Utopia: The 1988 Chilean Plebiscite in Antonio Skármeta’s *Los días del arcoiris*”, la autora examina la dinámica entre el terror de Estado y el potencial utópico de la democracia, destacando cómo Skármeta compone una narrativa de suspenso al recrear el clima de miedo constante en que vivían los ciudadanos chilenos durante los diecisiete años del régimen pinochetista. Con todo —y como el título del artículo lo revela—, el retorno de la democracia en Chile es una utopía todavía por cumplirse dado que la salida del dictador de la sede de gobierno no significó el fin del modelo de sociedad por él impuesto.

Los dos artículos sobre obras colombianas incursionan en una materia tan inquietante como los crímenes cometidos con inusitado ensañamiento, encono y fiereza. En efecto, en su ensayo «Erotismo, monstruosidad y abyección en *Los divinos* de Laura Restrepo», María Claudia André presenta una reflexión de corte filosófico para intentar desentrañar qué subyace en la subjetividad de quienes, amparados en sus privilegios de clase y raza, actúan como cómplices y partícipes en el secuestro, la violación y el asesinato de una niña de un modesto barrio de Bogotá. A través de una investigación basada en las nociones de abyección —según Julia Kristeva— y de erotismo —de acuerdo con George Bataille—, André nos sumerge en la monstruosidad del crimen recreado por Restrepo para meditar sobre los oscuros pasadizos de la psique humana.

“Murder, Myths, and Medicine in the Amazon: Reflections of the Colombian Nation and State in *Frontera verde* (*Green Frontier*, 2019)” aborda la serie producida por Netflix y dirigida por Ciro Guerra, Laura Mora y Jacques Toulemonde en cuanto que presenta la selva como un espacio de inclusión que permite unir diversos pares binarios con el propósito de hacer patente la complejidad inherente en el intento por definir la identidad nacional colombiana, tarea en la que, como sostiene Rebecca M. Stephanis, deben primar las voces autóctonas por sobre las influencias extranjeras. Al situar la trama de la serie en la selva colombiana, los directores de *Frontera verde* optan por apartarse de los clichés que presentan la nación sudamericana como un territorio de violencia ligada a los carteles del narcotráfico y a la corrupción política.

Ciertos estereotipos sobre la femineidad constituyen el núcleo de algunos de los artículos que conforman este volumen. «Erinia enmascarada: cuando ser mujer es el mejor instrumento de venganza» se aproxima a dos *thrillers* de Oriol Paulo —*El cuerpo* (2012) y *Contratiempo* (2016)— para resaltar cómo el director catalán juega con las expectativas del espectador en relación con el arquetipo de la *femme fatale*, un tipo de mujer peligrosa que acapara la atención de la audiencia y que llega a invisibilizar otros personajes femeninos que no calzan en dicha categorización. Valiéndose de este patrón, Paulo crea personajes femeninos aparentemente pasivos y que, por lo mismo, son considerados inofensivos tanto por los otros personajes de los filmes como por los espectadores, para revelar que estas características no son sino una máscara detrás de la cual se oculta una mujer capaz de planear y ejecutar una venganza. De este modo, el suspenso es resuelto cuando el público se da cuenta de la verdadera identidad de los personajes a la vez que reconoce sus propios prejuicios en cuanto a las representaciones cinematográficas de la mujer.

En «Narrativas de lo gótico en el cuento “La extraña” (1922) de Abigail Mejía», Yamile Silva expone cómo, por medio del uso de los preceptos que rigen la literatura gótica, la narración de la autora dominicana propone una perspectiva feminista tendiente a socavar el imaginario decimonónico sobre la mujer que la relegaba al espacio privado y le negaba el acceso a la esfera pública. A través de un personaje cercano a la figura del *flâneur* —definido por Walter Benjamin—, de una historia que incorpora elementos de «lo pavoroso» —según Sigmund Freud— y que incluye claras alusiones biográficas a Rachel Félix, Mejía habría desafiado los estereotipos feme-

niños al crear una protagonista con voz propia, con una subjetividad y un mundo interior ricos y complejos que, además, decide activamente distanciarse de los papeles de hija, madre y esposa.

El nexo entre el suspenso, el misterio, la novela de detectives y algunas características que el lector relacionará con una estética de corte posmoderno es el ángulo adoptado por un grupo de artículos aquí contenidos. De esta suerte, en «El *noir* en los tiempos de Google: ficción y realidad en *Betibú* de Claudia Piñeiro», Michele Dávila Gonçalves plantea que la autora argentina logra superar la incertidumbre, el misterio y la violencia criminal que singularizan la novela policial para cimentar un sentido de colaboración entre los personajes, el que sería alcanzado al recurrir Piñeiro tanto al «nuevo periodismo» —como género literario— como a los medios de información prevalentes en nuestros días, lo que insertaría *Betibú* en el género neopolicial para, desde allí, hacer una crítica a una sociedad argentina enmarcada en un mundo globalizado.

Por su parte, en “Queering the Fantastic: Generic Displacement and Subaltern Sensibilities in *Ronda nocturna*, by Edgardo Cozarinsky”, Maria B. Clark muestra cómo la película del director argentino nos ofrece una aproximación al Buenos Aires de nuestros días a través del retrato de un joven que vende su fuerza de trabajo en el mercado sexual. Al situar los eventos en la noche del día de los muertos, el filme hace comparecer una serie de elementos de corte fantástico que problematizan nuestra noción de realidad y los binarismos que prescriben la construcción de la identidad de género. A la vez, Cozarinsky pone de manifiesto la explotación que sufren grupos marginales reducidos a la categoría de mercancía debido al neoliberalismo imperante en el país conosureño.

Igualmente, en “Old Tropes, New Hopes? Postmodern Preoccupations in *Magical Girl*”, encontramos una detenida observación del paradigma del consumo compulsivo y de corte individualista tan acorde a las medidas económicas tendientes a reducir el rol del Estado para favorecer el libre mercado. Morgan F. Smith señala que Carlos Vermut aúna las características de la *femme fatale*, el cine *noir* y la sensibilidad posmoderna para denunciar el fracaso y la zozobra que el modelo neoliberal y las políticas económicas de él derivadas han causado en la sociedad española. Con esto, el cineasta promovería una autorreflexión acerca de nuestro propio rol como espectadores pasivos del estado de depresión sistémica y humana en el que nos hallamos sumidos.

Asimismo, Magdalena Maiz-Peña y Luis H. Peña se valen de un análisis basado en códigos posmodernos —tales como las narrativas inestables o hiperreales, así como los montajes performativos, entre otros— para delinear los lazos entre el género de terror y temas de corte medioambientalistas. «Cuerpos envenenados, delirios perturbadores, escenas fantasmales: *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin» indaga en los elementos estéticos empleados por la novelista argentina que estructuran su obra como un relato conjetural, esto es, que produce una fuga continua, una desviación, que le exige al lector un constante reposicionamiento. Este sería, de acuerdo con Maiz-Peña y Peña, el principal mecanismo a través del cual Schweblin produce el suspenso en *Distancia de rescate*, un dispositivo adecuado para representar el horror y la sordidez de los ambientes infestados de la toxicidad causada por el capitalismo salvaje.

El trabajo que cierra esta colección, «Suspense en el Caribe: ¿y tu agüela aonde ejtá? o la ausencia de afrocubanidad en *Juan de los muertos*», se detiene en la película de Alejandro Brugués como una obra que se hace eco de la pretendida democracia racial cubana dado que en el filme se advierte una falta de elementos afro-atlánticos, sea en la presentación de los personajes como de los aspectos religiosos expuestos en la película. De este modo, como Silvia M. Roca-Martínez explica, Brugués plantea una crítica al gobierno cubano que, sin embargo, descuida una pieza fundamental: los temas relacionados con la raza y el racismo, lo que, en definitiva, hace que *Juan de los muertos* comulgue con las ideas oficiales del régimen que postulan la inexistencia de racismo en la isla.

Esperamos que este número monográfico de *Revista de Estudios Hispánicos* del Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico no solo sea una contribución a los debates al interior de los estudios literarios, de cine y culturales, sino también una herramienta para quienes se desempeñan dentro del quehacer educacional. La pluralidad de autores investigados en los ensayos que componen este volumen da cuenta de un amplio repertorio de temáticas, sociedades y culturas representadas en las obras analizadas. Por otra parte, los múltiples acercamientos al género de suspenso y los relevantes asuntos sociales, políticos, económicos y culturales que, a través él, son examinados, subrayan la rica variedad de marcos teóricos y metodológicos con que cada artículo ha sido estructurado.

No nos queda sino agradecer a quienes confiaron en nosotros enviándonos sus colaboraciones, así como a quienes oficiaron de evaluadores anónimos.

ARTÍCULOS

AUSENCIA MATERNAL, EXTRACTIVISMO Y CULTO A LA MUERTE EN *NUESTRA PARTE DE NOCHE* DE MARIANA ENRÍQUEZ¹

Maternal Absence, Extractivism and the Cult of Death in
Our Share of Night, by Mariana Enríquez

Catalina Forttes Zalaquett, Ph. D.
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Correo electrónico: Catalina.forttes@pucv.cl

Resumen

Este artículo analiza la novela *Nuestra parte de noche* (2019) de la escritora argentina Mariana Enríquez como una actualización de la representación gótica de la maternidad decimonónica, ya sea como figura ausente o monstruosa. Argumento que la ausencia maternal, además de movilizar a los personajes en la búsqueda de su origen, también posibilita la representación de hombres en roles de cuidado que se fortalecen al feminizarse. En la novela de Enríquez, el horror gótico emana de la representación de una maternidad monstruosa, encargada de perpetuar el dominio de una estirpe de industriales ingleses asentados en Argentina que encubren su veneración a la «Oscuridad» —un espíritu maligno que alimentan con cuerpos humanos— con un discurso de progreso material. La figura de la «Oscuridad» alegoriza el culto a la muerte inherente al capitalismo extractivista, el cual consume cuerpos sometidos a la producción de plusvalía transformando, así, en fantasmas a las encargadas de la reproducción y la protección de la vida.

Palabras claves: maternidad, lo gótico, extractivismo, ocultismo, *Nuestra parte de noche*, Mariana Enríquez

¹ Este artículo es resultado parcial del proyecto de investigación Fondecyt Regular «Narrar lo increíble: Gótico, *autoficción* y maternidad en la narrativa latinoamericana reciente» No 1200535 (2020-2023).

Abstract

This article analyzes the novel *Our Share of Night* (2019) by the Argentine writer Mariana Enríquez as a revision of the Gothic representation of nineteenth-century motherhood, either as an absent or monstrous figure. I argue that maternal absence, in addition to mobilizing the characters in the search for their origin, also enables the representation of men in caregiving roles that are strengthened as they are feminized. The Gothic aspects of the novel emanate from the representation of a monstrous motherhood in charge of perpetuating the rule of a bloodline of English industrialists settled in Argentina who cover up their veneration of the “Darkness” —an evil spirit called that feeds on human bodies— with a discourse of material progress. The figure of the “Darkness” allegorizes the cult of death inherent in extractive capitalism, as it consumes the bodies subjected to the production of surplus value and transforms those in charge of the reproduction and protection of life into ghosts.

Keywords: motherhood, the Gothic, extractivism, the occult, *Our Share of Night*, Mariana Enríquez

Recibido: 4 de junio de 2021. *Aceptado:* 27 de abril de 2022

Nuestra parte de noche (2019) es, por un lado, una novela que indaga sobre un mal que se multiplica como los tentáculos de Cthulhu, mientras que, por otro lado, también se puede leer como una oda a las relaciones y convicciones que resisten a esta oscuridad². Mariana Enríquez toma el título de su novela del poema «113» de Emily Dickinson, el cual representa el umbral entre la profunda oscuridad de la noche y el próximo amanecer, en el que “some lose their way” (54). El título pone el foco en la noche que todos debemos soportar, pero, de la misma forma en que

² Cthulhu es una entidad cósmica creada por el escritor estadounidense H.P. Lovecraft y dada a conocer por primera vez en su cuento «El llamado de Cthulhu», publicado en 1928. Según el cuento, Cthulhu es un ser que llegó a la tierra desde el espacio en tiempos anteriores a los humanos y que habita una ciudad sumergida en el pacífico sur llamada R’lyeh. Cthulhu es una figura alada y reptiliana de características levemente antropoides coronada por una cabeza de tentáculos. A pesar de cambiar constantemente de forma, mantiene una consistencia viscosa y su encuentro produce un tipo de horror que lleva generalmente a la locura.

el poema de Dickinson se construye a partir de la yuxtaposición de la luz con la oscuridad y de la dicha con el desprecio, para culminar con la inevitable llegada del día, la novela de Enríquez también representa un viaje por nuestras luces y sombras. El horror de *Nuestra parte de noche* es figurado en el poder sin límites de la clase que controla los medios de producción, que arrasa con ecologías humanas y no humanas en su afán de expansión sin freno, mientras que la luz se vislumbra a través de los conjuros de amor y protección que generan y mantienen lazos afectivos que resisten el dominio.

Este artículo analiza *Nuestra parte de noche* como una actualización de la maternidad gótica decimonónica, ya sea como figura ausente o monstruosa. En la novela, la exclusión de la madre, arquetípicamente encargada de la protección de la vida y de la mantención de sus sopor-tes, es contrarrestada con la omnipresencia de una matriarca perversa que domina un mundo acechado por el mal. Además de movilizar a los personajes en la búsqueda de su origen e identidad, argumento que el empleo de esta convención gótica también posibilita la representación de hombres en roles de cuidado que se fortalecen al feminizarse. De este modo, *Nuestra parte de noche* se puede leer como una novela de formación ambientada en las últimas dos décadas del siglo pasado que actualiza las convenciones del gótico para representar a un niño sin madre cuyo camino hacia la adultez es determinado por dos herencias ineludibles, pero impronunciadas: por un lado, una historia familiar de violencia e impunidad; y, por otro lado, los horrores de la dictadura argentina (1976-1983) y sus secuelas. El horror emana del dominio que ejerce una estirpe de industriales ingleses asentados en Argentina cuyo discurso de progreso e industria encubre su veneración a la «Oscuridad», un espíritu maligno que alimentan con cuerpos humanos a cambio de la perpetuación de su poder. La invocación ritual de la «Oscuridad» alegoriza así, en matriz gótica, el culto a la muerte inherente al capitalismo extractivista que se nutre de los cuerpos sometidos a la producción de mercancías, aislando a las encargadas de la reproducción y la protección de la vida. El gótico da cuenta de aquellas dimensiones de la experiencia que, como individuos y sociedad, oscurecemos, o bien sobrepasan las capacidades representativas y analíticas de nuestros lenguajes. Es, por lo tanto, un género apto para la representación de la crisis y la transformación, dado que desafía la rigidez de las estructuras de la razón y las explicaciones para abrazar

la incertidumbre y la ansiedad ante, por ejemplo, la crisis ecológica y de cuidados que el sentido común capitalista oblitera.

Entrada: Una familia antigua y su dios hambriento

La novela de Enríquez describe a los Bradford, los Mathers y los Reyes como tres familias que se unen para convocar a la Oscuridad en la selva argentina. La unión de las familias inglesas data de 1730, cuando William Bradford, un librero dueño de una imprenta, se une a Thomas Mathers, un terrateniente, para desarrollar su «pasión por el folklore y el ocultismo» (357). Juntos encuentran a la Oscuridad en el norte de Escocia —uno de los focos de la Ilustración y del desarrollo del comercio global durante el siglo XVIII. De igual forma, encuentran también al primer médium capaz de invocarla. Pero, como dice Rosario, la última descendiente de los Bradford-Reyes y la figura de madre ausente en la novela: «sí [...] los dioses se parecen a sus creyentes, entonces este dios es cruel» (427). La Oscuridad se transforma en el dios de dos familias que expanden su riqueza y poder al mismo tiempo que Inglaterra expande su dominio a escala global durante el siglo XIX. No obstante, esta empresa depende siempre de la presencia de un médium capaz de convocarla; también de la administración de la Orden, una sociedad secreta transnacional que formaliza el culto. Los Bradford-Mathers se extienden por las redes formales e informales del imperio inglés y llegan así a finales del siglo XIX a Argentina, donde, después de participar en las campañas de exterminio de los pueblos indígenas llevadas a cabo bajo el presidente Julio Argentino Roca (1880-1886), son recompensados con tierras y se unen en matrimonio con los Reyes, una riquísima familia de yerbateros recientemente iniciados en la Orden. La familia se asienta en las tierras de los Reyes en la provincia de Corrientes cerca de la frontera con Paraguay. Desde el espesor de la selva, renueva en el siglo XX el sustento espiritual de la frontera colonial. La Orden tiene su origen en la cúspide del poder imperial inglés y, en el presente, forma parte de una oligarquía supranacional. El dinero, solían decir los Bradford, «es un país en sí mismo» (116), por lo que el carácter periférico de su ubicación, más que un inconveniente, es una ventaja, pues la selva los aísla para así poder conjurar con impunidad una realidad en la cual no hay obstáculos para su dominio. La selva se configura simbólicamente en la novela como frontera entre lo visible y lo oculto, y se inscribe en una tradición latinoamericana que la ha representado como *locus* de lo

sublime y del horror. En su espesor se esconden saberes ancestrales, dioses antiguos, riqueza vegetal, animal y mineral. En el imaginario literario y cinematográfico, este espacio se ha representado como escenario para la expresión de delirios de dominio (*Fitzcarraldo y Aguirre, la ira de Dios*³ de Werner Herzog), de pactos diabólicos y miedos atávicos (*Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga), o territorio para la explotación extractivista (*La vorágine* de José Eustasio Rivera).

El horror producto del colonialismo y del extractivismo en las selvas del Sur global es, asimismo, un tropo reconocible en la novela europea sobre África, como, por ejemplo, en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. No es casualidad que, en la novela de Enríquez, estos dos espacios de expansión colonial europea se vinculen a través de Olanna, una médium africana que un miembro de la familia Mathers encuentra mientras trabaja como representante de la “National African Company” a comienzos del siglo XX.

Olanna es capturada y luego llevada a Londres para servir a la Orden. Es solo en la cuna de la revolución industrial que la Oscuridad se revela como un dios hambriento e insaciable que promete la perpetuación del poder de sus devotos a cambio de sacrificios humanos. La Oscuridad nace en el momento en que el dominio extractivista se expande a nivel global como discurso de industria y progreso a costa de la fuerza invocadora de cuerpos colonizados. El crítico Timothy Morton destaca el año 1784, fecha de la patente de la máquina a vapor, como el primer momento entrópico a partir del cual la humanidad se convierte en una fuerza geofísica destructiva (*Hyperobjects* 164). Según Morton, una de las consecuencias de esta fuerza destructiva impulsada por el capitalismo industrializado es la creación de un nuevo tipo de objeto que trasciende límites espacio-temporales, cuya naturaleza viscosa y amorfa imposibilita anclarlo a una localidad, pues se sitúa más allá de las dimensiones que como humanos logramos percibir. Morton llama a estos objetos «hiperobjetos», y su descripción también podría aplicarse a la Oscuridad, pues es un objeto que está en todas partes. Debe ser convocado por un médium que abre un portal dimensional para entrar en contacto con una negrura espesa y lace-

³ Esta película es una adaptación de la historia real de Lope de Aguirre (1510-1561), el conquistador que se convirtió en la encarnación del mal para los colonizadores españoles tras su expedición fracasada a El Dorado y su proyecto descabellado de convertirse en el soberano del Nuevo Mundo (ver Pastor 280-308).

rante que corta o traga todo aquello con lo que entra en contacto. Morton describe el poder del hiperobjeto como impactante, familiar, extraño y cuya presencia indica que el fin ha comenzado (95) y también hace énfasis en la imposibilidad cognitiva de aprehenderlo. En la novela, el médium es la figura con la capacidad de hacer visible la fuerza destructiva de la Oscuridad (o, como postulo acá, del hiperobjeto). Sin embargo, esto no significa que los humanos entiendan lo que perciben. Del mismo modo, la Oscuridad interconecta diversos elementos en la medida en que acompaña la expansión de una lógica de producción industrial y una relación de dominio extractivista con la naturaleza y con las personas. La Oscuridad habita un mundo que en la novela se representa como el «Otro Lugar» (432), una imagen especular de un paisaje natural que, no obstante, es carente de vida, estático, atemporal y poblado de huesos. Este espacio es el mundo posthumano augurado por los hiperobjetos que se alimentan de la fuerza productora humana sin retribuir, ni material ni espiritualmente, a los seres humanos, así como tampoco al medio ambiente.

La novela de Enríquez llama la atención sobre la pulsión de muerte que orienta los procesos industriales, a la vez que prefigura el horror de un universo incompatible con la vida. Enríquez, además, pone en relieve las formas en las cuales las dictaduras latinoamericanas y la argentina, en particular, fueron propulsoras de un orden neoliberal que provee a la Oscuridad (el capitalismo extractivista) de posibilidades de expansión desenfrenadas. La narrativa de Enríquez presenta la impunidad de las oligarquías nacionales y su complicidad con la dictadura y sus políticas económicas como las condiciones que permiten el acceso al «Otro Lugar» desde Argentina.

La dictadura figura así, en la novela, como una oportunidad más para que familias como la Bradford acentúen su dominio, pues es precisamente dentro de contextos autoritarios y de terror estatal que se exacerba la impunidad. En la novela, los años en que Juan, el último médium de la Orden, invoca con más fuerza a la Oscuridad coinciden con los años en que nadie buscaba sin tener que enfrentar consecuencias los cuerpos desaparecidos, menos los de los más pobres: «Los crímenes de la dictadura eran muy útiles para la Orden, proveían de cuerpos, de coartadas y de corrientes de dolor y miedo, emociones que resultaban útiles de manipular» (Enríquez 156). La figura de la madre ausente o monstruosa representa, dentro de una novela que elige la dictadura como contexto para su anécdota, el problema que implica para la dictadura la materialidad de Las Madres de la Plaza de

Mayo que buscan activamente a sus hijos desaparecidos⁴. La desaparición y asesinato de tres de las fundadoras de las Madres de la Plaza de Mayo podría ser un antecedente de la historia (de horror) reciente que informa simbólicamente la novela de Enríquez⁵. *Nuestra parte de noche* grafica con claridad que mientras las lógicas que dinamicen los Estados sean las del capital, familias como la Bradford seguirán impunemente invocando a la Oscuridad en cada ciclo del capital. La década de los noventa representada en la última parte de la novela, «Las flores negras que crecen en el cielo, 1987-1997», tampoco es la excepción, pues presenta una Buenos Aires que, en la medida en que se neoliberaliza, sigue nutriendo al dios de los dominadores, mientras va fraguando lo que será la gran crisis económica con la que comienza el siglo XXI.

El invunche de la bruja: madres deformadoras y madres ausentes⁶

No existe en español un verbo que designe el trabajo reproductivo que sostiene al productivo⁷. El verbo “to mother” del inglés no tienen traduc-

⁴ En abril de 1977, desafiando la violencia vertical de la guerra sucia, un grupo de mujeres irrumpe en la plaza central de Buenos Aires para exigir la reaparición de sus hijos. La peregrinación a la virgen de Lujan en septiembre del mismo año inaugura el uso del pañal blanco bordado con la frase «Aparición con vida», como pañuelo para la cabeza, transformándose en una imagen capaz de invocar semanalmente una ausencia colectiva y el dolor de una nación.

⁵ El 10 de diciembre de 1977, se secuestró a un grupo de 12 miembros de la agrupación de las Madres de la Plaza de Mayo; entre ellas, tres de las fundadoras, dos monjas y siete activistas de derechos humanos. Su desaparición y asesinato está documentado en el Capítulo II, Víctimas del Informe E. Religiosos, Informe Nunca Más, CONADEP, 1985.

⁶ El Invunche o Imbunche (utilizaré la elección ortográfica que hace Mariana Enríquez) es una criatura mitológica de la isla de Chiloé. El invunche es guardián de la cueva de los Brujos de Chiloé y se caracteriza por tener todos los agujeros naturales del cuerpo cosidos, la cara vuelta hacia atrás y una pierna adherida a la espalda. El invunche es un monstruo creado por medio del rapto de un niño antes de los nueve días de vida (en algunas versiones, antes de los seis meses) y su posterior deformación. Para más detalles, véase Vicuña Cifuentes 45-49.

⁷ La reflexión sobre la invisibilidad del trabajo reproductivo que sostiene la producción capitalista surge de la tesis de Roswitha Scholz, quien postula que el capitalismo y el patriarcado son sistemas imbricados y que no hay valor (en el sentido que Marx le da a este término) sin reproducción. Para describir la forma en que el capitalismo patriarcal delimita la esfera de lo productivo a lo público e invisibiliza su relación con las actividades que no revalorizan capital, pero que son fundamentales para la reproducción de la vida, acuña el término «escisión valor».

ción directa a nuestro idioma. De esta forma, su omisión da cuenta del aspecto «indecible» del trabajo asociado a la maternidad. Recientemente, el feminismo hispanohablante ha aportado el neologismo «maternar» para referirse a las prácticas y los trabajos asociados a la maternidad, pero este no es aún un término ni social ni lingüísticamente aceptado. Es dentro de un contexto definido por la omisión del ejercicio de la maternidad, que una reescritura crítica de la figura gótica de la madre ausente y monstruosa tensiona la representación de la madre patriarcal, la cual oblitera los trabajos y los afectos involucrados en la reproducción y cuidado de los cuerpos que constituyen la fuerza productiva.

La tesis de Ruth Anolik en *The Missing Mother: the meanings of Maternal absence in the Gothic Mode* de que el mundo de la novela gótica es un lugar peligroso para la mujer, pero en especial para la madre —“no woman is in greater peril in the world of the Gothic than is the mother” (25)— se actualiza con fuerza en *Nuestra parte de noche*. Propongo que en un mundo regido por un impulso de muerte que se expresa mediante el consumo descontrolado de cuerpos y de la naturaleza, la figura de la madre contenedora o nutritiva que explica el mundo desde su experiencia y sus saberes heredados se presenta como un obstáculo, pues significa los cuerpos y los ecosistemas que los sostienen desde el cuidado. Anolik establece que las representaciones maternas de la novela gótica inglesa se pueden clasificar a partir de la madre ausente o monstruosa, pues estas son las únicas figuras que no se interponen al dominio patriarcal. La madre monstruosa es amoral y capaz de ejercer violencia contra sus hijos, por lo que se justifica su encierro y control. En tanto que la madre muerta —y, por lo tanto, idealizada— o interdicha da cuenta de la imposibilidad de cumplir exitosamente las expectativas asignadas al rol materno. La fantasía patriarcal de la madre muerta que ya produjo descendencia se vuelve prescindible y su figura sacrificial ilumina tenuemente un mundo masculino donde los niños pobres se educan en instituciones y los ricos con institutrices. La ausencia materna produce relatos, en especial, relatos de características formativas, pues obliga a sus protagonistas a sortear los obstáculos del camino a la adultez, así como la inserción en lo social a partir de las nuevas condiciones de vulnerabilidad y desarraigo de las pútridas ciudades de la primera industrialización que se renuevan en la Argentina neoliberal. La desaparición de la madre es, de esta manera, tanto en *Nuestra parte de noche* como, por ejemplo, en la narrativa de las hermanas Brontë, gran parte de la obra de Charles Dickens o Mary

Shelley, dínamo de una historia formativa marcada por el *pathos* de la soledad y la desprotección.

En la novela de Enríquez, la ausencia materna se relaciona con la representación de una madre monstruosa que envidia las capacidades creativas de su hija. Enríquez reescribe en Mercedes Bradford —la madre de Rosario y una de las mujeres más poderosas de la Orden— la figura de la madrastra de los cuentos de hadas que Sandra Gilbert y Susan Gubar definen como la única mujer con agencia dentro del marco patriarcal de este tipo de relato (*Mad Woman in the Attic* 38-39). La monstruosidad de la madrastra radica en que condiciona su acceso al poder a partir de las mismas estructuras de dominación patriarcal que inhiben la agencia femenina. A diferencia de Mercedes, quien ha dedicado una vida a la búsqueda de un médium a través de magia negra basada en el dolor, Rosario produce, como resultado de su vínculo amoroso con Juan (el médium de la Orden), un heredero que no solo continúa el linaje, sino, y más importante aún, es heredero del don del padre. Dentro de las lógicas de la magia asociada a la Oscuridad, la conciencia del padre puede traspasarse al cuerpo del hijo una vez que su cuerpo ceda ante el desgaste producido por las invocaciones. La manifestación del don del hijo significa su muerte, pues obliga al padre a seguir viviendo como un dios monstruoso que, como Cronos, devora su descendencia. Esta pesadilla edípica está en el centro de la rebelión de la hija a las exigencias de una familia y una madre monstruosa que decide eliminarla. El cuerpo de Rosario media la continuación de la estirpe, pero es por medio de los afectos que surgen a partir del cuidado del hijo y la pareja que individualiza al hijo como un sujeto digno de amor y libre albedrío. La rebelión de Rosario consiste entonces en desear que los hombres que ama puedan vivir más allá del mandato patriarcal.

A Rosario la atropella un bus colectivo y su desaparición gatilla tres procesos que otorgan estructura narrativa a la novela⁸: 1) la búsqueda nigromántica de Juan del espíritu de su compañera; 2) la búsqueda de una forma de proteger a Gaspar de la expresión de su don; y 3) el eventual viaje identitario del hijo en busca de un origen del cual ha sido separado como parte de su protección. Estos procesos se representarán mediante la expresión de un universo caracterizado por el exceso y el horror que toma forma de novela caminera o de formación, pues, como establece Fred Bot-

⁸ La banalidad de este tipo de accidente da cuenta de la crueldad e impunidad de una familia que literalmente arroja a la hija «debajo del bus» para salvar sus intereses.

ting, el gótico es un género que se sigue actualizando debido a que desafía sus propios límites al incorporar y someter otras formas literarias a sus convenciones (*Gothic* 15).

Juan, como Heathcliff de *Cumbres Borrascosas*, le suplicó a su amada que lo siga acechando —“*haunt me*”— si se muere (441), pero a pesar de haberla invocado con toda la fuerza, el deseo y la tristeza de un hombre abandonado, no ha podido encontrar su espíritu. Mercedes ha escondido a su hija en la Oscuridad para que así Juan tenga que seguir a su servicio y no se escape con el hijo. En la línea del análisis de la novela formativa victoriana de Carolyn Dever, la ausencia de Rosario cobra una importancia narrativa e identitaria para el viaje formativo del hijo al configurarse fantasmalmente en el centro del misterio que la descendencia debe resolver para encontrar su lugar en el mundo (23).

Propongo que la ausencia de la madre, además de servir como marco narrativo productor de relato, figura su anverso: la madre monstruosa y deformadora. Como establece Anolik, “Only the occasional evil mother [...] is allowed to survive and flourish in the Gothic text” (26). Nancy Armstrong argumenta que la representación de la mujer es funcional a la división jerárquica de la sociedad y la encargada de calificar la diferencia social y sexual y que, por lo tanto, no es políticamente inocua (*Deseo y ficción doméstica* 41-42). Sugiero, entonces, que la madre patriarcal de la novela realista o novela de modales que controla y estabiliza el universo de su descendencia adquiere, en la novela de Enríquez, una dimensión grotesca que llama la atención sobre la capacidad deformadora del control. Mercedes Bradford, el personaje de la novela más plano en su maldad, encarna los aspectos más oscuros de las lógicas que rigen la cultura patriarcal; en tanto miembro de la clase explotadora, se la representa como una coleccionista de cuerpos. En su casa correntina, tiene en un antiguo túnel, una especie de zoológico humano de niños usurpados a familias pobres y sin medios para reclamarlos. Bajo el pretexto de la búsqueda de un nuevo médium, Mercedes mantiene en la abyección absoluta a una serie de criaturas infantiles sobre las cuales experimenta y deforma. Sus prisioneros dolientes funcionan como una fuente que nutre sus ritos de magia negra. La criatura más escalofriante de los experimentos de Mercedes es un niño invunche, deformado y vuelto a coser para satisfacer su imaginación creativa. Enríquez reescribe el tropo de la madre deformadora y lo asocia a la figura del invunche mediante la cita a *El obsceno pájaro de la*

noche de José Donoso, donde la descendencia deforme es síntoma de la decadencia de una clase social. En la novela de Donoso, la sucesión de una clase infértil (en este caso, la aristocracia terrateniente chilena) es monstruosa, pues la reproducción de su estirpe invoca una historia de violencia y explotación.

Mercedes Bradford, Florence Mathers y Anne Clarke —las últimas representantes de la genealogía que descubrió la Oscuridad y administradoras de la Orden— personifican la figura de la madre ctónica y monstruosa, pues, al igual que las «madres del dolor» de *Suspiria Profundis* de Thomas de Quincey —quienes rodean amenazantes a la diosa griega Levanía, encargada de levantar a los bebés después de su nacimiento— buscan en la vida nueva su perpetuación. Florence tiene dos hijos: Eddie y Stephen, ambos nacen dentro del mundo cerrado de la Orden; sin embargo, desarrollan formas distintas de relacionarse con esta herencia. En el caso de Eddie, el aplastante peso de la sangre lo deforma física y moralmente para convertirlo en un invunche psíquico. Florence busca la manifestación de la clarividencia en Eddie estimulando su mente hasta el estado hiperia, el cual consiste en «encender un número excesivo de neuronas» (416) mediante torturas y vejaciones. Sin embargo, los experimentos fracasan y solo logran destruir la subjetividad de Eddie, confinándolo en la locura. La deformación caracteriza la maternidad de Anne Clark y su hija Laura, quien es tuerta debido a que Mercedes le sacó un ojo para controlar sus capacidades como vidente. Laura es una joven cuya ambigüedad sexual e inteligencia son atractivas a los ojos de Rosario, pero que maneja el miedo que le producen los abusos de su familia mediante el consumo constante de alcohol. Al igual como hicieron con Juan, Anne adopta a Laura cuando, después de identificar en ella potenciales mágicos, se la compra a un padre pobre. Los hijos de la Orden comparten, de esta manera, como principal característica el haber sido deformados para servir.

La excepción a esta regla es Stephen Mathers (y Rosario, hasta el momento en que la eliminan), quien desarrolla tácticas de disimulo y encubrimiento que le permiten negociar una identidad dentro de la Orden. En la línea del análisis de la novela de formación de George Lukács, Stephen representaría al joven que, como Wilhelm Meister, aprende a negociar su interioridad en relación con su contexto (136). Stephen es un hombre bello, libidinal y rico que, a diferencia de los referentes góticos de este tipo de masculinidad (como Dorian Gray), sobrevive, pues acepta e integra su

sombra, así como la de su familia, mediante el placer y la lealtad a los que ama, como Juan.

Si bien el asesinato de Rosario puede ser leído como el precio que paga por proteger a su hijo, la convención gótica de la madre muerta idealizada se complica al incluir su subjetividad en la tercera sección de la obra, «Círculos de tiza 1960-1976». La narración en primera persona hace visible tanto las ansiedades en torno a la responsabilidad de criar y cuidar dentro de la Orden como las dificultades para definir una nueva identidad de madre cuidadora dentro de una casta que ella sabe deformadora. El foco de este capítulo es conocer a Rosario y a Juan como jóvenes adultos que exploran gozosos, a pesar de la frágil salud de Juan, las múltiples posibilidades de expansión que ofrece una ciudad metropolitana como Londres en plena revolución cultural. Rosario aprovecha sin pudor sus privilegios de clase, su educación en Cambridge y el acceso que le da el dinero a universos que asociamos con las figuras más emblemáticas de la contra cultura juvenil de los sesenta, como los Rolling Stones y David Bowie (quien hace un cameo en la novela). Rosario habla de ropa, tiene sexo con hombres y mujeres, consume drogas, estudia y discute con Juan, Stephen y Laura sus descubrimientos en los anales ingleses de la Orden. Todo con la misma intensidad.

La primera persona es fundamental también para la descripción de los primeros años como madre, pues el «amor de madre» se representa como un descubrimiento, no una calidad inherente a su biología. Es solo a partir de la relación de cuidado con su bebé y ante la posibilidad de que este corra peligro, que Rosario descubre el amor. El ejercicio del cuidado como expresión de amor transforma a Rosario en una rebelde que contrapone la noción de familia con la de linaje. La familia se compone de individuos que se cuidan, en tanto que el linaje es la mantención de recursos y capitales dentro de un grupo que se reproduce a sí mismo.

Dibujar un círculo en torno al hijo: relaciones de cuidado, masculinidad y comunidad

Coppelia Kahn parte del análisis psicoanalítico de la relación madre y descendencia respecto de su impacto sobre el complejo de Edipo de Nancy Chodorow, para resaltar las formas en que la desaparición de la madre permite romper la relación simbiótica que expresa la herencia. A partir de su lectura de *El rey Lear* de Shakespeare, Kahn hace hincapié en la forma

en que la ausencia materna puede posibilitar el surgimiento de nuevas configuraciones de cuidado entre el padre y sus hijas, y que la forma de hacerlo sería “to uncover the hidden mother in the hero’s inner world” (35). En la novela, Juan, al no encontrar a Rosario, se ve obligado a invocarla en su memoria y reconstruirla para Gaspar. El esfuerzo de recordar a la madre le permite a Juan conectarse con las necesidades de su hijo y desarrollar formas de protección y cuidado para las cuales no tiene referente, debido también a su temprana orfandad. Sara Ruddick postula que *maternar* es un trabajo no necesariamente anclado en la biología femenina, sino lo que define este tipo de labor es el desarrollo de un «pensamiento maternal» que se caracteriza principalmente por el esfuerzo de mantener a los niños al margen de la violencia, tanto del contexto como la propia (13). De esta manera, Juan se configura como un demonio que aprende a cuidar y proteger a su hijo del mal que él mismo canaliza. El juicio materno es, según Ruddick, empático al fomentar un pensamiento pacifista y antimilitarista capaz de extrapolar la práctica de cuidado local a escenarios globales. Además, la repartición social de los cuidados tiene como consecuencia mayor justicia y —agrego a la argumentación de Ruddick— posibilita el desarrollo de una conciencia capaz de identificar la amenaza entrópica a la vida. De esta manera, la representación de la ausencia materna en la novela de Enríquez, en lugar de repetir la convención decimonónica para reafirmar la cultura dominante, la reelabora para que posibilite configuraciones de relaciones de cuidado más allá de la esfera de lo maternal-femenino y la familia nuclear.

La primera parte del libro, «Las garras del dios vivo», se presenta como una historia caminera en la que un padre, acompañado de un niño de seis años, maneja desde Buenos Aires hasta Corrientes, pasando antes por Misiones durante los últimos años de la dictadura cívico-militar argentina. Las paradas en moteles y restaurantes de carretera, la generosidad de los extraños, el asombro del niño ante entornos naturales y culturales diferentes de los que conoce, son motivos de las novelas de viaje. Sin embargo, lo más relevante es el desarrollo de un vínculo de cuidado mutuo entre los viajeros. Sin Rosario, tanto Juan como Gaspar adquieren un mayor grado de vulnerabilidad pues ya nada se interpone entre ellos y los apetitos de la Orden.

Mariana Enríquez ha compartido en entrevistas que uno de los referentes para esta sección del libro es *La carretera* de Cormac McCarthy,

novela en que un padre y un hijo comienzan un recorrido —después del suicidio de la madre— por carreteras abandonadas luego del fin del mundo como lo conocemos⁹. La amenaza en la novela de McCarthy es el hambre de los supervivientes caníbales, en tanto que la preocupación principal del padre es controlar el dolor y el debilitamiento causados por una herida mortal hasta el momento en que encuentre la forma de darle una oportunidad de vida a su hijo. La herida mortal del padre de *La carretera* encuentra en *Nuestra parte de noche* un paralelo en la grave aflicción cardíaca que padece Juan desde su infancia. Fue precisamente debido a su enfermedad que lo encuentra Jorge Bradford, el médico de la familia, cuando, en una operación a corazón abierto, reconoce la presencia de la Oscuridad en su cuerpo. Juan, como hijo de emigrantes campesinos suecos de la zona Corrientes, estaba destinado a morir temprano debido a la gravedad de su condición y la pobreza de sus padres, por lo que la apropiación del cuerpo de Juan por parte de la familia Bradford es sencilla. Juan es representado por Enríquez como un hombre físicamente enorme, de belleza conmovedora; sin embargo, su cuerpo, atravesado por cicatrices y la fragilidad de su corazón, enfatiza la vulnerabilidad de los servidores de la Orden.

A diferencia de la novela de McCarthy, las geografías naturales y humanas que recorren padre e hijo no están devastadas. La novela de Enríquez hace un esfuerzo por enfatizar la capacidad del niño de apreciar, de dar significado a la belleza y la exuberancia del paisaje. Las leyendas que dan origen a los nombres de las flores, las historias tras las animitas del camino, los santos patronos de una geografía selvática son, en los ojos del niño, tan terribles como bellas. Identifico en esto un rescate de imaginarios románticos que en la novela resisten las lógicas de dominio extractivista encarnadas por la Orden. Las creencias sincréticas de la selva y el campo, así como las formas de espiritualidad paganas, se representan en una brujería capaz de contrarrestar los conjuros de lo que Isabelle Stengers y Phillipe Pignarre han llamado «Brujería capitalista». La magia oscura de los miembros de la Orden, disfrazada de industria y progreso, se combate con magia y hechicería popular, «saberes que hemos desclasificado» (76), pues debe ser desafiada en el mismo plano.

La primera parada formal de Juan y Gaspar es la casa de Catalina Reyes o Tali, hija del padre de Rosario y de una curandera local que Mer-

⁹ Ver entrevista «Mariana Enríquez: Contarlo todo», de Diego Zuñiga para latercera.com.

cedes también elimina. Tali cuida el templo de San la muerte, un popular santo sincrético, y orienta las familias de desaparecidos en dictadura sobre la ubicación de los cuerpos de sus seres queridos y las formas en las que murieron. Las prácticas mágicas de Tali combaten el horror asociado a la dictadura al integrar la muerte a la vida cotidiana mediante el culto a San la muerte. Tali, al igual que Stephen, es amante de Juan, lo que enfatiza el carácter mágico-afectivo del sexo en la novela y la forma en que la comunicación sexual contribuye a la formación de una familia alternativa. Juan solicita su ayuda mágica y le deja pelo y ropa de su hijo para que Tali lo ayude a bloquear la manifestación del don de Gaspar y, de este modo, protegerlo del servicio a la Orden.

Las figuras cuidadoras de la novela son principalmente masculinas¹⁰. Los vínculos afectivo-eróticos que escapan a los modelos hetero-normados son aquellos donde se desarrollan relaciones de cuidado que efectivamente protegen a los más vulnerables. Juan obtiene su fuerza en su capacidad de feminizarse, ya sea mediante sus vínculos sexo-afectivos con otros hombres como en su capacidad de recordar y repetir las formas de ser madre de Rosario. Su posición de poder y vulnerabilidad dentro de la familia (Bradford), recuerda la figura femenina de la novela del XIX, quien, a pesar de ser esencial para la reproducción y expansión del poder, así como el capital de la familia burguesa, no administra este poder: «Él contribuía, pero no se sentía cómplice. Se sentía inocente. Él también era un prisionero» (70). En la enfermedad crónica de Juan resuena también la condición que Elaine Showalter ha identificado como una forma femenina de resistir la prisión expresiva de la familia patriarcal (190). Finalmente, Juan, al igual que los invunches de las tres «madres del dolor», es también un ser doliente que nutre a la Orden con su sufrimiento. Como plantea Jeffrey Cohen, la presencia de lo monstruoso da cuenta de lo que reprime y a la vez desea la cultura que lo produce (17-18).

En la novela, las secciones que tratan de los procesos formativos de Gaspar son «Las cosas malas de las casas solas, Buenos Aires, 1985-

¹⁰ En este trabajo me enfoco principalmente en la figura del padre como figura cuidadora; sin embargo, los hombres que cuidan en la novela son varios: resaltan Stephen, a quien ya he descrito; Luis, el hermano biológico de Juan; Pablo, un amigo del barrio que, como joven gay, debe aprender a cuidar y a cuidarse dentro de un contexto acechado por el VIH/SIDA; y Andrés, un fotógrafo que nutre sexualmente a Juan y lo ayuda con el cuidado de Gaspar en una parada caminera.

1986» y «Las flores negras que crecen en el cielo, 1987-1997». En ambas se representan figuras masculinas a cargo de su protección que desempeñan roles de cuidado tradicionalmente femeninos. Los responsables de desafiar el poder omnipresente de la Orden y la familia Bradford son Juan, primero, y, después de su muerte, su hermano biológico, Luis. Sin embargo, es en las relaciones de amistad —como las de Juan y Stephen— y en los vínculos de Gaspar con los amigos del barrio en el cual crecerá lejos de la Orden que se encuentra el ancla moral de la novela. Las dos secciones presentan elementos formativos, dado que el lector acompaña al joven en su camino a la adultez, en tanto que negocia un lugar en el mundo movido por el hambre de la Oscuridad. De esta manera, el infierno al cual desciende el protagonista de la novela de formación clásica como parte de su tránsito a la adultez no se representa como un momento o etapa cuya superación fortalece al personaje; por el contrario, el descubrimiento de Gaspar es que el infierno no es un lugar del cual se entra y se sale, sino una constante. La Oscuridad, inconmensurable e inefable, se expresa alegóricamente como latencia, por un lado, en su herencia individual como hijo de la Orden; y, por otro, en que también es hijo de una sociedad que abrió el portal a la Oscuridad para instalar la muerte como política de Estado durante la dictadura cívico-militar.

Propongo pensar el cuidado en términos de protección, pero no solo como resguardo del daño, sino también como sustentabilidad, es decir como formas de evitar el perjuicio a corto y largo plazo. Lo primero que una persona que cuida hace es evaluar los peligros para luego generar las protecciones que contribuyan a preservar la vida. El pensamiento de Stengers y Pignarre se hace relevante en esta discusión debido a que presentan cómo el gran legado de Marx no solo «supo nombrar aquello que, bajo sus ojos, estaba transformando el mundo» (93), sino también elabora formas de protección. El capitalismo —como la Oscuridad en la novela— es para Marx mucho más que una situación de dominación económica, sino que, en la línea de Deleuze y Guattari, es un sistema económico y social capaz de capturar los afectos y flujos energéticos de la experiencia, así como su representación cultural. En el análisis de Stengers y Pignarre, el capitalismo se sustenta en una racionalidad económica que funciona como un encantamiento que nos convence que cada cosa, trabajo o habilidad tiene un valor y un lugar dentro de una estructura. El aporte de Marx para los críticos excede la creación de las categorías que califican la fuerza del

trabajo y la extracción de plusvalía —ambas, según los críticos, abstracciones que el capitalismo puede «hacer o deshacer» (96)—, sino que su contribución fundamental «es haber producido una protección contra la operación de captura capitalista» y haber «fabricado una ‘mala voluntad’ del pensamiento contra los encantos de las equivalencias económicas. No obstante, una protección que se desconoce, que no es cultivada como tal, se vuelve a su vez peligrosa» (96-97).

La «mala voluntad» se expresa en la novela no únicamente en el develamiento de la Oscuridad como sustento espiritual de la clase dueña de los medios de producción, así como la impunidad de sus operaciones de captura, sino que como conjuro de protección. La novela de Enríquez enfrenta las fuerzas que nutren y desafían al capitalismo industrial en el plano de lo espectral. Enríquez desfamiliariza los horrores de los discursos de progreso y sus lenguajes realistas para luego combatir la Oscuridad simbólicamente mediante conjuros capaces de blindar los cuerpos a la explotación.

Derrida, en *Espectros de Marx*, se pregunta también sobre la herencia del marxismo en el contexto finisecular que aparentemente ha sepultado su figura a partir del concepto de *fantología*, una ontología de la presencia acechada por fantasmas que vuelven en cada ciclo de revolución. El fantasma de Marx acecha el «capitalismo brujo» y, de la misma forma que invita a hacerse cargo del trauma, también advierte futuros posibles. En los potenciales bloqueados de lo espectral se encuentran, quizás, las claves para la sustentabilidad¹¹. De la forma en que el fantasma de «las navidades futuras» de Charles Dickens quiere protegernos de la muerte y, por encima de todo, de la muerte en vida que significa someter el cuerpo a la producción capitalista, en la novela de Enríquez, los símbolos que protegen también hablan el idioma espectral de la Oscuridad, pues Juan debe buscar en la Oscuridad el signo que pueda protegerlo contra esta misma.

La Orden es dueña de los cuerpos de Juan y Gaspar; negarse a ese destino implica necesariamente un corte violento, una herida. Este corte se corporiza en el rito mediante el cual Juan libera a su hijo de su herencia familiar al marcar el hueso de su brazo. La imagen es brutal: Juan, con un vidrio roto, le hace un tajo a Gaspar en el brazo que le llega al hueso, luego

¹¹ Para Derrida, el fantasma funciona como entidad deconstructiva, puesto que desestabiliza las nociones de pasado y futuro, comienzo y fin, vida y muerte, a la vez que introduce la posibilidad de configuraciones como historias o posibilidades alternativas (*Espectros de Marx* 53).

dibuja sobre este el signo de protección, para chupar la herida bebiendo la sangre de su horrorizado hijo. Juan también se corta, obligando a Gaspar a tomar de su sangre. El desgarrar de músculos, nervios y tendones funciona como metáfora de separación, de transformación que libera a Gaspar de su herencia. La crudeza abyecta de la escena recuerda un parto (quizás el rito de sangre más vinculante) que, al mezclar la sangre del padre con la del hijo, bloquea la sangre materna. Si se lee la escena desde la definición de lo abyecto que proporciona Julia Kristeva, podemos identificar la escena como un momento liminal o en el cual el corte, la sangre y el desgarrar devuelven al hijo al momento originario para separar su cuerpo de su estirpe (75). La intervención de un padre como Juan puede ser interpretada como la de un padre que se rebela contra el orden simbólico —en este caso, el mundo definido por la Orden— al grabar sobre su hijo un símbolo que no pertenece al mundo de los vivos, pero que lo protege de las formas de dominio que él mismo invoca.

Como último comentario sobre las relaciones de cuidado que en la novela hacen el contrapeso a la ausencia de la madre, quisiera sumar a la importancia del padre una dimensión espacial y comunitaria que también se configura desde lo afectivo. El barrio al cual Juan se muda para criar a Gaspar lo más alejado posible de la Orden, es un barrio de clase media del casco urbano de Buenos Aires. Un barrio de esas características protege al hijo casi tanto como el símbolo que ha grabado en su brazo, pues provee al hijo de una red de cuidado. En «Las cosas malas de las casas solas, Buenos Aires, 1985-1986», se evidencia la cita a *It* de Stephen King no solo en términos temáticos, ya que Enríquez, al igual que King, interrumpe el realismo de una narración orientada a la representación de lo cotidiano en un grupo de preadolescentes con intervenciones de formas de horror originadas en los miedos del mundo adulto que conocen como parte de su proceso formativo. Tanto en Enríquez como en King, la amistad infantil y adolescente es un refugio frente a la corrupción del mundo adulto, es el espacio en el cual se construye una forma solidaria y desinteresada de relacionarse con el otro. Gaspar pasa las tardes en las casas de sus amigos donde merienda, lee historietas, ve televisión con sus madres y tías para sobrellevar la oscuridad de su casa, además de un padre enfermo que no trabaja ni socializa. La amistad es el lugar donde la novela ubica las formas de amor más auténticas; incluso las relaciones de pareja se representan dentro del paradigma de la amistad y la lealtad, puesto que el sexo

no es hegemonía de la pareja romántica. Es por ello que la pérdida de una de las niñas de la pandilla del barrio golpea tanto el proceso formativo de Gaspar y sus amigos. Adela, una niña a la que le falta un brazo (que, luego descubrimos, perdió en su temprana infancia en un rito de la Orden), es tragada por una casa abandonada que sirve de umbral al Otro Lugar, el mundo que habita la Oscuridad. Adela se configura en la novela como una «niña sacrificial» que, al igual que en *Carrie*, canaliza el mal y, en este caso, calma el hambre de la Oscuridad para que sobrevivan los demás¹².

La casa abandonada al final de la cuadra de las novelas de King adquiere, en el contexto argentino, una dimensión política, ya que los barrios de clase media también sirven para esconder los horrores de la dictadura. Por fuera de las casas que fungían como centros de detención y tortura, jugaban niños, pasaban señoras con bolsas de pan y verduras. La desaparición de Adela se une así, simbólicamente, a la de tantas otras personas que entraron en casas que, por fuera, no daban indicios del horror que encerraban y cuyos cuerpos nadie ha podido encontrar. Para el grupo de preadolescentes que pasaban las tardes andando en bicicleta y escapando de los problemas de sus padres refugiándose en la amistad, la desaparición de Adela es el evento con el cual pierden su inocencia para nunca volver a ser los mismos. Así, de la misma manera en que a Adela a veces le dolía o picaba el brazo perdido, los chicos que sobreviven a la casa abandonada sentirán por siempre la presencia del miembro fantasma del grupo. La desaparición de Adela alegoriza un momento iniciático de carácter generacional, pues parte de crecer en el contexto argentino de la post dictadura significa enterarse de sus horrores y comprender canciones como «Los dinosaurios» del cantautor argentino Charly García y sus versos: «Los amigos del barrio pueden desaparecer [...] la persona que amas puede desaparecer» (*Clics modernos* 7).

Conclusión

Nuestra parte de noche le da una vuelta más a la tuerca de la representación de la ausencia materna, ya que desafía lo que Lucy Irigaray ha descrito como la consolidación del poder patriarcal que obliga a la des-

¹² La desaparición de Adela es anticipada de forma correlacional por la desaparición de Eddie Mathers en «Círculos de tiza 1960-1976», también en una casa que funciona como portal al Otro Lugar. En el primer episodio, la casa está en Londres y la pandilla que lo entra a buscar está formada por Juan, Rosario, Stephen y Laura.

endencia a crecer en el mundo del padre (47). En la novela de Enríquez, se abre la posibilidad de que el padre y el hijo se prueben en la tarea de desmontar la herencia patriarcal para, de esta manera, participar en la protección y la sustentabilidad de la vida. El mundo gobernado por el capitalismo industrial es un lugar sin una madre que se interponga a la fuerza devastadora de una Oscuridad que se expande en la medida en que va rompiendo el entramado humano y no humano del cual depende la vida. Timothy Morton se pregunta en *Hyperobjects*: “What reality is it that humans now inhabit? How should they dispose themselves toward the entities they have discovered?” (95). ¿Estamos adentro o afuera del hiperobjeto? ¿Es parte de nosotros? Si bien la Oscuridad es descubierta, también es una entidad creada por quienes la invocan; así también es parte de quienes la veneran. Morton abre *Humankind* (libro posterior a *Hyperobjects*) con una descripción de cómo el cuerpo de la madre escenifica lo «real simbiótico» (1-2) de la experiencia planetaria, pues en su cuerpo convergen múltiples variables que posibilitan la reproducción de la vida humana y no humana. Lo «real simbiótico» solo es posible debido a una compleja red de solidaridad en que, por ejemplo, la leche materna nutre las bacterias que luego inmunizan al bebé. La solidaridad, la unión, la conciencia de que todo es parte de lo mismo se cuaja arquetípicamente en la figura de la madre que, como Gaia-madre Tierra, organiza las solidaridades de la infinitamente compleja malla que sostiene la experiencia planetaria. Es, por lo tanto, fundamental para la racionalidad económica capitalista someter lo materno a lo que Stengers y Pignarre llaman sus «alternativas infernales» (61). Mariana Enríquez conjura un mundo en el cual el «pensamiento maternal» anclado en el cuidado, movilizado por lo afectivo y lo erótico, permite que lo masculino se desenmarque de lo patriarcal para que, desde su vulnerabilidad, se fortalezca en la solidaridad. Gaspar sobrevive y vence a su familia, entierra a los Bradford en la Oscuridad gracias a las orientaciones de Juan, quien se manifiesta por medio de señales que de a poco va aprendiendo a leer en la medida en que se convierte en brujo. La brujería no es buena o mala, sino que se define a partir de los sujetos que la producen. Gaspar, desde muy pequeño, supo que la palabra intencionada puede ser hechizo de vida: «Había aprendido eso de su madre. La imitaba. ¿Cuántas veces la había visto entreteniéndolo así? *She talks you back to life*, le decía Florence, y era cierto. Le hablaba para devolverlo a la vida» (105). Cierro con la imagen del andrógino mágico y el principio de la alquimia *solve et*

coagula, citados juntos en la novela (407), para destacar las posibilidades imaginativas del gótico en la transformación de categorías de género y estructuras sociales y económicas fosilizadas por la cultura patriarcal. *Nuestra parte de noche* puede leerse como una combinación de elementos que remueven, no sin dolor, las lógicas necrománticas del capitalismo industrial con el fin de probar alianzas solidarias compatibles con la vida.

OBRAS CITADAS

- Anolik, Ruth Bienstock. "The Missing Mother: The Meanings of Maternal Absence in the Gothic Mode." *Modern Language Studies*, vol. 33, no. 1.5, Spring-Autumn 2003, pp. 25- 43.
- Bottinger, Fred. *Gothic*. Routledge, 2014.
- Brontë, Emily. *Cumbres borrascosas*. Traducido por Alejandro Pareja Rodríguez, Editorial Alma, 2018.
- Cohen, Jeffrey. "Monster culture (Seven Thesis)." *Monster Theory: Reading Culture*. Editado por Jeffrey Jerome Cohen, University of Minneapolis Press, 1996, pp. 1-25.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), Informe Nunca Más, 1985.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Traducido por José Miguel Alarcón y Cristina Peretti. Editorial Trotta, 1995.
- De Quincey, Thomas. *Suspiria de Profundis*. Traducido por Luis Loayza, Alianza Editorial, 2008.
- Dever, Carolyn. *Death and the Mother from Dickens to Freud: Victorian Fiction and the Anxiety of Origins*. Cambridge University Press, 1998.
- Dickens, Charles. *Una canción de navidad*. Traducido por Agnès Iranzu, Gribaudo, 2018.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Editado por Thomas H. Johnson. Little, Brown, 1960.
- Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Alfagura, 2015.
- Enríquez, Mariana. *Nuestra parte de noche*. Anagrama, 2019.

- Guilbert, Sandra M, Susan Gubar. *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979.
- García, Charly. «Los dinosaurios». *Clics modernos*, SG Discos, 1983.
- Irigaray, Luce. *The Irigaray Reader*. Editado por Margaret Whitford, Basil Blackwell, 1991.
- Kahn, Coppélia. “The Absent Mother in King Lear.” *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Editado por Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers, The University of Chicago Press, 1986, pp. 33-49.
- Lovecraft, Howard Phillip. «El llamado de Cthulhu». *Los Mitos de Cthulhu* Vol. I. Editado por Luis Benítez, Ediciones Lea, 2015, pp. 49-89.
- Lukács, Georg. *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Traducido por Anna Bostock, The MIT Press, 1971.
- McCarthy, Cormac. *La carretera*. Debolsillo, 2016.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. University of Minnesota Press, 2013.
- _____. *Humankind: Solidarity with Nonhuman People*. Verso, 2019.
- Pastor, Beatriz. *Discursos narrativos de la conquista: Mitificación y emergencia*. Ediciones del Norte, 1988.
- Ruddick, Sara. *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace*. Beacon Press, 1995.
- Scholz, Roswitha. *Capital y patriarcado: La escisión del valor*. Editado por Clara Navarro Ruiz, Mimesis, 2020.
- Stengers, Isabelle y Phillippe Pignarre. *La brujería Capitalista*. Traducido por Victor Goldstein, Hekht libros, 2018.
- Vicuña Cifuentes, Julio. *Del origen de los mitos de Chile: Recogidos de la tradición oral*. LOM, 2018.
- Zuñiga, Diego. Entrevista «Mariana Enríquez: Contarlo todo». *Latercera*, 4 de enero, 2020 <https://www.latercera.com/culto/2020/01/05/mariana-Enríquez-contarlo/>. Consultado el 20 de mayo de 2021.

MATERNIDAD, CRIMEN E INVESTIGACIÓN EN *LAS MADRES NO* DE KATIXA AGIRRE

Motherhood, Crime, and Investigation
in Katixa Agirre's *Las madres no*

Olga Albarrán Caselles, Ph. D.
The University of British Columbia
Correo electrónico: olga.albarran@ubc.ca

Resumen

Uno de los crímenes más aterradores y condenados socialmente es el infanticidio. Perturba de tal modo que hace tambalear los cimientos sobre los que se sostiene nuestra cultura, y la investigación que motiva se adentra en uno de los mayores tabúes de nuestra especie. Katixa Agirre penetra en la indagación de tal misterio con su primera novela, *Las madres no* (2018), en la cual busca comprender qué lleva a una madre a matar a sus gemelos. La narradora, madre primeriza, desarrolla simultáneamente una búsqueda sobre la verdad del asesinato y sobre la escritura literaria, persigue entender qué significa ser madre y ser escritora, y cuál es su repercusión política y social en la España del siglo XXI. Este ensayo enfatiza cómo el uso de estrategias narrativas afines al género del suspense permite indagar las contradicciones y las zonas más oscuras de la experiencia materna, como la ambivalencia afectiva y una entrada a la locura.

Palabras clave: infanticidio, maternidad, metanarración, suspense, crimen

Abstract

Infanticide is one of the most terrifying and socially condemned crimes. It disturbs us in such a way as to unsettle the foundations which sustain our culture, and the inquiry it motivates enters into one of the greatest taboos of our species. Katixa Agirre scrutinizes such a mystery with her first novel, *Las madres no* (2018), in which she seeks to understand what leads a mother to kill her twins. The narrator, first time mother, simultaneously

develops a search for the truth of the murder and of literary writing, seeking to understand what it means to be a mother and to be a writer, and what political and social repercussions it has in 21st-Century Spain. This article emphasizes how the use of strategies that belong to the genre of crime fiction allows to investigate the contradictions and the darkest parts of maternal experience, such as affective ambivalence and a doorway to madness.

Keywords: infanticide, maternity, metanarrative, thriller, crime

Recibido: 19 de junio de 2021. *Aceptado:* 10 de mayo de 2022.

«Un criminal produce crímenes..., también arte, literatura, novelas y hasta tragedias».

Karl Marx

Loca. Trastornada. Histérica. Psicópata. Perturbada. Neurótica. Desquiciada. Demente. Enajenada. Mala. Ante un infanticidio, la locura es la explicación más congruente que se le suele dar a una acción que resulta intolerable pues, por definición, la madre es la que da la vida, no quien la aniquila. No obstante, el filicidio siempre ha formado parte del imaginario materno y ha sido una práctica aceptada en diversas culturas a lo largo de la historia¹: “Legal, systemic infanticide was practiced in Sparta, in Rome, by the Arabs, in feudal Japan, in traditional China, and it has always been a form of population control in preliterate societies” —señalaba Adrienne Rich en su obra clásica *Of Woman Born* (259). Actualmente, sin embargo, es uno de los crímenes más aterradores y condenados socialmente. Perturba de tal modo que hace tambalear los cimientos sobre los que se sostiene nuestra cultura, y la investigación que motiva se adentra en uno de los mayores tabúes de nuestra especie.

Katixa Agirre (Vitoria-Gasteiz, 1981) se adentra en la indagación de tal misterio con su primera novela, *Las madres no* (2018), en la cual busca comprender qué lleva a una madre a matar a sus gemelos de diez meses después de haber pasado por arduos tratamientos de reproducción asisti-

¹ En Guinea Bissau, por ejemplo, el infanticidio de niños considerados «no-humanos» (nacidos con algún tipo de discapacidad) es una práctica vigente (ver Agudo, 2021).

da para concebirlos. El texto se nos presenta como una doble narración, un rasgo característico y base del relato policial clásico, según Tzvetan Todorov. Tenemos la investigación simultánea de un doble infanticidio —a través de la figura de la madre criminal— y de la creación de la novela que tenemos en las manos —por medio de una voz narrativa que ahonda en todos los detalles que permitan llegar a la verdad que, de algún modo, restaure el orden perturbado y conforme el libro que persigue producir. La narradora usa estrategias propias de la novela policial para buscar respuestas en la historia cultural occidental que den cuenta tanto de lo que significa ser madre y ser escritora como de lo que pueden el cuerpo materno y el texto literario. Asimismo, nos hace preguntarnos cuál es el alcance social de estas interrogantes en la España del siglo XXI, de modo que podamos replantear la práctica reproductiva y creativa en sentido político como parte de un proyecto emancipador. Retoma, por lo tanto, una cuestión que ha dado lugar a una rica, aunque silenciada, tradición cultural: la maternidad y su representación.

Siguiendo la distribución clásica de Benveniste entre los niveles de la historia y del discurso, este ensayo se divide en dos partes. Primero, mi análisis se centra en la historia de la criminal, la madre asesina, un personaje sin voz que, no obstante, posee tal magnetismo que articula la novela. En la segunda parte, enfoco mi mirada hacia los modos y aspectos del relato a través de la voz narradora, una escritora anónima que emprende una investigación especulativa en la cual va desvelando los entresijos de una narración escurridiza sobre dicha infanticida. Josefina Ludmer recuerda que la correlación entre delito femenino y patología ha sido fecunda en la literatura occidental debido a que, como expresaba Eduardo Holmberg en su novela corta *La bolsa de huesos* (1896), «las neurosis no tienen explicación, ni principio ni fin» (en Ludmer 359). El epíteto «asesina» plantea, en cambio, un oxímoron imposible cuando aparece unido a la palabra «madre», una paradoja que roza la aberración y que el mismo título —*Las madres no*— insinúa².

Mi análisis enfatiza cómo el uso de estrategias narrativas afines al gé-

² La novela de Agirre retoma el tema que otras autoras contemporáneas han abordado en textos recientes acerca de la violencia contra la infancia a manos de la figura de la cuidadora, curiosamente, de origen francés; por ejemplo, *Mi amor desgraciado* (2010), de la escritora y psicoanalista Lola López Mondéjar en el contexto peninsular, o *Canción dulce* (2016), de la narradora y periodista Leïla Slimani en el francés.

nero del suspense permite indagar lo que, de otro modo, permanecería velado, esto es, las contradicciones y zonas más oscuras de la experiencia materna, como la ambivalencia afectiva y el acceso a la locura. La narradora-detective ambiciona revelar un crimen inexplicable y nos hace partícipes en su tarea, a pesar de estar destinada al fracaso. A lo largo de su narración, va sondeando características comunes, aunque históricamente anuladas, de la práctica materna: la desesperación, la soledad, el agotamiento, el miedo, la incertidumbre, el hastío, la rabia, la frustración o la enajenación, entre otras. Como nos recuerda Ludmer, para Marx, el criminal produce, además de crímenes, «una impresión, en parte moral y en parte trágica según el caso, y de este modo presta ‘servicios’ al suscitar los sentimientos morales y estéticos del público» (12). Del mismo modo, el personaje de la madre asesina desencadena, por medio del infanticidio, la narración de *Las madres no* y estimula una reflexión sobre esa región proscrita del mundo de las madres que se ha mantenido en los márgenes de nuestra cultura, como exploro a continuación.

I. Las madres no matan

Tener hijos, contrario a la creencia popular, no otorga una nueva identidad monolítica a la mujer como madre, sino una nueva constelación de relaciones donde se establecen unas coordenadas de poder determinadas³. Las madres experimentan en la maternidad un poder real (el poder sobre los hijos), al tiempo que se ven despojadas de él de una manera un tanto esquizofrénica; las consecuencias de tal despojo, como presenta *Las madres no*, pueden ser violentas: «El poder de acabar con todo» (Agirre 160). El personaje de Alice Espanet –madre infanticida, modelo y artista frustrada– parece entenderlo así y destruye tanto los cuadros que había creado sobre sus pesadillas sobre la cesárea durante el puerperio como los bebés que las habían producido, un acto que, a su vez, origina la narración que intenta descifrarlo.

De esta forma, la novela construye un personaje que no encaja en los parámetros que, de algún modo, podrían ayudar a aclarar el crimen. Como indicaba Rich, numerosas mujeres han matado a recién nacidos que no habrían podido criar por razones tanto económicas como emocionales. En

³ Aunque, actualmente, como han advertido algunas autoras como López Mondéjar, la maternidad corre el riesgo de convertirse en «una peligrosa cuestión de identidad» («Hijo»).

muchas ocasiones, estas criaturas habían sido el producto de violaciones dentro y fuera del matrimonio. Debido a la ignorancia, la pobreza y la falta de educación y control reproductivos, esos niños han sido forzados a nacer (258). Por su parte, Sara Fariello señala que el infanticidio hoy no es un fenómeno distintivo de situaciones graves de marginalidad, ignorancia o precariedad, sino que mayoritariamente se produce en contextos de negación del embarazo en madres, por lo general, jóvenes (21). En cambio, el personaje de Alice Espanet no se ajusta a ninguno de estos supuestos: se trata de una modelo francesa casada con un norteamericano «de clase media casi alta» (Agirre 66) que deseaba tener hijos y, al no poder concebirlos en el lecho matrimonial, acudió a una clínica de reproducción asistida por «dos años y medio» para conseguirlo (Agirre 40).

La narradora nos ofrece la construcción del personaje de Alice ahondando en todos los aspectos que contribuyen a dotarla de vida, y el procedimiento que usa es típico de la novela de detectives: nos ofrece una propografía de manera que sea el punto de partida que permita descubrir su etopeya. Recurre así a los tópicos de la *femme fatale* (Agirre 126) que, en su caso, deviene *maman fatale*: su belleza y rasgos felinos (Agirre 92) contribuyen a la animalización del personaje que podría, en cierto modo, explicar su crimen, ya que, en el mundo animal, las madres devoran o abandonan a sus crías en determinadas ocasiones. No obstante, sería impreciso decir que se puede entender a Alice por medio de su descripción física y moral:

Inestable, narcisista, egocéntrica, carismática, odiosa, fuera de la realidad, frívola, llena de complejos, con baja autoestima, manipuladora, egoísta, mentirosa, agresiva, orgullosa, tramposa, lianta, incomprensible. Todo eso... seguro. Persona capaz de asesinar a dos bebés, a sus propios hijos tiernos e indefensos, traídos a este mundo con tanto esfuerzo, de la forma más fría y atroz... de ninguna manera (sic). (Agirre 97)

La voz narrativa construye este personaje por medio de tal indeterminación que se acaba por volver un fantasma. Según Derrida, «el espectro se convierte más bien en cierta ‘cosa’ difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro» (20). La criminal es, por lo tanto, «ese fantasma de Alice que se resiste a ser atrapado» y, sin embargo, está siendo juzgada, su «cuerpo espera, concreto y sólido en este punto exacto del espacio sideral» en la

segunda parte de la novela (Agirre 127). Durante el sumario, comparecen médicos, psiquiatras, policías y peritos que contribuyen a la polifonía del relato y dotan de mayor complejidad al personaje. Uno de ellos, por ejemplo, impone su lectura de la criminal: «Más que un trastorno, aquí hablamos de su forma de ser. Es capaz de hacer el mal» (Agirre 139).

Alice es una figura que opera como el espejo roto en que se mira la narradora y nos arrastra a nosotros a vernos también, aunque, a su vez, se le escapa por las grietas del azogue: imanta y repele a partes iguales, provocando tal atracción que dispara a la narradora al extremo contrario al final del relato. Resuelve «volver a casa y ser una madre ejemplar» al caer enfermo su hijo con meningitis vírica mientras ella presenciaba el juicio (Agirre 193), pues, como indica Pierre Bourdieu, «de todas las formas de ‘persuasión oculta,’ la más implacable es la ejercida, simplemente, por el orden de las cosas» (241). En otras palabras, pacta cumplir con las expectativas de lo que la sociedad estipula que debe ser una buena madre, alejada del narcisismo y la perversidad que representan las mujeres como Alice y, de alguna manera, también su propia madre y ella misma en su faceta de escritora.

Y es que la relación que tiene la narradora con la maternidad en tanto hija es conflictiva: su madre es, como Alice, una mujer ególatra que nunca demostró las cualidades afectivas que se esperaban de ella: «Sólo cuando habla de cosas que no les son propias a las madres, tiene la mía carisma y luz»; una madre de la que recuerda «el aburrimiento», «su rictus asqueado», «el gesto torcido y agotado», «su mirada vacía», «muda, sorda, ciega, subiendo a duras penas las pendientes de su desesperación» (Agirre 140). Una madre que, además, «anunció que se marchaba» cuando su hija alcanzó la mayoría de edad, arguyendo que la joven ya «no necesitaba una madre», abandono que la narradora confiesa no habérselo perdonado del todo (Agirre 141). Esa cara oculta del mundo materno incluye el rechazo, la antipatía y el odio hacia los hijos como parte de los afectos de la maternidad que, no obstante, han sido suprimidos. Se espera que una madre sepa en todo momento cómo responder con ternura ante situaciones y eventos nunca vividos previamente, respuestas en las que intervienen la inseguridad, el recelo o la animosidad pues, con la llegada de los hijos, comparecen nuevos apegos y peligrosos temores.

Para dilucidar el crimen, la narradora realiza una incursión similar a la que hace la prensa mediática en los casos de infanticidio y presenta una suerte de crónica negra, la cual, como señala Fariello, es un tipo

de discurso que ahonda en todos los detalles más siniestros de la esfera privada para tratar de descubrir el germen de la locura que pueda ayudar a justificar el delito (29). Una enajenación que se cierne como esa sombra característica del género detectivesco en el que, si bien hay una pretensión de realismo, como indica Ernest Mandel, todo está cubierto por un manto de misterio y ambigüedad: “Sinister shadows lurk in the background. People are not what they seem” (44). De esta manera, nos enteramos de la sombría infancia y juventud de la criminal –quien entonces se llamaba Jade– gracias a la conversación que tiene con su amiga Léa, en Aviñón: el abandono del padre, el desapego de una madre alcohólica, los problemas de bulimia, su deseo de convertirse en artista, su mitomanía y misteriosa desaparición. Léa no volvió a saber nada de Jade desde que fueron a Inglaterra 11 años atrás –momento en que conocieron a la narradora– cuando la incompetencia lingüística del inglés reveló el carácter vulnerable y acomplexado de Jade y, ante tal develamiento, optó por desvanecerse: «Se la tragó la tierra. Fue por esa época cuando cambió de nombre» (Agirre 94), otro factor sin justificación que añade misterio al personaje.

También sabemos cómo conoció a su esposo por «una entrevista que le hicieron [...] en una revista digital dedicada al mundo del vino» (Agirre 66), si bien la narradora fabula a partir de todos los datos que asegura obtener de distintas fuentes externas –hemerotecas, redes sociales de abogados, foros legales (Agirre 62)– y reconstruye la relación que mantenían los personajes. Nos facilita asimismo los pormenores del tratamiento largo y costoso de reproducción asistida al que se sometió la pareja hasta concebir a los gemelos. La narradora va a la clínica donde tiene la suerte de conversar con la recepcionista –«una cotilla profesional»– que recuerda a esa «mujer extrema» que era Alice y los datos sobre los tres ciclos fallidos de inseminación y la finalmente lograda fecundación *in vitro* (Agirre 44), aunque las circunstancias que rodean dicho procedimiento son ampliadas en el juicio contra la madre criminal.

De este modo, la experiencia materna de Alice se presenta en oposición a la que tiene la narradora, la cual «fue un susto inesperado» (Agirre 45). Una comparación que, además de servir como contrapunto, ofrece una excusa para denunciar la visión mercantilista de la maternidad en la época neoliberal:

¿Acaso hay algo que no se pueda conseguir en esta fase tar-

día del capitalismo? Necesidades materiales y espirituales, ambas puede cubrirlas el mercado. ¿Por qué no, entonces la necesidad, de reproducirse, que se encuentra en una zona gris entre ambas? ¿Quieres? ¡Puedes! No sin luchar, por supuesto. [...] El lenguaje neoliberal es emocional, inspirador, empoderante y pútrido. (Agirre 41)

La ideología neoliberal ha supuesto que la vivencia materna también sea medida –previo pago– bajo el signo del logro individual y, como indica López Mondéjar, se encumbra el hecho de desear: «el deseo es un derecho que no se negocia jamás» («Hijo»). Ahora bien, este deseo de maternidad tiene que ver, según Tubert, no ya con «un capital económico» sino «afectivo y narcisista» puesto que «el objetivo ya no es tener un hijo, sino ser madre», lo cual «suscita una idealización de la capacidad maternal» (Tubert 135). Desde el hecho de quedarse embarazada a dar pecho a demanda, desde tener un parto sin anestesia a las modalidades de crianza, cada elemento se vive hoy como una cuestión determinante donde la opción elegida somete a las madres a una presión social equivalente a la que pueden vivir los atletas en una competición olímpica.

A pesar de los indudables avances logrados por la historia de las luchas feministas, el campo de la maternidad es un territorio minado donde se vuelve evidente la desigualdad de géneros y la dominación masculina. Configura un universo en que cualquier mínima adversidad –como puede ser el inconsolable llanto de un bebé– hace tambalear la supuestamente sólida y recién creada identidad de madre y ser un resquicio de acceso a la psicosis, como plantea la novela. «El embarazo te trastorna» –afirma una lúcida Léa tratando de comprender, igual que la narradora, el infanticidio de la que fuese su amiga (Agirre 98). Convertirse en madre es un proceso en el que intervienen distintos factores y donde la duda y la hostilidad hacia la inminente maternidad suelen ser emociones comunes que, no obstante, pocas veces se mencionan⁴. La idealización y sacralización que rodea el embarazo ha conllevado una elipsis sistemática de todos aquellos aspectos que no son conniventes con la imagen estereotipada en que se representa la mujer embarazada en nuestra sociedad: muda y absorta en un estado de suprema felicidad y amor hacia la criatura que crece en su

⁴ Para obtener más información sobre el proceso de gestación desde una mirada antropológica, ver Imaz (2010).

vientre⁵. De igual modo, tras el parto, de haber existido tal ambivalencia afectiva, se espera que el encuentro con la criatura disipe todo rastro de incertidumbre y solo haya espacio para la ternura, el gozo y la satisfacción.

Sin embargo, el desbordamiento suele ser común y la depresión postparto, habitual, a pesar de seguir siendo un tabú social: estar apesadumbrada después de haber deseado ser madre se vive como un fracaso en una sociedad neoliberal donde se valora el éxito en todos los ámbitos. Los sentimientos contradictorios y oscilantes hacia la propia maternidad y hacia las criaturas son frecuentes, como constata el I Estudio sobre la Depresión Postparto realizado en España en 2017:

Más del 90% de las mujeres confiesa haber sufrido síntomas comunes de la depresión postparto en el periodo del puerperio. Entre estos se encuentran sentimientos de tristeza, cansancio, irritabilidad o ansiedad; pero también se cuentan la dificultad para crear vínculos con el bebé, la culpa e incluso la idea de hacer daño al bebé o a sí mismas (pensamiento común en un 2,62% de las madres).

La narración sondea estas trazas sombrías en Alice, quien vivía una «maternidad conflictiva» (Agirre 161) al punto de no poder quedarse sola con los niños y tener que recurrir a una niñera «para aligerar la carga de trabajo» (Agirre 155). Tales sesgos no son específicos de la madre criminal, sino que la misma narradora confiesa en distintos momentos sentir varias de estas emociones ligadas a la depresión, incluso las fantasías de las que se avergüenza acerca de cómo el bebé podría morir ahogado en la lavadora por un descuido suyo, o en el río al chocar accidentalmente con una persona haciendo deporte y perder el control del coche de paseo (Agirre 177). En este sentido, la autocensura que las mismas madres se imponen va pareja a la poca atención a la salud mental en la maternidad. Debido a las medidas de austeridad que desde 2008 han golpeado la sanidad pública española, ha habido un aumento de enfermedades mentales,

⁵ El personaje de Léa, en cambio, muestra un contrapunto a esta idea puesto que, a pesar de que indica haber querido ser madre desde siempre, confiesa que dudó de su deseo y de su embarazo una vez gestado su hijo; por ello, necesitó «una vía de escape, sentir[se] viva» en una aventura sexual fuera de su matrimonio: «Para ti Fabrice, para mí la escritura» –resume la narradora (Agirre 98-99).

y han sido las familias las que han debido hacerse cargo de los problemas derivados de la política neoliberal y la economía capitalista.

La soledad en que se encuentran tanto la narradora como la infanticida antes del crimen –sin una tribu que se estima fundamental para la crianza–⁶ incide en una problemática social de la España actual: la familia nuclear como célula autosuficiente del trabajo reproductivo⁷. Dentro de este contexto, la figura de la madre ha sido revalorizada de tal forma que Beatriz Gimeno habla de una neorromantización de la maternidad en la que ahora se depositan aquellos «valores del amor romántico, claves en la configuración de la subjetividad femenina» (23): «sacrificio, incondicionalidad, durabilidad, complementariedad» (Gimeno 26). Así, el trabajo reproductivo recae de manera gratuita fundamentalmente en las madres o –en las clases medias y altas– se externaliza a otras cuidadoras (normalmente, inmigrantes racializadas).

Las circunstancias actuales en que se ejerce la maternidad –unidas a las altas exigencias de perfección en que se encuentra hoy en día la figura de la madre– suscitan inadecuación, desconfianza y ansiedad. De ahí que Rich determinara la violencia materna como consecuencia palpable de la institución de la maternidad históricamente impuesta sobre las mujeres: “The expectations⁸ laid on [the mother] and on millions of women with children are ‘insane expectations.’ Instead of recognizing the institutional violence of patriarchal motherhood, society labels those women who finally erupt in violence as psychopathological” (263). En *Las madres no*, la sociedad también recurre a la patología para explicar el delito: una mujer que asesina a sus hijos no puede padecer sino algún tipo de demencia. Por ello, el jurado popular, conmuta su condena en prisión por visitas al psiquiatra, sentencia determinada por la clase privilegiada a la que pertenece la asesina: europea blanca, de origen francés, casada con un empresario, cuya residencia se encuentra en el «barrio con mayor ren-

⁶ Respecto a la necesidad de una red social para la crianza ver, por ejemplo, *¿Dónde está mi tribu?* de Carolina Del Olmo (2013) y la más reciente *La revolución de los cuidados* de María Llopis (2021).

⁷ Este término engloba no solo la reproducción de seres humanos en sentido biológico, sino también el trabajo de cuidados y la educación necesarios para que estos puedan desarrollar las actitudes, habilidades, valores y competencias adecuadas para trabajar y formar parte de la sociedad capitalista en la que nacen (Azzurra, Bhattacharya y Fraser 21).

⁸ Expectativas que, a pesar del tiempo transcurrido, todavía son herederas de la imagen de la buena madre creada por Rousseau en su obra *Emile*, publicada en 1762.

ta per cápita de la ciudad [de Vitoria]» (Agirre 52). En *When Mothers Kill* (2008), Oberman y Meyer observan que existe un amplio espectro de enfermedades mentales detrás de los casos de infanticidio: algunas madres sufren condiciones crónicas, como esquizofrenia –frecuentemente, sin tratamiento ni diagnóstico hasta el momento del crimen–, depresión, crisis agudas y psicosis postparto (4). Sin embargo, al ser tratado como patología, el problema social subyacente no se resuelve; por el contrario, se refuerzan los hilos invisibles que mantienen sujetas a las mujeres a una institución afectiva hasta ahora incuestionada: al juzgar solo como enfermas a las que cometen un crimen contra la infancia, se consideran también fuera de la normalidad las emociones que lo causan, las cuales han sido sistemáticamente desterradas del imaginario materno.

Como indica Fariello, sería un error considerar la psicosis como la única explicación de un delito de infanticidio como suelen hacer los medios (22). Ahora bien, si las crónicas negras desvían la atención de los problemas producidos por la crisis económica, situando la ansiedad y el miedo en categorías instituidas para ello, como la de mala madre (Fariello 20), Agirre, en cambio, por medio de la ficción, nos hace cuestionar esas construcciones y reflexionar acerca de los problemas ocasionados por la sociedad neoliberal. En este sentido, *Las madres no* lleva a cabo, por medio del lenguaje literario, la propuesta de Fariello de situar a Medea entre nosotros y considerar el infanticidio como parte de la normalidad para así interrogarnos sobre los cambios que se han operado tanto en la vida privada como pública y, en concreto, sobre la imagen que las mujeres tienen de sí mismas y del mundo en que viven, cuestionando las posibilidades, deseos y realizaciones antes de exaltar la idea del sacrificio materno (Fariello 23).

La monotonía y el tedio experimentados de manera crónica, junto a la baja estimación que tiene el trabajo reproductivo en la sociedad, pueden conducir a la depresión, pérdida de sentido vital y crisis que, en algunos casos, conducen al abandono de los hijos, a pesar de ser un sentimiento silenciado: «Te puedes quejar del cansancio, pero no del aburrimiento» (Agirre 70). En otras ocasiones, por el contrario, materner puede provocar placer sensual. Tal satisfacción lleva a reconocer que «sí es algo hermoso, deseable, revolucionario» (Agirre 71), al punto que la maternidad puede resultar una experiencia luminosa y transportar a «la cúspide de la sensualidad humana» (Agirre 72). Con este tipo de representaciones ambivalentes,

el texto nos recuerda que «no hay ninguna esencia mágica en las madres, nada que nos haga capaces de resistirlo absolutamente todo» (Agirre 100). Los discursos prescriptivos, no obstante, han dominado el campo de la maternidad desde los inicios de la cultura judeocristiana: «parirás con dolor» sentenció Yahvé a Eva tras el primer pecado, un imperativo al sufrimiento que no ha abandonado el campo en la actualidad, prueba de ello es la escasez de relatos que den cuenta de una maternidad placentera sin caer en la idealización⁹. En el mundo occidental, se ha perfeccionado y profesionalizado la maternidad con la Virgen María como «modelo de lo femenino imposible donde se destierra la ira, la contradicción y el desamor» (Molina 46). Al excluir tales emociones del imaginario materno, la figura de la madre se idealiza y pierde, como todo mito, su consistencia histórica y, por lo tanto, su dimensión política¹⁰. Sin ser dueñas de su destino, las madres no pueden tampoco ser agentes políticos que formen parte de las transformaciones históricas ni de la disputa por la legitimación de una visión del mundo¹¹. Relegadas al grupo de los que no tienen parte en el reparto de lo sensible, en términos de Rancière, las madres han transitado por los márgenes de la historia y la representación.

Las madres no desarticula las idealizaciones aceptadas de la buena madre y muestra, a su vez, significados alternativos de la figura materna alejados de la noción que la define como la esencia de la mujer, esto es, la capacidad reproductiva como la diferencia radical que le otorga una identidad, al tiempo que nos hace replantear la noción de familia nuclear en la sociedad neoliberal como entorno seguro. Sin libertad de movimiento, algunas madres viven el confinamiento que les impone la maternidad

⁹ Tal reivindicación del gozo de la maternidad está, por ejemplo, en *Tiempo de espera* de Carme Riera (1998), donde reclama que «es necesario buscar fórmulas para que nuestra condición de dadoras de vida llegue a ser un estímulo, un aliciente» (178). Asimismo, en la literatura mexicana contemporánea se observa un cambio de paradigma hacia una maternidad gozosa: ver Vivero (2020).

¹⁰ Melandri recuerda que, a pesar de que la mística de la maternidad está perdiendo el barniz de figura eterna, ahistórica e inmutable, todavía no ha sido capaz de traspasar el umbral para hacerla entrar en las grandes construcciones políticas y culturales de la civilización.

¹¹ Según Bourdieu, al ser el orden masculino el que se atribuye como orden universal y el paradigma de todas las dominaciones, todo intento por resistir y alterar la visión que tal orden legitima viene a configurar la lucha política por excelencia ya que tiene lugar en la batalla simbólica por imponer una determinada visión del mundo (244-245).

en la época neoliberal con consternación, aburrimiento y extenuación, lo cual, en ocasiones, deviene una puerta de acceso a la locura. Por ello, la patologización de las madres asesinas tiene que ser encuadrado en un sistema bipolar que desmantela el estado del bienestar al tiempo que excluye a las mujeres de ciertos campos para relegarlas al rol de buena madre (Fariello 20); un rol que debe cumplirse dentro de un contexto familiar que, como muestra la novela, ha favorecido la configuración del modelo paterno como eminentemente ausente. En otras palabras, la figura secundaria del padre en la novela refuerza la visión de la maternidad como una institución férrea que también les afecta de manera ineludible: si bien son hombres quienes acompañan con interés y respeto la vida familiar, ellos se dedican al trabajo fuera de casa, participando así del problema sistémico de la maternidad como un mundo de mujeres solas. Este mundo se ha mantenido también alejado de la práctica literaria, como examino en la siguiente sección.

II. Las madres no escriben

Al inicio de la novela, la narradora se enfrenta a un dilema. Cuando da a luz, tiene simultáneamente un parto intelectual, esto es, la idea de lo que va a tratar su próxima novela: el impulso de escribir sobre un caso de infanticidio, lo que ella misma cataloga como «una revelación» (16 Agirre). Sin embargo, acaba de ser madre y, como le recuerda la historia occidental, las buenas escritoras no han ejercido la maternidad, bien porque nunca engendraron, bien porque abandonaron a sus hijos (como Doris Lessing o Muriel Spark). Un razonamiento que, como apunta la filósofa Amy Mullin, confirma la antigua creencia misógina de que solo pueden dedicarse a la práctica intelectual los que no pueden reproducirse corporalmente, ya que la procreación no contendría ningún sentido asociado con la práctica especulativa (30).

De igual modo, la narradora afronta una situación dicotómica tras el nacimiento de su hijo ya que, para ella, «el embarazo era una amenaza latente, un hábil francotirador dispuesto a acabar con la vida tal y como [l]e gustaba» (Agirre 49). Se enfrenta así a la polarización dentro de la que, desde el inicio de la narración, va a oscilar su vida: maternidad y escritura. De ahí su significativo sueño al final del primer capítulo: «Tenía a Erik [su hijo] colgado de un pecho, del derecho. Del otro intentaba beber Jade [la infanticida], hambrienta. Para evitar que me chupara, le daba golpes con

una cuchara en la frente mientras le repetía con perfecto acento parisino ‘Fiche-moi la paix, putain!’, a pesar de que yo no sé francés» (Agirre 25). Es decir, su cuerpo sustenta la vida de dos ejercicios en apariencia incompatibles que requieren, por igual, de dedicación, tiempo y soledad. El aislamiento, no obstante, tiene repercusiones muy distintas pues, si para escribir suele ser deseable, estimulante, efectivo y sinónimo de la libertad creativa, para matinar, la soledad resulta, como hemos visto, fatigosa, irritante y nociva pues, al igual que para otras actividades sociales, necesita de compañía y una red comunitaria¹².

Según está regulada la práctica materna en nuestros días, se espera que las *buenas* madres se ocupen de sus hijos (solas) las 24 horas del día, sacrificando cualquier otro aspecto al trabajo de cuidados salvo los que estén ligados a la producción capitalista. Un sacrificio que, como el recuento que hace la narradora, también demanda la práctica literaria:

- √ Relación de pareja, con su tesoro de intimidad, sinceridad y confianza. SACRIFICADA.
- √ Horas de calidad dedicadas al niño, fundamentales para el desarrollo emocional y cognitivo en sus primeros años. SACRIFICADAS.
- √ Estabilidad económica (estado de la cuenta corriente, con el libro todavía por escribir 2897 euros) SACRIFICADA.
- √ Privilegio de sentirme una buena persona (y no un buitre sobrevolando cadáveres de bebés ahogados). SACRIFICADO. (182)

De este modo, *Las madres no* viene a ser una suerte de investigación acerca de cómo componer una novela de éxito que dé cuenta del alcance y significado de ser madre y ser escritora en la época contemporánea mientras trata de esclarecer un crimen de infanticidio. Por ello, no sorprende que la narradora tenga esa revelación acerca del libro que va a escribir durante el parto de su hijo, lo que imagina ser «una especie de

¹² Como recuerda la escritora Marta Sanz en *Monstruos y centauros*, «a las mujeres nos han seducido con un montón de eslóganes que yo no comparto: por ejemplo, hay que ser competitiva o hay que aprender a estar sola. No me da la gana. Soy humana, soy fraterna, soy gregaria» (50).

novela negra, un *thriller* judicial» (Agirre 140). Y toma la decisión de pedir una excedencia para escribirlo gracias a un premio literario conseguido por su primera y hasta ahora única novela: «un *thriller* político publicado año y medio antes» acerca de un atentado de ETA en Madrid y una víctima estadounidense (Agirre 28). La narradora se presenta, así, como una escritora de literatura de suspense, género que, por una parte, estima apropiado para dilucidar el caso de infanticidio y que ha explorado previamente y, por otra, presume como el más idóneo para posicionarla «en la carrera por el *bestseller*» (Agirre 197). Le podría otorgar éxito material y reconocimiento social, este último necesario para poder intervenir en la representación del mundo. Como señala Bourdieu:

El poder simbólico, el poder de constituir lo dado al aseverarlo, de actuar sobre el mundo actuando sobre la representación del mundo, no reside en «sistemas simbólicos» bajo la forma de cierta fuerza ilocutoria. Es definido en y por una relación determinada que produce creencia en la legitimidad de las palabras y de la persona que las emite, y sólo opera en la medida en que aquellos que lo experimentan reconocen a quienes lo ejercen. (214-215)

Para la narradora, por lo tanto, el prestigio de un escritor estaría atravesado por la lógica del mercado neoliberal en la que vender millones de copias origina, a su vez, cierto grado de reconocimiento que quienes escriben necesitan para lograr que sus palabras sean admitidas y puedan formar parte de la creación de la visión legítima del mundo.

En este *thriller*, como sucede en la novela negra norteamericana después de la Gran Depresión, no se trata de encontrar al culpable, sino el móvil del asesinato: «por qué lo había hecho, por qué demonios había hecho lo que había hecho» (Agirre 181). A diferencia de una novela de detectives clásica en que se busca al responsable del asesinato¹³, *Las madres* no investiga la genealogía de lo sucedido, cuyos porqués escapan a la racionalidad. Así, lo que parecía un relato detectivesco en la primera parte

¹³ Como indica Mandel, en este tipo de novelas, la muerte aparece como el *objeto* de investigación: “It becomes a corpse to be dissected, a thing to be analyzed” (41). Sin embargo, en *Las madres* no, no se puede reificar la muerte porque se trata de un crimen contra la infancia.

en la que dirige su investigación hacia la comprensión (y construcción) del personaje de la asesina, cambia en la segunda a un relato judicial: el sumario contra Alice Espanet, una contienda narrativa donde «se enfrentan dos historias antagónicas» y ganará no la verdad sino «la historia más coherente, creíble y hermosa» (Agirre 132). Este cambio de registro viene determinado por un bloqueo: la narradora confiesa sentirse estancada tras su conversación con la amiga de la infanticida y baraja la opción de dejar de escribir¹⁴. Sin embargo, descarta de inmediato esta posibilidad por miedo a desvanecerse en la nada: «¿Qué sería de mí con ese aspecto de la identidad castrado, silenciado? ¿En qué me convertiría?» (Agirre 109). De igual modo, desecha la idea de abandonar la historia de la infanticida apelando irónicamente a la idea misógina de que la maternidad *per se* no es un asunto literario:

Podía quedarme con todo el trabajo de documentación y con mi propia experiencia materna, y construir una especie de ensayo/diario/crónica. Pero ¿habría algo interesante que contar más allá de percentiles, dientes, lloros, estreñimiento y diarreas? De ponerme a ello, me imaginaba el resultado: una mezcla de quejas y afecto, agotamiento y amor, decepción y ternura infinita, página a página, una y otra vez, un revoltijo ambivalente y cansino que llegaría a asquear a cualquiera. Un horror. (Agirre 109)

Y es que las razones de semejante crimen eluden el lenguaje por mucho que la narradora se empeñe en poder «encontrar el adjetivo exacto para una madre infanticida» durante las doscientas páginas de su novela: «En algún momento, varias veces, –confiesa– llegué a entender lo que hicieron [las infanticidas] o di a entender que lo entendía o dejé entrever que quizá podría llegar a entenderlo (¿para qué tantas vueltas, si no me guiaba el ansia de encontrar una salida?)» (Agirre 201). La estimula la voluntad de contar una buena historia. El delito, como indica Ludmer, al ser «una noción articuladora que está en todos los campos», deviene una herramienta crítica idónea para «leer en las ficciones la correlación tensa y contradictoria de los sujetos, las creencias, la cultura y el estado» (15).

¹⁴ Según Todorov, en el relato policial, para lograr «un aire ‘natural’ ¡el autor debe explicar que escribe un libro!»

De este modo, la narradora busca en el crimen qué hay detrás de la verdad de los hechos.

Consecuentemente, la narradora inicia su propio texto con el recuento del filicidio sobre el que trata de componer su nueva novela. A partir de la información leída en la prensa los días posteriores, una voz narrativa en tercera persona revela un claro afán de dotar de credibilidad al relato: «Ocurrió en pleno verano. Fue un jueves por la tarde» (Agirre 10). Sin embargo, la narradora no tarda en aparecer como otro personaje más en la trama tras esta exposición inicial de los hechos: «El ruido llegó hasta mí, cómo no» (Agirre 14). Su personificación en una escritora en el mundo novelado provoca la desorientación de los lectores, al hacernos creer como verdad lo que no es sino producto de la imaginación de una autora hábilmente escondida tras ella. Nos mantiene atrapados en el contrato de lectura característico de la novela de suspense, siguiendo las pistas que gradualmente nos va ofreciendo la narración para adivinar los porqués de este asesinato, aunque, al final de la novela, lo único que obtengamos sean las diversas hipótesis que baraja para construir su relato.

La narradora deviene una suerte de detective y participa en los acontecimientos narrados; relata, comenta y hasta interpreta las circunstancias y relaciones que mantiene con los personajes, incluida la infanticida. En el momento del parto, un umbral entre la vida y la muerte, la narradora tiene «la revelación» que da lugar al relato: ella conoció a la asesina cuando estudiaba en Inglaterra:

Once años atrás yo había conocido a Alice Espanet, la –presunta– asesina despiadada y loca. ¡Por supuesto que sí! Y no sólo eso, durante una semana vivimos puerta con puerta, aunque entonces no se llamaba Alice Espanet. Lo recordé todo de golpe, envuelta en un remolino de dolor [...] yo había tenido trato con aquella mujer –presuntamente– abominable, cuando aún era joven y verde, y no sabía apenas nada del dolor. (Agirre 17)

Crea así la ilusión de ser la responsable de un relato que pretende pasar por algo que está siendo efectivamente vivido. Al igual que sucede en la novela de detectives clásica, como indica Mandel, todo debe parecer lo más objetivo y realista posible: “Exact time is always mentioned, precise

locations offered [...]. The actions of the characters are described in the most minute detail, as are their clothes and physical appearance” (43-44). Por ello, a pesar de no tener nombre, se va construyendo en la narración como una observadora fiable que también reside en la realidad textual.

Focaliza los hechos desde una posición cercana a los personajes, ocultando su omnisciencia bajo la máscara del personaje que desempeña el papel de testigo, aunque muy informado, de todo cuanto sucede. Sin embargo, mantiene cierta distancia con lo narrado para contribuir a la ilusión de objetividad, distancia que no solo tiene que ver con el misterio, sino, sobre todo, con los entresijos del mismo proceso de creación literaria. La metaficción de la novela, por lo tanto, contribuye a crear la ilusión de verdad, o mejor, las apostillas a las técnicas narrativas y los movimientos que va adoptando para construir el relato que estamos leyendo constituyen la verdad de este: «Había sacrificado muchas cosas por el camino y aquello sólo podía significar que de mis dedos debía salir una obra maestra. [...] A través de la escritura, los hechos se revelarían con toda su franqueza. Todo estaría permitido. El ritmo frenético de las teclas desnudaría la verdad. Y yo lo entendería. Y todos entenderían por qué lo entendía» (Agirre 182).

Si, por una parte, sus intervenciones directas hacen patente su presencia y convicción en el proceso de escritura, por otra, manifiestan las limitaciones que tiene para contar este relato: «Pero aún no sé qué debo hacer, excepto seguir buscando» (Agirre 43). Y más adelante: «¿Y si nunca acababa el libro? ¿Alguien querría leer algo así, de todas formas?» (Agirre 108). *Las madres no* configura, así, un texto sobre la arquitectura de una ficción a partir de la construcción de los personajes principales: la narradora-investigadora y la criminal. Y en ese plano se hace evidente el doble proceso de enajenación y recogimiento que la autora ha de realizar para llevar a cabo dicha tarea creativa. Descubre que el proceso y la posibilidad de contar acaban siendo más sugestivos que lo que se narra debido a las limitaciones y preceptos del orden escritural que debe aceptar, entre los que se encuentra la necesidad de, finalmente, dejar un velo sobre la amenaza que representa este crimen sobre cualquier otro.

Debido a la pretensión explícita de componer un *thriller*, la voz narrativa construye los personajes por medio de la ambigüedad, característica fundamental para que el texto ejerza un magnetismo sobre el lector, como el hecho de que ella misma no tenga nombre y dé pie a ser confundida con la autora, Katixa Agirre. Dicha voz, por medio de sus interacciones y

reflexiones, va dando profundidad y credibilidad a la narración, en la cual no solo se está construyendo a sí misma como madre y como escritora, sino también está conformando el personaje de la infanticida: «En esos días yo escribía, cuerpo y alma trabajando por un objetivo común, con el mismo entusiasmo de los viejos tiempos. Construía a Alice al mismo tiempo que me reconstruía a mí misma» (Agirre 73). Si su escritura puede entenderse como una búsqueda de la verdad, las técnicas narrativas del suspense serían, por lo tanto, las más adecuadas para contar la verdad de la maternidad. Pero, al mismo tiempo, la literatura filtra toda experiencia de manera que, si bien la hace comprensible, simultáneamente la desvirtúa, impidiendo conocer su verdad. De ahí que, al componer su novela, la escritora se adentre en una pesquisa literaria que la mantiene al filo de la incertidumbre: «Han sido horas de dedicación, pero la recompensa es esta sensación de que nada se me puede escapar. [...] No obstante, a partir de cierto punto todo empieza a enturbiarse. Y de pronto estoy en tinieblas. Ya no hay manual o documento oficial que me saque de aquí. ¿Qué hago? ¿Qué camino tomo?» (Agirre 62). También duda de sus capacidades como madre, de su matrimonio, de su vocación de escritora, de su solvencia económica, de la manera en que está enfocando los hechos, de alcanzar, finalmente, la inaprensible explicación del infanticidio o, mejor, la narrativa adecuada para contarlo.

En otras palabras, acaba componiendo un texto sobre la imposibilidad de su escritura, ya que plantea el problema de cómo representar la violencia: «¿Podía acaso darle estilo a la violencia contra los niños? Como esta pregunta me dejaba temblando, decidí esquivarla por el momento» (Agirre 37). De ahí que escribir se revele en el texto como un proceso de (auto)conocimiento en el que la narradora descubre, por medio del trazo de signos sobre el papel, aspectos hasta ahora desconocidos sobre la maternidad y sobre ella misma. La narrativa de suspense sirve de instrumento que otorga estructura a la desintegración y al desasosiego que su maternidad ha provocado; una herramienta terapéutica que, asimismo, le permite expresar la zona de la experiencia materna que había permanecido velada. En este sentido, la novela sigue también la convención del género policial de ser un tipo de literatura reconfortante, tal y como lo define Mandel (48).

En consecuencia, la escritura se revela en el texto como el proceso mismo de indagación, de re-creación del sujeto, y evidencia su poder en cuanto a la creación discursiva de la subjetividad. Por ello, la narración

es fragmentaria y, si bien en la superficie sigue un recorrido lineal que coincide con el proceso de investigación –desde «la revelación» a la «alquimia» final– tiene una estructura interna circular: esa magia literaria a la que apela en el último capítulo remite a la misma novela que leemos y que, triunfalmente, la narradora nos ofrece: «Escribo y todo alcanza por fin su lugar» (Agirre 199). Recurre a estrategias propias del género del suspense que le permiten dar cuenta del crimen como una «constelación que articula sujetos: voces, palabras, culturas, creencias y cuerpos determinados y también articula la ley, la justicia, la verdad y el estado con esos sujetos» (Ludmer 14). De este modo, por medio del infanticidio, su novela configura un mundo que percibe los hijos como un proyecto individual que, al igual que un libro o un cuadro, puede eliminarse si no resulta como era deseado. Y nos insta a interrogarnos acerca del lugar que ocupan las criaturas que traemos a nuestro mundo, cuyos cuidados han de ser una responsabilidad colectiva y no exclusiva de un entorno enfermizo como puede ser la familia nuclear y, por ello, dar cabida a la acritud, el desamor y la violencia.

Conclusiones: Las madres sí

A pesar de los avances alcanzados por medio de la lucha de los feminismos históricos, el imaginario de la maternidad en el mundo occidental todavía mantiene ciertos rasgos androcéntricos, como el manido maniqueísmo de la tipificación en «buenas» y «malas» madres. Dentro de esta última especie se encontraría toda madre asesina; más aún, significaría el epítome y la validación de dicha categoría, de la cual, a su vez, ha dejado notoria constancia la cultura occidental como repasa la narradora de *Las madres no*. Tal arquetipo es uno de los mitos fundacionales que, sin embargo, ha caído en un reduccionismo misógino tal que atraviesa la maternidad neutralizando su compleja historicidad. Si bien el calificativo de «mala» o «loca» opera como una pantalla reconfortante que explica –si acaso– superficialmente el infanticidio, no se trata sino de una reducción que invisibiliza la comprensión cabal de la conducta de las mujeres que realizan un acto de violencia contra sus criaturas. En *Las madres no*, la llegada de los hijos no parece amenazar la vida de Alice Espanet y, de igual modo, los ahoga en la bañera de su casa, obligándonos a replantear las consideraciones socialmente aceptadas acerca de categorías como «buena» y «mala», «cuerda» y «loca», «mujer» y «madre», las cuales no son fijas ni

inmutables, sino bastante porosas y están en constante movimiento.

Retomando la división entre niveles con que se inició este ensayo, en *Las madres no*, observamos que la historia de la maternidad ha conllevado que la representación de las madres se haya mistificado de tal modo que la violencia sea incorporada como una anomalía; asimismo, en tanto discurso, cuestiona la parte que ocupan las madres, la cual se ha mantenido alejada de la escritura. Estos dos niveles –historia y discurso– no solo sirven a modo de estrategia para articular mi análisis, sino que también son dos nociones vinculadas al reclamo político que tiene lugar en la novela. Al demandar dentro del campo de la maternidad una visión alternativa interviniendo en el plano de la representación –a nivel de la historia (las madres *pueden* matar) y del discurso (las madres *pueden* escribir)– configura un acto político puesto que, al incorporarse como agente que participa en la representación del mundo, puede intervenir en él. Por ello, cabe recordar, es necesario contar desde la literatura y desde el arte (discursos legitimadores), múltiples historias de maternidades como la que presenta *Las madres no*, incluyendo todos los aspectos de la maternidad, sobre todo, los menos amables y abyectos, como la potencialidad de provocar, al igual que toda experiencia extrema, una grieta por la que perder nuestra ya de por sí frágil cordura.

OBRAS CITADAS

Agirre, Katixa. *Las madres no*. Tránsito, 2018.

Agudo, Alejandra. «Matar bebés por no considerarlos seres humanos». *El País*, 9 de mayo 2021.

<https://elpais.com/planeta-futuro/2021-05-10/matar-a-bebes-por-no-considerarlos-seres-humanos.html> . Consultado el 9 de junio de 2021.

Arruzza, Cinzia, Tithi Bhattacharya and Barbara Fraser. *Feminism for the 99%. A Manifesto*. Verso, 2019.

Benveniste, Émile. *Problemas de Lingüística General I*. Traducido por Juan Almela, Siglo XXI, 2007.

Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Traducido por Ariel Dilon, Siglo XXI, 2005.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Traducido por José Miguel Alarcón

y Cristina Peretti, Trotta, 1995.

Fariello, Sara. «'Madri assassine.' La produzione degli ordini discorsivi sul figlicidio». *Sessismo democratico. L'uso strumentale delle donne nel neoliberalismo*. Editado por Anna Simone, Mimesis, 2012, pp. 19-30.

Gimeno, Beatriz. «Construyendo un discurso antimaternal». *Pikara*, Eme Komunikazioa, 13 de febrero de 2014, www.pikaramagazine.com/2014/02/construyendo-un-discurso-antimaternal. Consultado el 2 de junio de 2021.

_____. «El nuevo amor romántico». *(H)amor de madre*. Editado por Sandra Cendal, Continta me tienes, 2016, pp.11-30.

Imaz, Elixabete. *Convertirse en madre*. Cátedra, 2010.

Llopis, María. *La revolución de los cuidados*. Txalaparta, 2021.

López Mondéjar, Lola. «El hijo que no nació». *Infolibre*, Ediciones Prensa Libre, 7 de mayo de 2021, https://www.infolibre.es/noticias/los-diablos-azules/2021/05/07/tienes-que-mirar-anna-starobinets_120159_1821.html. Consultado el 9 de junio de 2021.

_____. *Mi amor desgraciado*. Siruela, 2010.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Libros Perfil, 1999.

Mandel, Ernest. *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*. Pluto Press, 1984.

«Más del 90% de las mujeres confiesa haber sufrido síntomas de depresión postparto durante el puerperio». *Salud y medicina*, 19 abril 2017,

www.saludymedicina.org/post/mas-del-90-de-las-mujeres-confiesa-haber-sufrido-sintomas-de-depresion-postparto-durante-el-puerperio. Consultado 5 de junio de 2021.

Melandri, Lea. «Mal di mamma o mal di donna?». *Liberazione*. 14 de septiembre de 2005, <https://www.ildialogo.org/cEv.php?f=http://www.ildialogo.org/filosofia/maldimamma19092005.htm>. Consultado el 7 de junio de 2021.

Molina, Cristina. «Madre inmaculada, virgen dolorosa. Modelos e imágenes de la madre en la tradición católica». *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Coordinado por Concha, Ángeles de la y Raquel Osborne, Icaria, 2004, pp. 43-68.

Mullin, Amy. "Pregnant Bodies, Pregnant Minds." *Feminist Theory*, vol.

3, no. 1, 2002, pp. 27-44.

- Oberman, Michelle y Cheryl L. Meyer. *When Mothers Kill: Interviews from Prison*. New York University Press, 2008.
- Olmo, Carolina del. *¿Dónde está mi tribu? Maternidad y crianza en una sociedad individualista*. Clave intelectual, 2013.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducido por Cristóbal Durán et al., LOM Ediciones, 2009.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Norton, 1995.
- Riera, Carme. *Tiempo de espera*. Lumen, 1998.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emile or On Education*. 1762. Traducido por Allan Bloom, Basic Books, 1979.
- Sanz, Marta. *Monstruos y centauros*. Anagrama, 2018.
- Slimani, Leïla. *Canción dulce*. Traducido por Malika Embarek López, Cabaret Voltaire, 2017.
- Todorov, Tzvetan. «Contra las reglas del género». *Revista Anfibia*, 8 febrero 2017, <http://revistaanfibia.com/ensayo/las-reglas-del-genero/>. Consultado el 9 de junio de 2021.
- Tubert, Silvia. «La maternidad en el discurso de las nuevas tecnologías reproductivas». *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Editado por Ángeles de la Concha y Raquel Osborne, Icaria, 2004, pp. 111-138.
- Vivero Marín, Elizabeth Cándida. “Joyful Motherhood: A New Approach in the Mexican Literature Written by Women”. *Open Journal of Social Sciences*, no. 8, 2020, pp. 337-351.

JUSTICIA EN SUSPENSO: REIVINDICACIONES FEMINISTAS Y FAMILISMO NEOLIBERAL EN *CRÍMENES DE FAMILIA* DE SEBASTIÁN SCHINDEL

Justice in Suspense: Feminist Claims and Neoliberal Familism
in Sebastián Schindel's *The Crimes That Bind*

Marina Bettaglio, Ph. D.
University of Victoria, BC, Canada
Correo electrónico: bettagli@uvic.ca

Resumen

Sobre el telón de fondo de las luchas feministas en cuanto a la salud sexual y reproductiva en la Argentina actual, *Crímenes de familia* (2020) de Sebastián Schindel recurre al *thriller* judicial para poner el foco en el rol de la justicia en los casos de violencia de género e infanticidio. Explorando la vertiente social de este tipo de narración filmica, la película, protagonizada por tres madres, indaga las múltiples opresiones —de género, clase y raza— que se esconden en el ámbito de las estructuras familiares. A partir de un análisis de los efectos mortíferos del familismo neoliberal (Segato, Brown, Cooper, Gago), el presente artículo examina cómo, a través del suspenso y del melodrama, el discurso feminista que estructura la narración acaba apoyando la mística de la maternidad sacrificial, mientras aboga por nuevas configuraciones de parentesco dentro de una sociedad racialmente dividida.

Palabras clave: maternidad, infanticidio, suspenso, feminismo, violencia de género, cine argentino

Abstract

Against the background of feminist struggles for sexual and reproductive rights in contemporary Argentina, Sebastián Schindel's *The Crimes That Bind* turns to legal thriller to question the role of the justice system

in cases of gender-based violence and infanticide. Exploring the social aspect of this filmic narration, the movie, whose protagonists are three mothers, exposes the multiple oppressions—based on gender, social class, and race—that remain hidden within family structures. Starting with an analysis of the mortiferous effects of neoliberal familism (Segato, Brown, Cooper, Gago), the current article examines how, by means of suspense and melodrama, the feminist discourse that structures the movie ends up supporting the mystique of sacrificial motherhood, while it proposes new kinship structures within a racially divided social system.

Keywords: motherhood, infanticide, suspense, feminism, gender-based violence, Argentinian cinema

Recibido: 8 de julio de 2021. *Aceptado:* 27 de abril de 2022.

«Ya nadie desconoce que el espacio doméstico es una escena del crimen recurrente».

Ileana Arduino

«Es el terreno de la reproducción social donde moral y explotación se anudan».

Verónica Gago y Celia Palmeiro

Producida con el aval de ONU Mujeres y de la Organización Internacional del Trabajo, *Crímenes de familia* (2020) del director argentino Sebastián Schindel recurre al *thriller* legal para visibilizar las problemáticas sociales y jurídicas en cuanto a la violencia de género y la salud sexual y reproductiva¹. En un clima social marcado por la intensificación de los discursos familistas, la película pone el foco en esta consagrada institución social como microcosmo en el que se anidan tensiones, opresiones y violencias. En diálogo con las reivindicaciones de los movimientos Ni

¹ Una versión de este artículo fue presentada en el seminario «Maternidad, reproducción social y cuidados en la época neoliberal». La autora agradece los comentarios del grupo de investigación, así como las sugerencias de Olga Albarrán Caselles, Fabricio Tocco, Mercedes Ontoria y las evaluadoras externas que tuvieron la amabilidad de ofrecer valiosas sugerencias para mejorar mi trabajo.

Una Menos (NUM, de aquí en adelante) y la Marea Verde que desde 2015 han llenado las calles y plazas de Buenos Aires y del resto del país, *Crímenes de familia* se une a las denuncias de las violencias machistas, subrayando la necesidad de cambios legislativos para poner fin a todo tipo de maltrato contra las mujeres². En oposición a los discursos punitivistas de cuño neoliberal, el *thriller* legal permite cuestionar la legitimidad del aparato judicial y exponer las dinámicas de poder que se despliegan dentro y fuera de las salas de los tribunales.

A través de un análisis del recrudecimiento del familismo neoliberal (Segato, Brown, Cooper, Gago), el presente artículo revela los aspectos biopolíticos de la maternidad, entendidos como «un dispositivo de sexualidad vinculado al proceso de conformación del Estado-nación» (Arcos 32). Así, este ensayo muestra cómo, a través del suspenso y del melodrama, el discurso feminista que estructura la narración aboga por nuevas configuraciones de parentesco, al tiempo que secunda la mística de la maternidad sacrificial. Gracias a una trama llena de claroscuros, focalizada en una matriarca burguesa católica, interpretada por Cecilia Roth, el filme plantea una reflexión sobre el actual ordenamiento jurídico-judicial, poniendo de manifiesto el racismo estructural de la sociedad argentina. De esa manera, aporta una narración visual fácilmente accesible para el gran público que, además, apoya «la demanda por la legitimación del aborto, la garantía de la Educación Sexual Integral, el reclamo en contra de la violencia hacia la diversidad sexual y la denuncia del impacto del ajuste en las mujeres, especialmente en las más vulnerables» (Daich y Tarducci 79).

Director y productor comprometido con la actualidad de su país, Schindel –tras la película realista social *El patrón, radiografía de un crimen*

² Caracterizada por el uso de pañuelos verdes, la Marea Verde ha protagonizado multitudinarias manifestaciones feministas a partir de 2015, año en el que al grito de «Ni Una Menos» ha canalizado el amplio malestar frente al feminicidio, las violaciones y la desaparición de mujeres. Sobre el origen de NUM, véase, entre otros, el artículo de Deborah Daich y Mónica Tarducci «De feminismos y violencias. Recuperar la historicidad de las luchas para enfrentar nuevos desafíos». Sobre el activismo feminista en América Latina, se recomienda el volumen colectivo coordinado por Marina Larrondo y Camila Ponce Lara en el que se subraya que, «además del pedido básico ‘Vivas nos queremos’, los colectivos feministas avanzan sobre la denuncia de prácticas discriminatorias en torno al trabajo y la desigualdad salarial, la denuncia en torno al acoso laboral, callejero, el derecho al acceso al aborto, la visibilidad y el reconocimiento de las disidencias sexuales entre otras demandas» (22).

(2014) y el *thriller* psicológico *El hijo* (2019)— retoma en su última realización algunas inquietudes que caracterizan su filmografía, ahondando en las relaciones de explotación, dominación y subalternidad de personas racializadas provenientes de zonas rurales. Además, como en su anterior largometraje, vuelve a abordar temas relativos a la procreación y las denuncias por maltrato, vinculándolos a la violencia de género. En línea con el empeño social que caracteriza una filmografía que con frecuencia centra su atención en el sistema judicial, vuelve a cuestionar los mecanismos legales que sustentan el machismo estructural de la sociedad argentina. Rescatando el potencial social del cine, respalda las demandas feministas en cuanto a la necesidad de profundas reformas legales en cuanto a la salud sexual y reproductiva y al aborto³ al tiempo que señala que «lo real debe ser ficcionado para ser pensado» (Rancière 48).

Inspirada en casos reales, *Crímenes de familia* refleja las reivindicaciones y tensiones de los discursos feministas que animaron la creación de Ministerios de las Mujeres, Géneros y Diversidad (diciembre 2019) en cuanto a la denuncia de desigualdades, opresiones y violencia de género. Asimismo, señala las injusticias de clase, género y raza sustentadas por el sistema judicial. De acuerdo con algunas de las ideas claves del feminismo anticapitalista, en particular la necesidad de repensar la producción y la reproducción social en clave feminista (Gago), Schindel va desvelando los abusos y las problemáticas vinculadas con el trabajo doméstico en un país en el que escasean las medidas destinadas a paliar la crisis de los cuidados (Messina 86). Frente a la reconfiguración represiva del Estado, la renovada pujanza de las ideas feministas permite «comprender la vida cotidiana y las desigualdades que se jugaban en la intimidad del hogar» (Daich y Tarducci 85). En un clima político y cultural marcado por un renovado compromiso social, Schindel ambienta su largometraje en un territorio doméstico en el que la respetabilidad burguesa se ve permanentemente alterada por eventos delictivos que perturban su estabilidad.

Jugando con las expectativas creadas por el título —que remite a atmósferas mafiosas en las que los crímenes involucran a un «clan» familiar⁴— el filme muestra los aspectos más siniestros de la alianza neoliberal

³ Sobre las movilizaciones sociales a favor del aborto legal, gratuito y seguro, véase el documental *La ola verde (Que Sea Ley)* de Juan Diego Solanas (2019).

⁴ Pensamos, por ejemplo, en películas como *El Clan* de Pablo Trapero (2015), que retrata la historia real de las actividades delictivas de la familia Puccio, la cual llevó a cabo se-

que aboga por «desmantelar la sociedad, [...] y en un mismo movimiento familiarizarla y cristianizarla» (Gago y Palmeiro 13). Frente a la hipocresía del conservadurismo neoliberal, la película cuestiona la credibilidad burguesa, socavando aquella dicotomía entre civilización y barbarie que estructura el imaginario social argentino en términos raciales. Al poner el foco en tres personajes maternos –Alicia, su criada Gladys y su ex-nuera Marcela– la película demuestra el despertar de la conciencia feminista de un personaje alineado con el conservadurismo católico, al tiempo que revela la profunda influencia del modelo de madre abnegada, sufridora y sacrificial de origen judeocristiano que opera, si bien con matices diferentes, en tres personajes diferenciados por clase, origen racial y estatus social.

Mientras Alicia, la rubia y elegante señora porteña, se demuestra incapaz de reconocer el alcance de la violencia ejercida por su hijo Daniel, su fiel empleada doméstica Gladys, que representa la subalternidad asociada con los rasgos de los pueblos indígenas, es condenada por homicidio agravado por el vínculo de parentesco, es decir por infanticidio. Por otra parte, Marcela, una mujer de clase trabajadora, se enfrenta al descrédito de Alicia dentro y fuera de los tribunales, donde emergen los prejuicios patriarcales y clasistas que construyen a las mujeres pertenecientes a las clases populares como mentirosas y manipuladoras. Por último, resaltan los lazos de sororidad que finalmente emergen entre suegra y ex-nuera en las nuevas configuraciones de parentesco.

Mediante un tipo de cinematografía caracterizado por la presencia de una mirada observacional particularmente respetuosa de la intimidad de los personajes, la película se distancia de la misoginia que caracteriza gran parte del “maternal horror” (Subero 111), así como de la espectacularización de la violencia sexual, tan presente en los productos culturales actuales. La decisión de no mostrar escenas de violencia permite tomar distancia de una tradición filmica en la que “the fecund female subject is directly associated with monstrosity” (Subero 111). De esta manera, la película se posiciona en contra del conservadurismo del cine de horror en su tratamiento de los crímenes maternos.

Al recurrir al *thriller* judicial, el filme juega con su capacidad de ofrecer “a new angle on the investigation, so as to bring about a final

cuestrros, extorsiones y asesinatos. Asimismo, la referencia al ambiente familiar retrotrae a tramas criminales urdidas gracias al apoyo de organismos afines al Estado como se hace patente en *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).

outcome different from the one originally devised by the investigators” (Sauerberg 1). Este aspecto genérico de la narración judicial permite indagar en la corrupción del sistema penal y revelar la impunidad de la clase dominante, señalando los prejuicios de clase y raza que acompañan las actuaciones judiciales. En la indagación de dos procesos judiciales, la audiencia está llamada a participar en la reconstrucción de unos hechos que desmienten las verdades procesuales que se establecen en las salas de los tribunales.

Frente a una justicia corrupta, este tipo de narración visual se inserta en la tradición del género negro argentino en el que, tras el relato oficial, se esconden verdades incómodas que finalmente salen a la luz, desencadenando acontecimientos inesperados⁵. A diferencia de lo que ocurre en la anterior película de Schindel, *El hijo*, en la que el padre de la criatura es injustamente condenado por violencia de género y así alejado de la custodia de su recién nacido, este «relato de suspenso judicial» (Brodersen, sin pág.) sorprende al espectador a través del choque entre la sentencia absolutoria del hijo de Alicia –Daniel Arrieta– y la condena a 18 años de reclusión de Gladys, cuya compleja historia de violencias, agresiones, abusos, amenazas y coacciones se va paulatinamente revelando a lo largo de la narración fílmica.

Desde el pasillo angosto que, como un canal de parto, desemboca en la escena del crimen, el primer encuadre de la película enmarca una narración visual en la que el suspenso interpela al espectador en el intento de esclarecer unos hechos que se presentan inquietantes. El evento traumático, que queda oculto tras la puerta cerrada del baño de servicio, vuelve obsesivamente a interrogar al espectador, llamado a reconstruir la dinámica de unos hechos turbadores. Entrelazando unas imágenes enigmáticas con las problemáticas procesuales del hijo de Alicia, Schindel configura una trama que nos invita a «una lectura más compleja de la violencia de género, haciendo referencia a las desigualdades de recursos y de poder, a la continuidad de las discriminaciones, a los prejuicios, al sentido común sexista» (Pitch 23). En este sentido, la película permite disipar la noción según la cual el monstruo violador es un «otro» –con frecuencia racializado– perteneciente a las clases sociales marginales, para poner de relieve

⁵ Sobre este aspecto del género detectivesco, Cynthia Schmidt-Cruz cita las palabras del escritor Pablo de Santis, según el cual, “the idea of telling a story that connects to another hidden story is something that is in our narrative unconscious” (x).

las responsabilidades individuales y sociales en cuanto a las violencias contra las mujeres.

A través de la figura de Daniel, el queridísimo hijo del adinerado matrimonio Arrieta, procesado por una serie de reiterados delitos de violencia de género, la película contribuye al debate sobre un tipo de feminismo disciplinario apoyado por los partidos de derechas y las derivas punitivistas⁶ que con frecuencia demandan un endurecimiento de las penas tanto en la Argentina como en los Estados Unidos. Asimismo, reconstruir la historia de los maltratos, violaciones, intimidaciones y amenazas desenmascara los discursos neoconservadores que apelan a:

un pasado mítico en el cual las familias eran felices, estables y heterosexuales, cuando las mujeres y las minorías raciales estaban en su lugar, cuando los barrios eran ordenados, cuando la heroína era un problema de los negros y el terrorismo no existía dentro de la patria, y cuando un cristianismo y una blanquitud hegemónicas constituían la identidad manifiesta, el poder y el orgullo de la nación (Brown 26).

Consumidor de «paco», la droga barata asociada con las villas miserias y las clases más subalternas, el personaje de Daniel, gracias al aspecto angelical que le proporciona la actuación de Benjamín Amadeo, invita a un cuestionamiento de los prejuicios que acompañan los discursos neoconservadores.

De esta manera, la película permite repensar, en clave crítica, la estructura familiar como territorio atravesado por múltiples formas de opresión. Si, como señala Laura Podalsky, el nuevo cine latinoamericano hace uso de la estructura del *thriller* para explorar el pasado con el fin de “promote a sense of epistemic urgency or a desire to know” (22), en la indagación de las relaciones de poder dentro del ámbito familiar, el suspenso, unido al melodrama, se presenta como una herramienta que permite reflexionar

⁶ Sobre este aspecto, ver el reciente libro de Deborah Daich y Cecilia Varela, *Los feminismos en la encrucijada del punitivismo* en el que la feminista italiana Tamar Pitch señala que el punitivismo se enfoca en el endurecimiento de las penas, con una ulterior criminalización de los delitos que favorece un giro hacia el autoritarismo dentro de un sistema penal que no ataja las estructuras profundas de las desigualdades de género.

sobre los cimientos sobre los que se erige el sistema patriarcal. Asimismo, al configurar una «película de mujeres, una historia de tres madres y qué son capaces de hacer por el amor a sus hijos» («Adónde» sin pág.), Schindel revela la persistencia de cierto tipo de marianismo que prescribe que las madres se caracterizan por la fortaleza moral, el espíritu de sacrificio y la abnegación (Stevens 94). Vemos así que, en situaciones extremas, la actuación de las tres madres se caracteriza por su “abnegation, that is, an infinite capacity for humility and sacrifice” (Stevens 94). A pesar de sus aparentes diferencias, Alicia, Marcela y Gladys suscriben el mandato de género que requiere que las buenas madres estén dispuestas a adoptar comportamientos sacrificiales a fin de proteger a sus hijos varones. Además, en el caso de Alicia, como veremos, el imperativo de ser el sostén afectivo de la familia opera en todas sus decisiones.

Este aspecto del personaje interpretado por Cecilia Roth se potencia a través de una relación intertextual con la película *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar (1999), en la que la actriz argentina emerge como emblema de la maternidad sacrificial a través de un papel caracterizado por «el sufrimiento masoquista» así como una renovada «ética del cuidado» (Martin-Márquez 497). Tanto en el filme del director manchego como en el *thriller* de Schindel, la protagonista vive la maternidad como una identidad totalizante. Instalada en su lujosa casa del barrio de la Recoleta, Alicia disfruta de una vida despreocupada, haciendo alarde de su fe católica mientras enriquece su paz interior gracias a clases particulares de yoga costeadas por un esposo callado y distante, cuya única función es la de proveedor.

Focalizando la trama en un personaje conservador como es Alicia, la película muestra el despertar de la conciencia feminista de una mujer acomodada, promoviendo “the emergence of a new motherhood that promotes the maternal as a continuous becoming” (Pagnoni Berns 281). Tras recibir una llamada del establecimiento penitenciario en el que está detenido su hijo único, la plácida existencia de la señora de Arrieta se ve perturbada. Primero, enfrentará el proceso judicial de su hijo Daniel que, tras una condena en suspenso por «violación de prohibición de alejamiento y lesiones múltiples» (*Crímenes* 0:19:22), es acusado de «violación a la propiedad privada, portación ilegítima de arma, abuso sexual y lesiones agravadas por el vínculo en concurso real con la violación de la prohibición de acercamiento» a su ex-esposa, Marcela Sosa (*Crímenes* 0:25:10). Después se verá involucrada en el juicio en contra de su criada Gladys, a quien se le imputa el crimen

de «homicidio agravado por el vínculo», el cual es definido por el Código Penal argentino como «delito que se concreta cuando se pone fin a la vida de quien es su ascendiente, descendiente, cónyuge, excónyuge, o la persona con quien mantiene o ha mantenido una relación de pareja, medie o no convivencia» (CP, Art. 80; INC. 1). Los vínculos que unen entre sí a las víctimas y los victimarios a través de los delitos perpetrados por Daniel repercuten en el personaje de Alicia, quien asiste a la disolución de aquella fantasía de felicidad familiar que se había construido a lo largo de los años, acabando así desterrada de su particular país de las maravillas.

Mientras el espectador trata de recomponer las dinámicas de los hechos delictivos, es decir los abusos y violaciones perpetrados por Daniel y negados por su madre, *Crímenes de familia* configura una historia de desintegración y reintegración. Los aspectos melodramáticos de una trama que desemboca en la configuración de nuevas estructuras familiares⁷ insertan la película dentro de una tradición fílmica cuyas protagonistas están caracterizadas por «la ceguera que exhiben o el modo en que los personajes adquieren –o no– la habilidad para ver» (Copertari 28). Asimismo, refleja ciertas características del cine latinoamericano contemporáneo en la exploración de los lazos familiares a través de la indagación de relaciones incestuosas o violentas que conllevan un cuestionamiento de las dinámicas relacionales del microcosmo de la familia burguesa. Pensamos, por ejemplo, en las figuras de matriarcas incapaces de «ver» lo que se gesta en su propio espacio doméstico en películas como *La ciénaga*, de Lucrecia Martel (2001), o *Géminis*, de Albertina Carri (2005), que ponen en escena la disolución de la familia nuclear. Desde una perspectiva que permite revisar las atrocidades de la dictadura, la figura de la matriarca puede asimismo evocar sombras inquietantes, como ocurre en *La quietud*, de Pablo Trapero (2018), que plantea la cuestión del aborto tras una violación⁸.

⁷ Mucho se ha escrito sobre las características del melodrama, género que, según Peter Brooke, ahonda sus raíces en la familia burguesa nuclear, atravesada por situaciones de tensión, a partir de conflictos éticos. Ann Kaplan, en su famoso artículo “Theories of Melodrama: A Feminist Perspective”, señala que una de las características del melodrama articulado desde una perspectiva centrada en las mujeres tiene que ver con la reconfiguración de las estructuras familiares dentro de un género marcado por el final feliz en el que “the narrative may allow brief expressions of female resistance”, aunque al final “the correct family order must be reestablished” (45).

⁸ Sobre esta temática, véase el artículo de Sophie Dufays, «Violencias del incesto en *Géminis* (Albertina Carri, Argentina, 2005) y *Daniel y Ana* (Michel Franco, México, 2009)».

Si tanto en el cine argentino y latinoamericano reciente con frecuencia se ha retratado el desplazamiento y desclasamiento de la clase media a través de la relación entre patronas y criadas⁹, el cine comprometido de Schindel muestra los efectos de una crisis más insidiosa, cuyas raíces ahondan en el tejido social y familiar, socavando sus cimientos¹⁰. De allí que la desintegración de la estructura familiar de Alicia no sea consecuencia de una crisis financiera, sino que se derive de sus prejuicios burgueses familistas que le impiden reconocer la sinceridad de su ex-nuera, así como la culpabilidad de su hijo. Por eso, está dispuesta a vender su lujoso apartamento con tal de juntar alrededor de cuatrocientos mil dólares para asegurar la destrucción de las pruebas incriminatorias en contra de su hijo, comprando así su absolución. De esta forma, cegada por su amor materno, precipita la disolución de su matrimonio ya que su esposo, cansado de «tener siempre la billetera abierta y la boca cerrada», decide poner fin a su relación (*Crímenes* 1:02:18).

En este despertar paulatino, el personaje de Alicia Campos de Arrieta ha sido comparado con el de Alicia, protagonista de *La historia oficial* (1985) (Lerer, Quaranta, Paz-Mackay y González Hurtado sin pág.). Las dos protagonistas, que comparten nombre, se enfrentan a un conocimiento doloroso que ellas optaron por no indagar. En *Crímenes de familia*, la ignorancia de Alicia se disipa cuando Gladys, durante una emotiva visita en prisión, casi al final de la película, le encomienda su hijo Santi, revelándole la paternidad de ambos hijos: el que Alicia amparó desde su nacimiento, así como el que no llegó a vivir. Al conocer la escalofriante realidad de los crímenes que se gestaron bajo su techo y entender que tanto Santi como el hijo que Gladys eliminó al nacer fueron fruto de violaciones, Alicia decide entregar a su ex-nuera el dossier con las irrefutables pruebas de ADN que certifican las agresiones perpetradas de forma reiterada por Daniel contra su ex-mujer, permitiendo finalmente que él acabe entre rejas. Así, desterrada del barrio elegante en el que había construido su vida familiar, Alicia termina haciendo justicia y –en las rápidas secuencias finales– recobra el vínculo de afecto con Marcela, aquella mujer de clase popular a la que no

⁹ Pensamos en *Cama adentro* de Jorge Gaggero (2004), *La nana* de Sebastián Silva (Chile, 2009), *Que horas ela volta?* de Anna Muylaert (Brasil, 2015) y *Roma* de Alfonso Cuarón (México, 2018), entre otras.

¹⁰ Sobre la representación del trabajo doméstico en el cine latinoamericano, véase en particular Osborne, Elizabeth y Sofia Ruiz-Alfaro.

dudó llamar «negra de mierda», acusándola de ser la responsable de todos los problemas de su hijo (*Crímenes* 00:19:49).

En diálogo con éxitos cinematográficos latinoamericanos recientes, en particular *Roma* de Alfonso Cuarón (2018), *Crímenes de familia* se centra en la relación ama-criada a través de dos personajes unidos por un vínculo afectivo que, en algunos momentos, llegó a ser casi materno-filial, como señala Gladys al término del juicio penal. Si el personaje de Cleo, protagonista del filme mexicano, “embodies gender, socioeconomic, and racial differences in the context of the family dynamics she is placed in as a live-in domestic worker” (Osborne y Ruiz-Alfaro 1, 2), Gladys además muestra la desprotección legal y el profundo desamparo al que se ven arrojadas las trabajadoras domésticas. Desposeída del lenguaje y de los medios materiales necesarios para reclamar sus derechos, este personaje subalterno, originaria de la región de Misiones, señala los efectos de la colonización vehiculada a través del discurso religioso.

En el guion, co-escrito por Pablo Del Teso, Schindel profundiza las dinámicas de la explotación laboral, tema central de su anterior largometraje, *El patrón, radiografía de un crimen* que, al igual que *Crímenes de familia*, orienta la reflexión hacia los más desfavorecidos, personajes racializados que, desde las zonas más remotas del país, llegan a la capital a desempeñar los oficios más precarizados en condiciones de total desamparo legal¹¹. En las dramáticas historias de vida de Gladys y de Hermógenes –personajes cuya existencia está marcada por el abandono social, la pobreza, las minusvalías y varias formas de abuso– se evidencian las paradojas de un sistema judicial y penal que les reconoce el rol de ciudadanos de derecho solo en el momento en que se les imputa un delito y se les impone una condena.

Abandonados e indefensos frente a adversidades sociales y familiares, encuentran el Estado únicamente en su faceta represora. Cuando, tras una vida de injusticias, transgreden la ley acabando con la vida de otro ser, el dispositivo correccional les impone duras sanciones, condenándolos

¹¹ Basado en la novela del mismo título del abogado argentino Elías Neuman (1988), este filme se centra en el juicio a un pobre campesino minusválido, Hermógenes Saldívar, quien, tras llegar a Buenos Aires en busca de un futuro mejor, se ve obligado a vivir en una situación de total esclavitud, sufriendo las vejaciones de un empresario del sector cárnico que lo explota hasta el día en que, con el mismo cuchillo con el que lleva meses cortando carne adulterada, el empleado acaba con la vida de su torturador.

a penas severas. Sin embargo, el mismo Estado se revela dramáticamente ausente a la hora de proteger a las mujeres en casos de abusos y maltratos, de ofrecer protección frente a maltratadores y amparar a las que denuncian situaciones de violencia, como señala Marcela durante su testimonio en el juicio a Daniel. Aún peor es la situación de los trabajadores que participan en la economía informal, en particular las trabajadoras del hogar, cuya fuerza de trabajo, excluida de la organización legal de sistema asalariado, cumple un rol fundamental dentro de una economía de cuidados sobre la que se edifica el respetable sistema capitalista-burgués. En este sentido, «el Estado como árbitro de la justicia» (Copertari 73) claramente fracasa, debido a la ausencia de medidas de protección laboral, de salvaguardia de la infancia, de adecuados mecanismos de protección contra la violencia de género.

El recurso del *thriller* judicial, protagonizado por personajes como Gladys y Hermógenes, facilita asimismo la reflexión sobre el clientelismo, el vasallaje, la jerarquización social, el racismo estructural denunciado por el recién constituido movimiento de la Identidad Marrón que propone visibilizar los mecanismos de exclusión al que se enfrentan las personas no-blancas¹². Ambas películas contribuyen a visibilizar las desiguales relaciones de poder que se establecen entre Buenos Aires y las provincias más aisladas, evocando así una historia de tensiones entre la cultura europeizante –sobre la que se construyó la identidad nacional– y las regiones más marginales, donde los servicios sociales, la escolarización y la protección a la infancia resultan sumamente escasos.

Además, en el caso de Gladys, su posición de empleada del hogar pone al descubierto el vacío legal en cuanto al trabajo doméstico remunerado, ámbito eminentemente feminizado que, sin embargo, constituye «una de las actividades más relegadas, tanto en términos de las relaciones de trabajo como de su marco regulatorio» (Tizziani sin pág.) Reflejando las preocupaciones de la Organización Internacional del Trabajo que patrocina la producción de esta película, la historia de vida de esta empleada doméstica fomenta el análisis crítico en cuanto al conjunto de la organización social del trabajo. La desprotección legal a la que se enfrenta Gladys, quien, a diferencia de Hermógenes, no cuenta con un abogado capaz de entender

¹² Sobre este aspecto, véase el artículo de Ayelén Rives que señala la necesidad de crear nuevas categorías para entender las dinámicas raciales dentro del contexto latinoamericano, invocando el color marrón como marca identitaria que se opone a la blanquitud colonizadora.

su situación, se agrava debido al sesgo de género del sistema judicial que, como señala Daniela Daich, se muestra particularmente adverso hacia las mujeres. En palabras de la antropóloga argentina,

en la tramitación de casos que involucran a mujeres, especialmente cuando se trata de casos relativos a «cuestiones familiares» o casos de aborto e infanticidio, entre otros, suelen aparecer significados culturales que se desprenden del género, de aquí que estas mujeres sean muchas veces vistas principalmente, y antes que como sujetos de derechos cualquiera, como madres o potenciales madres, y, si fuera el caso, se juzgue su carácter de «buena madre» (61).

En la reelaboración fílmica, se evocan casos reales de otras mujeres infanticidas y víctimas de violaciones, al tiempo que se señalan los efectos de las reformas legislativas de cuño neoliberal forjadas por el gobierno de Carlos Menem que, en 1994, dos años antes del nacimiento de Gladys, derogó la figura penal del infanticidio. Con la finalidad explícita de proteger la infancia, la reforma legislativa suprime este tipo de crimen, reemplazándolo con la figura penal de «homicidio agravado por el vínculo», sancionado con penas más elevadas. Fruto de una campaña neoconservadora, la reforma constitucional fue de la mano de otras iniciativas destinadas a restringir el acceso a la anticoncepción. Como señala Dora Barrancos,

el gobierno de Menem frenó la sanción de la ley que permitía el acceso a los anticonceptivos, alistó al país entre los pro natalistas –uniéndolo de este modo a las posiciones más conservadoras en el ámbito internacional– al punto de imponer en el calendario el Día del Niño por Nacer, un auténtico disparate para conjurar la despenalización del aborto. (171)

Mientras, por un lado, la legislación impulsa un giro hacia el neoliberalismo en el ámbito del mercado, por otro, aumenta las limitaciones en cuanto a la autodeterminación de las mujeres cuyo acceso a medidas contraceptivas o a un aborto seguro, libre y gratuito se ve ulteriormente obstaculizado.

Además, en las zonas más rurales –como Misiones–, la defensa irrestricta del nonato no va aparejada con una protección de la infancia en hogares en situación de abandono social, como en el caso de Gladys, una mujer semianalfabeta, con retrasos en su desarrollo cognitivo, criada por un padre que, además de abusar sexualmente de ella durante la infancia, la dejaba varios días sola en casa con los perros, sin ningún adulto que se hiciera cargo de ella y le proporcionara los cuidados básicos. Huérfana de madre a temprana edad, relegada a un rol esclavizante dentro de su propio núcleo familiar, Gladys relata que fue vendida a una vecina para desempeñarse como criada en Buenos Aires, donde finalmente empezó a trabajar en la casa de la familia Arrieta. Desamparada y abandonada por las instituciones, esta joven –que a los 24 años ya parece casi anciana– existe para el Estado solo en el momento en que, tras sufrir múltiples violaciones por parte del hijo de su patrona, en un estado de alteración debido al trauma causado por las reiteradas agresiones sexuales, comete uno de los delitos socialmente más reprobables, es decir, el homicidio agravado por el vínculo, como lo clasifica el ordenamiento jurídico argentino actual. Sin embargo, todas las violencias que dan lugar a este acto pasan desapercibidas y quedan impunes, ya que, desde su posición de subalternidad, Gladys no tiene acceso a la justicia para denunciar los abusos.

La trágica historia de este personaje, condenado a 18 años de reclusión, refleja una realidad social común a un número no insignificante de mujeres en la Argentina. Como apunta Julieta Di Corleto en su estudio sobre el aborto y el infanticidio entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la supresión de hijos no deseados era una práctica a la que recurrieron, sobre todo, mujeres de origen humilde, empleadas domésticas, en una época en la que se iban asentando las bases para un nuevo ideal de domesticidad para las mujeres blancas que configuran la nación argentina¹³. Sin embargo, en el momento en que tener un hijo fuera del matrimonio ya no es considerado objeto de reprobación social, la condena se vuelve mucho más grave, de allí que a partir de 1995 el código penal argentino deroga el delito de infanticidio, sustituyéndolo por «homicidio calificado por el vínculo» (Kalinski 216). Penado con hasta 25 años de reclusión, dicho delito sigue causando gran revuelo mediático, como lo

¹³ Sobre la eliminación de los elementos indígenas en el cine argentino, véase *Affectural Erasure. Representations of Indigenous People in Argentine Cinema* de Cynthia Tompkins.

prueba el caso de Romina Tejerina que, en 2003, en San Pedro de Jujuy, tras ocultar su embarazo fruto de una violación, asesinó al recién nacido en el baño de su casa y fue condenada a 14 años de reclusión. El caso de esta joven suscitó un gran debate en la opinión pública –dividida entre sectores católicos proclives a culpabilizarla y sectores feministas empeñados en su defensa– e inspiró el documental *La cena blanca de Romina* (2017), en el que se da cuenta del peso de la Iglesia y de aquel Estado opresor que, como cantan *Las Tesis* en «Un violador en tu camino», es cómplice de los machos violadores¹⁴.

Gladys, cuya historia muestra ciertos puntos en común con la de Romina, es juzgada según la legislación del nuevo código penal que subraya la perspectiva maternalista de los legisladores, según los cuales ninguna mujer puede carecer de instinto maternal. Por lo tanto, si llega a quitarle la vida a la criatura que ha engendrado y parido, la mujer merece un castigo ejemplar, debido al agravante del vínculo. Condenada a una pena mayor que la de Romina, la joven mucama de la película de Schindel siente caer sobre sus hombros todo el peso de la justicia patriarcal que hace caso omiso del testimonio de la psicóloga feminista que explica el estado de profundo trauma de Gladys en el momento del parto.

Resulta significativo que, durante el juicio, el fiscal le pregunte a Ignacio Arrieta, el esposo de Alicia, cómo era la relación de Gladys con su hijo Santi para averiguar si tenía un comportamiento digno de una buena madre o si, por el contrario, ya había demostrado su incapacidad para criar un hijo. En este sentido, se puede apreciar la manera en la que, como señala Mónica Tarducci,

los discursos pronatalistas de hospitales, justicia, iglesias y medios de comunicación [...] sacralizan la maternidad y estigmatizan a quienes no quieren ser madre, o no se comportan como «debe ser una madre» [...]. [Discursos que] contrastan notablemente con la falta de apoyo a las mujeres

¹⁴ La performance «Un violador en tu camino» del colectivo feminista chileno *Las tesis* ha logrado visibilizar las responsabilidades del Estado, de los jueces y de las estructuras de poder en la violencia estructural que se ensaña en contra de las mujeres. Gracias a su fuerza performativa, esta forma de acción política se ha hecho viral, inspirando numerosas traducciones y adaptaciones en contextos tan diversos como los Estados Unidos, Turquía, India, Francia e Italia.

que son madres y no cuentan con las mismas condiciones para ejercer su difícil tarea dignamente. (13)

En el caso de esta mujer humilde que carece del léxico para defenderse, el Estado ejerce únicamente un rol punitivo, regulador y represor al dictaminar una sentencia ejemplarizante que habría podido ser rebajada si durante el juicio su «patrona» hubiera afirmado la verdad. Sin embargo, prisionera de su ceguera, Alicia niega haber dicho a Gladys que en su casa no había otro hijo, razón por la cual se puede inferir que, aterrada por las posibles consecuencias que la llegada de un segundo hijo podría acarrearle, unidas a las amenazas de Daniel, asfixiara a su recién nacido.

Alicia, por una parte, obnubilada por su ideal materno, prisionera de su convencionalismo católico-burgués y amparada por sus privilegios de clase, no tiene reparo a la hora de condenar tajantemente el gesto de su empleada doméstica, sin poder imaginar que aquella mujer cuyos actos considera contra natura, fue víctima de reiteradas violaciones y chantajes por parte de su hijo. Como se revela hacia el final de la película, Gladys, a quien la justicia condena por «mala madre», en realidad es una madre sacrificial, dispuesta a auto inmolarse con tal de proteger a su hijo Santi de la violencia homicida del hombre que lo engendró. En la trama configurada por Schindel, todos los personajes femeninos tienen una vinculación particular con la visión hegemónica de la maternidad que dicta cuál debe ser el comportamiento de una mujer frente a su prole. Si, por un lado, Alicia no duda en sacrificar su estatus social y hasta su matrimonio con tal de sacar a su hijo de la cárcel, Marcela, como testifica en los tribunales, mientras estaba siendo violada por Daniel, solo pensaba en la manera de defender a su hijo de la ira paterna.

En el caso de Alicia, su compleja relación con la maternidad se hace patente a nivel visual desde el principio de la película cuando, tras la inquietante escena inicial antes mencionada, la luz irrumpe en escena hacia una serie de fotografías familiares que retratan una relación materno-filial que va evolucionando desde la infancia de Daniel hasta el momento en que se ha convertido en padre de Martincito. En esta larga secuencia, a través de los retratos familiares inmortalizados en los marcos prístinamente arreglados en el living de los Arrieta, se configura una historia personal dominada por la presencia de imágenes y símbolos religiosos que revelan el peso del catolicismo en esta familia aparentemente ejemplar.

Desde la primera fotografía que retrata a Alicia en el acto de alimentar a su bebé, el espectador puede apreciar el poder de la cámara fotográfica como instrumento de representación y de auto-representación. Como señala Marianne Hirsch, la puesta en escena que compone la galería de fotos familiares sobre las que se detiene la cámara cinematográfica representa “the primary means by which family memory is perpetuated, by which the family’s story is told” (XI). La elección y la disposición de las fotos con las que Alicia construye una narrativa visual a partir de la infancia de su hijo revela sus valores y demuestra sus aspiraciones de perfección materna, ya que “positioning family members in relation to one another and to the ‘familial gaze’ [reveals] the conventions and ideologies of family through which they see themselves” (Hirsch XI). En este sentido, la presencia de imágenes sagradas y estatuillas de la Virgen María contribuye a reforzar el peso simbólico del imaginario católico a la hora de adecuarse al modelo de madre devota, amorosa y sacrificial encarnado por la madre de dios.

Interpretada desde un prisma psicoanalítico, la presencia de la estatuilla de la Virgen María –que se interpone entre la imagen de Alicia y la del hijo al que está alimentando– constituye una poderosa metáfora del poder de la religión en la configuración de la noción de la buena madre. Como deja en evidencia la cámara, la mirada que intercambian madre e hijo se ve obstaculizada por la presencia de dicho objeto que hace desaparecer el rostro del bebé. El símbolo de la maternidad hegemónica en la cultura católica literalmente elimina al hijo real, mostrando a la madre en relación con un imaginario materno vehiculado por una poderosa tradición religiosa. Esta superposición demuestra el alcance simbólico de la figura mariana en la *mise-en-scène* de la historia familiar. Por lo tanto, en la relación con el significante maternal representado por la Virgen María, el hijo real desaparece, sustituido por un objeto narcisista, un hijo imaginado, fruto de la fantasía de perfección de Alicia. De allí que, a lo largo de gran parte de la película, Alicia se muestre incapaz de reconocer los delitos de Daniel porque, dentro de su lógica clasista, los cargos que se le imputan no pueden perpetrarse en el seno de las familias de la gente «de bien».

La transición de un estado de ignorancia a una toma de conciencia se deja presagiar a través del movimiento de la cámara que, lentamente, muestra la cara del pequeño Daniel, acción que puede leerse como una anticipación del momento en que Alicia, hacia el final de la película, verá a

su hijo por lo que realmente es, reconociendo su culpabilidad. Sin embargo, el proceso de discernimiento de la protagonista ocurre de forma tardía, ya que el testimonio de Alicia resulta clave a la hora de dictar sentencia y condenar a la madre infanticida a una larga reclusión.

Siguiendo las convenciones del melodrama, la película termina con la reconciliación familiar en casa de Marcela el día del cumpleaños de Martincito. Esta conclusión, que contrasta con la animadversión que Alicia le reserva a su ex-nuera a lo largo de gran parte del filme, merece especial atención ya que la celebración de los lazos de afecto entre las dos mujeres durante el cumpleaños del nieto legítimo se celebra con la exclusión de Gladys, quien sigue en prisión. Durante la fiesta, mientras los dos hijos de Daniel comparten un momento de alegría, Alicia y Marcela, enterrada el hacha de guerra, se dan significativamente la mano, sellando así un nuevo pacto de sororidad. Si Alicia y Santi acuden a la fiesta de cumpleaños de Martincito con un dulce casero, señal de la reconciliación con la domesticidad a la que Alicia tiene que adaptarse tras su desclasamiento, el regalo elegido, un rompecabezas, significa la posibilidad de hacer encajar las piezas de una unidad familiar rota a través de la creación de nuevas comunidades matricéntricas, en las que las mujeres ejercen el papel de cuidadoras. La reconfiguración de las estructuras familiares destruidas por la violencia de Daniel que, tras la reapertura del caso, cumple condena por sus delitos, sin embargo, se celebra a expensas de la madre biológica de Santi, la cual sigue en prisión.

Si el *thriller* judicial pone el foco en los fallos del sistema penal, el final, que celebra la solidaridad femenina, se articula a partir de la eliminación del elemento indígena representado por Gladys. Aunque, gracias a la intervención de Alicia –quien acude al centro antiviolencia para hablar con la psicóloga que testimonió en el juicio para poder rebajar la injusta condena–, se plantea la posibilidad de reabrir el caso, la narración filmica muestra únicamente la puerta cerrada de la sala del tribunal detrás de la que se intuye que su caso pueda volver a ser abierto. El compromiso adquirido por Alicia en defensa de la persona más afectada por los crímenes a los que alude el título de la película señala un deseo de justicia que, en el tiempo y espacio de la ficción filmica, todavía no encuentra resolución. Por lo tanto, la conclusión muestra unas piezas que logran encajar gracias al sacrificio de Gladys que, excluida de la nueva configuración, permite y sostiene esta nueva estructura familiar

formada por la abuela rubia y la madre de rasgos más oscuros y niños que serán moldeados según los dictámenes de una sociedad criolla con la exclusión de la mujer racializada.

El desenlace pone de manifiesto una grieta que divide la sociedad argentina según líneas raciales y territoriales. El suspenso que mantiene el tono narrativo de la película culmina en una reconciliación provisional que plantea nuevos interrogantes en cuanto al rol de las víctimas. En este sentido, los elementos paratextuales –como el epígrafe inicial que hace referencia a la inspiración de la película y el poema de Bertold Brecht «La infanticida Marie Farrar»– vuelven a centrar la mirada en la necesidad de no juzgar a Gladys y de reflexionar sobre las múltiples opresiones que se ejercen sobre el cuerpo de las mujeres.

A nivel temático, la narración, alabada como ejemplo de lo que la antropóloga argentina Rita Segato denomina «contra-pedagogía de la crueldad», «tanto por su carácter didáctico e informativo sobre diferentes tipos de violencias como por su intención de formar lazos comunitarios» (Paz-Mackay y González Hurtado 12-13), no resuelve la injusticia procesal hacia Gladys. A pesar de que el melodrama suscita la empatía de los espectadores (Dufays 91) hacia la historia de Gladys y de tantas mujeres condenadas por el mismo crimen –mujeres que no tuvieron acceso a ningún tipo de protección legal, ni de educación sexual–, la película termina con un final ambiguo. Aunque la película ilustra los efectos más nefastos de aquel «moralismo cristiano familista» que caracteriza la actual ofensiva neoliberal (Segato 16), la conclusión refleja la necesidad de impulsar ulteriores cambios para garantizar la protección legal de las víctimas de violencia de género.

El suspenso generado por la estructura del *thriller* judicial en cuanto a la reapertura del juicio a Gladys permite reflexionar sobre la necesidad de urgentes intervenciones legislativas en cuestiones de violencia de género y salud reproductiva. La toma de conciencia de Alicia puede interpretarse como una posibilidad de transformación tanto a nivel personal como social. Sin embargo, al resaltar la vinculación de las protagonistas a un tipo de maternidad sacrificial, el filme articula un discurso que, paradójicamente, se vuelve conservador en el momento en que apela a la libertad de elección en el ámbito reproductivo. Asimismo, la justicia, como se señala en el título del presente artículo, queda dramáticamente en suspenso.

OBRAS CITADAS

- «Adónde lleva el amor a los hijos». *Página 12*, 20 de agosto de 2020, <https://www.pagina12.com.ar/286145-adonde-lleva-el-amor-a-los-hijos> Consultado el 20 de junio de 2021.
- Arcos, Carol. «Feminismo latinoamericanos: deseo, cuerpo y biopolítica de lo materno». *Debate feminista*, vol. 55, 2018, pp. 27-58.
- Arduino, Ileana. «El peligro de un cuarto propio». *Revista Anfibia*, 30 de abril de 2020, <https://www.revistaanfibia.com/el-peligro-de-un-cuarto-propio/> Consultado el 13 de abril de 2022.
- Barrancos, Dora. *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Editorial Sudamericana, 2008.
- Brodersen, Diego. «Crímenes de familia: enigma cama adentro». *Página 12*, 20 de agosto de 2020, <https://www.pagina12.com.ar/286195-crimenes-de-familia-enigma-cama-adentro> Consultado el 20 de junio de 2021.
- Brown, Wendy. *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las doctrinas antidemocráticas en occidente*. Traducido por Cecilia Palmeiro, Traficantes de Sueños, 2019.
- Copertari, Gabriela. *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo*. Támesis, 2009.
- Crímenes de familia*. Dirigida por Sebastian Schindel, Buffalo Films y Magoya Films, Netflix 2020.
- Daich, Deborah. «Buena Madre. El imaginario Maternal en la tramitación judicial del Infanticidio». *Maternidades en el siglo XXI*. Editado por Mónica Tarducci, Espacio Editorial, 2008, pp. 61-86.
- Daich, Deborah y Mónica Tarducci. «De feminismos y violencias. Recuperar la historicidad de las luchas para enfrentar nuevos desafíos». *Mujeres y feminismos en movimiento*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2018, pp. 75-99.
- Daich, Deborah y Cecilia Varela. «En la encrucijada: feminismos y poder punitivo». *Los feminismos en la encrucijada del punitivismo*. Editado por Deborah Daich y Cecilia Varela, Editorial Biblios, 2020 ebook.
- Di Corleto, Julieta. *Malas madres. Aborto e infanticidio en perspectiva histórica*. Didot, 2018.

- Dufays, Sophie. *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008). Alegoría y Nostalgia*. Tàmesis, 2014.
- _____. «Violencias del incesto en *Géminis* (Albertina Carri, Argentina, 2005) y *Daniel y Ana* (Michel Franco, México, 2009)». *Les Cahiers de GRIMH*, vol. 9, 2016, pp. 265-274.
- El hijo*. Dirigida por Sebastian Schindel, Buffalo Films, INCAA, 2019.
- El patrón. Radiografía de un crimen*. Dirigida por Sebastian Schindel, Cooperativa Estrella Films, INCAA y Magoya Films, 2014.
- Flores Ángeles, Roberta Liliana y Olivia Tena Guerrero. «Maternalismo y discursos feministas latinoamericanos sobre el trabajo de cuidados: un tejido en tensión». *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 50, 2014, pp. 27-42.
- Gago, Verónica. “Notes on Essential Labour.” Traducido por Liz Mason-Deese, *International Labour and Working-Class History*, vol. 99, 2020, pp. 24-29, doi:10.1017/s0147547920000186.
- Gago, Verónica y Cecilia Palmeiro. «Palabras previas. Arruinar el neoliberalismo». *En las ruinas del neoliberalismo*, Wendy Brown. Traducido por Cecilia Palmeiro, Traficantes de sueños, 2021, pp.11-18.
- Gastiazoro, María Elena. «Construcciones sociales sobre mujeres desde el discurso jurídico en sentencias penales sobre infanticidio». *Cuestión. Revista especializada en periodismo y comunicación*, vol. 1, n.º 48, 2015, pp. 355-371.
- Hirsch, Marianne. “Introduction. Familial Looking.” *The Familial Gaze*. University Press of New England, 1999, pp. 11-25.
- Kalinsky, Beatriz. «Epistemología del filicidio: violencia contra las mujeres». *VOX IURIS*, vol. 26, n.º 2, 2013, pp. 215-236, [file:///Users/bettagli/Downloads/26-102-1-PB%20\(2\).pdf](file:///Users/bettagli/Downloads/26-102-1-PB%20(2).pdf) Consultado el 25 de febrero de 2022.
- Kaplan, Ann. “Theories of Melodrama: A Feminist Perspective.” *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 1, no. 1, 1983, pp. 40-48.
- La ola verde (Que Sea Ley)*. Dirigido por Juan Diego Solanas. Les Films du Sud, Cinesur, Gameland, 2019.
- Larrondo, Marina y Camila Ponce Lara, editoras. *Activismos feministas jóvenes. Emergencias, actrices y luchas en América Latina*. CLACSO, 2019.

- Lerer, Diego. «Estrenos online: crítica de *Crímenes de familia* de Sebastián Schindel (Netflix y Cine.ar)», *Micropsia. Blog de Diego Lerer*, 21 de agosto 2020, <https://www.micropsiacine.com/2020/08/estrenos-online-critica-de-crimenes-de-familia-de-sebastian-schindel-netflix-y-cine-ar/> Consultado el 5 de octubre de 2021.
- Martin Hernán, Francisco Ricci. *La cena blanca de Romina*, Ojo Obrero, 2017, <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/4383> Consultado el 20 de junio de 2021.
- Martin-Márquez, Susan. “Pedro Almodóvar’s Maternal Transplants: From *Matador* to *All About My Mother*.” *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 81, no. 4, 2004, pp. 497-510.
- Martinetti, María Laura. «Reflexiones sobre los modos de representación del caso Romina Tejerina en la prensa gráfica». *Question/Cuestión*, vol. 1, n.º 34, 2012, pp. 160-73, <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1426>. Consultado el 20 de junio de 2021.
- Messina, Giuseppe. «Las condiciones del trabajo doméstico remunerado en Argentina: la provisión de cuidados». *Cuadernos de relaciones laborales*, vol. 31, no. 1, 2016, pp. 83-106.
- Osborne, Elizabeth y Sofia Ruiz-Alfaro, editoras. *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan, 2020.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Duke University Press, 2009.
- Pagnoni Berns, Fernando Gabriel. “Motherhood and Identity in Contemporary Argentine Cinema.” *Screening Motherhood in Contemporary World Cinema*. Editado por Asma Sayed, Demeter Press, 2016, pp. 281-299.
- Paz-Mackay, María Soledad y Argelia González Hurtado. «De crímenes de familia a crímenes de Estado. La figura de la madre en la lucha contra la violencia de género en *Crímenes de familia* (2020) y *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020)». *Cuadernos de CILHA*, vol. 34, 2021, pp. 1-44.
- Pitch, Tamar. «La violencia contra las mujeres y sus usos políticos». *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, vol. 48, 2014, pp. 19-29.

- Podalski, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan, 2011.
- Quaranta, Manuel. «Crímenes de familia o la contradicción de asumirse progresista y ser neopuritanista». *Infobae*, 22 de septiembre de 2020, <https://www.infobae.com/cultura/2020/09/22/crimenes-de-familia-o-la-contradiccion-de-asumirse-progresista-y-ser-neopuritanista/> Consultado el 20 de junio de 2021.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducido por Cecilia González, Eterna Cadencia, 2009.
- Rives, Ayelén. «Identidad Marrón: ‘Nadie se pregunta por qué en la mayoría de los espacios progresistas todos son blancos’». *Revista Ruda*, 30/12/2019, <https://revistaruda.com/2019/12/30/identidad-marron-nadie-se-pregunta-por-que-en-la-mayoria-de-los-espacios-progresistas-todos-son-blancos/> Consultado el 14 de abril de 2022.
- Sauerberg, Lars Ole. *The Legal Thriller from Gardner to Grisham*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Schmidt-Cruz, Cynthia. *Argentina Noir. New Millennium Crime Novels in Buenos Aires*. SUNY Press, 2019.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños, 2016.
- Stevens, Evelyn. “Marianismo: The Other Face of Machismo in Latin America.” *Female and Male in Latin America*. Editado por Ann Pescatello, University of Pittsburg Press, 1973, pp. 89-101.
- Subero, Gustavo. *Gender and Sexuality in Latin American Horror Cinema: Embodiments of Evil*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Tarducci, Mónica, editora. *Mujeres y feminismos en movimiento*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2018.
- Tizziani, Ania. «El Estatuto del Servicio Doméstico y sus antecedentes: debates en torno a la regulación del trabajo doméstico remunerado en la Argentina». *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 2013, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/65153> Consultado el 14 de abril de 2022.
- Tompkins, Cynthia. *Affectual Erasure: Representations of Indigenous Peoples in Argentine Cinema*. State University of New York Press, 2018.

FICCIÓN DETECTIVESCA Y REPRESENTACIONES DE LA MATERNIDAD EN LA *TRILOGÍA DEL BAZTÁN* DE DOLORES REDONDO

Detective Fiction and Representations of Motherhood
in Dolores Redondo's *Baztán Trilogy*

Ángela Martín Pérez, Ph. D.
Universidad de Castilla-La Mancha
Correo electrónico: angela.martin@uclm.es

Resumen

Rompiendo con una tradición predominantemente masculina, las narraciones detectivescas protagonizadas por mujeres incluyen en su argumento temas personales que afectan directamente al personaje principal. Específicamente para este ensayo, propongo un análisis de las distintas representaciones de la maternidad en la *Trilogía del Baztán* de Dolores Redondo, compuesta por *El guardián invisible* (2013), *Legado en los huesos* (2013) y *Ofrenda a la tormenta* (2014). Mi intención es mostrar cómo las distintas generaciones de mujeres de la trilogía conciben la maternidad bajo premisas impuestas social y culturalmente, compartiendo un mismo sentimiento de «deber» que influye decisivamente en su evolución personal y profesional. Para un análisis más completo, tendré en cuenta la adaptación llevada al cine por Nostrodomo Pictures y Atresmedia Cine bajo la dirección de Fernando González Molina.

Palabras clave: maternidad, ficción detectivesca, Dolores Redondo, neo-liberalismo, *Trilogía del Baztán*

Abstract

Promoting the end of a harmful male tradition, detective stories with female protagonists include in their plots numerous personal issues that directly affect the main character. Specifically, for this essay, I propose

an analysis of the different representations of motherhood in Dolores Redondo's *Baztán Trilogy*, composed of *The Invisible Guardian* (2013), *The Legacy of the Bones* (2013), and *Offering to the Storm* (2014). My intention is to illustrate how the different generations of women in the trilogy conceive motherhood under socially and culturally imposed premises, sharing the same feeling of "duty" that decisively influences their personal and professional growth. For a more complete analysis, I will also consider the adaptation made by Nostrodomo Pictures and Atresmedia Cine under the direction of Fernando González Molina.

Keywords: maternity, detective fiction, Dolores Redondo, neoliberalism, *Baztán Trilogy*

Recibido: 11 de julio de 2021. *Aceptado:* 13 de marzo de 2022.

En España, el éxito de ventas de la novela policial vino de la mano de los dos grandes renovadores del género en los años noventa: Alicia Giménez Bartlett y Lorenzo Silva. Las investigaciones de la inspectora Petra Delicado y el subinspector Fermín Garzón, junto a los guardias civiles Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro, dieron lugar a numerosas novelas y libros de relatos de notable éxito editorial. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la novela policial española se considera un producto importado de países anglosajones y francoparlantes que no llegó a la península hasta principios del siglo XX (Encinar 25-26). Como explica José Colmeiro, el auge de estas narraciones comenzó después de 1979, gracias en parte al contexto de crisis económica en que se hallaba sumido el país, el desempleo, la delincuencia y las drogas (30), lo que proporcionaba escenarios adecuados para la inclusión de homicidios y su posterior investigación. Con todo, no debe olvidarse el momento histórico que vive España tras la muerte del dictador pues, como indica Myung Choi: «La novela de detectives es una novela de democracia ya que un torturador no puede ser un detective» (81). Tampoco es casual que ese mismo año se presente en España la primera novela negra con una protagonista femenina, *Picadura mortal*, bajo la autoría de Lourdes Ortiz. A través de la imitación del género negro tradicional y en pleno auge del movimiento feminista, su protagonista, Bárbara Arenas, logra romper con algunos de los estereotipos femeninos que habían invadido

las narraciones anteriores mientras se adentra y logra medrar en un oficio predominantemente masculino.

Heredera de las grandes detectives de la literatura española, el personaje creado por Dolores Redondo, Amaia Salazar, es inspectora de la sección de homicidios de la Policía Foral y protagonista de la llamada *Trilogía del Baztán*. El enfoque de este trabajo tiene como punto de partida el análisis de las distintas representaciones de la maternidad y la no maternidad que se conjugan dentro de los tres tomos de la trilogía: *El guardián invisible* (2013), *Legado en los huesos* (2013) y *Ofrenda a la tormenta* (2014)¹. El propósito es mostrar cómo las distintas generaciones de mujeres de la trilogía conciben la maternidad bajo premisas impuestas social y culturalmente, compartiendo un mismo sentimiento de «deber» que influye decisivamente en su evolución personal y profesional.

Es lícito indicar que, a pesar de la tardía aceptación del personaje femenino en las narraciones detectivescas en España, la historia de las mujeres en la novela negra tiene un amplio recorrido. La investigadora Socorro Suárez Fuentes explica su evolución y desarrollo en su artículo «Desarrollo de las detectives en la literatura contemporánea». Por un lado, destaca el personaje de la detective Anne Rodway como la primera detective de las letras inglesas. Su autor, Wilkie Collins, había experimentado con personajes masculinos antes de escribir *The Diary of Anne Rodway* (1856). Es, de hecho, desde mediados del siglo XIX hasta el final de la I Guerra Mundial cuando encontramos una amplia nómina de detectives mujeres, despuntando por su profesionalidad y su coraje el personaje de Leonard Merrick, Miriam Lea, en *Mr. Bazalgette's Agent* (Suárez Fuentes 171). No obstante, es el periodo de entreguerras el que ve nacer mujeres como Miss Marple, la famosa detective de Agatha Christie, quien resuelve sus crímenes desde la comodidad de su casa, sin pasar a la acción, dando un paso atrás en el desarrollo de estas narraciones protagonizadas por mujeres. Avanzando en el tiempo, es destacable el personaje de Cordelia en *An Unsuitable Job for a Woman* (1972). En un pequeño fragmento extraído de la obra, su autora, Phyllis Dorothy James, explica los obstáculos que tuvo que sortear el desarrollo de estos

¹ En 2019, Dolores Redondo publica *La cara norte del corazón*, donde recupera el personaje de Amaia Salazar siendo aún subinspectora y teniendo total desconocimiento de los «crímenes del Baztán».

personajes femeninos, frecuentemente obligados a justificar su idoneidad para el ejercicio detectivesco: «[...] este es un trabajo totalmente apropiado para una mujer, ya que requiere una curiosidad infinita, gran capacidad de sufrimiento y una tendencia natural a meterse en la vida de los demás» (James 39; cit. Suárez Fuentes 175). En este pasaje, el personaje de Cordelia intenta explicar a su profesor su adecuación para la investigación a través de la mención de aquellos rasgos con los que se ha definido tradicionalmente a la mujer, también de forma peyorativa, reformulando su utilidad en la búsqueda de pistas para resolver un crimen y justificando con ello su trabajo.

Sin embargo, y a pesar de la evolución mencionada, muchos críticos siguen considerando que el género literario de la novela negra está lastrado por una empobrecida visión patriarcal en la cual los referentes femeninos siguen ausentes y el papel de las mujeres, descrito como plano y estereotipado, queda en la mayoría de los casos reducido al de víctima, cómplice o inductora: “The genre heritage can be related to what are often seen as marked anti-feminist and homoerotic tendencies, evident in anxieties about gender (fear of a ‘dangerous woman’) and the longing for a male ideal -the long male, strong, ruggedly handsome, and resisting the confining, emasculating spaces of domestic life” (Tufano 74; cit. López González 54).

Desde mi punto de vista, si bien el camino ha sido arduo y complicado para estas detectives, creo que ya existen referentes, como el personaje de Dolores Redondo, que nos hacen presagiar una evolución del género con un papel femenino sobresaliente. Pero volviendo la mirada a los años ochenta, después de la aparición de la primera mujer detective profesional en 1979, otras autoras como Carme Riera, Carmen Martín Gaité, Rosa Montero o Marina Mayoral hicieron escarceos en la novela negra presentando detectives aficionadas. En los años noventa, se produce una renovación importante con el nacimiento de la primera mujer policía en la historia de la literatura española: la inspectora Petra Delicado, personaje de Alicia Giménez Bartlett, la cual influyó decisivamente en la evolución y desarrollo de los personajes femeninos posteriores. Tomando las palabras de Myung N. Choi, «Bárbara [Arenas] es la primera detective profesional que imita y parodia el género detectivesco masculino, mientras que Petra es la primera mujer policía equilibrada en su forma de ser, mostrando características masculinas y femeninas al mismo tiempo» (posición Kindle 794).

Es, por lo tanto, a través del personaje de Petra Delicado con el que aflora una personalidad característica² que rompe con los esquemas utilizados para sus homónimos masculinos. No obstante, no hay que olvidar tampoco el contexto en el que emerge la inspectora, álgter ego de Margarita García, inspectora jefa del Cuerpo Nacional de Policía de Barcelona y especialista en narcotráfico, homicidios, delincuencia económica, violencia machista e inteligencia criminal (Goñi), temas con gran repercusión mediática a finales del siglo XX. De hecho, tal como indica Sánchez Díaz-Algalalán, estas narraciones policiacas sobresalen por la incorporación de situaciones propicias para insertar temas más personales que afectan directamente al personaje, como son el trato de favor en ambientes predominantemente masculinos, el vínculo y la aceptación de compañeros varones, la maternidad, las preocupaciones familiares o la percepción del debate feminista en mujeres de distintas generaciones (733). Estos asuntos, incluidos dentro de la trama principal, mitigan la rudeza del personaje detective al mismo tiempo que desmontan el estereotipo, tanto masculino como femenino, que Dorothy Sayers sintetiza en la premisa «cuanto menos amor, mejor» (104). Por el contrario, la creación de personajes que sienten, sufren y viven los problemas mundanos enriquece las tramas, al tiempo que permite incluir nuevos puntos de vista para la resolución de algunos de los misterios que conducen al asesino. Paralelamente, estas nuevas formas de llevar a cabo la investigación fuerzan el desarrollo de otras habilidades analíticas, permitiéndonos hablar no solo de novelas de detectives sino de novelas psicológico-criminales (Arvas 3).

A esta visión más personal, debe añadirse la adaptación del género a los cambios y reivindicaciones sociales que se produjeron en el país a finales del siglo XX. En este sentido, Martín Escribá y Sánchez Zapatero destacan como temas frecuentes la permanente denuncia social, el activismo, la corrupción política, la inmigración, la violencia de género y el fuerte impulso del feminismo (6). En palabras de Dolores Redondo: «[t]iene la novela negra, el policial, el thriller, el misterio, un elemento inherente de actualidad, crítica social y realidad que le acerca más a premios tan prestigiosos como el Pulitzer o el Kafka» (Hernández Velasco). Esta misma heterogeneidad se traslada a los espacios, no limitados a las

² Su mismo nombre recoge las contradicciones de su carácter.

grandes urbes de Madrid y Barcelona sino a distintas provincias y pueblos de la geografía española donde tienen lugar los crímenes.

La trilogía de Redondo responde a las características de estas narraciones publicadas a finales del siglo XX. Por un lado, el espacio escogido es el Valle del Baztán, lugar real situado al norte de la provincia de Navarra, a 54 kilómetros de Pamplona, la capital. Por otro, trabaja temas que son relevantes para la sociedad actual, enlazándolos con historias del valle, antiguos ritos y tradiciones. Uno de esos temas es, sin duda, la violencia contra la mujer a través de distintas formas de machismo y violencia estructural. Paradójicamente, la autora compone a su personaje dentro de una familia con una fuerte herencia matriarcal, influida por su propia experiencia familiar³, pero en un ambiente profesional en el que apenas tiene contacto con mujeres, salvo escasas excepciones. Amaia Salazar hereda de Petra Delicado su determinación, inteligencia y su deseo de libertad (también sexual), reivindicándolos como trasgenéricos. En conexión con su habilidad para entender las cartas del tarot, la inspectora Salazar tiene un sexto sentido que le otorga la «capacidad para vislumbrar lo que está oculto» (*El guardián* 120-121), lo que la hace destacar por encima de sus compañeros varones, incapaces de asumir acontecimientos que se salen de la esfera racional. La única excepción es el subinspector Etxaide, su subalterno, con quien trabaja directamente y con quien mantiene un equilibrio muy similar al establecido por Petra Delicado y Fermín Garzón. Podemos decir que tanto Fermín Garzón como el subinspector Etxaide sirven de contrapunto a las mujeres protagonistas, al tiempo que atestiguan su enorme contribución al ambiente antes únicamente representado por varones. No obstante, al contrario del personaje de Petra Delicado, Salazar tiene un fuerte deseo de ser madre y mantiene una relación estable con un hombre cuya personalidad compensa la visceralidad de la inspectora. En el primer volumen de la trilogía, presenciamos la desestabilización emocional del personaje a causa de sus dificultades para quedarse embarazada y su rechazo a hacerlo a través de un tratamiento de fertilidad, mientras que el segundo y tercer tomo inciden en las contradicciones del personaje, perpetuamente en conflicto por su doble

³ Lo explica en «Nota de la autora» incluida en el último volumen de la saga: «Siempre he respondido que puse en ella mucho de lo que me ha configurado personalmente: una familia matriarcal y el mundo mitológico que por suerte formó parte de mi infancia y que, con otros nombres, se ha preservado en el valle del Baztán como en pocos lugares [...]» (*Ofrenda* 541).

rol de inspectora y madre. No puede pasarse por alto el trauma personal de la protagonista, maltratada desde niña por una madre que no siente ningún tipo de afecto hacia ella, lo que influye decisivamente en su profesión, pero también en su concepción de la maternidad.

No es aventurado decir que en los años setenta predominaba una imagen de detective rudo, violento, vulgar y machista, pero que hacía gala de un alto nivel moral (Choi posición Kindle 2541). La trilogía recoge esta tradición a través de personajes masculinos que superan en edad a la inspectora y que se permiten cierta libertad al hablar de otros compañeros y de hacer bromas con un claro componente sexual, mostrando en otros momentos una inquebrantable manera de pensar y actuar. Sin duda, Amaia se enfrenta en el trabajo a una atmósfera predominantemente machista en la que se ve obligada a afirmar su autoridad con relativa frecuencia. La asignación del caso de los asesinatos del Baztán provoca que muchos de sus compañeros miren con suspicacia a su nueva jefa, burlándose de sus métodos y usando el apelativo de «inspectora estrella» en su ausencia (*El guardián* 257; *Ofrenda* 328-329). Tanto Zabalza como Montes, compañeros que aparecen a lo largo de la trilogía, desprecian la experiencia de Salazar al servicio del FBI en los Estados Unidos, desconfían de sus métodos e infravaloran los logros que consigue en el camino a la resolución de los casos. Dan por hecho que son golpes de suerte o, como el subinspector Zabalza sugiere, tan solo «lucimientos de peli de serie americana» (*El guardián* 257). Con todo, de donde surge uno de los mayores conflictos laborales es de la complicada relación con el inspector Montes, compañero de más edad que no acepta estar bajo sus órdenes, a pesar de haber trabajado con ella durante muchos años. El caso de Montes se complica a lo largo de la trilogía al precipitarse de la esfera laboral a la personal cuando comienza una relación amorosa con una de las hermanas de Amaia. En el primer volumen de la trilogía, esta relación es tan solo de conveniencia—su hermana, Flora, necesita estar al tanto de las investigaciones que se están llevando a cabo—pero en *Ofrenda a la tormenta* parece que se afianza, al tiempo que la inspectora Salazar consigue ganarse de nuevo su confianza y respeto. Con todo, para llegar a esta situación, Amaia se ve obligada a encararse con Montes y forzar una pelea en donde pueda hacer valer su fuerza y autoridad. Cuando este encuentro se produce en *Legado en los huesos*, Salazar hace uso de toda clase de apelativos machistas como «niña llorona» (423), «nenaza» (424) o incitaciones del tipo «Apriétese los ma-

chos, haga lo que tiene que hacer y deje de gimotear como una niña» (424), todo lo cual provoca la reacción deseada en Montes. La inspectora entiende que su única forma de conseguir el respeto de sus compañeros varones es usando los mismos códigos de conducta por los que se rigen los espacios predominantemente masculinos y que, ineludiblemente, están asociados al uso de la fuerza. Además, es consciente de que tendrá que repetirlo en otras ocasiones pues «es algo que a algunos les cuesta asumir, pero en este equipo, el macho alfa es una mujer» (*Legado* 163)⁴.

El espacio laboral no es el único en el que somos testigos de estas diferencias. A lo largo del texto, encontramos numerosos ejemplos de sobreprotección, desigualdad estructural, machismo y violencia de género, siendo los crímenes que se suceden en *El guardián invisible* el ejemplo más evidente de violencia contra la mujer. En este primer tomo de la trilogía, numerosas niñas son asesinadas, apareciendo tras su muerte colocadas de una forma casi virginal, sin maquillaje, rasuradas y con un *txantxigorri* minuciosamente colocado en su pubis. Mientras se investiga su muerte, Amaia se enfrenta a distintas opiniones sexistas acerca de las menores, también dentro de su seno familiar. Se critica su forma de vestir, el excesivo uso de maquillaje y su sexualidad lo que, para el asesino, parece ser indicativo de que «No eran niñas [...] eran putas. O se convertirían en putas en poco tiempo», lo que en sus palabras acabaría pervirtiendo la moral de los habitantes del Baztán (*El guardián* 423).

En su conjunto, la trilogía presenta tres generaciones de mujeres que han vivido distintas experiencias sociales por su diferencia de edad. Mientras las jóvenes asesinadas de *El guardián invisible* no superan la mayoría de edad, la inspectora y sus hermanas Flora y Rosaura se encuentran en un grupo generacional nacido en democracia, pero que se ha criado influido por las experiencias de sus madres. Por último, la tía de Amaia, Engrasi, y su madre, Rosario, pertenecen a una generación de mujeres educadas en la posguerra, influidas directamente por los acontecimientos que tuvieron lugar durante la Guerra Civil y forzadas a vivir bajo las restringidas reglas del régimen franquista. No obstante, tanto Engrasi como Rosario son mujeres fuertes, poco convencionales y con una gran influencia en el seno familiar.

⁴ Existen numerosos ejemplos donde la inspectora se encuentra en situaciones incómodas con compañeros varones. Destaco en el tomo tercero su encuentro con el doctor Martínez Larrea (*Ofrenda* 180) y con el inspector Clemos (313).

Otro personaje que quiero destacar brevemente es Fina Hidalgo, matrona que fue cómplice o perpetradora de los sacrificios de bebés que se fueron sucediendo en el valle. Cabe resaltar que las matronas fueron de las primeras mujeres en España en tener un título universitario y en colegiarse para aunar esfuerzos y conseguir mejoras laborales⁵. En el texto, el personaje de Fina relata cómo cursó enfermería —«fíjese bien que no digo medicina sino enfermería»— por petición de su hermano, de quien era su ayudante (*Legado* 363). Pronto se especializó en el oficio de matrona, colaborando con la secta en el asesinato de los neonatos a los que ella misma registraba como fallecidos por «muerte de cuna». Fina reprocha a Amaia el hacer distinción entre bebés no nacidos, voluntariamente abortados, e hijos no deseados que son asesinados por sus padres a los pocos días de haber nacido. En la versión cinematográfica de González Molina, es revelador el cambio que se produce en ambas mujeres tras esta conversación (40'), sobre todo en el personaje de Fina, presentada al comienzo como una mujer educada, independiente y avanzada a su época que rápidamente despierta rechazo al desvelarse su complicidad en las atrocidades del valle. No obstante, hay que concederle a este personaje el haber sido capaz de vivir libremente en un mundo predominantemente masculino donde logró medrar, a pesar de las férreas doctrinas de la dictadura.

Fina, al igual que Rosario y Engrasi, se educan en la moral del franquismo, bajo el adoctrinamiento de la Iglesia católica y la Sección Femenina que hicieron recobrar el modelo decimonónico del «ángel del hogar» (Nieva-de la Paz 11-12) unido a un estricto modelo de feminidad. Las tres también son testigos de la aprobación de la Constitución de 1978 y la consiguiente modificación del Código Civil en 1981, en la cual se eleva la edad media de nupcialidad femenina, se despenaliza el uso de anticonceptivos y se permite que numerosas jóvenes se incorporen al sistema universitario y al mercado laboral, provocando un descenso destacado de la tasa de natalidad (13). Las hijas de Rosario nacen ya en

⁵ Muchas de estas mujeres fueron activistas e intelectuales que firmaron artículos comprometidos con el feminismo, llegando a tener relativa influencia en su desarrollo. Durante el franquismo, la mayor parte fue depurada por el peligro de que estas mujeres llevaran a cabo prácticas abortivas o pudieran tener acceso a espacios reservados a los varones. Lo explican María Dolores Ruíz-Berdún y Alberto Gomis en *Compromiso social y género. La historia de las matronas en España en la II República, la Guerra Civil y la autarquía (1931-1955)*.

este contexto. De hecho, las mujeres con más protagonismo dentro de la trilogía parecen huir de cualquier forma de identidad relacional, es decir, se rebelan ante la posibilidad de ser solo definidas desde su papel de hijas, hermanas, esposas o madres.

En este sentido, es interesante analizar algunos aspectos más de la biografía de los personajes de la trilogía para comprobar la fuerte personalidad con que han sido caracterizadas estas mujeres en cada uno de los tres volúmenes. Comenzando con la generación de más edad, es fundamental aludir a la relación entre Amaia y Engrasi, importante también para entender el desarrollo de la trama. Desde el primer volumen, el lector reconoce la predilección de Engrasi por su sobrina Amaia, precisamente por sentirse muy identificada con ella en la forma de pensar y entender la vida. La tía aborrecía el valle en su juventud y logró salir de él para estudiar en Madrid y París. En Francia, conoció en la universidad al que sería su marido, Jean Martín, del que quedó viuda pasados unos años (*El guardián* 303-305). La pareja nunca tuvo hijos y Engrasi regresó a Elizondo, donde permaneció toda su vida sin trabajar gracias a la herencia que su marido le había dejado. La inspectora Salazar también huyó del valle en cuanto pudo, evitando durante años regresar por largos periodos de tiempo. Por el contrario, la madre de Amaia, Rosario, se mudó de San Sebastián a Elizondo para casarse allí con el que entonces era el «soltero máspreciado» del pueblo (*El guardián* 116). Se la describe como emprendedora, meticulosa en el vestir, eficiente y laboriosa. Mientras que Engrasi intentaba huir de las estrictas normas sociales y las imposiciones culturales de un lugar tan pequeño, Rosario se movía con soltura, siendo considerada un ejemplo de feminidad y diligencia. No obstante, la maternidad para Engrasi nunca llega y, en el caso de Rosario, supone en su tercer embarazo la crianza de una niña (Amaia) por la que no siente ningún tipo de afecto (*Legado* 60). En uno de los numerosos *flashbacks* que se producen a lo largo del relato, el médico de Elizondo reconoce el desequilibrio de Rosario, presuponiendo que es debido a su enorme exigencia en el trabajo, en la casa y en los cuidados de las niñas, algo que ella misma niega. Dejando de lado una parte importante de la trama ligada a la secta a la que Rosario pertenece, la maternidad conlleva para ella, tras la llegada de Amaia, una carga que le produce rechazo hasta el punto de

odiar a su propia hija⁶. Se convierte, de hecho, en el prototipo de la mala madre, estereotipado a través de distintas narraciones en las que prevalece la madrastra como ejemplo de crueldad y desapego. Quiero incidir en esta idea porque, a pesar de la rica tradición literaria de nuestro país, existe una carencia de referentes maternos en las artes fuera del binomio buena-mala madre. Laura Freixas lo explica en el prólogo a *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos*:

A grandes rasgos, diría que el personaje de la madre ha estado, hasta hace no mucho, poco presente en el arte y la cultura; que esa presencia ha sido además bastante esquemática, en forma de dos grandes arquetipos: la buena madre y la mala madre; que el punto de vista adoptado no ha sido el de la madre ni el de la hija, sino principalmente el del hijo varón, y por último, que este panorama sólo ha empezado a cambiar en los últimos decenios y lo ha hecho gracias a la creciente participación de la mujer en la creación artística. (11)

Dentro del texto, existen otras dos «malas madres» de las que apenas conocemos algunos datos que nos llegan solo a través del testimonio de sus hijos: la madre del juez Markina y la madre del doctor Berasategui. Como indica la cita de Freixas, en ambos casos, es la perspectiva del hijo la que prevalece por encima de unos hechos imposibles de verificar, ya que la madre del juez está internada en un sanatorio para enfermos mentales, mientras que la de Berasategui hace años que ya falleció.

Afortunadamente, en el presente, encontramos un número creciente de ensayos y narraciones que intentan subvertir distintos discursos sobre la sexualidad y el cuerpo femenino, eliminando las clasificaciones y tomando en consideración las circunstancias personales de cada mujer en su acceso a la maternidad y la crianza. Destaco el ensayo *El vientre vacío* de Noemí López Trujillo (2019), *(h)amor de madre* (2016) y *Maternofobia* de Diana López Varela (2019) por describir las condiciones que determinan la elección de la maternidad en la época actual neoliberal, defi-

⁶ La actriz Susi Sánchez interpreta también a una mujer que se ve abocada a una maternidad no deseada en la película *La enfermedad del domingo* (2018), dirigida por Ramón Salazar.

nida por su precariedad, inestabilidad y la sujeción a la lógica capitalista; y la forma de crianza, modificada por el contexto laboral y las relaciones «líquidas» del mundo moderno⁷. Actualmente, la edad media para tener un primer hijo en España se ha retrasado a los 31 años⁸ y los nacimientos han caído casi un 30% en la última década (Sosa Troya). Sin embargo, a pesar de la precariedad laboral, la falta de recursos económicos y la situación de inestabilidad perpetua que viven los jóvenes, prevalece una presión social que explota el deseo profundo de maternidad que ha sido exportado culturalmente. Lo explica Ana Pardo de Vega en su prólogo a *Maternofobia*:

La maternidad es eso que nos ha venido de serie a las mujeres desde el principio de la humanidad, allá como fuese. Las mujeres son madres y, por eso, son mujeres; las madres son mujeres y, por eso, son madres. Las mujeres que no son madres deben sentirse frustradas o, peor, si las mujeres no quieren ser madres, son raras o locas o están traumatizadas por algo. Todas las mujeres tienen instinto maternal, nos dicen. Algunas no lo saben, pero lo tienen. No ser madre te convierte en sospechosa. Si no sufres por ello, además, eres malvada (López Varela 10-11).

⁷ Uso la terminología del sociólogo polaco Zygmunt Bauman y su análisis de la «modernidad líquida». En esta sociedad de la distancia y del rendimiento, las comunidades se disgregan y las relaciones personales se transforman. Este nuevo tipo de relaciones funcionan a la manera de las redes sociales: se remodelan o desmontan individualmente y tienen una clara conexión con las relaciones entre consumidores y mercancías (Bauman 10).

⁸ Mientras escribía este artículo, se aprobó el «cheque bebé» para mujeres menores de 30 años que tienen una renta anual menor a 30.000 euros como medida para incentivar el aumento del índice de natalidad en la Comunidad de Madrid (*El País* 17 de junio 2021). También es destacable el Informe Juventud España 2020, presentado hace unos meses, en donde se destacó especialmente el desempleo juvenil, la precariedad y el clima de inseguridad y pesimismo generalizado entre la juventud como obstáculos para la independencia económica. El mismo informe señala estas razones como causas directas de que la tasa de natalidad haya disminuido hasta convertir a España en uno de los países más envejecidos de Europa y de que la maternidad/paternidad (o no maternidad/paternidad) sea una de las preocupaciones de estos jóvenes <http://www.injuve.es/observatorio/demografia-e-informacion-general/informe-juventud-en-espana-2020>.

Algunos personajes de la trilogía también se pronuncian en torno a estos temas. Por poner un ejemplo, en el primer volumen de la trilogía, Iriarte confiesa a su mujer sentir ciertas dudas sobre Salazar y sus métodos de investigación. Para su esposa, el estar casada y no tener hijos parece ser el factor desestabilizante que influye en su buena consecución del trabajo como inspectora. Expresa su desconfianza aludiendo que «ninguna mujer en edad de concebir puede estar completa si no tiene hijos, y te aseguro que eso puede ser una carga enorme, secreta y oscura» (*El guardián* 383).

Paradójicamente, Amaia parece sufrir cierto desequilibrio emocional precisamente por el fuerte deseo de ser madre, algo que ella considera necesario para compensar una infancia determinada por una madre malvada. De hecho, parece tener una situación idónea para ejercer la maternidad pues, a pesar de su complicado trabajo, tiene una estabilidad económica, un marido que la apoya y la quiere y un hogar adecuado donde poder criar un hijo. El haber retrasado la maternidad hasta convertirse en inspectora de homicidios, es decir, hasta conseguir un ascenso merecido que de otro modo no hubiera sido posible, ha afectado su capacidad reproductiva y es un reproche que aparece con relativa frecuencia en *El guardián invisible*.

La misma situación la viven muchas mujeres que deciden anteponer su carrera profesional a convertirse en madres jóvenes, pero que posteriormente sufren una fuerte presión social y una condena personal que las hace obsesionarse por la ausencia de un bebé que no llega. No es casual que exista un número creciente de clínicas de fertilidad y que, superada la treintena, los anuncios que aparecen en las pantallas del ordenador estén vinculados a los cuidados y la crianza. Este «ser madre a destiempo» por el desarrollo del mercado laboral y el retraso de la estabilidad económica tiene también ventajas en la lógica capitalista: se paga por tratamientos que, de ser fecundos, tendrán un impacto en el sistema público (López Trujillo 63). Dentro de la trilogía, las tres hermanas se informan sobre esta posibilidad por los problemas que tienen para engendrar. Así, Flora, la hermana mayor de la inspectora, pasa por varios tratamientos de fertilidad sin lograr quedarse embarazada. La hermana mediana, Rosaura, se plantea comenzar uno de estos tratamientos porque también quiere ser madre, aunque no tiene pareja, mientras que Amaia y su marido deciden que es una opción que deben considerar tras varios intentos malogrados. No obstante, Amaia siente cierto recelo a la idea de some-

terse a un tratamiento de fertilidad, no solo por el proceso en sí, sino también por la idea de concebir a su primer hijo con ayuda de la ciencia (*El guardián* 61).

Como dije anteriormente, Amaia parece confiar en que la maternidad saldará cuentas con un pasado de miedo y rechazo: «[u]na maternidad con la que quería compensar en otro ser humano, sangre de su sangre, la infancia feliz que ella no tuvo, la ausencia de madre que siempre sintió en una madre torturada. La suya» (144). La maternidad, entendida así, sería el paso necesario para una felicidad plena o una vida completa, algo cuestionado por el mismo personaje tras el nacimiento de su hijo: «Era feliz, o al menos creía que debía serlo y eso la confundía más» (*Legado* 25). También Rosaura pasa por un periodo en que su máxima prioridad es tener un hijo: «una necesidad tan acuciante como si me fuese la vida en ello», a sabiendas de que las condiciones (y la pareja) no eran las adecuadas, reflexionando posteriormente sobre ello (*El guardián* 58). Al mismo tiempo, encontramos numerosos tópicos sobre la maternidad que se suceden a lo largo de la trilogía. En el segundo volumen, al hablar de la madre del doctor Berasategui, Amaia comenta: «quizá presentía la clase de monstruo que era; una madre siempre sabe esas cosas» (546)⁹; mientras que, en *Ofrenda a la tormenta*, el personaje de Yolanda, inicialmente sin ningún tipo de instinto, dice: «Pero la naturaleza es sabia y te hace amar a tus criaturas, a todas las criaturas. Los amé en cuanto los vi y cuidé de ellos; desde el instante en que nacieron fui una buena madre» (218). La maternidad, por lo tanto, se describe en estos pasajes desde el amor incondicional y la intuición certera que parecen despertar desde el momento de la gestación.

Sin embargo, el mismo texto desmonta esta visión cultural de la maternidad con el personaje de Rosario. La inspiración de los crímenes y la maldad de la madre provienen de un caso real que se menciona en la dedicatoria de *Ofrenda a la tormenta*¹⁰ y en numerosas entrevistas como la realizada por Hernández Velasco, mencionada en las páginas precedentes. Allí también se indica la forma en que «[e]stamos habituados a que se glorifique la relación madre-hijo» cuando, como sucedió con Ainara –la

⁹ Lo mismo sucede con la madre de Johana, quien intuye el tiempo que su hija lleva muerta «[p]orque el día que ella murió sentí que algo se me rompió acá, adentro» (*El guardián* 241).

¹⁰ «Y sobre todo para Ainara. No puedo darte justicia, pero al menos recordaré tu nombre» (*Ofrenda* 9).

niña cuya trágica vida y desaparición fueron la fuente de inspiración para el desarrollo de los crímenes de la trilogía— existieron numerosos crímenes que, por no estar tipificados, parece como «si no existiera[n]». Frente a otros personajes malvados de la literatura, me atrevo a señalar que Rosario nos produce una mayor animadversión, acentuada por la situación acomodada en la que se encuentra: tiene una posición económica estable, puede tener ayuda en casa y en el obrador si lo desea, y tiene dos hijas mayores a las que quiere y cuida, es decir, con las que ejerce como «buena madre». Como indica Beatriz Gimeno en el prólogo a (h)amor de madre: «si casi nada se valora más en una mujer que ser una buena madre, pocas cosas están tan denostadas como serlo mala» (12). De ahí quizá provenga la fascinación que produce su personaje, ambivalente, tenebroso y manipulador: puede pasar de ser una mujer dulce y laboriosa a un ser malvado y calculador capaz de los peores crímenes. Esto me lleva a lo que Amelia Valcárcel describió en los años 80 como «el derecho al mal»:

El derecho al mal es una expresión que fue introducida en el feminismo filosófico en los ochenta. [...] Derecho al mal, significa, llanamente, no un derecho absoluto, sino circunscrito a ciertas situaciones: aquellas en las que se exige de un colectivo que cumpla una norma superior al estándar o que cultive una excelencia si quiere pasar a ser simplemente normal (Valcárcel 202).

En ningún caso puede justificarse el maltrato o el infanticidio cometido por Rosario¹¹, pero es cierto que las representaciones de personajes malvados femeninos y el juicio que se hace sobre ellos difiere del que ponemos sobre los personajes masculinos. Esto se debe a que estamos habituados a ver representado un ideal femenino volcado en el bienestar del otro: con «[c]ompasión y honor para los tristes destinos de las castas doncellas, las madres abnegadas y las esposas desdichadas» (Valcárcel 203), heredado de la religión y habitual en las artes.

Estas imágenes de la maternidad ideal producen pensamientos contradictorios en las nuevas madres, muchas de ellas incapaces de cumplir con

¹¹ Abusa física y mentalmente de Amaia siendo una niña. Descubrimos en el segundo volumen que Amaia tenía una hermana a la que la madre asesinó nada más nacer, lo que hubiera querido también hacer con Amaia.

las altas expectativas que ellas mismas se han impuesto. La propia protagonista de la trilogía se enfrenta a sentimientos similares en el segundo y el tercer tomo de la obra. Amaia es consciente de la maldad de su madre y también sabe apreciar las consecuencias de criar a los hijos –sobre todo varones, en la trilogía– sobreprotegiéndolos y exculpándolos de cualquier acto reprochable, como hicieron las madres de sus dos cuñados. Pero en el momento de analizarse ella misma en su papel de madre, Amaia es muy crítica y se debate constantemente entre la culpabilidad –por no dedicarle el suficiente tiempo a su hijo– y la necesidad de seguir adelante con su carrera: «Lo sabía, joder, lo sabía todo. Era una madre de mierda, incapaz de asistir a su hijo en lo más básico, y una poli de mierda, con la que los monstruos jugaban al escondite» (*El legado* 295).

El final de la segunda parte, cuando Ibai es raptado por su abuela, hace a la protagonista consciente de que el único lastre que la acompaña desde hace años es su trauma infantil. Acabar con su madre supone también cerrar un episodio que había guardado en un espacio cerrado de su memoria que no le permite componer una experiencia propia de la maternidad. Por otro lado, y a pesar de los buenos consejos de la tía Engrasi y de algunas mujeres que han experimentado la maternidad, la inspectora solo parece sentir alivio tras hablar con una mujer desconocida a la que se encuentra caminando por el centro de una carretera. Esta mujer es Mari, diosa de las tormentas y de la fecundidad, a quien Amaia hace una ofrenda en *El guardián invisible* para poder concebir a su hijo¹². En este pasaje del segundo volumen, esta se le aparece transformada en una mujer embarazada que dice tener experiencia en la crianza de varios hijos, lo que impulsa a Amaia a expresar algunos de sus miedos. Ante las aflicciones de Amaia, la mujer contesta:

Mire, la maternidad es algo más instintivo y natural, y a menudo tantas normas, controles y consejos sólo abruman a las madres [...]. La única manera en que una madre puede dañar a sus hijos es con su falta de amor. Ya puede darle

¹² La misma cueva donde hace la ofrenda recuerda las antiguas figuras de grandes pechos y caderas pronunciadas que, se cree, representaban la fertilidad. Es de notar que la excursión la hace con su hermana mediana y con su marido, pero Rosaura sufre una mala pisada y tiene que pararse antes de llegar a la cueva, lo que justificaría que ella no quedé en estado como su hermana.

todos los cuidados, nutrirle y vestirle, proporcionándole educación; si el pequeño no recibe amor, amor bueno y generoso de madre, crecerá emocionalmente disminuido y con un concepto del amor enfermizo que no le permitirá ser feliz (*Legado* 441).

A pesar de la posible referencia a la recuperación de prácticas naturales, en ocasiones peligrosas para la mujer¹³, o al modelo idealizado de cuidados y crianza, creo que esta cita también permite incorporar otros dos modelos de maternidad no tradicional que aparecen en el texto: la adopción y la crianza voluntaria y desinteresada de un familiar. En el texto, encontramos dos claras referencias a través de la madre de una de las niñas asesinadas y del personaje de Engrasi.

La primera ha pasado por numerosos abortos espontáneos antes de dar el paso a la adopción de Anne, una de las niñas asesinadas en el valle. Incluso tiene un aborto en un estado muy avanzado de gestación después de haber terminado los trámites burocráticos y de tener ya a la niña en casa. Tras escuchar el relato de esta mujer, Amaia no puede evitar el verse reflejada en ella: «contemplaba con suma tristeza el drama inmenso de aquella mujer, que en parte también era el suyo: su vientre, una tumba para los hijos no nacidos» (*El guardián* 167). La inspectora no se plantea la adopción, pues siente como una necesidad el ser capaz de engendrar un hijo, como antes se mencionó, sin ningún tipo de ayuda médica para saldar cuentas con su propia infancia. Por ello, siente verdadero terror al escuchar la historia de esta mujer a quien «los abortos [I]e sobrevenían súbitamente, enteros y sin residuos, naturales los llaman, como si pudiera haber algo de natural en el hecho de que tus hijos se te mueran dentro» (*El guardián* 143). Posteriormente, en *Legado en los huesos* y *Ofrenda a la tormenta*, entendemos que esos temores están fundados en las malas experiencias de sus dos hermanas, aunque los pormenores de estas experiencias no se desvelan hasta casi el final de la tercera parte.

¹³ En la trilogía también se mencionan distintos tipos de prácticas tradicionales a través de algunas de las mujeres cuyos hijos serán entregados posteriormente a los rituales. Para facilitar ese «trámite», se intenta persuadir a las madres de dar a luz en casa. El personaje de Yolanda es uno de los que se niega a hacerlo por los peligros que puede traer consigo el parto de gemelos sin asistencia médica (*Ofrenda* 174).

Para la segunda referencia a modelos de maternidad no tradicional, regreso al personaje de Engrasi, quien, al contrario de Rosario, despierta en el lector simpatía y ternura. Como se dijo con anterioridad, Engrasi regresa a Elizondo al enviudar y nunca llega a tener hijos. El personaje es singular, puesto que representa la tradición del valle y la cultura popular al tiempo que rompe con la imagen aceptada e inmutable de mujer del hogar predominante en las mujeres de su generación. Engrasi hubiera querido tener otra vida. Logra estudiar una carrera ejercida principalmente por hombres en esa época a la vez que vive en otro país y tiene una independencia económica inaccesible para la gran mayoría. Sin embargo, siente un respeto profundo por las creencias ancestrales y actúa de nexo entre las tres hermanas, ejerciendo como matriarca tras la muerte del padre y el diagnóstico de enfermedad mental de la madre¹⁴. A través de los volúmenes de la trilogía, también reconocemos sus dotes culinarias, su disposición para escuchar y aconsejar, su buena relación con otras mujeres de la zona, su conocimiento de los acontecimientos que asolaron el valle y su capacidad de leer las cartas del tarot. Engrasi tiene una conexión especial con Amaia, no solo por reconocer en ella rasgos de su propia personalidad, sino también por haber actuado como figura materna ante la falta de afecto de Rosario. Amaia siente que su verdadero hogar es la casa de Engrasi, a donde acude cuando regresa a Elizondo. A James le confiesa: «Cuando tenía ocho años incluso fantaseaba con la idea de que Engrasi fuera mi verdadera madre» (*El guardián* 113), lo que, en términos prácticos, puede decirse que sucedió. Por su noveno cumpleaños, el padre de Amaia le da una copia de la llave del obrador para que pueda ir allí siempre que quiera y guardar algo de dinero sin que Rosario lo sepa. Al descubrirlo, Rosario va en busca de la niña, a quien golpea hasta casi acabar con su vida (*El guardián* 217-227). Después de este acontecimiento traumático, Amaia va a vivir con su tía Engrasi, visitando el obrador a diario, pero la casa familiar tan solo los domingos (235). Por lo tanto, quien se hace cargo de Amaia desde la

¹⁴ Me parece razonable, salvando las distancias y las circunstancias, mentar a la Tía Tula unamuniana, no solo por su arrojo, predisposición, buena voluntad y unas fuertes convicciones que le impiden aceptar la autoridad masculina, sino también por mantener unida a la familia, siempre intercediendo entre los distintos miembros: «La tía Tula era el cimiento y la techumbre de aquel hogar» (Unamuno 183). De la misma forma, Engrasi también actúa como ser conciliador entre las tres hermanas y sus maridos.

infancia es su tía, quien le proporciona los cuidados y el afecto que no le dio su madre. Regresando a las palabras de la diosa Mari, Engrasi actúa y ejerce como la madre de Amaia, aceptando la crianza de la sobrina sin ninguna compensación material. De hecho, la inspectora acude a ella cuando necesita consejo o consuelo, delega en ella el cuidado de su hijo en su ausencia y teme poderosamente que algo pueda sucederle. En resumen, siente por ella el respeto, la admiración y el amor que es incapaz de sentir por su propia madre de quien se ha quedado con el «estigma que supone no haber sido amado por quien debe amarte, no haber sido protegido por quien debe protegerte» (*Ofrenda* 192).

Ya para concluir, querría regresar al principio de este ensayo, retomando el estudio de Sánchez Díaz-Algadabán (2015) y el prólogo a la antología de cuentos policíacos de Martín Escribá y Sánchez Zapatero (2012). En el primero, se hacía referencia a la evolución del género gracias a la inclusión de temas personales en las obras protagonizadas por mujeres, mientras que en el segundo se destacaba la influencia de los problemas que afectan a la sociedad en el momento de gestación y escritura de la obra. La maternidad biológica, en cuanto experiencia exclusiva de la mujer, solo puede incluirse a través de personajes femeninos. No obstante, como he intentado mostrar a lo largo de este trabajo, en el texto también se mencionan otros tipos de maternidades a través de la descripción de las vivencias de distintas generaciones de mujeres. Pensando en el momento de la publicación de las tres obras que conforman la trilogía de Dolores Redondo y en la actual apertura del campo editorial a autoras jóvenes y a temas vinculados con la reproducción y la crianza, es patente también el interés que suscitan estos personajes con los que un amplio público puede identificarse. En este sentido, y tomando como referencia datos concretos sobre el descenso de la natalidad en España, es posible reflexionar sobre la inclusión de distintas maternidades y modelos de crianza adaptados a las circunstancias del momento presente, inestable y precario, que aparecen en el texto en contraste con las experiencias de mujeres que vivieron la inmediata posguerra y el periodo de transición. La innovación de Redondo reside en plasmar las contradicciones del discurso actual, influido por el fuerte avance feminista, pero abierto a algunas prácticas ancestrales, al tiempo que se permite subvertir las leyes naturales haciendo uso de otra tradición, en este caso mitológica, que aún pervive en el escenario real de los crímenes del Baztán.

OBRAS CITADAS

- Arvas, Paula. "Contemporary Finnish Crime Fiction: Cops, Criminals and Middle Men." *Mystery Readers International*, vol. 23, 2007, p. 3.
- Bauman, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Traducido por Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide, Fondo de Cultura Económica, 2005 [2003].
- Choi, Myung N. *La mujer policial: evolución de la protagonista femenina en cinco autoras hispanas*. Palibrio, 2012. [Edición Kindle].
- Colmeiro, José. «Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca». *España contemporánea*, vol. 2, 1992, pp. 27-39.
- De Miguel, Ana. *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Grupo Anaya, 2015.
- El guardián invisible*. Dirigida por Fernando González Molina, Nostrodomo Pictures y Atresmedia Cine, 2017.
- Encinar, Ángeles. «La narrativa policíaca de Alicia Giménez Bartlett». *Ínsula*, vol. 688, Abril 2004, pp. 25-26.
- Freixas, Laura. «Prólogo». *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos*. Coordinado por M. Cinta Ramblado Minero, Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género, 2006, pp. 9-18.
- Gimeno, Beatriz. «El nuevo amor romántico». VV.AA. *(h)amor de madre*. Continta me tienes, 2016, pp. 9-30.
- Goñi, Ana. «Alicia Giménez Bartlett habla con la auténtica Petra Delicado». *El Confidencial*, 10 marzo 2013, https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-03-10/alicia-gimenez-bartlett-habla-con-la-autentica-petra-delicado_736044/ Consultado el 10 de junio de 2021.
- Hernández Velasco, Irene. «Dolores Redondo: 'El mal nos fascina porque es un instinto que identificamos en nosotros mismos'», 22 septiembre 2017, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-41240893> Consultado el 21 de junio de 2020.
- James, Phyllis Dorothy. *An Unsuitable Job for a Woman*. Penguin Books, 1989.

- Johnson, Roberta. «El concepto de la soledad en el pensamiento feminista español». *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Coordinado por Pilar Nieva-de la Paz, Rodopi, 2009, pp. 23-44.
- La enfermedad del domingo*. Dirigida por Ramón Salazar, Zeta Cinema y ON Cinema, 2017.
- Legado en los huesos*. Dirigida por Fernando González Molina, Nostrodomo Pictures y Atresmedia Cine, 2019.
- López González, Celia. “The Feminine Sphere in Crime Fiction: Patricia Highsmith.” *Verbeia*, número monográfico 2, 2018, pp. 48-67.
- López Trujillo, Noemí. *El vientre vacío*. Capitán Swing, 2019.
- López Varela, Diana. *Maternofobia*. Planeta, 2019.
- Martín Escribá, Álex y Javier Sánchez Zapatero. «Prólogo». *Sospechosos habituales. Tras la pista de la nueva novela negra española*. Difácil, 2012, pp. 7-13.
- Ministerio de Igualdad. «Mujeres víctimas morales por violencia de género en España a manos de sus parejas o ex parejas». 2021, https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/victimasMortales/fichaMujeres/pdf/VMortales_2021_06_17.pdf Consultado el 14 de junio de 2021.
- _____. «Número de denuncias por violencia de género». 2020, <http://estadisticasviolenciagenero.igualdad.mpr.gob.es/> Consultado el 14 de junio de 2021.
- Nieva-de la Paz, Pilar. «La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social». *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Coordinado por Pilar Nieva-de la Paz, Rodopi, 2009, pp. 9-22.
- Ofrenda a la tormenta*. Dirigida por Fernando González Molina, Nostrodomo Pictures y Atresmedia Cine, 2020.
- Ortiz, Lourdes. *Picadura mortal*. Sedmay Ediciones, 1979.
- Redondo, Dolores. *El guardián invisible*. Ediciones Destino, 2013.
- _____. *Legado en los huesos*. Ediciones Destino, 2013.
- _____. *Ofrenda a la tormenta*. Ediciones Destino, 2014.

- Ruíz-Berdún, María Dolores y Alberto Gomis. *Compromiso social y género. La historia de las matronas en España en la II República, la Guerra Civil y la autarquía (1931-1955)*. Excelentísimo Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2017.
- Sánchez, Samuel. «Ayuso anuncia un ‘cheque bebé’ para mujeres jóvenes que exigirá 10 años de padrón y tendrá límite de renta». *El País*, 17 de junio 2021, <https://elpais.com/espana/madrid/2021-06-17/ayuso-dara-14500-euros-a-las-embarazadas-menores-de-30-anos-que-ganen-menos-de-30000-euros.html> Consultado el 17 de junio de 2021.
- Sánchez Díaz-Algadabán, Carlos. «La mujer como creadora y personaje de la novela negra española contemporánea». *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, vol. 7, 2015, pp. 713-744.
- Sayers, Dorothy. “The Omnibus of Crime.” *The Art of Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. Editado por Howard Haycroff, Bilboo and Tanner, 1928, pp. 71-109.
- Simón, Pablo, Silvia Claveria, Gema García-Albacete, Alberto López Ortega y Margarita Torre. Informe Juventud España 2020. Injuve y Ministerio de Derechos Sociales y Agenda 2030, <http://www.injuve.es/observatorio/demografia-e-informacion-general/informe-juventud-en-espana-2020> Consultado el 1 de junio de 2021.
- Sosa Troya, María. «Los nacimientos caen casi un 30% en España en la última década». *El País*, 19 de junio 2019, https://elpais.com/sociedad/2019/06/19/actualidad/1560938428_722944.html Consultado el 20 de mayo de 2021.
- Suárez Fuentes, Socorro. «Desarrollo de las detectives en la literatura contemporánea». *RAUDEM. Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 1, 2013, pp. 167-182.
- Tufano, Nancy. *Patricia Highsmith Revisioned: The Politics of Domesticity in Cold War American Literature, 1945-1960*. 2000. Sarah Lawrence College, PhD dissertation.
- Unamuno, Miguel de. *La tía Tula*. Editado por Carlos A. Longhurst, Ediciones Cátedra, 2006 [1987].
- Valcárcel, Amelia. *Ahora, feminismo. Cuestiones candentes y frentes abiertos*. Ediciones Cátedra, 2019.

Vega, Guillermo. «La juez, sobre Gimeno: ‘Mató a las niñas de forma premeditada y para provocar un dolor inhumano a la madre’». *El País*, 12 junio 2021, <https://elpais.com/sociedad/2021-06-12/la-guardia-civil-intercepto-en-la-entrada-del-puerto-a-tomas-gimeno-cuando-ya-habia-tirado-a-sus-hijas-al-mar.html> Consultado el 14 de junio de 2021.

VV.AA. *(h)amor de madre*. Continta me tienes, 2016.

ENTRE LA INCERTIDUMBRE Y LA VIOLENCIA: ESTRATEGIAS DEL SUSPENSO EN *EL CHICO DE LA ÚLTIMA FILA*, DE JUAN MAYORGA

Amidst Uncertainty and Violence: Suspense Strategies
in Juan Mayorga's *El chico de la última fila*

Karla P. Zepeda-Wenger, Ph. D.
Purdue University Fort Wayne
Correo electrónico: zepedak@pfw.edu

Resumen

Juan Mayorga sobresale en la dramaturgia española actual por su prolífica producción literaria. Sus obras articulan elementos socio-psicológicos a través de un teatro experimental. Entre sus obras, destaca *El chico de la última fila* (2006), ganadora del Premio Max al mejor autor (2008) y del Premio Telón Chivas (2007). *El chico de la última fila* despierta el interés y envuelve al lector en el universo narrativo utilizando técnicas emotivas análogas a la cinematografía. El presente estudio se propone analizar la emoción dramática en esta obra partiendo de los postulados de Greg M. Smith en *Film Structure and the Emotion System* (2003). En *El chico de la última fila*, nos centraremos específicamente la emoción del suspenso, las técnicas utilizadas para evocarlo y su función en la obra en relación con el tema de la violencia.

Palabras claves: emoción, incertidumbre, suspenso, violencia, Juan Mayorga, *El chico de la última fila*

Abstract

Juan Mayorga is recognized as one of the foremost accomplished playwrights of Spain today given his prolific literary production. In his plays, Mayorga presents socio-psychological elements through his experimental plays. Amidst his literary production, *El chico de la última fila* occupies a prominent place; awarded the Premio Max for best Author (2008) and

the Premio Telón Chivas (2007). The play awakens the interest of readers and involves them in its narrative universe using emotive techniques akin to cinematography. The objective of this study is to analyze dramatic emotion in this play using the approach proposed by Greg M. Smith in *Film Structure and the Emotion System* (2003). This study will examine suspense in *El chico de la última fila*, the techniques devised to evoke it, and its function in relation to the theme of violence.

Keywords: emotion, uncertainty, suspense, violence, Juan Mayorga, *El chico de la última fila*

Recibido: 1 de junio de 2021. *Aceptado:* 30 de marzo de 2022.

Juan Mayorga (1965, Madrid) sobresale en la dramaturgia española actual por su prolífica producción literaria que goza de una proyección nacional e internacional. Su obra ha sido traducida a una treintena de idiomas y ha recibido notables premios¹. Sus trabajos articulan una preocupación socio-psicológica a través de un teatro experimental. Asimismo, su dramaturgia se aleja del compromiso político para mantenerse al margen del adoctrinamiento sistemático pues su objetivo es suscitar la reflexión y mostrar la realidad. Por ello, Mayorga se distingue de los escritores peninsulares de los años 50, 60 y 70. En una entrevista con Karina Sainz Borgo, Mayorga puntualiza su objetivo dramático de la siguiente forma: «Yo no quiero usar el escenario como lugar para tener razón de nada, sino para compartir mi experiencia del mundo y la vida, que es compleja. Precisa-

¹ Entre su amplia obra teatral, se destacan las siguientes piezas: *Siete hombres buenos* (1989), accésit del premio Marqués de Bradomín 1989; *Más ceniza* (1992), premio Calderón de la Barca 1992; *Cartas de amor a Stalin* (1997), premio Caja España 1998, Premio Borne 1998 y Premio Celestina al mejor autor en la temporada 1999-2000; *Himmelweg (Camino al cielo)* (2003), Premio Enrique Llovet 2003; *Hamelin* (2005), Premio Max al Mejor Autor 2006, Premio Ercilla 2006, Premio Telón Chivas 2006, Premio Quijote de la Asociación Colegial de Escritores 2005; *El chico de la última fila* (2006), Premio Max al mejor autor 2008, Premio Telón Chivas 2007; *La tortuga de Darwin* (2008), Premio Max al mejor autor 2009, Premio Teatro de Rosas al mejor autor 2008; y *La lengua en pedazos* (2011), Premio Nacional de Literatura Dramática 2013. Mayorga también recibió los premios Nacional de Teatro (2007), Vallen-Inclán (2009), Ceres (2013) y La Barraca (2013).

mente por eso tengo que advertirme contra la tentación de la militancia». No obstante, su arte no es apolítico o ahistórico, como lo muestran *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin* y *Himmelweg* (*Camino al cielo*). Esta última se basa en una historia real sobre el Holocausto, cuando una delegación de la Cruz Roja visita el campo Theresienstadt en junio de 1944 y no encuentra indicios del genocidio pues los Nazis se habían encargado de embellecer el lugar y preparar una serie de programas culturales para entretener a los dos delegados. Aunque *Himmelweg* alude a un acontecimiento histórico, la pieza no solo suscita la reflexión y despierta la conciencia, sino que manifiesta la invisibilidad de la violencia y muestra el límite entre la realidad y la ficción, ambos temas recurrentes en su teatro en general.

Entre las obras de Mayorga, destaca *El chico de la última fila*, adaptada al cine por el director francés François Ozon con el título *Dans la maison* (2012), y ganadora de la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián en el mismo año de su producción. Mayorga escribió la pieza como encargo para la compañía Ur-Teatro y se estrenó en octubre de 2006 en el Teatro Tomás y Valiente de Fuenlabrada, en Madrid. Es un texto inspirado en una experiencia propia de Mayorga cuando era profesor de enseñanzas medias: un estudiante le escribió una nota personal en un examen de fracciones. Esta experiencia lo impulsó a escribir una obra que revela un conflicto entre lo privado y lo público, la casa y la escuela, entre otros temas.

Al inicio de *El chico de la última fila*, conocemos a Germán, un profesor de literatura que corrige las redacciones de sus alumnos de bachillerato, quienes escriben sobre su fin de semana. Germán se siente desalentado al leer uno y otro ensayo deficiente en contenido y creatividad. Sin embargo, la redacción titulada «El pasado fin de semana» de Claudio García conquista su interés. El estilo de este estudiante es simple, claro, directo. No obstante, el relato articula algo oscuro: la confesión de un acecho. Claudio narra que el pasado fin de semana fue a estudiar a la casa de un compañero de clase, Rafael Artola, a quien ha estado observando desde el parque enfrente de su casa desde el verano pasado. Claudio escribe: «este verano, por las tardes me iba a mirar la casa desde el parque, y una noche el padre de Rafa casi me coge mirando desde la acera de enfrente» (428). Cuenta también que se las ingenia para ingresar en la casa. Aprovecha que Rafa fracasa en matemáticas para proponerle ayuda como pretexto para entrar. Rafa consiente y es así como Claudio finalmente logra su propósi-

to. Escribe: «A las once toqué el timbre y la casa se abrió ante mí» (429). Esta escena inicial provee la base para la orientación emotiva del lector hacia la obra puesto que introduce incertidumbre, aprensión y sospecha. ¿Por qué Claudio ha estado espionando la casa de Rafa desde el verano pasado? ¿Qué incita su interés hacia esa casa específicamente? ¿Cuáles son sus intenciones? ¿Por qué decide revelar un hecho tan desconcertante en la redacción? ¿Cómo responderá Germán a una situación que lo compromete inesperadamente? Una serie de interrogantes suscitan el suspenso en el lector.

A partir de este planteo dramático, *El chico de la última fila* ofrece una variedad de ángulos para su estudio, tales como el arte de contar historias, la tensión entre la vida y la literatura, la metaficción, el tema de la mirada, la relación entre emisor y destinatario, la articulación del poder en las interacciones sociales y la invisibilidad de la violencia, entre otros. La crítica literaria María Jesús Orozco Vera ha señalado la importancia de *El chico de la última fila* en la producción dramática de Mayorga, pues configura «una especie de arte poética, donde se apuntan las claves de su dramaturgia» (297). Orozco Vera destaca el rol de la narratividad en la obra de Mayorga, indica que «muchas de sus obras dramáticas se tejen a partir de historias, relatos que los personajes-narradores cuentan, intercambiando, en ocasiones papeles narrador-narratario» (296). Asimismo, Diana B. Salem hace un comentario acerca de la importancia del texto y la palabra en la obra para representar la realidad, pues es un relato que se focaliza en el acto de leer y escribir. Por su parte, Enrico Di Pastena considera clave no solo el poder de la creación literaria en la obra sino también su construcción dramatúrgica. La obra se aleja de la articulación tradicional de actos y escenas, consta de una serie de secuencias, cada una «confluye en la siguiente, según un sistema de transiciones a menudos conectadas por el actor ‘interno’ –es decir, en el interior de la propia intriga– de la lectura» (29). Según observa Di Pastena, en *El chico de la última fila*, la creación literaria «acaba influyendo en la realidad y establece con ella una continuidad» (28). De esta forma, en la obra efectivamente confluyen arte, vida, ficción y realidad.

A pesar de los temas ya abordados por la crítica literaria, existe una laguna en los estudios en torno a la manera en que *El chico de la última fila* estimula la emoción en la audiencia. La pieza despierta el interés y envuelve al lector en el universo narrativo utilizando técnicas emotivas

análogas a la cinematografía. El presente estudio se propone analizar la emoción dramática en esta obra partiendo de los postulados de Greg M. Smith en *Film Structure and the Emotion System* (2003). Smith propone The Mood-Cue Approach, un método para explicar la manera en que un texto filmico se estructura para provocar emociones en diversos miembros de una audiencia (41). Hasta antes del uso masivo del video, el cine y el drama se asemejaban en que compartían el espacio del teatro para expresar y experimentar la emoción, por ello consideramos justo aplicar a una obra dramática el método desarrollado por Smith. En *El chico de la última fila* analizaremos específicamente la emoción del suspenso, las técnicas utilizadas para provocarlo y su función en la obra en relación con el tema de la violencia.

En sus postulados sobre la producción cinematográfica, Smith propone un acercamiento hacia el análisis de las estructuras implementadas para acceder al sistema de emociones de los miembros de una audiencia. Señala que el efecto emotivo principal del cine es establecer “a mood” –ambiente o entorno– cuyo propósito es erigir la probabilidad de que una audiencia experimente una serie de emociones predeterminadas. Smith plantea que “film structures seek to increase the film’s chances of evoking emotion by first creating a predisposition toward experiencing emotion: a mood” (42). Una serie de momentos emotivos breves situados al inicio de una obra suscita el ambiente emotivo y establece una predisposición hacia la sucesión de emociones que surgen en un texto. Como primer paso para analizar las emociones activadas en un texto, Smith se centra en la orientación emotiva de la escena inicial.

Para discutir la orientación emotiva predominante y el entorno (*mood*) que se establecen al comienzo de *El chico de la última fila*, analizaremos la primera secuencia. La obra se abre con una situación cotidiana en la cual un profesor de bachillerato corrige unas redacciones en su casa y habla con su mujer. La escena sirve para presentar a dos de los personajes principales e introduce un elemento de la estructura –el relato marco– compuesto por las conversaciones de Germán y Juana. El diálogo es un intercambio privado, estableciendo un tono íntimo y seguro. La puesta en escena se centra en la descripción detallada de los movimientos de Germán mientras lee los folios: hace anotaciones, tiene reacciones y corrige. Comparte con su mujer lo que piensa al evaluar las redacciones: siente que este es el peor curso de su vida (Mayorga 428). Opina estar frente al

«horror» y «la ignorancia más atroz» (Mayorga 428). Mientras Germán revela su frustración y decepción como maestro, la audiencia puede identificarse con el personaje pues se activa un sentimiento familiar: el anhelo de un futuro próspero y el desasosiego ante el presente y las nuevas generaciones. En tanto que Germán se lamenta, también se percibe lo cómico de su estado a través de sus exageradas quejas sobre estos estudiantes que son similares, según él, a los chimpancés y a los bárbaros (Mayorga 428). Mientras Germán se sumerge en la lectura de las redacciones, Juana le cuenta sobre el funeral del cual acaba de regresar y su miedo de perder la galería donde trabaja.

A través de Germán, la obra establece una serie de emociones: la frustración, la decepción y el deseo. Simultáneamente, el texto dramático también promueve la empatía ya que el lector empírico puede identificarse con Germán, quien se siente desilusionado con su profesión y los jóvenes del presente. La afición e interés por el personaje también se estimulan a través de su conflicto interno que se trata de resolver en la historia: su deseo de prosperar (en su meta de impartir conocimiento), no obstante su sentimiento de fracaso. Al despertar interés y simpatía hacia Germán, Mayorga implementa una técnica elemental para el desarrollo del suspenso: el lector empírico debe sentir una conexión con los personajes para luego poder preocuparse por ellos. Si la audiencia va a sentir inquietud, debe identificarse con la situación y el personaje. Debe apreciar los deseos de los personajes para vivir con ellos el proceso de alcanzarlos o la frustración de perderlos. De hecho, Mayorga ha comentado que, para él, «una obra de teatro es fundamentalmente un personaje que desea algo y hay muchas dificultades para consumir ese deseo. La obra termina cuando ese deseo se consuma o se frustra para siempre» (citado en Gabriele 1100).

El chico de la última fila establece la orientación emotiva hacia la diégesis en esta primera secuencia. En el relato marco (las conversaciones entre Germán y Juana), se intercalan citas de las redacciones escritas por los estudiantes de Germán enmarcadas entre comillas. Estos intertextos colegiales coinciden en su doble cualidad como ejercicio de escritura asignado por Germán a su clase de literatura y como texto leído por Germán y, algunas veces, Juana. Consecuentemente, forman parte de un género discursivo reconocible: el ensayo académico. Como tal, el emisor es un alumno, y el receptor, un maestro. La función es pedagógica. Por ello, el contenido se rige por expectativas y restricciones socioculturales estable-

cidas en términos lingüísticos y temáticos. Sin embargo, estos intertextos se caracterizan por ingresar en lo privado, pues Germán les ha asignado a sus alumnos que escriban sobre lo que han hecho en su fin de semana. Entre las redacciones que Germán lee, la de Claudio García es notable. Se incluye en la obra precedida y seguida por la acotación «silencio» (Mayorga 428, 429). Esta pausa representa una interrupción a la diatriba anterior de Germán, tanto que Juana se alarma y le pregunta: «¿Pasa algo?» (Mayorga 428). Así introduce Mayorga el relato enmarcado que consiste en los escritos de Claudio sobre su compañero Rafa y la familia de este.

Es en este relato enmarcado que Mayorga articula la orientación emotiva de la obra. La redacción cumple con algunos aspectos del género que la rige: se encabeza con un título —«El pasado fin de semana»—; se indica la autoría —Claudio García—; y desarrolla el tema asignado. Aunque el ensayo se inicia de forma sencilla e inocua —el hablante indica que el sábado fue a estudiar a la casa de Rafael Artola— pronto manifiesta hechos preocupantes. Fue a la casa de Rafa porque «hace tiempo deseaba entrar» (Mayorga 428). Desde el verano se iba a mirar la casa desde el parque ubicado al frente del inmueble (Mayorga 428). Finalmente, concibió «un pretexto» para entrar (Mayorga 429). Estas indicaciones emotivas (Smith las denomina “emotion cues”) incitan sospecha, inquietan y angustian (Smith 44). En esta primera entrega, Claudio se revela como un narrador-protagonista cuyas acciones pueden indicar un acoso compulsivo por espiar, manipular e ingresar en la casa de los Artola. Así se socava la expectativa del ensayo académico en términos de contenido y se siembra la duda: ¿Es el contenido real o ficticio? ¿Existe Rafa? ¿Revela el ensayo una situación concreta de acoso? De esta manera desarrolla Mayorga el suspenso en la obra y sitúa al lector empírico en un estado de incertidumbre en torno al texto escrito por Claudio.

El relato enmarcado ofrece las indicaciones perceptivas centrales a la historia. Smith indica que el cine adopta una variedad de “perceptual cues” para estimular la red de asociaciones que evoca las emociones: “Filmic cues that can provide emotional information include facial expression, figure movement, dialogue, vocal expression and tone, costume, sound, music, lighting, *misè-en-scène*, set design, editing, camera (angle, distance, movement), depth of field, character qualities and histories, and narrative situation” (42). Del mismo modo podemos referirnos a las *indicaciones dramáticas*. La primera redacción de Claudio narra una ex-

periciencia que traza sus movimientos desde su punto de vista, así sitúa al lector (tanto el lector explícito como el empírico) como espectador e intérprete de un escenario comprometedor. Claudio narra sus acciones una vez que llega a la casa: sigue a Rafa hasta su cuarto, lo deja ocupado en matemáticas para echar «un vistazo a la casa» (Mayorga 429). Luego, recorre la vivienda y advierte que es grande, limpia y ordenada. La audiencia siente la amenaza de su presencia ante residentes incautos que ignoran el acecho. De pronto, un olor le llama la atención a Claudio: es el «inconfundible olor de la mujer de clase media» (Mayorga 429). Ve a Ester —la madre de Rafa— sentada en el sofá. Nota sus ojos. Se fija en sus manos. Lleva una alianza y una sortija. Claudio visualmente fracciona el cuerpo de Ester, acción que despierta el sentimiento de amenaza, riesgo y peligro ya que la cosifica al observarla en partes; convierte el cuerpo en trozos que deshumaniza y sexualiza a la vez que le niega una expresión completa de su subjetividad. Los movimientos de Claudio forman una secuencia visual y activa, similar al plano subjetivo en el cine que sigue intrínsecamente el punto de vista de un personaje. Se nota lo que ve en general y luego los detalles. Por ello, el lector empírico y el lector explícito convergen como espectadores y se sitúan en la experiencia de Claudio. Consecuentemente, la audiencia se aproxima a la acción a la vez que ignora el propósito y el fin de esta situación. Como resultado, se provoca el suspenso, puesto que se desconocen las intenciones de Claudio; esto produce incertidumbre, inquietud y angustia.

El suspenso caracteriza la secuencia inicial de *El chico de la última fila* y establece su orientación emotiva. Además, forma el entorno (“the mood”) que va a prevalecer en la obra. No obstante, una vez que se establece la orientación emotiva, debe sostenerse para poder conservarse. Es decir, la predisposición emotiva tiende a mantenerse, pero para prolongar esta inclinación en la audiencia, se necesitan momentos fuertes de indicaciones emotivas a través del texto. Según Greg Smith, el cine utiliza no solo una, sino una variedad de indicaciones emotivas redundantes para optimizar la estimulación de emociones en miembros diversos de una audiencia (43). En *El chico de la última fila*, las redacciones de Claudio sobre Rafa y su familia asumen la estrategia de «una novela por entregas» (Orozco Vera 297). Cada secuencia escrita por Claudio culmina abruptamente y cierra con un simple «continuará» o «basta por hoy», de modo que la promesa de continuar la narración aumenta la intriga y fomenta el suspenso.

La obra presenta otras estrategias emotivas que hacen posibles ráfagas ligeras de emociones que reafirman el suspenso a través de los sentimientos de incertidumbre, sospecha y cautela. Por ejemplo, Juana (la esposa de Germán) lee las redacciones de Claudio y cuestiona si existe Rafael Artola: «¿Existe? Lo mismo es una fantasmada» (Mayorga 430). Y luego, refiriéndose a Claudio, se pregunta: «¿Oye todo eso o se lo imagina?» (Mayorga 445). Ella siente la ambigüedad creada por el texto y la dificultad de afirmar si el referente es ficticio o real. La indeterminación que articula Juana incita a la incertidumbre sobre el relato; por un lado, puede ser ficticio; por otro, resulta sumamente homólogo a la realidad. De esta forma, se enfatiza la falta de resolución sobre los escritos de Claudio puesto que en ellos confluyen realidad y ficción. Juana abriga sospechas y le pregunta a su marido: «¿está fabulando? Pues si fabula, fabula bastante bien. Resulta todo muy creíble» (Mayorga 449). Su preocupación se concentra en el aspecto fidedigno del relato ya que remite a una familia extra-textual. Juana interpreta las redacciones con prudencia porque si reportan eventos experimentados en la vida real entonces pueden ser esencialmente la confesión de un acechador y, por lo tanto, las pruebas de un delito.

Asimismo, el suspenso se prolonga a través de expresiones de desconfianza y precaución, pues el relato enmarcado despierta una sensación de riesgo y peligro. Los psicólogos Andrew Ortony, Gerald L. Clore y Allan Collins proponen que el suspenso se forma del miedo, la esperanza y el estado cognitivo de la incertidumbre (citados en Smuts 281-282). Según sus postulados, “people feel suspense when they fear a bad outcome, hope for a good outcome, and are uncertain about which outcome will come to pass” (Smuts 281). La intensidad del suspenso depende de “its uncertainty and the significance of what is at stake” (Smuts 282). Son los dos personajes femeninos de la obra quienes articulan la sospecha y sienten un nivel de riesgo en torno al personaje de Claudio. Juana le aconseja a Germán que le muestre la redacción al director (Mayorga 429). Le pregunta a su esposo si de verdad no le preocupa porque a ella le parece una situación «repugnante» (Mayorga 434). Posteriormente, le dice directamente a Germán: «Ese chico necesita un psiquiatra. Puede ser peligroso. Es capaz de hacerles algo [a Rafa y su familia]. Deberías cortar esto antes de que pase algo malo» (Mayorga 434). Más tarde, vuelve a advertirle a su marido: «esto no puede acabar bien. Esto acaba mal» (Mayorga 448). El suspenso se incrementa a través de las advertencias de Juana, quien siente el riesgo

en el escrito de Claudio. Puesto que el relato enmarcado está íntimamente ligado al tema del *stalking* (acoso), Juana desconfía del estado psicológico de Claudio y de sus acciones hacia Rafa y su familia. Finalmente, la mujer le revela a Germán que teme que Rafa y su padre maten a Claudio (Mayorga 449). Mientras Juana articula sus graves reservas, Ester lo hace más sutilmente cuando expresa su incomodidad ante la presencia de Claudio en su casa. Le dice a Rafa Padre: «Ese chico, ¿no te incomoda tenerlo todas las tardes por aquí?» (Mayorga 445). Y después: «¿A ti no te pone nervioso, con esa mirada perdida?» (Mayorga 445). El desasosiego que declara Ester es señal de su ansiedad y miedo. Presiente, de alguna forma, su estado de víctima al ser vigilada contantemente. De esta manera, son los personajes femeninos los que sienten miedo y perciben el peligro. A través de Juana y Ester, Mayorga acumula las indicaciones de suspenso a través de advertencias, sospechas, inquietud y alarma.

Además de las indicaciones emotivas que articulan el entorno de suspenso en *El chico de la última fila*, también se presentan microguiones que aluden al género del suspenso. Según Greg M. Smith, “genres are composed of narrative and iconographic patterns, but they also specify patterns of emotional address, providing the viewer with scripts to use in interpreting a genre film” (48). Smith postula: “we approach a film with an enormous collection of microscripts we have gathered from real-world experience and from encounters with other genre texts, scripts for feuding lovers, showdowns, fight sequences, romantic reconciliations, chases and stalkings. These microscripts encourage the viewer to anticipate what will happen next narratively, stylistically, and emotionally” (48). La obra despliega una serie de microguiones clásicos del suspenso: un personaje (Claudio) espía a otros (los Artola) y la audiencia/los lectores empíricos saben más sobre la situación de los personajes que los personajes; por ello, se preocupan o temen por ellos. También presenta el clásico plano del acoso o la persecución. Antes hemos mencionado que Claudio ha estado espionando a los Artola desde el parque de enfrente de su casa. Luego, incrementa su acoso al entrar en el espacio privado de la familia. Sin embargo, nos damos cuenta de que Claudio también se interesa obsesivamente por Germán, su profesor, pues desde que lo conoció tuvo ganas de ver cómo vivía (Mayorga 474). Claudio indaga en la vida de otros de forma compulsiva, manipula las situaciones para crear comunicación y contacto constante con sus víctimas.

Otro microguion reconocible es el acoso físico, ese movimiento de ver, perseguir o sorprender. Por un lado, Claudio recorre la casa de los Artola, pero, por otro, sorprende a Juana y va a verla a su galería y luego se las ingenia para ir a su casa. Con todo, se desconocen las intenciones de Claudio; de allí que se sospeche y se sienta incertidumbre. Por su parte, el personaje de Claudio también funciona para desarrollar el suspenso pues su comportamiento es extraño, diferente, fuera de lo común. La audiencia puede percibir que hay algo raro en él. Mientras se revela poco de su vida, él indaga sobre la vida de los demás.

En el análisis precedente, se ha mostrado la manera en que Mayorga produce la emoción en *El chico de la última fila*. El dramaturgo utiliza técnicas específicas para estimular la incertidumbre, la sospecha y el miedo, entre otras emociones que, al final, funcionan para establecer el suspenso como la orientación emotiva y el ambiente que prevalecen en la obra. En función de lo planteado, el suspenso permite indagar en la violencia como tema central de la obra. En una entrevista con John P. Gabriele, Mayorga revela que uno de los temas fundamentales que vertebra su obra es la violencia. A nuestro dramaturgo le preocupa el tema y expone su definición: «Entiendo por violencia la dominación de uno sobre otro o de una realidad sobre un ser humano, sea hombre o mujer. Me interesa poco la violencia explícita, o sea, física. Esa no creo que merezca la pena ser presentada en escena porque es evidente, es obvia» (1097). Piensa que el propósito del arte y el teatro es «intentar hacer visible lo menos evidente,» pues «ha de intentar desvelar, revelar» (1097). Por lo tanto, le interesa la violencia incorpórea, la intangible, presente en la vida cotidiana. Desde su punto de vista, «la violencia es el gran mal. La violencia es intentar matar a otro, pero no a través de la muerte física sino a través de algo que pueda ser mucho más perverso, que es la muerte moral, la humillación, la aniquilación moral de algún ser humano» (1097). Considerando el lugar primordial que Mayorga le otorga al tema en su obra, exploraremos la manera en que el suspenso indaga en aspectos imperceptibles de la violencia.

En *El chico de la última fila*, el suspenso se concentra en los relatos escritos por Claudio. Consecuentemente, a primera vista, el suspenso se basa en este personaje, es decir, en la incertidumbre y la sospecha que sus acciones evocan. Sin embargo, aunque el componente narrativo del texto dramático es elaborado por los escritos de Claudio, se alimenta y desarrolla gracias a los comentarios y sugerencias de Germán. Desde la primera

redacción de Claudio sobre los Artola, Germán se rehúsa a aceptar las advertencias de Juana sobre el contenido del relato. Descarta la idea de que esta primera redacción sea alarmante. Juana le dice que ella llevaría la redacción al director puesto que, desde su perspectiva, el texto revela algo desconcertante: una obsesión por los Artola. Claudio ha estado espiando a su compañero y, con una excusa legítima, ha logrado entrar en su casa. Invade el espacio vital de los Artola y lo hace de forma insistente y reiterada. Las intenciones de Claudio se desconocen, pero aun así son desconcertantes y perturbadoras. No obstante, Germán niega la interpretación de Juana, no considera que el texto sea alarmante. A la sugerencia de su mujer de que le muestre la redacción al director, él contesta: «¿Por qué? ¿Porque la madre de su compañero Rafa tiene ojos color sofá?» (Mayorga 429). Germán elude la preocupación de Juana y la minimiza concentrándose en los detalles del texto, como el pobre uso de la metáfora (i.e., «los ojos color sofá»). Como lector, él interpreta la redacción estrictamente como texto y escoge ignorar su responsabilidad ética en el contenido. De hecho, Germán le dice directamente a su mujer que la asignatura que imparte «no es clase de Ética, ni de Religión. Es Lengua y Literatura» (Mayorga 430). Germán se resguarda bajo su disciplina y la interpretación del escrito de Claudio como texto literario. Según Germán, la redacción se remite a un referente extratextual, pero su responsabilidad ante el texto es estrictamente didáctica y no ética. De hecho, cuando finalmente habla con Claudio a instancias de Juana, el intercambio es insubstancial. Germán le dice que «a alguien le podría parecer mal» (Mayorga 430), y le pide que reflexione: «¿cómo se sentiría Rafa si oyese esto?» (Mayorga 431). Aunque el maestro encara la situación, no procede más allá de un discurso, pues concluye diciendo: «vamos a pasar de página» (Mayorga 431). De esta forma, Germán afirma que el intercambio es sobre un tema textual para él. Así, se ve su perspectiva de que la redacción es solo un texto que no tiene necesariamente repercusiones en la realidad.

De esta manera, el suspenso se desarrolla también en torno a Germán. ¿Por qué no se preocupa del contenido de los escritos de Claudio? ¿Qué riesgos corre al ignorar la situación? ¿Qué le puede pasar a la familia de Rafa dada su falta de prevención? ¿Qué propósito tiene Germán al alimentar la escritura de Claudio? La obra estimula estos cuestionamientos en el lector para mantener el suspenso que gira alrededor de la relación entre Germán y Claudio. Como consecuencia de su falta de compromiso en

torno al contenido de los relatos que su alumno escribe, Germán se vuelve en el cómplice de Claudio. En efecto, Juana se lo dice directamente: «En cierta manera, te estás convirtiendo en su cómplice» (Mayorga 435). De hecho, Germán no solo lee y corrige las redacciones de su estudiante, sino que las edita y le proporciona a su discípulo comentarios y sugerencias de lecturas para mejorar la narración.

En la obra, la violencia es intangible y se desarrolla ante la imperturbabilidad de Germán como lector y docente. Al fomentar la escritura de Claudio, Germán sustenta sus acciones. Es partícipe de la transgresión y el abuso de su alumno, quien invade no solo el espacio privado de la casa de su compañero, sino también su vida personal. Cuando Claudio entra en la casa de los Artola, primero observa lo superficial, pero luego indaga en lo más íntimo: nota el decorado de la casa, observa el comportamiento de las personas, explora los libros de la biblioteca, examina los álbumes familiares, registra los cajones en el despacho, se adentra en la alcoba matrimonial e inspecciona el cuarto de baño (Mayorga 456-457). En algún momento, ve las escrituras de la casa, una radiografía de una columna vertebral, una crema antiestrías, entre otros objetos privados (Mayorga 456-457). Puesto que estas acciones se relatan en los escritos de Claudio y se basan en su experiencia, sus redacciones toman más bien el carácter de reporte o diario. Consecuentemente, desde la perspectiva de la obra, los textos escritos por Claudio no son ficción. Representan una prueba de su transgresión. Claudio no solo abusa de la confianza que Rafa ha puesto en él al acogerlo en su casa, sino que también viola la privacidad familiar de los Artola. Teniendo en cuenta que Claudio invade los aspectos más íntimos de la familia, los Artola se convierten en sus víctimas. Ellos ignoran las acciones de Claudio. No saben que él los está observando y que se han convertido en el objeto de su mirada. Los Artola desconocen el abuso que están sufriendo ya que la observación indagadora de Claudio es imperceptible. La familia cree hallarse en la seguridad de su hogar, pero Claudio socava esta expectativa y revela la vulnerabilidad de los espacios privados.

Mientras que la violencia realizada por Claudio es intangible, la que consume Germán es visible y palpable porque perjudica a otros. A Claudio le interesa observar a los Artola para conocerlos. En su segunda redacción, explica por qué escoge a Rafa como objeto de su acecho: lo elige porque es su «extremo OPUESTO. Él es normal» (Mayorga 433). Piensa que Rafa no se avergüenza de sus padres, por ello se pregunta: «¿Cómo será

su casa? ¿Cómo será la casa de una familia normal?» (Mayorga 433). Este deseo de saber lo lleva a entrar en la casa y la vida de los Artola. Claudio revela un deseo de intimidad que no ha gozado en su propia vida. No obstante, Germán se aprovecha de la oportunidad que le presenta Claudio. Lo manipula e instiga a continuar en una situación con repercusiones imprevistas. En Claudio encuentra a su doble y trata de consumir, a través de él, sus metas como maestro y escritor. Al igual que Claudio, Germán también se sentaba en la última fila porque, según él, «Es el mejor sitio. Nadie te ve, pero tú los ves a todos» (Mayorga 435). Así revela Germán su apego a Claudio: lo hace recordarse a sí mismo en su época de estudiante. Opina que «es un tío raro. O sea, un tío como Dios manda» (Mayorga 435). Germán no solo normaliza las acciones aberrantes de Claudio, sino que se aprovecha de ellas. En su alumno encuentra a alguien único a quien puede guiar y enseñar. Le dice a Juana que Claudio «tiene madera de narrador. Nunca había tenido un alumno así. No quiero que se lo crea, pero ese chaval, bien orientado...» (Mayorga 449). En Claudio, Germán puede consumir su deseo de enseñar. El maestro valora su vocación por encima de todo, por ello arriesga la seguridad de Claudio, los Artola y luego la suya misma.

Mientras Germán guía la escritura de Claudio, lo coacciona para seguir en la casa de los Artola con el fin de crear el conflicto en sus escritos. Un diálogo decisivo ocurre entre Germán y Claudio después de que Juana le dice a su marido que los relatos parecen ser una indagación sobre lo privado sin propósito, solo «levantar el tejado de una casa y cotillear» (Mayorga 445). Consecuentemente, Germán le dice a Claudio que necesita conflictos. Le aclara: «Un personaje desea algo, pero encuentra problemas para realizar ese deseo. Le salen rivales, enemigos. Antagonistas» (Mayorga 446). También le dice que «el lector se pregunta si el héroe superará sus dificultades y conseguirá su objetivo. Es la pregunta de oro, la pregunta que hay que clavar en la mente del lector: ¿qué va a pasar?» (Mayorga 446). Estas frases animan a Claudio a crear el conflicto y llevar a su lector (i.e., Germán) a la incertidumbre. Decide ir a la casa de los Artola cuando Ester se encuentra sola. Le cuenta su triste historia de abandono –su madre lo dejó cuando tenía nueve años– para despertar la simpatía y desarmar a la mujer: «Nunca falla, suelto lo de mi madre y me gano la simpatía de la gente. Se establece un vínculo. El otro desea compensarme. El otro desea ser mi madre» (Mayorga 448).

Cuando Juana lee sobre esta visita, le advierte a Germán que las cosas no van a acabar bien. Siente la intensidad y el cambio en la narración puesto que Claudio acecha a Ester. De allí que Germán le pregunte a Claudio qué es lo que pretende conseguir: «¿Citarte con ella en un hotel de carretera?» (Mayorga 449). El muchacho le contesta que intenta crear el conflicto y plasmar la pregunta de oro (Mayorga 449). De hecho, su lector (Germán) ya se está preguntando qué es lo que va a pasar. El alumno en busca de conflicto crea un relato en el que desea a la madre de su compañero. Le escribe un poema. La hace sentirse amada. Luego, la besa. Finalmente, le dice a Germán que quiere sacar a Ester de su casa (467). De esta forma, se incrementan las dudas sobre las intenciones de Claudio. ¿Está Claudio seduciendo a la madre de Rafa? ¿Es su objetivo escaparse con una mujer casada? A pesar de los aspectos alarmantes en el texto –pues ahora Claudio ha creado un conflicto amoroso– Germán sigue priorizando el proceso de escritura y urge a su alumno a aplicarse en este objetivo sin importar las consecuencias. Cuando después de diez días este no le dado más escritos, le dice que no puede dejar así su narración. Debe darle un final. De esta manera, Germán se convierte en cómplice y promulgador de una situación perjudicial inesperada.

Como buen escritor, Claudio crea un final sorprendente para su lector, es decir, para Germán. Aprende de su maestro lo que caracteriza una buena historia: un final imprevisto, marcado, además, por una doble violencia física. El relato de los Artola no se puede contener bajo el enmarcado ficticio de los escritos de Claudio pues Rafa se da cuenta de que su compañero le escribe un poema a su madre y que su intención al ayudarlo con las matemáticas ha sido otra. Rafa reacciona siguiendo a Claudio hasta su casa y lo espía por la ventana. Descubre algo íntimo de su compañero: su padre tiene una enfermedad en la piel. Ahora el espía se convierte en espía y el espía en espiado; el acechado es el acechador y el acechador es el acechado. Este giro argumental revela que la violencia evoluciona y tiene fines imprevistos. Rafa acosa a Claudio por ira y resentimiento. Cuando confronta a su compañero, le explica su filosofía de la vida: si alguien le hace daño a su padre, le dará de hostias al listillo y al padre del listillo (Mayorga 468). Se siente el riesgo de la situación y se materializan las repercusiones de los escritos de Claudio. Rafa le da un codazo en el ojo a Claudio, reacciona violentamente al sentirse manipulado. La ficción se desborda y cruza palpablemente a la realidad física.

Aunque Germán interpreta las redacciones estrictamente como ficticias, las secuelas extratextuales resultan concretas, violentas e inesperadas. Luego de la revelación y el enfrentamiento que ocurre con Rafa, está la secuencia en que Germán ve a Claudio con evidentes signos de haber sido golpeado. Le pregunta qué le ha pasado en el ojo. Este no le contesta y Germán regresa al tema de las redacciones. El maestro sigue su propia obsesión con los relatos sin importar el estado físico de Claudio. El maestro le dice que tiene que darle un final a la historia, una conclusión «inevitable y sorprendente» que «reconforte al lector o que lo deje herido» (Mayorga 469). En esta secuencia, Germán emplea una violencia sutil contra su estudiante al ignorar su estado físico. Prioriza la producción literaria sobre el bienestar del individuo, actitud que aparece antes en la obra a través de los encuentros con Claudio, cuando lo alienta a seguir su arriesgado método de escribir (i.e., Claudio usa a los Artola como fuente de su material literario). Por un lado, esta secuencia expone el desinterés de Germán por Claudio; por otro, presenta el riesgo que el maestro está dispuesto a correr para obtener un buen final, una conclusión que «reconforte o hiera al lector». Cuando Germán le dice a Claudio que el final debe ser dirigido al lector, lo desafía como escritor a crear otra situación comprometida que lo inspire a escribir; este nuevo objetivo imprevisible resulta inadvertidamente turbador para el propio lector (i.e., Germán).

Claudio, guiado por la sed literaria de Germán, le da a su maestro/lector lo que le pide, un final inesperado. En la siguiente secuencia, Claudio transgrede el espacio personal y la vida privada de Germán. El joven va a la galería a ver a Juana para regresarle los libros que su maestro le ha prestado y para darle su última entrega. Ella reconoce a Claudio y lo acoge, hablan y lo invita a la casa para dejar los libros. Allí Claudio tiene la oportunidad de estar en la casa de Germán, ver sus libros y sentarse a charlar con la mujer de su maestro. También come con ella y la ve dormirse en el sofá. En esta secuencia, Claudio crea la experiencia vital que inspira el final de sus redacciones. Mientras se encuentra en la casa de Germán, Claudio escribe: «Me invita a comer. Después de comer, se tumba en el sofá y se queda dormida. Escribo todo esto a su lado, mientras ella duerme. Tiene los pies muy blancos» (Mayorga 472). Claudio observa a la mujer de Germán de la misma forma en que ya ha mirado a la madre de Rafa, aparenta tener un interés sensual. Centra su mirada en las partes del cuerpo de Ester y Juana. Esta contemplación ocurre en un domicilio

personal, espacio considerado íntimo y seguro. De esta forma, el acoso de Claudio –fuente de inspiración de su escritura– se desplaza de los Artola a la vida familiar de Germán.

De este modo, la violencia del acoso se torna hacia el maestro. La víctima de Claudio ahora es otra. Es posible que el personaje tenga rasgos que induzcan a pensar que estamos ante el síndrome del acoso, dado que persigue y acecha de forma impulsiva y compulsiva. Mientras Claudio ha establecido un contacto constante y prolongado con los Artola, también lo ha hecho con Germán, utilizando las redacciones como pretexto. Aunque no lo ha estado espiando en su hogar, sí ha puesto atención a todo detalle personal que Germán ha compartido. En la secuencia posterior a la referida, Germán regresa a su casa y se da cuenta de que Claudio ha estado allí. Juana le entrega la última redacción de su alumno. Germán la lee en silencio. Luego toma todas las redacciones y sale. El maestro encuentra a su estudiante en el parque, frente a la casa de los Artola, sentado en el banco de siempre. Ambos comentan sobre la vida de las personas que pueden observar desde este lugar. Luego, Germán le devuelve la carpeta a Claudio con todos sus escritos y le dice: «No vuelvas a acercarte a mi casa... No vuelvas a acercarte a mi mujer. Si vuelves a acercarte a ella, te mato» (Mayorga 474). La amenaza es directa, la intimidación es clara. Al verse víctima del acecho de Claudio, Germán responde de manera similar a Rafa cuando este se dio cuenta de las acciones de su compañero: la respuesta de ambos es física. Claudio escucha al maestro y le dice que desde que lo conoció tenía ganas de ver cómo vivía (Mayorga 474). Se preguntaba: «¿cómo será la casa de ese tío? ¿Quién podría vivir con un tipo así? ¿Habrá una mujer lo bastante loca, una tía tan loca...?» (Mayorga 474). Así revela Claudio que su interés por indagar en la vida privada de otros ha tenido como objetivo no solo a los Artola sino también a Germán. El final sorprendente de las redacciones de Claudio representa un segundo giro narrativo en el que el maestro se convierte también en el blanco del acoso de Claudio. Germán lo interrumpe y le da una bofetada, a lo que Claudio responde: «Ahora sí, maestro. Es el final» (Mayorga 474).

En este desenlace, la obra dramática de Mayorga y el relato de Claudio convergen cuando el relato marco (el maestro lee redacciones) y el relato enmarcado (las redacciones de Claudio) traspasan los límites entre vida y ficción. Mientras Germán interpreta las redacciones de Claudio como textos literarios que poseen libertad creativa, Claudio emplea un método

problemático para inspirar su escritura. Las redacciones documentan esencialmente un delito, y cuando las víctimas descubren la situación a la cual han sido sometidas, responden violentamente. Así, Mayorga nos invita a reflexionar como lectores sobre un tema actual: ¿cuál es nuestra responsabilidad ante los textos literarios, visuales o virtuales que llegan a nosotros? Si digerimos contenidos que se basan en la realidad o documentan la realidad, ¿en qué nos hacemos partícipes inadvertidamente?

En *El chico de la última fila*, Juan Mayorga muestra la manera en que las emociones se teatralizan. A través de un encuentro entre un maestro y un estudiante, el dramaturgo indaga en la emoción específica del suspenso y el poder que esta tiene para capturar la atención de una audiencia. También revela que un texto literario está íntimamente ligado con la realidad y la vida. Como tal, la literatura refleja la complejidad de la experiencia humana y nuestra responsabilidad ante ella.

OBRAS CITADAS

- Di Pastena, Enrico. «La escritura forja mundos (y engaños): *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga». *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 43, no. 2, 2018, pp. 303-342. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/26637072.
- Mayorga, Juan. *El chico de la última fila. Teatro 1989-2014*. Ediciones La ña rota, 2017.
- _____. «Entrevista con John P. Gabriele». *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 25, no. 3, 2000, pp. 1095-1103. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/27741512>.
- _____. «Una ciudad es más rica si tiene teatros y se empobrece si los pierde». Entrevista con Karina Sainz Borgo. *Voz pópuli*, 16.12.2020, <http://www.larota.es/noticias/rotas/karina-sainz-borgo-entrevista-mayorga-una-ciudad-es-m%C3%A1s-rica-si-tiene-teatros-y-se>. Consultado el 30 de abril de 2021.
- Orozco Vera, María Jesús. «La escritura como revelación: Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga». *Cauce: Revista internacional de filología, comunicación y sus didácticas*, no. 34-35, 2011-2012, pp. 295-306. https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce34-35/cauce_34-35_016.pdf

- Salem, Diana. «La representación de lo real en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga». *Escritura, cultura y referencialidad*. Coordinado por Daniel Altamiranda, Editorial Dunken, 2015, pp. 193-206.
- Smith, Greg M. *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge University Press, 2003.
- Smuts, Aaron. “The Desire-Frustration Theory of Suspense.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, no. 3, 2008, pp. 281-290. EBSCOhost, doi:10.1111/j.1540-6245.2008.00309.x.

TEATRALIDAD, SUSPENSO Y CRUELDAD EN «EL FILO DE UNOS OJOS» DE IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN

Theatricality, Suspense, and Cruelty
in Ignacio Martínez de Pisón's «El filo de unos ojos»

Vilma Navarro-Daniels, Ph. D.
Washington State University
Correo electrónico: navarro@wsu.edu

Resumen

Propongo que en «El filo de unos ojos» (1985) –cuento que representa muy bien la primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón– el autor hace uso del suspenso y de elementos teatrales para explorar tanto las relaciones de dominio como la crueldad, esta última como un elemento que permanece en estado de latencia en cada ser humano, pero que puede ser activada cuando los individuos se encuentran desvinculados de referentes sociales y políticos. De este modo, un relato que parece evitar todo comentario social deviene una crítica indirecta y sutil hacia la apatía política que caracterizó la sociedad española de la transición a la democracia.

Palabras clave: primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón, suspenso, teatro de la crueldad, relaciones de dominio, transición española a la democracia

Abstract

I propose that in «El filo de unos ojos» (1985) –a story that represents the first narrative of Ignacio Martínez de Pisón very well– the author resorts to suspense and theatrical elements to explore both dominance-based relationships and cruelty, the latter as an element that remains latent in every human being, but that can be activated when individuals are detached from social and political referents. In this way, a story that seems to avoid any social comment becomes an indirect and subtle criti-

cism toward the political apathy that characterized Spanish society during the transition to democracy.

Keywords: Ignacio Martínez de Pisón's first narrative, suspense, theatre of cruelty, dominance-based relationships, Spanish transition to democracy

Recibido: 26 de junio de 2021. *Aceptado:* 7 de mayo de 2022.

«El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu»

(Antonin Artaud, *El teatro y su doble*)

Entre los rasgos que Ramón Acín destaca en la primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón (Zaragoza, 1960)¹, sobresale la presencia de «[l]a intensidad psicológica y la perversión mental centradas en unas relaciones establecidas sobre la dominación donde asoma la perspectiva agria del sadismo» (108). Lo dicho se aprecia de manera eminente en «El filo de unos ojos», historia que abre la colección de cuentos *Alguien te observa en secreto*, publicada en 1985. La adaptación teatral del relato –llevada a cabo por su propio autor– fue estrenada el 28 de abril de 1990 en la Sala Margarita Xirgu del teatro María Guerrero, en Madrid. A pesar de que la crítica celebró este hecho proclamando que la narración indudablemente se presta para una versión dramática (Acín 135-136), no se ha realizado una lectura de la misma que destaque cuáles son las características que

¹ Sobre las características que marcaron los inicios de la narrativa de Ignacio Martínez de Pisón, véase el capítulo «Ignacio Martínez de Pisón» del libro *Los dedos de la mano*, de Ramón Acín, el artículo «La estética posmodernista de Ignacio Martínez de Pisón», de Robert C. Spires, y la tesis doctoral *The Self in Other Worlds: The Short Fiction of Cristina Fernández Cubas and Ignacio Martínez de Pisón*, de Julie Lynn Gleue. Sobre la decisiva influencia que la obra de Julio Cortázar ha tenido en el autor, el artículo «Las influencias cortazianas en la primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón», escrito por María D. Blanco-Arnejo, es indispensable.

permiten sostener su puesta en escena ni menos aún se ha considerado su clasificación en algún tipo específico de teatro.

Quisiera, por lo tanto, ofrecer una lectura de «El filo de unos ojos» centrada en los rasgos dramáticos del cuento, pero ligándolos a la atmósfera de suspenso que el autor crea en el relato y al *leitmotiv* de la mirada como símbolo del control ejercido despóticamente sobre los demás. Al unir estos componentes, surge un género definido de teatro: el teatro de la crueldad. A través de la confluencia de los factores mencionados, Martínez de Pisón explora el tema de la dominación como una «dialéctica del amo y del esclavo, del vencedor y el humillado» (Acín 125), examinando posibles variantes de las relaciones humanas que hacen que unos sujetos se dobleguen ante otros. Considerando que este cuento fue publicado poco después de finalizada la transición española a la democracia, la dialéctica amo-esclavo podría sugerir los profundos y persistentes efectos del autoritarismo que prevaleció en el país durante el régimen de Francisco Franco (1939-1975) así como una crítica a la gradual apatía política que fue instalándose en la sociedad española de la transición.

En «El filo de unos ojos», la crueldad se relaciona con la inhumanidad y el desprecio hacia quienes son considerados inferiores en términos sociales y económicos, lo que cuestiona el individualismo extremo que incita a cortar vínculos con asuntos que vayan más allá del sujeto considerado aisladamente. Siendo esto así, la crueldad aparece como un elemento que permanece en estado de latencia en cada ser humano, pero que puede ser activado cuando los individuos se encuentran desvinculados de su entorno social y político. En efecto, la pérdida de referentes colectivos que singulariza a los personajes de Martínez de Pisón los conduce a una suerte de absurdo —e incluso a la desintegración mental— dado que los límites entre realidad y fantasía comienzan a volverse borrosos. Esta nota distintiva de la narrativa del autor ha sido entendida como un signo que revela la presencia de elementos fantásticos (Acín; Spires). Sin embargo, en este estudio se verá que, sin negar lo sostenido por los críticos, el aire ilusorio y de suspenso que envuelve la ficción creada por Martínez de Pisón guarda una estrecha relación con la apoliticidad y la reclusión individualista que arrastra a los personajes hacia la insensatez y a realizar conductas inadmisibles, disparatadas o ilógicas. Es necesario, entonces, examinar el contexto político-social en el que se concibe y publica «El filo de unos ojos».

La primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón se produce justamente cuando España se encontraba finalizando un proceso de transición que condujo al país de un régimen autoritario a un sistema democrático². En esos años, la literatura se caracterizó por dejar de lado el supuesto de que había una realidad extratextual de la cual todos los ciudadanos tenían una vivencia más o menos similar. En palabras de José Carlos Mainer, en este período abunda una literatura que «se ha transformado a menudo en una búsqueda de la identidad perdida del sujeto narrador o en una pesquisa en pos del propio relato: metanovela e introspección que nos han restituido también las briznas de un realismo perdido» (41). Como consecuencia de lo dicho, la preocupación de índole política deja de ser el eje de la actividad literaria —como sí lo había sido en las décadas precedentes a la muerte del dictador, en particular a partir de los años cincuenta. Como observa Samuel Amell, la «sombra del franquismo» ya no es el centro gravitatorio de la narrativa escrita desde mediados de los ochenta: «Los escritores de hoy parecen más libres, menos atados a su pasado socio-histórico, que, si bien todavía está presente en sus obras, rara vez ocupa el lugar predominante que en aquellos años solía desempeñar» (Amell 13).

Lo descrito refleja lo que en España estaba aconteciendo en términos políticos, esto es, una transición que abrazó acriticamente los supuestos de la posmodernidad. Como Teresa Vilarós aclara,

Aun aislada, la España de los años franquistas compartía la visión unitaria de la historia, creía en el progreso y construyó un pensamiento utópico. El colapso español es precisamente el de un pensamiento fuertemente fundacional estructurado en modelos de izquierda y derecha arrastrado a lo largo del período franquista y no sería, no es, en principio distinto del proceso general de descentralización seguido por el pensamiento occidental en el fin de la modernidad. (15)

Por su parte, Gregorio Morán juzga con dureza la búsqueda de un consenso político basado, a su vez, en un consenso histórico, vale decir,

² Para un estudio detallado de las diversas etapas de la transición española a la democracia, recomiendo *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, de Teresa Vilarós.

en un asentimiento general sobre el pasado, lo cual promovió el silencio sobre lo acontecido durante la guerra civil y la dictadura que la siguió. De este modo, se llevó adelante una «transición pactada» que socavó las expectativas que habían animado a la disidencia política durante la dictadura, sin considerar que «[e]l consenso, en su sentido amplio, histórico o coyuntural, partía y se cebaba con la memoria escamoteada a la ciudadanía» (Morán 88). Este proceso dio como resultado una transición que algunos consideran «[u]na derrota de todo aquello que era para muchos antifranquistas objetivos ineludibles del futuro: la libertad sin oligarquías que la limiten, la transformación social y política como actividad abierta de la ciudadanía. Eso que no debe interpretarse de otra manera que como el patrimonio de la izquierda dilapidado durante ese período» (Morán 31).

Otros, todavía más críticos, ven la transición como «la consolidación de las posiciones de la burguesía heredera del franquismo con la legitimación que le prestó la izquierda» (Aróstegui 47). Para Julio Aróstegui, es evidente que para liderar la transición se debía contar con la ocupación del poder, lo cual habría sido impensable si los partidos de izquierda hubieran persistido en su identidad claramente marxista y en un programa que buscara dismantelar por completo la institucionalidad vigente. Fueron los mismos partidos políticos de izquierda quienes renunciaron al marxismo, siendo emblemático el caso del Partido Socialista Obrero Español, PSOE.

Como muestra de lo dicho, el propio Felipe González optó por lograr un amplio apoyo electoral en las elecciones gubernamentales de 1982, sabiendo que los votos aumentarían solo si el PSOE era capaz de convocar a una mayoría identificada con posiciones de centro. Como lo relata Santos Juliá, Felipe González «[e]mbistió, pues, por derecho contra el núcleo de la identidad socialista establecida en el 27º congreso y declaró, en una reunión con periodistas y con objeto de que se enterara todo el país a la vez que su propio partido, que había sido un error definir como marxista al partido socialista» (409). De esta suerte, el PSOE se convirtió en «un conglomerado ideológico destinado a llevar la tranquilidad a las clases medias urbanas con objeto de consolidar la democracia» (411). Dejando atrás el ideario de transitar hacia el socialismo que lo mantuvo en pie durante los casi cuarenta años de dictadura, el PSOE se presentó al país «como partido ‘vertebrador’ de España sobre cuyas espaldas recaería la tarea de ‘racionalizar’ la economía y ‘modernizar’ la sociedad» (412), objetivos fácilmente identificables con un discurso neoliberal.

Como consecuencia de lo descrito, se inició una paulatina despolitización de la población española reforzada por la incompetencia de la clase dirigente para satisfacer las expectativas de la sociedad ante algunos de sus problemas más acuciantes. Según el sociólogo Salustiano del Campo, los políticos «hicieron promesas en la campaña de 1982, que no sólo fueron incapaces de cumplir, sino que intentaron que se olvidaran» (120). Del Campo cita dos reportes publicados por INCIPE que recopilan las opiniones de la ciudadanía en torno a diversos temas de índole social, económica y política que marcaron la década de los ochenta. Concluye que el parecer mayoritario es que los gobernantes no mostraron la idoneidad requerida para resolver los contratiempos creados por la crisis general de la economía, lo cual se acentuó ante el incremento del costo de la vida (Del Campo 120-121). Esto fomentó el que la gente se preocupara más por los asuntos relativos a la economía que por los relacionados con los problemas políticos, institucionales y sociales. Una de las consecuencias más graves de esto fue «la ausencia de solidaridad social en todos los ámbitos y la falta de un pacto social de futuro y de concertación económica, así como la carencia de un proyecto que permita [permitiera] definir para el futuro, de una manera clara y solidaria, unos objetivos nacionales comunes» (Del Campo 121).

Como José Carlos Mainer sostuvo en su momento, en la sociedad española «se ha producido [...] una impúdica exhibición de nuevos valores como la ambición de dinero, el éxito personal, la desatentada búsqueda de juventud, que encandilan a amplios sectores del país y que asientan, como ninguna otra cosa, un horizonte moral de insolidaridad e individualismo que se da de bofetadas con cualquier voluntad de Estado» (17-18). Este contexto –caracterizado por la atomización de los sujetos y por su atrofia para construir lazos sociales y políticos– es sutilmente cuestionado en el cuento de Ignacio Martínez de Pisón que aquí nos ocupa.

En «El filo de unos ojos», el lector se encuentra con un protagonista y narrador en primera persona que regresa a Barcelona después de varios años de residir en Madrid. Su viaje obedece a razones laborales: debe lograr un artículo inédito por parte de un escritor sudamericano para la revista cultural en la que trabaja. Volver a Barcelona es, de alguna manera, retornar a un tiempo pasado. Se aloja en la casa que había sido de su tío, escenario de sus juegos infantiles, y que ahora pertenece a su primo. Al fracasar en la consecución del artículo, el narrador –que permanece inno-

minado, al igual que su primo— recibe instrucciones telefónicas de Julio —director de la revista— para que aproveche algunos eventos culturales que van a tener lugar en la ciudad y, de esta manera, logre un buen reportaje. Por otra parte, Guillem —amigo de antaño y su colaborador en Barcelona— consigue contactarlo con un crítico de cine dispuesto a contribuir con la publicación.

Sin embargo, el narrador va siendo invadido paulatinamente por una inercia que le impide realizar su trabajo. Este desgano parece ir en estrecha relación con ciertos eventos de los que es testigo: el primo cita en su casa a vendedores de diversos bienes y servicios y, luego de aparentar interés en sus productos, los despide no sin antes haberse ensañado con ellos. Estos incidentes —que suman un total de seis— marcan el ritmo del cuento al imprimirle un sentido de recurrencia y, a la vez, de suspenso ascendente basado en el nivel de involucramiento del narrador en estos episodios de creciente crueldad. Por su parte, el lector comienza a sentirse atraído por estos sucesos pues se establece un patrón narrativo que lo lleva a esperar el próximo encuentro entre el primo y el vendedor. El lector —tanto como el narrador de la historia— es seducido por el misterio que parece encerrar la secuencia de estos eventos, como si hubiera un enigma que debiera ser desentrañado.

Lo dicho puede entenderse a partir de la noción de «código hermenéutico» acuñada por Roland Barthes para significar que un relato incluye componentes que no son explicados y que, por lo mismo, implican que el lector se plantee preguntas al respecto. En *S/Z*, el filósofo francés señala que en una narración ha de distinguirse de qué manera «se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma» (14). De este modo, se produce en el lector la percepción de que, a medida que avanza en la trama, se aproxima a una revelación. Con todo, en «El filo de unos ojos», Martínez de Pisón pospone la resolución del enigma dado que, como se ha especificado, son seis los episodios en que el narrador es testigo cada vez más cercano de las expresiones de sadismo por parte de su primo. Como lectores, tratamos de vislumbrar el posible propósito de los acontecimientos referidos. Sin embargo, nos enfrentamos con «[l]os blancos y los puntos borrosos» de la narración que operan como verdaderas «huellas que señalan la fuga del texto» (Barthes 15), ese tejido hecho de palabras «que asegura a la vez la imbricación y la pérdida de los mensajes» (Barthes 15). De esta forma, la inquietud que horada al narrador es

transferida al lector, quien continúa sin hallar una respuesta a la incógnita que permea el relato hasta el final.

Además de la tensión e intriga indicadas, «El filo de unos ojos» se enmarca en el género de suspenso porque tanto el narrador como el lector *se anticipan* a las situaciones de despotismo a las que serán expuestos los vendedores que acuden a la casa del primo. Aunque Charles Derry sostiene que los estudios sobre el suspenso se basan mayoritariamente en el análisis de obras cinematográficas, las características del género también pueden ser observadas en obras literarias. Para Derry, el suspenso de una obra se relaciona, en parte, con la estructura de la misma: “specifically, a narrative construction whereby the spectator is apprised of certain facts of the plot before the work’s protagonists are, thus allowing the spectator to anticipate plot developments (especially of the threatening variety) before the protagonists themselves” (7). De esta suerte, el narrador de «El filo de unos ojos» —espectador privilegiado de los despiadados episodios desplegados por su primo— posee una información que otros personajes —los vendedores— no tienen y, por lo mismo, sufre al anticipar el maltrato al que serán expuestos. Y el lector —dado el orden cronológico en que se desarrolla la trama— experimenta un sentimiento similar.

El mecanismo descrito hace que el tiempo se dilate porque quien observa —en este caso, el narrador del cuento y los lectores— puede prever ciertos desenlaces y experimentar angustia cuando una situación degradante se cierne sobre los personajes. Siguiendo a Derry, habría que decir que “[d]uring those moments that suspense is operative, time seems to extend itself, and each second provides a kind of torture for a spectator who is anxious to have his or her anticipations foiled or fulfilled” (31). Tanto el narrador como los lectores quisieran poder advertirles a los vendedores que, detrás de un inicial recibimiento amable por parte del primo, se avecina una apabulladora demostración de brutal desprecio. El suspenso opera precisamente como un dispositivo estructural y un mecanismo psicológico que envuelve al lector al provocarle ansiedad y poner en movimiento complejos engranajes subconscientes. A la vez, se apela a la emoción a través de la representación de amenaza y violencia, y también como una experiencia psicológica de naturaleza vicaria, la que provee al espectador/lector de la posibilidad de una catarsis (Derry 19). De hecho, el cuento parece promover la empatía hacia los vendedores para que el lector, por medio de esos personajes secundarios, experimente el malestar y la zozo-

bra causados por el escarnio al que son sometidos, se horrorice ante la inhumanidad y el ensañamiento del primo, y se compadezca de las víctimas de semejante perversidad.

Junto con estos aspectos de corte estructural, la elección del género permite incluir consideraciones de corte ético en tanto que la lucha entre el bien y el mal es un asunto primordial en muchas obras de suspenso. Como Derry aclara, que el género de suspenso sea popular y proporcione entretenimiento no significa que no lleve al espectador/lector a cuestionarse éticamente sobre las situaciones que observa. Derry cita a Patricia Highsmith, quien es categórica acerca de la inherente carga ética que el género implica: “If a suspense writer is going to write about murders and victims [...] he should be interested in justice or the absence of it in the world we live in; he should be interested in the morality, good and bad, that exists today; he should be interested in human cowardice or courage, and not merely as forces to push his plot this way and that” (citada en Derry 19).

Al final del relato, lo que ha permanecido como una incógnita parece disiparse. La llegada de un vendedor que el primo se niega a atender bajo la disculpa de que debe tomar un baño obliga a que el narrador lo reciba y lleve a cabo una práctica tan sádica como la de su pariente. Una vez terminada su tarea, piensa que no lo ha hecho mal si se considera que es su primera vez. No obstante, cuando su primo regresa a la sala, le dirige una mirada en donde lee el descontento e inconformidad.

¿Cómo explicar este cambio en el protagonista, quien va a una ciudad por motivos profesionales y termina entregándose a la más completa abulia y a los retorcidos pasatiempos de su anfitrión? Hay muchísimos elementos en el texto que permiten construir el recorrido del personaje central. De entrada, en el primer párrafo, el narrador dice que el edificio donde vivía su primo tenía «aspecto de castillo hechizado» (Martínez de Pisón 9), con lo que puede explicarse el carácter de irrealidad de los episodios de los que será testigo y esa especie de despojamiento de la propia voluntad que empieza a operarse en él desde el comienzo y que lo hace aparecer como cautivo de un encantamiento. Sin embargo, no hay en el relato elementos sobrenaturales que nos inclinen a sostener esto. Solo el término «hechizado» aplicado al edificio y, más adelante, «hechizo», a la mirada del primo.

El hablante asegura que le habría sido imposible reconocer a su primo si se hubiera cruzado con él por la calle, agregando que eso debe ser

recíproco, pues hay una enorme distancia entre los niños que fueron y los adultos que ahora son. Lo importante de esta comparación doble –pues no solo se refiere al presente, sino que se extiende también al pasado– es que en uno y otro caso la descripción proporcionada por el narrador muestra a su primo como audaz y transgresor mientras que a él lo hace parecer inferior, físicamente débil y propenso a ser obediente. Puede conjeturarse, entonces, que el tipo de relación que se desarrollará entre ambos posee una historia o, por lo menos, algunos antecedentes.

Una vez en el inmueble que fuera de su tío, al narrador le basta solo un vistazo para comprobar que «nada pervivía ya de aquella casa magnífica y misteriosa que yo [él] recordaba» (Martínez de Pisón 10). Ese misterio ha sido relegado por una decoración impersonal y de una modernidad convencional, en donde prevalece la «pulcritud» y el «perfeccionismo» (Martínez de Pisón 11). El personaje siente que se halla en un ambiente de un «racionalismo casi opresivo» (Martínez de Pisón 11), siendo esto lo que habría eliminado la magia de ese lugar tal y como él lo recordaba. Desde su llegada, el narrador comienza a manifestar los síntomas de una desidia extrema. Estando recostado en su cama decide «con frivolidad dedicar un par de días al ocio y al esparcimiento, antes de poner[se] en contacto con Guillem y emprender la tarea que [le] había asignado Julio, el director de la revista» (Martínez de Pisón 12). Recorre sus lugares favoritos de la ciudad no sin sentirse ajeno a ellos, a pesar de lo cual experimenta una abúlica alegría que caracteriza como «extensa y desmayada, cercana a la pereza» (Martínez de Pisón 12-13). Reconoce que esta sensación «participaba más de molicie o de dulce cansancio que de gozo o de recreación nostálgica» (Martínez de Pisón 13), agregando que ya era habitual en él justificar fácilmente su propia indolencia, lo que viene apoyado por el hecho de que decide retrasar dos días más el inicio de su trabajo.

Así como emplea sus días paseando por Barcelona, dedica las noches a charlar con su primo sobre los más diversos temas. En cada una de estas pláticas, el dueño de casa se declara terminantemente en contra de los juicios y valoraciones de su huésped, no dejando ni siquiera una brecha para considerar los pareceres del otro. Por el contrario, busca que su invitado renuncie a sus ideas y proyectos. A partir de la primera conversación, el protagonista siente el peso de la mirada de su primo: «Él algunas veces admitía con un leve movimiento de cabeza, pero generalmente rechazaba con aquella mirada suya, tan dura e inquebrantable, que me hacía sentir como

un estúpido» (Martínez de Pisón 13-14). Más tarde durante esa misma velada, al querer mostrar su desacuerdo con la excesiva grandeza inmortal que su interlocutor veía en la música de Wagner, el narrador declara: «Yo negué con la cabeza, pero la frialdad de su mirada me hizo sospechar otra vez que estaba diciendo demasiadas tonterías» (Martínez de Pisón 15). El peso de la mirada caracterizado de esta forma concuerda con lo que W. J. T. Mitchell ha llamado “Medussa effect” (78-80), en el sentido de que, tal como sucedía con la mítica gorgona que convertía en piedra a quien observaba, el protagonista de «El filo de unos ojos» experimenta emociones contradictorias ante la mirada de su primo, pasando de la aversión a la seducción y del enfado a la atracción, todo lo cual lo hace mantenerse supeditado al objeto que lo intimida. A diferencia de Perseo –el semidios de la mitología griega antigua que fue tras Medusa para matarla– el narrador de nuestra historia sucumbe ante el filo de los ojos de su anfitrión.

En efecto, el personaje central comienza a practicar la autocensura. Aunque tiene muy claras sus ideas y proporciona argumentos contundentes para fundamentarlas, hay algo en la mirada de su primo que le resulta insostenible y hace tambalear sus certezas. Desde el inicio, repara en ese poder y lo percibe como una instancia superior desde donde se sabe sojuzgado. Sentirse ante una mirada es, de alguna manera, percibirse actuando ante un espectador cuyas expectativas y exigencias moldean el propio comportamiento. La mirada posee un poder que estructura el modo de ser de quien es observado. Como Esther Díaz explica, «[e]l poder incita, induce, facilita o dificulta, permite o limita. Conduce. Hace andar por un camino pre-construido o, al menos, pre-imaginado. Estructura un campo de acción virtual» (26). Precisamente, el miedo que el narrador experimenta ante la mirada de su primo lo lleva a abdicar de su derecho a disentir, esto es, el «derecho de situarse en otra parte» (Morey 119), quedando constreñido su campo de experiencias posibles dado que renuncia a «un decir que busca su posibilidad en el ‘otro modo’ de la doxa» (Morey 117); en este caso, de lo que su primo dictamina como aceptable.

Es solo después de varios días de su llegada a Barcelona que el narrador emprende la realización de su trabajo. Para esto se vale de Guillem, quien lo lleva a visitar al escritor sudamericano. A partir de este instante, el relato intercala los momentos en que el personaje se dedica a sus labores profesionales, las conversaciones que sostiene con su primo y las interacciones de este último con los vendedores. El lector, entonces, puede

apreciar cómo el trato entre los dos parientes va afectando el desempeño de uno de ellos —el del protagonista— y su manera de relacionarse con los demás, aspectos que van sufriendo un gradual deterioro en la medida en que se va involucrando más y más con las actuaciones de su anfitrión.

El narrador se reúne con Guillem para entrevistar al escritor de quien espera obtener un artículo inédito. Lo destacable de este y otros encuentros con diversos personajes es la capacidad de simulación que todos despliegan. De Guillem, por ejemplo, se dice que actúa «fingiendo estupefacción» o que expresa un «falso pesar» (Martínez de Pisón 15). Al escritor, por su parte, lo encuentran en su biblioteca donde había un «desorden deliberado», lugar en que «representó [...] con encomiable perfección los papeles de genio-neurótico-distraído y de intelectual-exiliado-con-dolor-de-patria» (Martínez de Pisón 16).

El juego de actuar frente a otros como *leitmotiv* que atraviesa el cuento alcanza su máxima expresión en el vínculo que se establece entre el narrador y su primo, pero no excluye a los otros personajes ni tampoco los exime de un afán manipulador a fin de lograr algún beneficio personal. Por lo tanto, el relato de Martínez de Pisón muestra que el poder y el modo como este moldea a los individuos es una red que involucra a todos o, como señala Esther Díaz, «[l]a circulación del poder se extiende por toda la superficie social» (18). Aunque Díaz reconoce que hay regiones de este entramado donde se producen concentraciones de poder, no es menos cierto que este se encuentra en todas las relaciones humanas no siendo unidireccional, puesto que cabe la posibilidad de reaccionar y contraatacar. Por lo tanto, el poder no es algo que un sujeto tenga en detrimento de todos los demás, sino que —y en este punto Díaz usa una terminología muy *ad hoc* con la teatralidad que notamos en el cuento— más bien hay «actores que ponen en acto al poder» (18). En este relato, todos los personajes fingen en diferentes ocasiones y con distintos propósitos: a veces, queriendo granjearse a los que suponen detentando un poder —lo que conduce a actitudes serviles— y otras, siendo moldeados o instados a actuar de un modo determinando —forjando así una manera de ser.

En sintonía con lo dicho, el protagonista comienza a mentirle a Julio cada vez que se comunican telefónicamente. Al perder el artículo del escritor sudamericano, urde una situación para sus colegas de Madrid: «les aseguré que estaba en el camino de lograr una entrevista con un escritor mucho más importante, cuyo nombre prefería mantener en secreto por

el momento» (Martínez de Pisón 19). Incluso a solas, en su habitación, continúa planificando su actuación, decidiendo quién podría ser el escritor ignoto de la supuesta entrevista. Sin embargo, es el mismo Julio quien le sugiere encontrarse con un importante crítico de cine, logrando una cita a la que también concurre Guillem. A pesar de haber quedado en llamarlo a los dos días, nuestro personaje deja esperando al crítico, quien le hace saber la situación a Guillem. Fácil es adivinar que el narrador se excusa ante su amigo inventando haberse sentido mal y aseverándole que pronto cumpliría con su llamada, cosa que nuevamente no hace, perdiendo esta oportunidad. Le miente también a Julio, a quien le asegura estar ya en posesión del artículo sobre cine. Del mismo modo, desecha la posibilidad de hacer un reportaje sobre una banda de músicos *new wave* y el contacto que Guillem le consigue con un escritor argentino. Si a Julio le miente, a Guillem lo maltrata, insultándolo y agrediendo verbalmente. Aunque posteriormente se disculpa, la seguidilla de engaños no se detiene.

Esta abulia se entiende desde la estructura del relato ya mencionada, vale decir, la intercalación de las actuaciones del primo y la vida profesional del narrador. En sus conversaciones, los dos personajes van perfilando una relación de poder en donde uno de ellos siempre es contrariado por el otro, quien busca forzarlo a cambiar su punto de vista. La mirada del primo se constituye en un factor de vigilancia y control sobre el narrador, quien comienza a sentir que *debería* pensar y decir de otro modo.

El proceso es, entonces, el de la configuración de la subjetividad del protagonista *a partir de* la mirada de su primo. Esa mirada le fija las pautas de un deber ser, y esto indica que el primo se encuentra en una posición privilegiada en donde, más que ejercer un poder, está en posesión del *dominio* de la situación. Según Esther Díaz, el dominio se diferencia del poder porque una de las partes intervinientes concentra toda la fuerza, generándose un tipo de relación amo-esclavo en la que no hay juegos de poder, ya que la alternativa es obedecer o ser castigado. En semejante contexto, es imperativo comportarse como lo exige la fuerza dominante, la que se ejerce de modo directo o indirecto sobre el otro, cuyo proceder es forzado externamente, anulando su capacidad para replicar o cuestionar desde posiciones alternativas, inhabilitando su competencia crítica, llegando a convertirlo en un ser más bien pasivo (Díaz 22-23). Esto describe la creciente indolencia que va experimentando el protagonista de «El filo

de unos ojos». Aun cuando el dominador encuentre resistencia, sabrá implementar los mecanismos pertinentes para someterla.

El dominio que el primo ejerce sobre los demás puede apreciarse de modo eminente en las citas con los vendedores. En ellas se ponen en juego diversas estrategias de subyugación y diferentes grados de crueldad. A medida que estos encuentros van desarrollándose, el lector va descubriendo que cada uno de ellos es una suerte de pequeña representación teatral que tiene como destinatario al protagonista. El narrador asiste muy externamente al primer caso, el del vendedor de la *Historia del Cristianismo*, puesto que llega a casa cuando este se marcha indignado, momento en que su primo expresa, a través de la risa, el placer que le ha producido la situación.

El segundo episodio hace evidente una mayor participación por parte del narrador en cuanto espectador. Si en el primero solo fue testigo del final, ahora percibe auditivamente las discusiones entre su primo y el decorador que supuestamente remodelaría la pieza de alojados. Oír los gritos y la pelea logra turbar al protagonista, quien ve al interiorista enfurecido y a su primo en absoluta calma, disfrutando de su victoria: «Mi primo regresó y se sentó en uno de los módulos del sofá. Yo no me decidía a poner otro disco ni a hacer ningún comentario por temor a contrariarle, pero él, inexplicablemente, emitió una ruidosa carcajada y, con alegría en los ojos, me preguntó: ¿Has visto cómo se ha ido? ¿Has visto el miedo que me tenía?» (Martínez de Pisón 21). Risa y serenidad aparecen como manifestaciones de un dominio absoluto.

Cuando la tercera víctima acude a la casa, el narrador ve la escena completa, refiriendo su experiencia en los siguientes términos: «Aquel mismo día fui testigo de un suceso inquietante» (Martínez de Pisón 21). Cabe destacar el modo como adjetiva el espectáculo que le toca presenciar. No dice que vio algo que juzgó reprochable o bajo, sino que le pareció «inquietante», dando cuenta de su desasosiego interior. Luego señala: «Me senté en el sofá y noté que mi primo me miraba como si mi presencia le incomodara. Pronto pasó a ignorarme y yo, por mi parte, me fingí abstraído en la lectura del diario» (Martínez de Pisón 21). Este breve pasaje hace evidente que el primo es un actor que no se intimida por la presencia cercana del público; la mirada de los demás no tiene sobre él el influjo que su propia mirada ejerce sobre el resto de la gente, haciéndose ostensible su posición de dominio. Por otra parte, las líneas transcritas muestran que

el protagonista también está actuando, ya que representa estar distraído, aun cuando no cabe duda de que ha tomado el mejor asiento para ver la función. En este caso, el primo trata con un joven que ofrece un curso de inglés. La estrategia del dominador es estimular y acrecentar el deseo del vendedor, asintiendo e incluso agregando argumentos en cuanto a las ventajas del aprendizaje de dicho idioma. El protagonista, a veces, nota que su primo está actuando, pues describe su conducta usando verbos que denotan fingimiento, pero igualmente se da cuenta de que el comerciante hace otro tanto a fin de conseguir la venta.

En el cuarto episodio, el primo recibe en casa a un joven vendedor de enciclopedias. En esta ocasión, el narrador tiene plena conciencia de la teatralidad de estos eventos. En efecto, refiriéndose a su primo, advierte: «parecía gozar representando ante mí su papel» (Martínez de Pisón 28), aludiendo después a su «gesto histriónico». Una vez más, el dueño de casa simula ante el vendedor mostrando, alternadamente, desgano e interés, con lo que incentiva al comerciante haciéndolo pensar en una venta segura. Sin embargo, solo se trata de un juego de sadismo pues, aludiendo a los múltiples defectos del producto, se niega a comprarlo. Observando a la descorazonada víctima, el narrador señala: «Sufrió por él cuando la mirada incisiva, insostenible, de mi primo se clavó en su rostro y lo perforó, lo deshizo» (Martínez de Pisón 29).

A estas alturas del relato, puede decirse que están dadas las características más relevantes del *teatro de la crueldad* establecidas por Antonin Artaud en *El teatro y su doble* (1938). En esta obra, Artaud afirma que el teatro impulsa a los seres humanos «a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo» (34). El teatro «es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu» (32). La obra es el doble de una «realidad peligrosa o arquetípica» (53), en el sentido de que todos los seres humanos pueden ser capaces de la crueldad. De allí que, a veces, se presente a dos personajes en los papeles de dominador y dominado, pero mostrados en su complementariedad. Este tipo de teatro se dirige a sacudir la sensibilidad del espectador, «perturba[r] el reposo de sus sentidos» (29-30), ya que se trata de un teatro visceral, es decir, produce impotencia en el público, deseos de intervenir al ver escenas en donde se oprime o se humilla a otros. Para lograr estos efectos, el especta-

dor debe estar en el centro y el espectáculo a su alrededor, no debe haber una distancia espacial de separación, sino una implicación mutua (Artaud 91, 109).

En el cuento, los dos últimos encuentros entre los vendedores y el primo despliegan una crueldad cuya sofisticación y magnitud exceden lo imaginable. En el primero de ellos, llega a la casa un hombre ya mayor y de aspecto empobrecido que está allí para tomar las medidas de unas paredes que debe insonorizar. El anfitrión, viendo la precariedad económica de su víctima, le ofrece una copa y un cigarro. Su estrategia consiste en hacerlo sentir como un igual para luego enrostrarle el abismo de clase que hay entre ambos. El hombre cae en la trampa sin desconfiar. Se ofrece incluso para otros trabajos dado que se encuentra sin empleo, debiendo alimentar una familia numerosa. Basta, entonces, con que el primo le pregunte si recibe subsidio de cesantía para acusarlo de ser un ciudadano deshonesto que le roba al Estado.

Mientras este cuadro se representa ante sus ojos, el narrador, haciendo uso de una estructura anafórica, relata sus procesos internos que denotan la visceralidad y la impotencia referidas por Artaud:

No debía dar tiempo a que mi primo simulara escandalizarse, a que declarara que no estaba dispuesto a ser cómplice en un delito, a que asegurara con firmeza que no otra cosa que un delito, un fraude a la sociedad y a la nación, era trabajar mientras se estaba cobrando el subsidio del paro. No debía darle tiempo, tenía que levantarme y humillarme en presencia de aquel pobre infeliz antes de que éste fuera el humillado, era necesario escarnecerle, desenmascararle, truncar definitivamente esa horrible sucesión de pasatiempos siniestros, inhumanos. Inicé el movimiento de levantarme, pero, en ese momento exacto, noté que mi primo me observaba con dureza implacable, como si hubiera adivinado mis pensamientos. Intenté sostener su mirada, aquella mirada fría y tenaz, metálica, pero fue imposible y pronto mis ojos esquivaron cobardes su filo. Mi cuerpo me desobedeció recostándose de nuevo en el sofá. (Martínez de Pisón 32)

El protagonista, ubicado espacialmente en el centro de los acontecimientos y con el espectáculo a su alrededor (Artaud 91), siente indignación ante el proceder de su primo. No obstante, es incapaz de actuar, se siente inmovilizado por su mirada y, más todavía, hacia el final del pasaje transcrito, es indiscutible que ya no tiene completo dominio de sí, lo que concuerda con el efecto hipnótico que Artaud formula como rasgo fundamental del teatro de la crueldad: «Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores» (92). En este estado de trance, el narrador no logra sobreponerse a la resistencia de su propio cuerpo, revelando una escisión en su ser que será resuelta cuando él pase a ser participante activo de estas macabras diversiones.

La sexta escena tiene como blanco un hombre con una abultada anomalía en su columna vertebral, quien hace manifiesto su estado de nerviosismo y su complejo de inferioridad. Se trata de un vendedor de electrodomésticos que está allí porque, según el dueño de casa, su madre —obviamente inexistente— desea hacer cambios en la cocina. Este contexto le permite desdeñar cada alternativa que el vendedor le ofrece, haciendo uso de la proximidad física para humillarlo en grado extremo. De lo dicho se desprende que no solo el lenguaje hablado sino también el lenguaje corporal cobra relevancia en estas representaciones, aportando la eficacia de los gestos concretos: «el teatro es una cierta manera de amueblar y de animar el ámbito de la escena, una conflagración de sentimientos, de sensaciones humanas, en un punto dado, y que crean situaciones en suspenso, pero expresadas en gestos concretos» (Artaud 122). Al sumar el lenguaje físico al hablado, se le devuelve a este último «su antigua eficacia mágica, su esencial poder de encantamiento, pues sus misteriosas posibilidades han sido olvidadas» (Artaud 126). Y este es precisamente el encantamiento ante el cual va sucumbiendo paulatinamente el protagonista de «El filo de unos ojos».

El lenguaje gestual unido a la crueldad llega a tal límite que el primo logra que el avergonzado vendedor se hinque, le implore, llore, se quite la camisa y muestre su defecto. La culminación de este cuadro es descrita por el narrador en los siguientes términos: «Y fue entonces, en medio de la patética suciedad de ese instante, cuando [el primo] emitió aquella risa victoriosa y cruel y cuando el filo brillante de sus ojos atravesó mi carne con suavidad de pluma y me redujo hasta hacerme sentir despojo apenas

de mí mismo» (Martínez de Pisón 37). En esta última escena representada por el anfitrión, resuena especialmente la crítica de Artaud en contra de una idea desinteresada del teatro, vale decir «una representación teatral que no modifique al público, sin imágenes que lo sacudan y le dejen una cicatriz imborrable» (86). Muy por el contrario, las actuaciones del primo se hallan en una línea completamente acorde al manifiesto artaudiano: «Propongo recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir al trance» (90).

Como se ha apuntado, «El filo de unos ojos» termina cuando, habiéndose excusado el primo de no poder atender a nadie, el narrador recibe a su primera víctima. La noche antes de esta visita, los dos hombres charlan y, casi al final del coloquio, el primo le menciona a su huésped los cambios que quiere hacer en la decoración de la cocina, siendo la primera vez que el tema de los vendedores es incorporado en la conversación. La extrañeza del protagonista se esfuma al día siguiente cuando debe atender él mismo a uno de ellos. Solo entonces comprende que lo que habían hablado la noche previa eran instrucciones para su primera actuación: su debut en el teatro de la crueldad.

A modo de consideraciones finales, quisiera subrayar que la presencia reiterada de elementos teatrales en este cuento saca a la luz algunos conflictos de los que los personajes, quizás, no son del todo conscientes. El narrador de «El filo de unos ojos» se halla en un momento de inflexión en el que su profesión, sus actividades intelectuales y sus convicciones en relación con diversas materias parecen perder firmeza. Ahora bien, Martínez de Pisón sitúa a su personaje en un contexto social, económico y cultural que también es cuestionado a través del uso de la teatralidad. Los personajes actúan y, al asumir papeles, quedan en evidencia facetas de la propia identidad que mantenían ocultas o que simplemente desconocían. Como señala Ramón Acín, cada uno de estos personajes crea «su propia máscara» (110) a través de la cual intenta forjar su propia identidad o moldear la de los otros. El relato se concentra en personajes que no dejan traslucir ninguna preocupación de índole sociopolítica, personajes que tienen una visión de la realidad basada en la exacerbación de las diferencias de clases o que reducen su diario quehacer a actividades ligadas a lo laboral, aunque estas se desenvuelvan en el ámbito de lo artístico-cultural. Semejante ruptura con el entorno solo puede conducir a la propia disolución y a la pérdida de la propia humanidad al negarse a ser sujeto social.

El fuerte individualismo y la indiferencia política que caracterizaron la sociedad española de fines de la transición a la democracia bien pueden verse reflejados en la desintegración ética del narrador de «El filo de unos ojos». Martínez de Pisón nos adentra en la paulatina pérdida de la propia voluntad por parte del personaje central y en su abandono hasta llegar a ser un «despojo de sí mismo», resultando irresistiblemente atraído por los juegos de crueldad que su primo se empeña en practicar con personas de una precaria situación económica. Al no tener algo de qué asirse y que lo proyecte más allá de sí mismo, se aferra a lo único que tiene por más sólido dentro de la opresiva reclusión en la que habita, capitulando ante el dominio ejercido por su primo.

Quisiera también matizar lo propuesto en algunos estudios sobre la primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón que sostienen que el autor utiliza ciertos géneros con el fin de subvertir los preceptos que los rigen. Los análisis de «El filo de unos ojos» insertan el relato en los cánones de la ficción psicológica ya que hay una influencia de un personaje sobre otro; pero también advierten que esos cánones son socavados, puesto que, al final, lejos de afirmarse la imitación del modelo, se la niega, faltando además el impacto de un gran crimen o de un acto apasionado (Spires 27-28). Sin embargo, a partir de la lectura propuesta en este ensayo, lo planteado por la crítica no parece tan claro y definitivo. Si nos detenemos en la conversación sobre jazz que tiene lugar la noche anterior a que el protagonista tome el papel de actor por primera vez, el primo confiesa tener en poca estima a Miles Davis debido a que este fue «sólo el alumno aventajado de Bird y de Gillespie» (Martínez de Pisón 38). De igual manera, el protagonista de «El filo de unos ojos» es *el alumno aventajado* de su primo, al que nunca igualará por más que se esmere en imitarlo. Asimismo, el que no haya *un* gran crimen –uno solo– tiene pleno sentido si, como se ha presentado en esta interpretación del cuento, Martínez de Pisón esboza un panorama donde todos los personajes están teatralizando –a través de fingimientos, invenciones, falsas coartadas, mentiras, etc.– y todos persiguen disuadir o persuadir a algún otro. Esto es apreciable incluso en algunos de los vendedores que visitan al primo, y este, percatándose de la avidez que los mueve, potencia ese deseo para luego humillarlos al máximo. No hay *una* gran pasión, sino una red de poderes que se ejercen para manipular a otros en la consecución de ciertos objetivos.

Por otra parte, la transgresión de los cánones de un género literario descansa, más bien, en el teatro de la crueldad, cuyas características –establecidas por Antonin Artaud– están ampliamente presentes en los momentos en que el primo recibe a los vendedores en su casa. No obstante, hay una convención del género que es conculcada: aquella que establece que la acción que se representa debe instar al espectador a no imitar lo que ha presenciado en escena. Según Artaud, la acción violenta no persigue crear un ejemplo a ser emulado, pues «el teatro enseña justamente la inutilidad de la acción, que una vez cometida no ha de repetirse» (92). Este atributo básico del teatro de la crueldad es pasado a llevar por el personaje protagónico, quien, por mucho que sienta indignación visceral y deseos de intervenir en la situación que ocurre ante sus ojos –lo que sí responde muy bien a la caracterización artaudiana– finalmente sucumbe y termina siendo no solo el protagonista de «El filo de unos ojos», sino también de las crueles prácticas de su primo. De este modo, el final del relato ofrece una resolución para el suspenso *in crescendo* que alienta y empuja la historia: el narrador cede a la seducción del poder, no logrando transitar hacia relaciones basadas en la solidaridad en lugar de aquellas fundadas en la dinámica de la subordinación.

OBRAS CITADAS

- Acín, Ramón. «Ignacio Martínez de Pisón». *Los dedos de la mano*. Mira Editores, 1992, pp. 106-131.
- Amell, Samuel. «Introducción». *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Editado por Samuel Amell, Ediciones Cátedra, 1992, pp. 11-14.
- Aróstegui, Julio. «La memoria de la Guerra Civil en la sociedad española de la Transición». *De la Guerra Civil a la Transición: memoria histórica, cambio de valores y conciencia colectiva*. Editado por Walther L. Bernecker, Institut für Spanien und Lateinamerikastudien (ISLA), 1997, pp. 38-69.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducido por Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Editorial Sudamericana, 1983.
- Barthes, Roland. *S / Z*. Traducido por Nicolás Rosa, Siglo XXI Editores, 2004.

- Blanco-Arnejo, María D. «Las influencias cortecianas en la primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón». *Hispanófila*, vol. 142, 2004, pp. 73-87.
- Campo, Salustiano del. «Los valores de los españoles». *De la Guerra Civil a la Transición: memoria histórica, cambio de valores y conciencia colectiva*. Editado por Walther L. Bernecker, Institut für Spanien und Lateinamerikastudien (ISLA), 1997, pp. 115-141.
- Derry, Charles. *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. McFarland & Company, Inc. Publishers, 1988.
- Díaz, Esther. «¿Qué es el poder?» *La sexualidad y el poder*. Almagesto/Rescate, 1993, pp. 17-54.
- Gleue, Julie Lynn. *The Self in Other Worlds: The Short Fiction of Cristina Fernández Cubas and Ignacio Martínez de Pisón*. 1994. University of Kansas, PhD dissertation.
- Juliá, Santos. «La renuncia al marxismo». *Memoria de la Transición*. Editado por Santos Juliá, Javier Pradera y Joaquín Prieto, Taurus, 1996, pp. 408-412.
- Mainer, José Carlos. «1985-1990: Cinco años más». *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Editado por Samuel Amell, Ediciones Cátedra, 1992, pp. 15-49.
- Martínez de Pisón, Ignacio. «El filo de unos ojos». *Alguien te observa en secreto*. Anagrama, 1985, pp. 7-40.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago University Press, 1994.
- Moral, Félix. *Veinticinco años después. La memoria del franquismo y de la transición a la democracia en los españoles del año 2000*. Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), 2001.
- Morán, Gregorio. *El precio de la transición*. Planeta, 1992.
- Morey, Miguel, et al. *Michel Foucault, filósofo*. Ed. Gedisa, 1990.
- Spires, Robert. «La estética posmodernista de Ignacio Martínez de Pisón». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 12, no. 1-2, 1988, pp. 25-35.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Siglo Veintiuno, 1998.

CRÍTICA DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA A LA DEMOCRACIA EN LA FICCIÓN DETECTIVESCA DE EDUARDO MENDOZA

Criticism of Spain's Transition to Democracy
Reflected in the Detective Fiction of Eduardo Mendoza

Frieda H. Blackwell
Baylor University
Correo electrónico: Frieda_Blackwell@baylor.edu

Resumen

Durante la transición española a la democracia, se produjo en el país una gran proliferación de obras detectivescas que rompen las expectativas del género. Eduardo Mendoza (Barcelona, 1945) escribe cinco novelas que son paradigmáticas de dicho género: *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982), *La aventura del tocador de señoras* (2001), *El enredo de la bolsa y la vida* (2012) y *El secreto de la modelo extraviada* (2015). El mismo detective –interno de un manicomio y a quien la policía deja libre para resolver casos difíciles– es su protagonista. Con su investigador demente –relacionado con otras figuras literarias claves que surgieron en momentos de cambios sociales–, unos casos estrafalarios y unas soluciones que no resuelven nada, Mendoza hace una denuncia de los poderes tradicionales de España y de la falta de avance hacia una sociedad más justa.

Palabras claves: Eduardo Mendoza, novela detectivesca, novela posmoderna, referencias literarias, transición española a la democracia

Abstract

The early years of Spain's transition to a democracy after Francisco Franco's death in 1975 saw the production of a large number of detective novels that differed markedly from the general expectations for such works. Eduardo Mendoza (Barcelona 1945) has produced five novels that

serve as paradigms of the genre: *El misterio de la cripta embrujada* [*The Mystery of the Bewitched Crypt*] (1979), *El laberinto de las aceitunas* [*The Labyrinth of Olives*] (1982), *La aventura del tocador de señoras* [*The Adventure of the Ladies' Beauty Salon*] (2001), *El enredo de la bolsa y la vida* [*The Entanglement of Purse and Life*] (2012), and *El secreto de la modelo extraviada* [*The Secret of the Misplaced Model*] (2015). The same detective –resident of an insane asylum whom the police have let out to help solve difficult cases– is the protagonist of all five works. With his crazy detective –connected to key literary protagonists who appeared at moments of great social change–, outlandish “cases” and solutions which solve nothing, Mendoza frustrates the expectations of this genre to denounce the traditional powers of Spain and the lack of progress toward a fairer society during the first decades of the democracy and into the twenty-first century.

Keywords: Eduardo Mendoza, detective novel, postmodern novel, literary references, Spain’s transition to democracy

Recibido: 1 de junio de 2021. *Aceptado:* 13 de agosto 2022.

En España, durante los primeros años de la transición de la dictadura a la democracia después de la muerte de Francisco Franco en 1975, se produjo un gran número de novelas policíacas que no cumplen con las expectativas tradicionales de este género¹. Algunos escritores –como Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Benet y Juan Madrid– utilizaron técnicas para crear suspense que llegaron a gozar de enorme popularidad. La mayoría de los críticos coincide en que Mendoza, con la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), inicia el cambio a una novela posmoderna: «la verdad» se convierte en ambigüedad (ver Javier Miranda y Nemesio Cabra, citados en Ramón García 322). Cuatro años más tarde, Mendoza empieza su serie de

¹ Tradicionalmente, en estas novelas hay un detective con gran poder de razonamiento y de observación que descubre las pistas, las organiza y logra encontrar al criminal. Con ello, se castiga al culpable, se exonera a los inocentes y se restaura el orden social. Se presupone, de este modo, que la sociedad es justa y que todos viven felices al final, como en los cuentos de hadas.

novelas «negras» con la publicación de *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982), *La aventura del tocador de señoras* (2001), *El enredo de la bolsa y la vida* (2012) y *El secreto de la modelo extraviada* (2015), protagonizadas por el mismo detective, un interno de un manicomio que llegará a quedar libre, aunque sus problemas mentales persisten. Él será quien, con una lógica retorcida y un comportamiento picaresco, siga las pistas y «resuelva» el caso, identificando al culpable. Mendoza invierte el hecho esperado de que se haga justicia ya que el malhechor —normalmente, rico y poderoso— sale ileso. Durante la investigación, surgen muchas situaciones, tanto cómicas como trágicas que, además, retrasan el desarrollo de la acción, creando así momentos de suspense. Con sus particulares tramas, con sus referencias a otras obras de la literatura española que se escribieron en tiempos de enormes cambios sociales y con el delirante lenguaje de un protagonista desequilibrado que llega a conclusiones acertadas, Mendoza hace una denuncia de los poderes tradicionales de España y su corrupción así como de numerosos problemas sociales y de la carencia de cambios significativos en las estructuras sociales durante y a pesar de la transición, lo que redundaba en la falta de progreso hacia una sociedad más justa.

Tras la muerte de Franco, en la sociedad española se dieron grandes cambios. En un período de tres años, se redactó una constitución liberal que garantizaba los derechos humanos, eliminaba la censura y establecía una democracia. Sin embargo, mucha de la estructura del franquismo —en especial, la burocracia, los magnates de la industria y las familias adineradas— siguió imperando en la sociedad. En esos años, además, se creó el Pacto de Silencio o Pacto de Olvido, con el que se evitaba hablar de las injusticias y de los crímenes del franquismo por temor a otra guerra civil. El poder seguía en las mismas manos. Song menciona que, en esta época, la situación política era complicada, en especial en cuanto a «su difícil relación con la memoria reprimida de la guerra y la dictadura» y, citando a Teresa Vilarós, caracteriza estos años como «un intento colectivo por superar el pasado» (619). Pero no resulta fácil relegar al olvido las injusticias flagrantes y las heridas abiertas. Resulta más sencillo cambiar leyes y constituciones que la historia y las actitudes. Así pues, avanzada la transición, aparece el desencanto, o sea la desilusión de los que no veían que se produjeran realmente las tan esperadas transformaciones democráticas.

Las novelas detectivescas gozaron de mucha popularidad justo en esos momentos de desencanto. El lector necesitaba encontrar alguna explicación a lo que lo rodeaba. Algo análogo sucedió en los Estados Unidos en los años treinta del siglo XX, con los *potboilers* de Daschell Hammett y Raymond Chandler durante la Gran Depresión. También en España, en plena crisis de los significativos cambios provocados por la transición, no sorprende que surgiese esta forma de ficción. En 1974, la publicación de *Tatuaje*, de Manuel Vázquez Montalbán, abre el camino al uso de las convenciones de la novela policíaca para criticar el entorno social y político (ver Ramón García 316; Cuadrado 199-200; Colmeiro 157). En esta novela, el escritor introduce a Pepe Carvalho, un atípico detective privado de personalidad compleja que aparecerá en otras de sus narraciones —un total de veintitrés—. Este detective es un reflejo de la «inestabilidad social que afecta especialmente a los más desfavorecidos» (Ramón García 316). Caragh Wells afirma de este autor que “[his] use of sentimentality can thus be understood as antidote to the wider culture of historical amnesia which the author believed to be one of the main deficiencies of the post-Franco period” (290).

Cabe destacar que Eduardo Mendoza sigue esta misma pauta con similares fines de crítica política y social, aunque con diferencias significativas en cuanto al personaje del detective y al tono empleado, más irónico y cómico. Por ello, no es extraño que la opinión de José Colmeiro sobre las obras de Vázquez Montalbán sea igualmente válida para las de Mendoza: «Sus palabras siguen buscando nuevas alternativas a la dictadura del economicismo neoliberal, palabras de resistencia frente a la nueva cultura del poder, de oposición al final de la historia sin final feliz» (11). Como consecuencia, desde el principio de su aparición en la transición, la novela de suspense cuestiona y desvela, sin ofrecer soluciones, la situación de la sociedad española ante unos complejos cambios que no habían llegado a producirse en todos los estamentos.

El detective de Mendoza sale a la luz en *El misterio de la cripta embrujada*, cinco años después de Pepe Carvalho. Ramón García resume la gran diferencia entre ambos tipos de detectives: «mientras el detective de Vázquez Montalbán es un gran gourmet que posee un tremendo sentido de justicia social, el detective de Mendoza es un protagonista sin nombre, extraño y marginado, acuciado por la paranoia y por una peculiar adicción: la Pepsi-Cola» (326). Al igual que hace Vázquez Montalbán, quien emplea

el mismo detective en sus novelas, Mendoza mantiene el suyo a lo largo de las cinco obras aquí examinadas.

La función del género detectivesco es actuar como un cuento de hadas para los adultos, ya que los lectores pueden estar seguros de que, al final, encontrarán una restauración del orden que se materializa en el castigo de los villanos y la exoneración de los inocentes (Sauerberg, 12-15, Blackwell 133-4). Catalogar estas obras como «cuento de hadas» es apropiado porque ambos géneros comparten la presunción de que la sociedad es justa y que el crimen rompe el orden social. Los culpables siempre reciben su merecido y, al final, «todos viven felices». Así, narrativas de esta índole ofrecen una visión idealizada de la realidad en la que todo se resuelve de manera positiva. Cuando una obra basada en tales convenciones no cumple las expectativas del género, indica que algo en la sociedad no funciona. Lucyna Harmon vincula este tipo de ficción al *fairy tale* al ofrecer un estudio detallado de la manera en que las obras de Agatha Christie —emblemáticas de la novela detectivesca— reflejan la estructura fundamental del cuento de hadas tal como fue definida por Vladimir Propp (Harmon 1-3). Personajes de la talla de Sherlock Holmes, Hercule Poirot y Ellery Queen exhiben facultades superiores de observación y de deducción al igual que la habilidad de descubrir la verdad a pesar de las apariencias y de la complejidad de las tramas. En una entrevista en la que se le preguntaba por qué escribía este género de novelas, Mendoza respondió: “To create a world which will bring order to that world I carry within me” (citado en Gazarian Gautier 203). A pesar de esta afirmación, su narrativa no restablece el orden en el mundo ficticio creado por el autor, sino que busca, más bien, ser un reflejo de la realidad extratextual circundante.

Mendoza, como otros escritores de novelas negras, se aprovecha de la libertad que la nueva democracia le ofrece para enjuiciar los poderes tradicionales de España —el ejército, la Iglesia, la policía y las grandes empresas— antes intocables por la fuerte censura. Kalen Oswald comenta sobre la manera en la que Mendoza lleva a cabo su crítica: “He does this by questioning the justness of their [the characters’] social condemnation and denying from the beginning to end the moral, ethical, and intellectual superiority of the institution that uses these amateur detectives” (47-48). Así, estas narraciones ofrecen lo opuesto del esperado final feliz.

En las novelas detectivescas de Mendoza surgen, pues, situaciones enigmáticas que requieren la asistencia de una persona con la astucia su-

ficiente como para colaborar con la policía en sus indagaciones. Sin embargo, tratar de resumir con claridad lo que sucede en cada una de las novelas es prácticamente imposible. Basta decir que, en *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*, el Comisario Flores saca al protagonista sin nombre –al que llamaremos «X»– de un manicomio para que le ayude a resolver un rapto y un asesinato que han mantenido frustrada a la policía. La tercera y cuarta obras, *La aventura del tocador de señoras* y *El enredo de la bolsa y la vida*, se enfocan en las peripecias del detective que ya parece haber recobrado la cordura cuando el doctor Sagrañes declara a todos los internos «curados» de sus perturbaciones mentales porque existe el proyecto de construir un centro comercial en el terreno que ocupa la institución psiquiátrica. En estas dos novelas, X lleva a cabo sus investigaciones desde la peluquería de su cuñado donde ahora trabaja. La quinta novela, *El secreto de la modelo extraviada*, es la única que tiene lugar en dos momentos históricos: en los años ochenta y en la segunda década del siglo XXI cuando X trabaja en un restaurante chino que ocupa el sitio de la peluquería.

En todos los títulos de sus novelas, Mendoza usa sustantivos como «laberinto», «aventura», «enredo» y «secreto», los que aluden al género detectivesco y hacen que el lector tenga unas expectativas de género. Es de notar que cada novela es más larga que la anterior, por lo que las tramas contienen más peripecias y complicaciones que resolver. El detective tiene ayudantes extraños y se encuentra en muchas situaciones insólitas y cómicas. El elevado número de personajes –que van desde los estratos más bajos y sórdidos hasta los más altos de la sociedad barcelonesa– con los que el detective se pone en contacto hace retardar la acción. Aprovechándose de esto para divertir y crear suspense, el autor critica múltiples aspectos de la vida de Barcelona, como el consumismo de los años ochenta, la renovación de grandes sectores de la ciudad para los Juegos Olímpicos de 1992, la corrupción en todos los niveles del gobierno y de las instituciones financieras, la continuada influencia de la policía –la que tenía un enorme poder durante el franquismo– y la disparidad de clases sociales.

En referencia al papel de la locura –como la del protagonista de Mendoza– Michel Foucault explica que, en tiempos de cambios de paradigmas, la figura del demente llega a ser importante porque refleja la esquizofrenia que experimenta la gente al vivir con lo viejo y con lo nuevo a la misma vez. Como dice Lillian Feder: “Madness as a theme of myth and litera-

ture has always dealt with personal responses to environmental influences, which include political, social, and cultural pressures, or perhaps it would be more correct to say, which exclude nothing” (xi). La transición de la Edad Media a la Moderna se refleja en la novela picaresca y en obras como *Don Quijote* (1605, 1615) y *La vida es sueño* (1635) a través de personajes no ajenos a la locura. De forma similar, la pérdida de las últimas colonias españolas de ultramar tras la Guerra Hispanoamericana de 1898 y su efecto en la autoimagen nacional suscitaron las indagaciones de Valle-Inclán que presentó en forma de «esperpento». La transición de la dictadura fascista a la democracia conllevó cambios profundos y era de esperar, por lo tanto, que apareciera la figura literaria de alguien mentalmente inestable. Foucault observa lo siguiente: “Madness and the madman become major figures, in their ambiguity; menace and mockery, the dizzying unreason of the world, and the feeble ridicule of men” (13). Los años de la transición en España crearon muchas tensiones en todos los segmentos de la sociedad. No solo había que ejercer unos nuevos derechos garantizados en la Constitución de 1978, aunque continuaran muchas de las antiguas limitaciones, sino que había que acostumbrarse a formar parte de la Unión Europea.

Además, puesto que la dictadura había presentado una visión deformada del pasado y de lo que constituía ser español, con el advenimiento de la democracia se comenzó a percibir la realidad social, histórica y política de una manera diferente a la promulgada bajo Franco. David Holbrook afirma que “Schizophrenia is the inevitable result of contemporary society” (citado en Yalom 13). El mismo Mendoza opinaba que “Times of crisis are very productive, we are ready to follow new paths, come up with new answers experiment with an invigorating vitality” (citado en Gazarian Gautier 207). Utilizar un detective diagnosticado como demente le permitió a Mendoza responder de manera única a los cambios vertiginosos de su sociedad, cuestionando las reglas y los poderes tradicionales. Asimismo, le dio un instrumento basado en la historia de las letras españolas que, como sus antecesores literarios, surge en tiempos de enormes cambios sociales, creando así un personaje de tipo pastiche. El detective de Mendoza refleja el proceso que Fredric Jameson describe en los siguientes términos: “the aesthetic production today has become integrated into commodity production generally” (4). X es precisamente un producto desechable de una sociedad consumista, fabricado –como se verá a continuación– de otros productos culturales.

Obviamente, el desquiciado personaje creado por Mendoza, situado en el fondo de la jerarquía social, remite a los lectores a lo picaresco, esto es, a un género surgido durante el siglo XVI, cuando España salió de la Edad Media y el gobierno se centralizó bajo los Habsburgo. El pícaro, tipificado en el protagonista de *Lazarillo de Tormes* (1557), ofrecía una visión desde lo marginal. Gilles del Vecchio sugiere que, como esta obra anónima, *El misterio de la cripta embrujada* hace una sátira de la Iglesia y la baja nobleza (7.13). Como su antepasado literario que conoció frailes, escuderos y buleros, el detective de Mendoza tiene contacto con monjas, policías y un alcalde, y descubre que no son buenas personas. Oswald afirma que este detective sin nombre es un pícaro que deambula por las calles de Barcelona y explora los espacios urbanos. Al respecto, señala que “Many of Barcelona’s problems and insecurities prominent during this time of political, social, and economic reform manifest themselves in these novels through the nature of X [...] while the city still endeavored to redefine itself under democracy and struggled with questions of image and identity” (33-34). En un comienzo, el comisario Flores le pide a X que colabore con él para resolver el primer caso porque es una persona «conocedora de los ambientes menos gratos de nuestra sociedad» (*El misterio* 26).

Este detective se viste de manera harapienta, siempre tiene hambre y, como ser marginado, es el típico antihéroe. En contraste con el investigador que quiere indagar sin llamar la atención, X, con su forma estrafalaria de vestir, hace que todos los ojos se fijen en él. Por ejemplo, en *El secreto de la modelo extraviada*, va vestido «de guerrero de Xi’an, y la armadura, con todo y ser de plástico barato» (10). Su extraña ropa y sus comentarios sobre la falta de comida y actividades escatológicas lo conectan aún más con lo picaresco. En la primera novela, recurre explícitamente a la figura del pícaro para caracterizarse: «un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes, pues no tuve otra escuela que la calle ni otro maestro que las malas compañías de que supe rodearme» (15). En *El misterio de la cripta embrujada*, explica que usa los cubos de basura para satisfacer algunas necesidades, dado que «se habían convertido para mí en ventajosos sustitutos del Corte Inglés» (73). Estas expresiones, además de mostrar la marginalidad del detective, le permiten a Mendoza comentar, de forma satírica, sobre el consumismo febril de los años ochenta y el extremo poder de las grandes empresas. X subsiste de lo

que los demás arrojan a la basura, lo que indica los desajustes socioeconómicos de la nueva democracia.

De igual manera, el hecho de que el detective no tenga nombre refleja el problema de identificar qué tipo de país era España –dictadura o democracia– al coexistir nuevas leyes junto a viejas instituciones, remanentes del régimen anterior. Uno se pregunta cómo puede X diferenciar lo real de lo falso si ni siquiera puede identificarse a sí mismo. En la primera novela de la serie, comenta: «El día de mi bautizo, e ignorante, como era, [mi madre] se empeñó a media ceremonia que tenía yo que llamarme Loqueelvientosellevó²» (*El misterio* 61). Pero se interrumpe y nunca pronuncia su verdadero nombre. En todas las novelas se presenta con varias identidades falsas, para luego afirmar que no es importante conocer este dato, «ya que mi verdadero y completo nombre solo consta en los infalibles archivos de la DGS» (*El misterio* 61), es decir, la Dirección General de Seguridad que era la oficina del Departamento de Gobernación responsable del orden público bajo Franco. Denota así que las estructuras burocráticas del franquismo siguen en marcha. Ironiza también al calificar los archivos de la DGS como «infalibles». Kalen Oswald calcula que, en las primeras dos novelas, X usa ocho nombres falsos (34). Estos apodos, unos cómicos y otros insultantes, sugieren que el detective no tiene ningún estatus en la nueva jerarquía social debido a su pobreza y rareza, a la vez que cuestionan su propia identidad.

El juego de nombres del protagonista, además de indicar su locura, alude a otra obra maestra, *Don Quijote de la Mancha*, aparecida en el período de los enormes cambios que se producen durante el tránsito de la época medieval a la moderna. Su protagonista –que se llama «Quijada» o «Quesado» o «Quejana» (Cervantes 36) y, al final, «Alonso Quijano»– escoge su nombre, «Don Quijote», y se vuelve loco tratando de vivir como un caballero andante que deshace agravios e imparte justicia. El detective creado por Mendoza, también loco, tiene una misión parecida. En *El misterio de la cripta embrujada*, declara: «me armé de paciencia y me recosté dedicando el resto del viaje a trazar planes, devanar proyectos, esclarecer enigmas y desenmascarar los embustes» (123). Su trabajo de detective es «esclarecer enigmas» y, como don Quijote, quiere

² Obviamente, en referencia a la película épica estadounidense *Gone with the Wind* (1939), que tiene lugar durante otra Guerra Civil (1861-1866), una época de grandes cambios sociales, económicos y políticos.

corregir injusticias. Al final de la primera novela de la serie, afirma que espera secretamente que «por una vez la virtud se [vea] recompensada en este mundo» (122). Aunque, claro está, siempre se ve frustrado en sus esfuerzos.

Prueba aún más contundente del desequilibrio del investigador anónimo y una conexión más entre él y el personaje cervantino es la similitud en el tipo de lenguaje sofisticado empleado por X en determinados momentos, mientras que, en otros, rebosa vulgaridad. David Gómez-Torres arguye que las primeras obras de Mendoza ofrecen ejemplos de lo «neo-barroco», que incluyen «las nociones de exceso (en la que también he incluido la escatología, la metamorfosis y el tema del laberinto)» (1/8). El detective X parece esquizofrénico por el vocabulario discordante que usa, desde las palabras más rebuscadas hasta las más crudas. Tenemos un ejemplo en *El secreto de la modelo extraviada*. Después de un día de hacer *footing* por muchos lugares durante su fuga de la policía y tras su búsqueda del asesino de una modelo, X decide descansar en un parque: «Oculto en un ciprés trinaba un ruiseñor noctámbulo y en el borde de un estanque rumoroso croaban a dúo una rana y un sapo. Arrullado por estos bucólicos acordes, antes de contar hasta tres ya me había dormido» (102). Este vocabulario altisonante relaciona la locura del detective con Don Quijote y, a la vez, sorprende y resulta cómico que proceda de la boca de una persona sin educación, aumentando también el suspense con interminables comentarios y demorando la resolución de la trama. El personaje se sirve del mismo tipo de lenguaje rebuscado que asociamos con la obra cervantina para plantear sus críticas, plagadas de comicidad e ironía, a la renovación urbana que tuvo lugar en Barcelona antes de los Juegos Olímpicos de 1992. Supuestamente, tales reformas mejorarían grandes zonas de la ciudad e incrementarían el turismo. Sin embargo, X no ha experimentado estos beneficios. Comenta que «por las zonas céntricas o pintorescas de la ciudad deambulaban algunos turistas andrajosos y deshidratados, ninguno venía a desparramar sus fofas nalgas por el vandalizado mobiliario urbano del barrio donde habito y trabajo» (25). En efecto, donde él y la mayoría de los ciudadanos viven, el paisaje urbano permaneció al margen de unos cambios que tenían como objetivo renovar la imagen turística de Barcelona.

Otra referencia literaria del Siglo de Oro que remite a una obra enfocada en las distinciones entre lo real y la apariencia aparece en un co-

mentario del Comisario Flores que se lamenta del siguiente modo: «¡Ay mísero de mí, joder, ay infelice! [...] los Cohibas decomisados no tiran y los criminales se han vuelto respondones. ¡Esto no pasaba en los buenos tiempos!» (33). Se observa aquí una alusión a *La vida es sueño*. El eco de la obra calderoniana que juega con el concepto de lo real versus el sueño o la ilusión enlaza bien con las narrativas de Mendoza, puesto que el deber del detective es determinar las diferencias entre ambos. Hay una mezcla de vulgaridades y de lenguaje grandilocuente que es reflejo de los tiempos de transición. En todas las obras también se percibe claramente que los poderes del franquismo no quieren cambios democráticos ni apoyan lo nuevo.

La obra de Mendoza está, además, relacionada con el esperpento de Valle-Inclán, otro escritor que empleaba personajes pintorescos para plantear críticas sociales en los años caóticos de comienzo del siglo XX. El esperpento, como lo define su creador en *Luces de Bohemia*, es una deformación de la realidad en un espejo cóncavo (Valle-Inclán escena duodécima 252-253). Su función era deconstruir las pretensiones de la alta sociedad, rebajándola a través del uso de figuras de fanticos. Aunque parezcan ridículos, detrás de lo humorístico, los personajes creados por Valle-Inclán emiten juicios serios sobre su entorno. De igual manera, tal como Ruiz Tosaus observa: «son habituales en la novelística de Eduardo Mendoza los procedimientos esperpénticos», y añade que Mendoza se sitúa «en un plano superior con el que es capaz de observar, con una mirada transgresora, a todos los que le rodean» (2/8). La «mirada transgresora» del esperpento de Valle-Inclán, cuyo protagonista, Max Estrella, deambula por las calles de Madrid, es la misma que la del detective picaresco y perturbado que hace *footing* por las avenidas de Barcelona y se interrelaciona con todos los niveles sociales, económicos y culturales. Ve la corrupción y la falta de justicia para las víctimas de ciertos crímenes, y nos lo narra de forma irónica y socarrona. De hecho, Mendoza menciona específicamente al autor de la Generación de 1898 al describir en *El enredo de la bolsa y la vida* a un maestro hindú, «un tipo alto, enjuto, con gafas redondas, barba cana hasta la cintura, túnica blanca. O era el swami o era Valle-Inclán saliendo de la ducha» (71). Ríos Castaño observa que el uso del esperpento libera a Mendoza de representar la vida contemporánea de forma realista y le permite visualizar el mundo desde lo que llama «la perspectiva de la otra ribera» (citado en Ríos Castaño 99). Lo esperpéntico de estas nove-

las deja en evidencia que Mendoza establece una conexión con una larga tradición de personajes literarios insólitos y dementes para presentar una versión deformada de los acontecimientos a la contemplación de los lectores, a sabiendas de que, a pesar del humor, refleja una realidad actual, difícil y problemática.

No solamente establece una conexión de su personaje con figuras de la tradición literaria española sino también de la cultura popular, específicamente, de las tiras cómicas. Como los titanes de *Marvel*, el detective anónimo puede saltar altas murallas y escaparse de un coche en movimiento sin resultar herido. De hecho, otros personajes de las novelas comparan a X con superhéroes como «Batman o como el Increíble Hulk» (*El enredo* 27), mostrando que tiene poderes especiales, aunque sea un fantoche. A la relación entre lo cómico y lo esperpéntico ya comentada, se añade otra capa de complejidad, haciendo que el personaje sea, para usar la terminología de Jameson, “a cultural commodity” (5).

A pesar de su apariencia estafalaria y sus perturbaciones mentales, el detective de Mendoza necesita, como todo buen investigador, la habilidad de razonar para poder recopilar la información pertinente y resolver el caso. Sin embargo, en este aspecto, X es igualmente esquizofrénico. Constantemente afirma que posee las competencias requeridas para aclarar el misterio, pero otros comentarios suyos contradicen estas aseveraciones. En un momento dado, se autoproclama «un buen observador» (*El misterio* 6) y asegura que la conclusión a la que arriba es «prueba de mi [su] perspicacia» (*El misterio* 17). Así, cuando llega el momento crucial de determinar cuál de las internadas ha sido raptada de la escuela de monjas, X deduce que, al haber estado lloviendo, todas, menos la secuestrada, tendrán los zapatos mojados. Este instante de máxima cordura contrasta fuertemente con sus aberraciones sexuales, las que son mencionadas inmediatamente después (*El misterio* 154). Se jacta frecuentemente de sus poderes para examinar, percibir y notar lo que ocurre a su alrededor, pero, al comenzar su primera investigación, comenta: «Y quizá fue mi desconcierto lo que no me permitió advertir, [...], que había otras dos personas, además del doctor Sugañes, en el despacho» (*El misterio* 9). Por lo tanto, el detective X reconoce sus propias limitaciones, pero vacila entre los extremos de la perspicacia y la locura. No nos sorprende su estado psíquico porque sugiere el inestable estado de ánimo de la sociedad española durante la transición.

Mendoza mismo confirma la relación existente entre el psiquiátrico y la sociedad barcelonesa que él retrata en sus obras:

El manicomio es, desde la primera aparición del personaje en *El misterio de la cripta embrujada*, el mundo exterior a Barcelona, a la comunidad, a la sociedad. Puede ser un manicomio, un exilio voluntario o involuntario, o un exilio interior. Vive ahí y de cuando en cuando y no por decisión propia, se ve obligado a zambullirse en una sociedad cuyas reglas cree conocer, pero en realidad desconoce (citado en Kohan 2).

A pesar de la promulgación de una nueva constitución política y de las garantías de derechos civiles después del advenimiento de la democracia, siguen dominando las instituciones de siempre. Como X, muchos pensaban que sabían a qué atenerse después de 1978, como menciona Mendoza en la cita transcrita, pero pronto descubrieron que vivían en el manicomio que estas novelas retratan, regido, como ya se ha visto, por los poderes tradicionales como la policía, la Iglesia, el alcalde de Barcelona y los grandes financieros, cuyos roles no han cambiado desde el final de la dictadura. En la primera novela, se revela que X lleva cinco años internado en el manicomio por su «desarreglo psíquico» (*El misterio* 12). Al publicarse esta novela en 1979, se da a entender que las autoridades dictatoriales lo encarcelaron y que sigue preso a pesar del cambio de gobierno. Cuando X acude a la oficina del doctor Sugrañes, se percata de que el Comisario Flores y una monja, representantes del Estado y la Iglesia respectivamente, lo esperan. Se queda impresionado de que estas personas desempeñen precisamente la misma función que ejercían bajo Franco –apoyarse mutuamente y reprimir a los que se desvían de sus reglas–.

Es decepcionante para el lector que el investigador anónimo descubra que son los de siempre –industriales, financieros, policías– los responsables de innumerables actos ilegales a lo largo de tres décadas de democracia, quienes, además, no reciben ningún castigo. Knutson observa que los mismos males sociales criticados en las primeras novelas aparecen en la última, y añade: “Perhaps lack of progress despite tangible socioeconomic development motivated the author to run the risk of repetition by writing a story about the same character in similar, if new, circumstances” (“Still crazy” 57). El hecho

de diagnosticar que un loco estaba «curado» no significaba que el individuo no exhibiera síntomas de su esquizofrenia como tampoco afirmar que España era una democracia significaba que se habían desmantelado todas las estructuras de poder del régimen franquista. En el mundo y en la institución mental que Mendoza presenta en estas novelas, el Comisario Flores sigue maltratando al demente sin nombre, los financieros de una sociedad secreta repetidamente mueven enormes cantidades de dinero sucio para proteger sus inversiones (*El laberinto de las aceitunas*, *El secreto de la modelo extraviada*) y el alcalde de Barcelona es corrupto en los años noventa como lo era en los setenta (*El secreto de la modelo extraviada*).

Muchos críticos han comentado que las novelas detectivescas de Mendoza son obras posmodernas, y con justa razón (Herraez, Knutson, entre otros). En contraste con movimientos anteriores, la posmodernidad rechaza la autoridad en general y afirma que no hay una verdad, sino muchas y, como consecuencia, la interpretación de la realidad es fragmentada, abierta y ambigua. Jean François Lyotard dice: “Simplifying to the extreme, I define postmodern as incredulity toward metanarratives” (xxiv). El filósofo identifica la Biblia, las constituciones políticas y las historias que pretenden abarcar una visión panorámica como ejemplos de tales «metanarrativas». La dictadura había producido una metanarrativa global de la historia de la Guerra Civil y de la victoria de Franco como una cruzada que restauraba los valores españoles tradicionales y una identidad nacional supuestamente aniquilados por las reformas liberales de la Segunda República. Al terminar la censura franquista, quienes habían apoyado la República y perdido la guerra quisieron aproximarse a esa metanarrativa desde una perspectiva que respetara e incluyera su posición. Con todo, el llamado Pacto de Silencio garantizó que no se hablara del pasado reciente de la dictadura bajo la excusa de que obstaculizaría el desarrollo del proceso democrático. Esto, a su vez, conllevaba el hecho de que las víctimas del régimen franquista no iban a recibir justicia por los daños sufridos.

Lo descrito puede ser entendido desde la crítica de Fredric Jameson a la posmodernidad, en el sentido de que se trata de una era que se ha olvidado de pensar de una manera histórica, donde la memoria es considerada un estorbo para el avance e imposición del capitalismo en su fase global y de consumismo individualista y compulsivo (ix). La gran metanarrativa de la transición no fue la reconstrucción de una memoria colectiva sobre

la Guerra Civil y la dictadura de casi cuatro décadas que la siguió. El gran relato fue, en cambio, la nueva constitución política, con sus garantías de libertad y de justicia para todos. No obstante, no se pudieron implementar todas las cláusulas de este documento. Así, el mundo del detective de Mendoza –reflejo de la sociedad española de la transición– no es un mundo donde prevalezcan los derechos consagrados en la nueva carta magna. La afirmación de Lyotard acarrea el final del concepto de «verdad absoluta» creado por la modernidad. La expectativa fundacional de la ficción detectivesca es que su protagonista, utilizando la razón, descubra la verdad sobre el caso que investiga, identificando con certeza quién cometió el crimen para que reciba su merecido castigo. Pero la posmodernidad pone este paradigma en tela de juicio. Existen verdades diversas dependiendo de quien las declare, y la sociedad no actúa de manera lógica durante períodos de grandes transformaciones.

Quizás, España había llegado al estado descrito por el filósofo francés Jean Baudrillard, quien observa lo siguiente: “Simulation is infinitely more dangerous because it always leaves open to supposition that, above and beyond its object, law and order themselves might be nothing but simulation” (*Simulation* 6). Para muchos, el nuevo sistema judicial democrático aplicaba las leyes contra el asesinato, el robo y otros delitos, selectivamente, dejando en libertad a personeros de la dictadura que habían robado, torturado y matado a un alto número de disidentes. A quienes buscaban restitución por los males sufridos bajo el franquismo, les parecía que el compromiso establecido en y por la Constitución de 1978 no era sino una manifestación de simulación tal como la entiende Baudrillard, un texto que carecía completamente de lógica y realidad. Barros Grela analiza cómo las novelas de Mendoza parodian el uso de la razón, un rechazo a la Ilustración y a la sabiduría absoluta de la modernidad. Explica que estas obras reflejan «las inconsistencias de la razón en la incipiente posmodernidad española de la Transición» y la «insuficiencia de la Razon ilustrada en la herencia epistemológica presente» (697). A lo mejor, Mendoza propone una nueva base epistemológica o, por lo menos, duda de la existente. Miguel Herráez también comenta que «El nuevo posmodernismo hará gala de una mayor dispersión, de una visión menos unitaria; más que nunca la relatividad de los sucesos, [...] la aniquilación de una verdad totalizadora e intocable» (3/9). Esta descripción refleja la trama de las obras de Mendoza. La «resolución» del caso en cada novela es proble-

mática porque, aunque el detective X ha identificado a los culpables, no se imparte justicia. Quizás es solamente un loco que busca «la verdad», en el sentido tradicional, y una identidad clara durante una época de cambios constantes, como los experimentados en la España posfranquista. La condición posmoderna no admite verdades indiscutibles. Por lo tanto, parece apropiado que un loco presente «la verdad» de la sociedad de los setenta a generaciones venideras. Ferriol lo llama «la presentación de la realidad a través de la mirada de un loco» (23).

Otro aspecto posmoderno de las obras de Mendoza es lo que García-Rodríguez llama «la parodia de la signicidad» y explica que la «posmodernidad nos ofrece una hiperrealidad en la que los simulacros estéticos sustituyen a cualquier referente y la función comunicativa se encamina hacia un sistema connotativo en el que el signo subordina al hecho» (1332). Hay un desajuste entre la palabra y lo que representa. Tales comentarios hacen alusión a la teoría del simulacro de Jean Baudrillard que sostiene que, en la sociedad actual, se han creado maneras de reproducir imágenes divorciadas de lo real exentas de cualquier referente: “[it] is no longer that of the real, nor that of truth, the era of simulation is inaugurated by a liquidation of all referentials - worse: with their artificial resurrection in the systems of signs, a material more malleable than meaning” (*Simulation 2*). Las obras de Mendoza, hasta cierto punto, encarnan esta visión al cuestionar su realidad y el significado de las imágenes y palabras que lo rigen. Aunque García-Rodríguez se centra solamente en *El enredo de la bolsa y la vida*, se ve tal proceso de ruptura en la comunicación a lo largo de todas las novelas de la serie. Barros Grela también observa que Mendoza utiliza sus novelas para «expresar la disociación entre significados y significantes a través de la razón» (709). Por ejemplo, en *El secreto de la modelo extraviada*, X habla con distintas personas para tratar de averiguar qué le pasó a la «modelo extraviada» que se menciona en el título. Dice: «salí satisfecho de la entrevista. No esperaba que nadie me contara otra cosa que mentiras ni adujera sino falsas coartadas, pero, con un embuste de aquí y otro de allá, iba reuniendo las piezas del rompecabezas. Ahora sólo faltaba agregar unas pocas más para obtener una imagen de conjunto coherente y reveladora o, cuando menos, exculpatoria de mi persona» (127). X espera descubrir la verdad de estos simulacros de explicaciones. Baudrillard señala lo siguiente: “simulation, [...] sees itself as the abolition of

cause and effect, the beginning and the end for all of which it substitutes reduplication” (citado en Waugh 187). El detective que busca la verdad en un mundo posmoderno tiene que trabajar con mentiras o signos que no corresponden a su significado, y descubre que los nexos tradicionales entre causa y efecto, o realidad y apariencia, ya no son operativos. Tal procedimiento demora el ritmo de la trama y acrecienta el suspense, además de parodiar un elemento esencial del género policiaco: identificar la verdad. Con todo, a los militantes del franquismo que aún ocupaban posiciones de poder —representados en las novelas por el Comisario Flores— no les convenía indagar en las injusticias ni en la corrupción. Quizás, llegar a pensar que un detective demente pueda descubrir las claves para identificar a los culpables de ciertos crímenes y empezar a rectificar las injusticias de casi cuarenta años es, en sí, una prueba de locura. Aunque la posmodernidad niegue la posibilidad de determinar la verdad, en el sentido asumido por la modernidad, Mendoza parece sugerir que parte importante de la sociedad española obstinadamente persiste en su reclamo de «verdad y justicia». Y al hacer coincidir esta demanda con los propósitos encarnados por el detective anónimo, insinúa también que semejante exigencia no encuentra un asidero racional o lógico en un período que ha abrazado acríticamente ciertos postulados de la posmodernidad.

Es cierto que poner la solución del misterio en boca de un loco pone en duda todo lo que afirma y da un tono de parodia o farsa a estas novelas de suspense. Sobre el demente en tiempos de convulsión social, Foucault dice lo siguiente:

The Madman [...] assumes more and more importance. He is no longer simply a ridiculous and familiar silhouette in the wings: he stands center stage as the guardian of truth-playing here a role which is the complement and converse of that taken by madness in the tales and the satires. If folly leads each man into a blindness where he is lost, the madman, on the contrary, reminds each man of his truth (14).

El detective demente creado por Mendoza desvela que en el posfranquismo no se ha producido la deseada transformación social, como el loco

nietzscheano decimonónico apuntaba verdades incómodas de su día³. El detective posmoderno X —aplicando lo aseverado por Foucault— le recuerda a la sociedad una serie de problemas y de cuentas pendientes que muchos se han esforzado en olvidar.

En las cinco obras analizadas, la búsqueda de justicia por parte del detective se trunca. La policía, tipificada en el comisario Flores, aunque tiene pruebas incontrovertibles de la culpabilidad de ciertas personas, no lleva a cabo ninguna acción. Ni siquiera los delincuentes de baja categoría reciben su merecido, como se ve en *El enredo de la bolsa y la vida*, donde el antiguo amigo de X, Rómulo el Gallego, planea secuestrar a la canciller alemana Angela Merkel y el gobierno le concede «una pensión vitalicia exenta de impuestos» (266) para que no repita sus actividades ilícitas. Patricia Hart indica que la sociedad que retrata Mendoza nunca ha cambiado su estructura social básica y ni las clases bajas ni las altas han modificado su comportamiento y su forma de pensar desde el régimen dictatorial (171). Mendoza presenta la corrupción precisamente en aquellos órganos del estado que deben proporcionar justicia y orden moral y ético. Lo dicho por el Comisario Flores en *El misterio de la cripta embrujada* en cuanto a la imposibilidad de resolver ninguno de los delitos que el detective X ha descubierto es aplicable a todas las novelas: «Todo dependerá, en gran parte, del resultado de las elecciones»⁴ (176). Así, el legado de violencia y corruptela del franquismo persiste. Ante esto, como observa Moix, la obra de este autor «resulta desoladora si la leemos como parábola de la evolución social» (3/5).

³ Otra vez, Mendoza parece recurrir a figuras bien conocidas de la literatura mundial, en este caso, Friedrich Nietzsche, ya con evidentes problemas mentales, que grita en la plaza central que Dios ha muerto; pero nadie quiere hacerle caso porque se dan cuenta de que es un loco y, además, su verdad no es aceptable. Nietzsche proponía una filosofía del perspectivismo; así, fue un precursor de la posmodernidad que también afirmó la muerte de la verdad objetiva —simbolizada en la misma muerte de Dios— y postuló que hay solamente verdades individuales, según la perspectiva del que la enuncia. La locura de Nietzsche se ha tratado como tema literario en varias obras. Una de las más notables es *La insoportable levedad del ser* (1984), de Milán Kundera. Este concepto resulta pertinente por la crítica al racionalismo que se esboza en este ensayo.

⁴ En las elecciones generales de 1979, año de publicación de la primera novela detectivesca de Mendoza, había candidatos de la Coalición Democrática (UCD), del Partido Socialista de Obreros Españoles (PSOE) y de la extrema derecha, Unión Nacional. Adolfo Suárez (de la UCD) ganó con una amplia mayoría.

En resumen, Mendoza, al igual que otros contemporáneos suyos como Vázquez Montalbán, utiliza la fórmula de la ficción policíaca en muchas de sus obras subvirtiendo las expectativas del género para criticar la transición y la falta de cambios sociales. España se ha transformado en una democracia, pero, al seguir los mismos en el poder, su detective no consigue sacar la verdad a la luz ni las víctimas resultan resarcidas. Esta situación se refleja en la Ley de Memoria Histórica que, a pesar de haber sido aprobada en 2007, no ha enjuiciado a nadie por abusos cometidos bajo el gobierno de Franco⁵. Sobre la novela posmoderna, Malcolm Compitello comenta: “it undermines the most fundamental assumptions of the model; the ability to order the world” (183). El investigador demente, por mucho que junte las piezas del rompecabezas y resuelva el crimen, no puede aplicar un castigo. Así, el mismo estatus quo social sigue en pie. Quizás, lo que sugieren las novelas detectivescas de Mendoza, con su ambiente de enredo y suspense, sus alusiones a obras literarias de tiempos de cambios sociales radicales y sus frustradas conclusiones, es que curar la locura, así como los males heredados del franquismo, es un proceso a largo plazo que aún perdura en nuestros días, a pesar de las iniciativas que se han llevado a cabo.

OBRAS CITADAS

- Barros Grela, Eduardo. «Modernidades tru(n)cadas: parodia de la Razón en la obra de Eduardo Mendoza». *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 90, no. 6, 2013, pp. 697-715.
- Blackwell, Frieda H. “The Madman as Detective: Eduardo Mendoza’s *El misterio de la cripta Embrujada*.” *Monographic Review / Revista monográfica*, vol. XXVI, 2010, pp. 132-148.
- Baudrillard, Jean. *Simulation and Simulacra*. Traducido por Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, 1994.

⁵ La película, *POV- El silencio de otros*, dirigida por Almudena Carracedo y Roberto Bahar, y producida por Pedro Almodóvar (2019), documenta la lucha que las víctimas de la dictadura de Franco han llevado a cabo por más de cuarenta años a fin de obtener justicia por los abusos sufridos. El documental muestra cómo debieron recurrir a la justicia argentina para poder investigar a los culpables de violaciones de los derechos humanos dada la inoperancia del sistema judicial español.

- _____. “Jean Baudrillard. From *The Orders of Simlakra*.” In *Postmodernism. A Reader*. Editado por Patricia Waugh, Edward Arnold Press, 1992. pp. 186–188.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, Tomo I. Editado por Martín de Riquer, Editorial Juventud, 1971.
- Colmeiro, José. *Crónica General del desencanto. Vázquez Montalbán – Historia y ficción*. Antropos, 2014.
- Compitello, Malcolm. “Spain’s nueva novela negra and the Question of Form.” *Monographic Review/ Revista monográfica*, vol. 3, no. 1 -2, 1987, pp. 182 - 191.
- Cuadrado, Agustín. «La novela negra como vehículo de crítica social: Una lectura espacial de *Los Mares del Sur*, de Manuel Vázquez Montalbán». *Letras hispanas: Revista de literatura y cultura*, vol. 7, 2010, pp. 199-217.
- Del Vecchio, Gilles. “L’écriture picaresque d’Eduardo Mendoza dans *El misterio de la cripta Embrujada*.” *Textes et contextes*, vol. 2, 2008, 13 pages.
- Feder, Lillian. *Madness in Literature*. Princeton University Press, 1980.
- Ferriol, Antonia. «La configuración de la farsa en una novela humorística posmoderna: *El laberinto de las aceitunas*». *Eduardo Mendoza: A New Look*. Editado por Jeffrey Oxford y David Knutson, Peter Lang, 2002, pp. 17-30.
- Foucault, Michael. *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. Traducido por Richard Howard, Vintage Books, 1988.
- García-Rodríguez, María José. «*El enredo de la bolsa y la vida; la parodia de la signicidad en Eduardo Mendoza*». *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 97, no. 8, 2020, pp. 1333-1347.
- Gazarian Gautier, Marie-Lise «Eduardo Mendoza». *Interviews with Spanish Writers*. Dalkey Archive Press, 1991, pp. 201-207.
- Gómez-Torres, David. «Eduardo Mendoza desde una perspectiva neobarroca: *El laberinto de las aceitunas* y *El misterio de la cripta embrujada*». *Ciberletras*, vol. 12, enero 2005, 8 páginas.
- Hart, Patricia. “An Introduction to the Spanish Sleuth.” *Monographic Review/ Revista Monográfica*, vol. 3, no. 1-2, 1987, pp. 163–181.
- Harmon, Lucyna. “Agatha Christie’s Poirot Novels as Fairy Tales: Two Case Studies.” *Literator— Journal of Literary Criticism, Com-*

- parative Linguistics and Literary Studies*, vol. 42, no. 1, 2021, 8 pages, <https://doi.org/10.4102/lit.v42i1.1756>. Consultado el 11 julio de 2022.
- Herráez, Miguel. «El modelo posmoderno en Eduardo Mendoza: la descreencia de lo real». *Espéculo*, vol. 5, marzo-julio 1997, 9 páginas.
- _____. *La estrategia de la posmodernidad en Eduardo Mendoza*. Ronsel, 1998.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- Knutson, David. *Las novelas de Eduardo Mendoza; La parodia de los márgenes*. Pliegos, 1999.
- _____. “Still Crazy After All These Years: Eduardo Mendoza’s Detective.” *Essays on the Género Negro Tradition: Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction*. Editado por Renée Craig-Odders, Jacky Collins y Glen S. Close, McFarland & Co. Press, 2006, pp. 46–55.
- Kohan, Silvia Adela. «Tan lúcido como los locos de atar». *La nación*. 13 enero, 2002, p. 2.
- Liotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Traducido por Geoff Bennington y Brian Massumi, Manchester University Press, 1983. https://monoskop.org/images/e/e0/Liotard_Jean-Francois_The_Postmodern_Condition_A_Report_on_Knowledge.pdf Consultado el 15 de agosto de 2022.
- Mendoza, Eduardo. *El enredo de la bolsa y la vida*. Seix Barral, 2012.
- _____. *El laberinto de las aceitunas*, 14ª edición. Biblioteca de Bolsillo, 1991.
- _____. *El misterio de la cripta embrujada*, 21ª edición, Biblioteca de Bolsillo, 1990.
- _____. *El secreto de la modelo extraviada*, 6ª edición, Seix Barral 2016.
- _____. *La aventura del tocador de señoras*, Seix Barral 2001.
- Moix, Llatzer, «De la ilusión olímpica al bajo horizonte de la crisis: *El secreto de la modelo extraviada*». *La vanguardia*, 31 oct, 2015, 5 páginas, <https://www.lavanguardia.com/20151031/54438503913/de-la-ilusion-olimpica-al-bajo-horizonte-de-la-crisis-llatzer-moix.html> Consultado el 27 de mayo de 2021.

- Oswald, Kalen R. "An Urban Pícaro in Transitional Barcelona: Eduardo Mendoza's *El misterio de la cripta embrujada* and *El laberinto de las aceitunas*." *Confluencia*, vol. 23, no. 2, Spring 2008, pp. 32-45.
- Ramón García, Emilio. «Miradas 'noir' de Barcelona: desde Vázquez Montalbán y Mendoza a Riera». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 32, 2014, pp. 313-340.
- Ríos Castaño, Victoria. "Deforming in the Mirror; Eduardo Mendoza's *Esperpento* Techniques in *El enredo de la bolsa y la vida*." *Telling Tales: Storytelling in Contemporary Spain*, Editado por Anne L. Walsh, Cambridge Scholars, 2015, pp. 91-108.
- Ruiz Tosaus, Eduardo. «Juego, poesía y esperpento en la narrativa de Eduardo Mendoza». *Espéculo*, no. 22, nov. 2002-feb. 2003, 8 páginas.
- Sauerberg, Lars Ole. *Secret Agents in Fiction*. St. Martin's Press, 1984.
- Song, H. Rosi. «Historias de política ficción de Manuel Vázquez Montalbán o la indagación de un trauma español». *Revista de estudios hispánicos*, vol. 48, 2014, pp. 619-641.
- POV – *El silencio de otros*. <https://thesilenceofothers.com/castellano>. Consultado el 22 de julio de 2022.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Luces de Bohemia*. Introducción y notas, Anthony Zahareas y Sumner Greenfield, Las Americas, ND., pp. 161-284.
- Wells, Caragh. "The Case for Nostalgia and Sentimentality in Manuel Vázquez Montalbán's 'Serie Carvalho'." *Hispanic Review*, vol. 76, no. 3, Summer 2008, pp. 281-297.
- Yalom, Marilyn. *Maternity, Mortality, and the Literature of Madness*. Pennsylvania State University Press, 1985.

LA NOVELA CRIMINAL Y LA CRÍTICA SOCIAL: EL CASO DE ANTONIO LOZANO

Crime Fiction and Social Critique:
The Example of Antonio Lozano

*Javier Rivero Grandoso, Doctor
Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife
Correo electrónico: jriverog@ull.edu.es*

Resumen

La novela criminal es conocida por su capacidad de crítica social producto de la evolución de los distintos modelos desde el *hard-boiled*. En España, la época de la transición a la democracia sirvió para adaptar el género como discurso contracultural frente a los insuficientes cambios políticos, económicos y sociales que se iban produciendo. El siglo XXI ha planteado nuevos problemas en España y uno de ellos ha sido el de la inmigración. Antonio Lozano fue uno de los autores que abordó este tema y para ello empleó el género criminal. En este trabajo, analizaremos la denuncia que realiza Lozano sobre las condiciones de los migrantes africanos en España en las novelas *Harraga* y *Donde mueren los ríos*, y haremos hincapié en el carácter crítico que sigue prevaleciendo en el género criminal.

Palabras clave: novela criminal, literatura española, Antonio Lozano, inmigración, *Harraga*, *Donde mueren los ríos*

Abstract

Crime fiction is known for its social critique, which is a product of the evolution of the different models from the hard-boiled sub-genre. During the Spanish transition to democracy, hard-boiled crime fiction was adapted as a countercultural discourse against the insufficient political, economic, and social changes. Since then, new problems have developed in

Spain, and early in the 21st century immigration has risen as a primary example. Antonio Lozano was an author who addressed this issue through crime fiction. In this work, we will analyze Lozano's complaint about the conditions of African migrants in Spain in the novels *Harraga* and *Donde mueren los ríos*, emphasizing critical elements that continue to prevail in recent crime fiction.

Keywords: crime fiction, Spanish literature, Antonio Lozano, immigration, *Harraga*, *Donde mueren los ríos*

Recibido: 1 de julio de 2021. *Aceptado:* 18 de agosto de 2022.

1. El término novela criminal y la relación con la denuncia social

Actualmente existen diferentes términos para referirse al género criminal, un tipo de literatura de gran relevancia en prácticamente todo el mundo como así lo demuestra la cantidad de obras literarias y audiovisuales de este tipo que se producen hoy en día. Cuando se trata de este género, es frecuente encontrar en la adjetivación que acompaña al sustantivo «novela» vocablos como «negra», «policíaca» o «policial», «criminal», «detectivesca» o sintagmas como «de intriga», «de suspense» o «de misterio». De hecho, con el creciente éxito del género criminal, han surgido nuevas denominaciones tanto en la prensa como en la industria editorial que pretenden delimitar algunas tipologías de obras, como señala Sánchez Zapatero (2011, 12-14). Esta cuestión, lejos de ser baladí, ha preocupado a la crítica, la que ha propuesto distintas terminologías. Así, Colmeiro (64-72) diferencia entre novela policíaca clásica –que alude a la novela enigma que fue cultivada, entre otros autores, por Arthur Conan Doyle– y novela policíaca negra –en la que incluye el *hard-boiled* que se desarrolla en los Estados Unidos. Sánchez Zapatero (2014) clasifica de forma similar el género y ofrece las denominaciones de novela policíaca frente a la de novela negra.

No obstante, al utilizar una diferente terminología para estos dos tipos de obras, se prescinde de la inherente relación que existe entre ambos, pues la tradición estadounidense es una evolución de la novela enigma. Por ello, en este estudio, emplearemos, como otros autores (Losada Soler y Paszkiewicz 7; Valles Calatrava 23-30; Vázquez de Parga 24; Tébar 4),

la denominación de novela criminal, la que sirve para definir las distintas tipologías de obras y, además, «ofrece una conexión entre el nombre y el tema central delictivo de este tipo de discursos» (Valles Calatrava 28), por lo que resulta un término mucho más riguroso.

Como exponen los autores mencionados, con el desarrollo del género en los Estados Unidos se produjo un interés por la crítica social y por un creciente realismo que acercó el crimen a las calles de las ciudades. Así lo explica Raymond Chandler en *The Simple Art of Murder*:

It is not a fragrant world, but it is the world you live in, and certain writers with tough minds and a cool spirit of detachment can make very interesting and even amusing patterns out of it. It is not funny that a man should be killed, but it is sometimes funny that he should be killed for so little, and that his death should be the coin of what we call civilization. (Chandler 76)

El cambio de paradigma de la novela enigma al *hard-boiled* introdujo un elemento que ha sido fundamental para el desarrollo posterior del género criminal, especialmente en los países de lengua española a partir de la década de 1970: la denuncia sociopolítica. Para ello, el crimen salió de las grandes mansiones victorianas y llegó a los barrios y a las ciudades, donde conviven las distintas clases sociales y se plasman no solo las desigualdades, sino también las opresiones y los abusos:

se preferirá retratar lugares públicos, calles, barrios, la ciudad, pues el detective necesita moverse libremente por estos espacios para dar constancia de las desigualdades sociales, del crimen, de la delincuencia existente en estos espacios abiertos, es decir, en la novela policiaca realista es necesario un cambio de escenario para que uno de sus pilares básicos, como es la crítica social, pueda tratarse. (Martín Cerezo 80-81)

Este nuevo paradigma de la novela criminal triunfó en los Estados Unidos y pronto se exportó a Europa, en torno a la década de 1950, donde algunos autores emplearon el género ya no como mero entretenimiento

basado en el enigma, sino con un alcance mayor al señalar las grietas de los sistemas democráticos. Dos grandes referentes fueron Friedrich Dürrenmatt y Leonardo Sciascia, quienes influyeron en la obra de autores como Manuel Vázquez Montalbán. La novela criminal pasó de ser un esquema lúdico para indagar en los problemas sociales, en la psicología de los personajes y en los conflictos políticos: «El enfoque de lo noir en la culpabilidad irresuelta (desde la perspectiva del criminal tanto como del detective) señala en la sociedad una crítica de la culpabilidad individual y social, a la vez que revela un desencanto interno con otras formas artísticas que no logran captar la profundidad de la desesperación» (Nichols 299).

En España, el género criminal cobró un gran interés durante la transición a la democracia, cuando se comenzaron a superar los prejuicios sobre su calidad y coincidiendo con el fin de la censura. Manuel Vázquez Montalbán se convirtió en el principal estandarte de una nueva narrativa que reivindicaba en España el gusto por contar historias frente al experimentalismo¹ de los años anteriores (Sanz Villanueva 254-259). El género criminal fue escogido por diversos autores porque, bajo una apariencia popular, permitía construir historias que reflejaran el discurso contracultural de la transición, el de aquellas voces críticas hacia la situación sociopolítica del país (Sánchez Zapatero 2006, 82). Por lo tanto, el objetivo de los autores era doble: «por una parte precisamente este valor que la novela negra tiene de vehículo de una ideología dada, y por otra la posibilidad que existe de alcanzar con ella a un nutrido grupo de lectores» (Amell 194). La mayoría de estos escritores militó en la resistencia antifranquista, por lo que se sintió decepcionada ante los pocos cambios que se produjeron tras la muerte del dictador, lo que ha sido denominado por algunos críticos como «época del desencanto» (Resina 43-65).

Aunque en la década de 1990 el interés por el género criminal en España decreció —fruto de la gran producción de obras y del progresivo desinterés de la ciudadanía ante tramas caracterizadas por los temas políticos²

¹ En la década de 1960 y ante la censura imperante, los narradores decidieron dejar de explorar fórmulas realistas para centrarse en una literatura innovadora, más preocupada por la expresión lingüística y la estructura que por la historia narrada. Este interés por la experimentación fue breve, ya que a partir de 1975 se retoma «la afición por contar» (Sanz Villanueva, 254) con la publicación ese mismo año de *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza.

² Esta misma cuestión —la de la caducidad de la novela criminal tras el fin de la transición— se la planteaba acertadamente Amell en 1987 y concluía que para muchos escri-

(Martín Escribà y Sánchez Zapatero 64)–, hubo escritores que permanecieron fieles a este tipo de novelas y que lograron su recompensa ya en el siglo XXI, cuando se produjo un *boom* tanto en la producción como en la recepción del público y de la crítica a partir del fenómeno mundial de *Millenium* del sueco Stieg Larsson. Los temas, personajes y espacios presentes en estas obras fueron muy variados. Con todo, el inicio de la crisis económica de 2008 –que tuvo una gran repercusión en España– fue uno de los motivos fundamentales del descontento de la población y posibilitó movimientos como el 15-M a la vez que hizo que la novela criminal –al menos, una parte importante– no perdiera su carácter crítico ante los acontecimientos que se estaban produciendo.

En este trabajo nos centraremos en la denuncia social que se desarrolla en las primeras novelas de Antonio Lozano, una de las grandes voces del género criminal en España del siglo XXI.

2. Antonio Lozano

Antonio Lozano nació en Tánger en 1956, aunque aun siendo pequeño su familia se trasladó a España. Estudió Magisterio en Granada y en 1984 se estableció en Agüimes, en la isla de Gran Canaria, donde residió hasta su fallecimiento en 2019. Además de su trayectoria literaria, mostró siempre su compromiso social y político en distintos ámbitos, incluso desde las instituciones, pues fue concejal de Cultura del Ayuntamiento de Agüimes desde 1987 hasta 2003. Fue el impulsor y el director del Festival del Sur-Encuentro Teatral Tres Continentes –donde participan compañías teatrales de Europa, América y África– y del Festival Internacional de Narración Oral «Cuenta con Agüimes».

Lozano fue uno de los precursores del género criminal en Canarias³. En 2002, publicó la novela *Harraga*, la que tuvo un gran éxito y fue merecedora del Premio Novelpol (2003), el Prix Marseillais du Polar (2008) y una mención especial en el Memorial Silverio Cañada (2003). Su siguiente novela, *Donde mueren los ríos* (2003), fue finalista del premio Brigada

tores el periodo no estaba aún finalizado, por lo que cabría esperar que se mantuviera el fenómeno literario. No obstante, no tuvo en cuenta el interés de los lectores, que decayó a medida que la democracia se normalizaba en el país.

³ Rivero Grandoso (2013b, 391-393) señala a Lozano junto a José Luis Correa y a Alexis Ravelo como los tres principales representantes de la novela criminal en Canarias en los inicios del siglo XXI.

21 y, como la predecesora, está protagonizada por personajes migrantes que se ven envueltos en un crimen, como profundizaremos a continuación. En 2006, comenzó la saga protagonizada por el detective José María García Gago con *Preludio para una muerte*, a la que siguieron *La sombra del Minotauro* (2011) y *El desfile de los malditos* (2019). En 2006 también obtuvo el premio Internacional de Novela Negra Ciudad de Carmona por *El caso Sankara*. Al año siguiente, consiguió el premio Benito Pérez Armas por *Las cenizas de Bagdad*, editada en 2008. En 2015, publicó *Un largo sueño en Tánger*, una novela alejada del género criminal.

Muchas de estas obras mencionadas están relacionadas con el continente africano, una constante en la obra de Lozano, que no olvida sus orígenes. Como él mismo afirmó, «Nací en Tánger. Marruecos es mi país tanto como España [...] La emigración es algo que me llega adentro porque toca a mis dos orillas, y la ficción es un camino a seguir para llegar a la realidad» (Barba 234). De hecho, Becerra Bolaños y Pérez Hernández (16-18) plantean si puede considerarse a Antonio Lozano como un autor africano, ya que afirman que «si comparamos *Harraga* con novelas de la migración africana escritas por autores africanos, encontramos muchas similitudes no solo en los temas, sino incluso en el tono con el que estos son abordados» (17). Además de las dos primeras –protagonizadas por migrantes africanos en España–, *El caso Sankara* aborda el hecho real del asesinato de Thomas Sankara, presidente de Burkina Faso, ocurrido en 1987, para denunciar, en clave de género criminal, los intereses de las potencias europeas en África. *Un largo sueño en Tánger* es un bello relato en el que una mujer en coma que pertenece socialmente a los antiguos colonos europeos hace el balance de su vida y de la evolución de la ciudad en las últimas décadas. Se trata, en este caso, del retorno literario del autor a la urbe en la que nació.

La relación de Antonio Lozano con África se hace patente también en su obra narrativa destinada al público infantil, como *Me llamo Suleimán* (2014), donde se narra la odisea de Suleimán para migrar desde Mali hasta Europa⁴, y *Nelson Mandela. El camino a la libertad* (2018), una obra que sirve para acercar a los niños a la figura del presidente sudafricano. Además, en su labor como traductor, atendió la producción de escritores africanos como Amadou Hampâté Bâ, Yasmina Khadra, Moussa Konaté o Ken Bugul, a los que publicó en español.

⁴ Esta novela fue adaptada por el autor para ser representada como obra teatral. La recepción fue muy buena y cosechó muchas nominaciones y premios (Redacción; Vargas).

Este compromiso con África lo mantuvo en sus novelas criminales. Nos centraremos a continuación en sus dos primeras obras, las que abordan la situación de los migrantes en España. Las novelas fueron escritas y publicadas en unos años en los que la tendencia migratoria con destino a España estaba en alza y generó preocupación en la sociedad. En ellas, como vamos a analizar, se hace patente la consideración que tiene el autor sobre la inmigración: «Es la consecuencia de un sistema económico y político internacional extremadamente desequilibrado, extremadamente injusto, que condena a los países con menos recursos a la miseria para que pueda funcionar la sociedad del bienestar en los más ricos» (Lozano 2005, 137). Este sistema injusto, en el caso de África, viene condicionado en gran medida por el pasado colonial (Adeyanju y Oriola 947-948) y el desigual desarrollo económico de los países, por lo que se crea una serie de relaciones desequilibradas.

3.La inmigración en España a comienzos del siglo XXI

La inmigración fue uno de los temas más relevantes a comienzos del siglo XXI en España: la bonanza económica propició que el país fuera destino para muchos migrantes, lo que generó inquietud en la sociedad española, ya que la inmigración fue entre 2002 y 2003 uno de los principales problemas que aparecían reflejados en los barómetros mensuales del Centro de Investigaciones Sociológicas⁵. De 1996 a 2003, España triplicó la población de residentes extranjeros, con un aumento muy significativo del número de personas africanas. A pesar de que este grupo no constituía el mayoritario dentro de los residentes extranjeros –ya que los europeos y los americanos se situaban por delante–, sí fue el que mayor atención mediática recibió, lo que contribuyó a que la ciudadanía, como ya se dijo, percibiera la inmigración como un problema. Esta impresión estuvo muy relacionada con el aumento de la criminalidad que el Ministerio del Interior justificó por el incremento de la inmigración (*El País*), ya que otra de las grandes preocupaciones de los españoles en este periodo era la inseguridad ciudadana. Desde algunos ámbitos, se criticó duramente el informe del Ministerio del Interior que señalaba a los migrantes como culpables, y se realizaron estudios que ponían en entredicho la relación entre la criminalidad y la migración:

⁵ Los barómetros del CIS pueden consultarse en línea a través del siguiente enlace: http://www.cis.es/cis/openncm/ES/11_barometros/index.jsp

Las dos cuestiones que aquí se relacionan, delito e inmigración, son ambas motivo de una gran preocupación social, y un tratamiento alarmista, simplista o superficial de ellas puede tener efectos muy negativos para el conjunto de la sociedad. Pero en el caso del tratamiento que se ha dado a estas cuestiones en los últimos meses sucede, además, algo mucho más grave: los datos y conclusiones presentados son en gran medida completamente erróneos, cuando no falsos. (Wagman)

En el estudio de Wagman, se pone de manifiesto cómo hay otros factores, como el descenso de delitos el año anterior coincidiendo con la ejecución del Plan 2000⁶ por parte de la Policía Nacional –que pretendía reducir el número de denuncias–, el aumento poblacional o la posibilidad de que se incrementa el número de denuncias debido a campañas de sensibilización, que pueden explicar la interposición de un mayor número de denuncias.

La criminalización de la inmigración no es algo novedoso ni aislado y pone el foco de las sociedades occidentales en «el otro» como peligro, pues «son concebidos como amenaza para la sociedad de acogida, sospechosos de aprovecharse de los recursos sociales, de perjudicar el mercado de trabajo o de ser proclives a la criminalidad» (Fernández Bessa 138). A pesar de que ese discurso se había empleado con anterioridad en España, volvió a tomar fuerza a principios de la década de 2000 por el tratamiento de estos temas, el de la criminalidad y el de la inmigración, tanto en los medios de comunicación como desde las instituciones.

La llegada de africanos en embarcaciones fue una constante, especialmente a Canarias, donde se cuadruplicó el número de inmigrantes que viajaban en pateras en tan solo dos años (Bárbulo), de 2000 a 2002, debido a la mayor vigilancia en el Mediterráneo para controlar los cayucos que pretendían alcanzar la Península Ibérica. Todo ello motivó que

⁶ Según Wagman: «Este plan incluía, entre otras cosas, un sistema de bonificaciones monetarias a los agentes de policía en aquellos lugares donde se consiguiera ‘reducir la delincuencia’, llegando a ser dichas bonificaciones de hasta 30.000 pesetas al mes. Dado que la policía sólo mide la delincuencia por el número de denuncias o de personas detenidas, este plan de ‘productividad’ tuvo un efecto inmediato, y tremendamente nocivo: cuantas menos denuncias recogidas y detenciones realizadas, más dinero cobraban los agentes».

la atención de la sociedad sobre los temas relativos a la inmigración estuviera focalizada únicamente en aquellas personas racializadas⁷: de este modo, el término «inmigrante» fue adquiriendo matices clasistas y peyorativos, pues no se consideraba del mismo modo a quienes procedían de países más desarrollados. Como señalan Hellgren y Gabrielli, “there is a class-related dimension of racialization that cannot be left out of any serious discussion on discrimination” (2). Por ello, se debe entender que la preocupación mostrada en los barómetros ya comentados no se producía por el estereotipo de un alto ejecutivo noruego, sino por la imagen de centroafricanos, de raza negra, en un cayuco: “As the forces of globalization effectively bring together affluent members of firstworld countries into the same economic and cultural ‘community’, the category of immigrant/stranger is increasingly limited to outsiders from the so-called third world” (Calavita 401).

Precisamente en estos años se produjeron cambios legales⁸ que pretendían desalentar la llegada de inmigrantes a las costas españolas. Sin embargo, generaron un efecto perverso, ya que aquellos que no eran readmitidos en sus países de origen tampoco podían trabajar de forma legal en España. Por esta razón, se veían obligados a hacerlo de forma irregular, sin la posibilidad de acceder a los derechos básicos laborales ni a los seguros médicos. Por lo tanto, tenían que recurrir a la economía sumergida, cuando no a delinquir, para poder adquirir los recursos básicos para vivir. Pero, al ser personas racializadas, el acto delictivo tiene un peso mayor: «En el caso de los inmigrantes, debido a su mayor visibilidad, es posible que sean descubiertos con más frecuencia que la población autóctona de actos de pequeña delincuencia vinculados a la supervivencia de las capas más bajas de la escala social (por ejemplo, hurtos, robos, pequeño tráfico de drogas, etc.)» (Fernández Bessa 147).

Los movimientos migratorios con destino a España han fluctuado en las últimas dos décadas debido a los conflictos producidos en los países

⁷ Empleamos el término «racializado» de la misma forma que lo hacen autores como Omi y Winant, que definen la racialización como “the extension of racial meaning to a previously racially unclassified relationship, social practice, or group” (13).

⁸ Nos referimos a la Ley de Extranjería española –llamada «Ley Orgánica 4/2000, del 11 de enero, sobre derechos y libertades de los extranjeros en España y su integración social»– y su posterior modificación en la «Ley Orgánica 8/2000, de 22 de diciembre, de reforma de la LO 4/2000, de 11 de enero, sobre derechos y libertades de los extranjeros en España y su integración social».

de origen, a las crisis de las naciones europeas con los países de partida y los cambios en la vigilancia de las distintas rutas migratorias: «durante los últimos años, la evolución de estas rutas de la inmigración irregular hacia la Unión Europea refleja considerables altibajos en el número total de migrantes y una distribución cambiante entre las rutas orientales, centrales y occidentales» (Godenau 156)⁹. No obstante, con la crisis generada por la pandemia de la covid-19, las cifras han vuelto a aumentar en 2020 un 29% en todo el país y especialmente llamativa es la cifra de Canarias, pues la llegada de migrantes de forma irregular se vio incrementada en un 756,8%, según los datos del Ministerio del Interior¹⁰.

A pesar de que la migración a España ya se ha normalizado y vive en el país un importante porcentaje de población extranjera, no es todavía un tema especialmente tratado en la narrativa¹¹, aunque, como Zovko recoge y analiza en su trabajo, «han surgido novelas cuyos protagonistas extranjeros testimonian la diversidad cultural en la España de hoy en día» (163). A continuación, nos centraremos en las primeras novelas de Antonio Lozano para analizar la representación de los migrantes en su obra, ya que son «imprescindibles si se quiere hablar de inmigración desde el punto de vista literario» (Frechilla 60).

4. *Harraga* y *Donde mueren los ríos*: denuncia de las condiciones de los migrantes

Harraga y *Donde mueren los ríos* escapan del molde tradicional de la novela policíaca, especialmente la primera, y sirven para constatar la necesidad de emplear la denominación de novela criminal, pues no hay un investigador clásico que sirva de protagonista.

⁹ Gabrielli (2010) analiza la negociación entre países europeos y africanos para controlar los flujos migratorios con destino a Europa y lo ejemplifica con los acuerdos establecidos entre España y Senegal. El proceso de delegación del control fronterizo en terceros países pretende disminuir el número de migrantes que lleguen a Europa.

¹⁰ Los datos están extraídos del Informe quincenal sobre inmigración irregular (datos acumulados desde el 1 de enero hasta el 31 de diciembre de 2020): <http://www.interior.gob.es/documents/10180/11389243/Informe+Quincenal+sobre+Inmigraci%C3%B3n+Irregular+-+Datos+acumulados+desde+el+1+de+enero+al+31+de+diciembre+de+2020.pdf/e5553964-675a-40d7-9361-5dbf4dfd3524>

¹¹ Si es más frecuente la aparición del tema en la narrativa juvenil, sin duda por la importancia de educar en la tolerancia y la diversidad a los adolescentes. En este sentido, han tenido mucho éxito autores como Jordi Sierra i Fabra, Josep Lorman y Manuel Valls.

Harraga es una novela narrada y protagonizada por Jalid, un personaje marroquí que quiere progresar en España, aunque decide tomar el camino fácil del narcotráfico y participa en organizaciones criminales. El título¹² hace referencia al término que se emplea en Marruecos para denominar a aquellos que migran de forma ilegal y que queman sus documentos de identidad para que sea más difícil poder repatriarlos. Jalid narra desde la cárcel y la novela intercala la historia que lo llevó hasta ahí con las reflexiones y los recuerdos desde la celda.

Desde el punto de vista genérico, la novela puede considerarse como una *crook story*, ya que la obra muestra la introducción en el mundo del crimen de un personaje marginal y su tránsito por este camino de perdición. Por ello, *Harraga* cumple con algunas características de este tipo de obras según Heredero y Santamarina, como «la ausencia de estructura detectivesca, [...] historias entresacadas de las noticias diarias de la crónica de sucesos» (52).

Donde mueren los ríos tampoco encaja en el modelo clásico de novela policíaca y podría ser considerada una novela coral, ya que, aunque es Amadú el que tiene un mayor peso, otros personajes también actúan como narradores homodiegéticos, por lo que el foco narrativo está repartido. Se trata de un grupo de migrantes africanos de distintas procedencias que coinciden en Gran Canaria y que tienen relación con el asesinato de Aida, una joven senegalesa. Este hecho le sirve a Antonio Lozano para hilar la trama novelesca en la que se muestran las duras condiciones de vida de los migrantes. Aunque no hay un detective en el sentido clásico del género, podría considerarse que Amadú y Fatiha actúan como investigadores aficionados para intentar esclarecer el asesinato de su amiga, si bien la investigación no parece ocupar el centro de la trama. De este modo, se narran los viajes y las condiciones de vida de Amadú –exiliado de Sierra Leona y profesor universitario de literatura en Senegal–, Fatiha –marroquí repudiada por su familia y su marido–, Usmán –joven de Burkina Faso

¹² Antonio Lozano introduce un glosario al inicio de la novela y define *harraga* como «término marroquí que significa ‘los que queman’, y con el que se designa a los emigrantes ilegales, que hacen desaparecer su documentación antes de emprender el viaje» (2002, 7). Estas personas están estigmatizadas en España: «son llamadas despectivamente ‘ilegales’ o ‘sin papeles’. Esta denominación acarrea un fuerte estigma social, ya que acaba convirtiéndose en una especie de espada de Damocles entre inmigrantes ‘buenos’ y ‘malos’» (Fernández Bessa 145).

que fue apadrinado por una pareja canaria— y Tierno —el joven maliense que emigra al no tener rebaño. Además, aparecen otros personajes africanos como Aida, Aristide, Dieudonné y Bubacar.

Ambas novelas, por lo tanto, están protagonizadas por migrantes en España que se ven envueltos en una trama criminal. El viaje se presenta de forma distinta, ya que mientras Jalid cruza el Estrecho y, además, lo hace de forma legal, algunos de los personajes de *Donde mueren los ríos* —como Usmán o Tierno— tienen que peregrinar por el continente y el desierto hasta poder lanzarse al mar para llegar a Canarias. En esta novela, Lozano dedica a los personajes sendos capítulos donde narran la travesía que han realizado, llena de peligros, para buscar un futuro mejor. Son conscientes de que pueden perder la vida en el intento, como explicita Usmán: «Por vez primera me encontraba en el mar y sabía que, como ha ocurrido a muchos, moriría ahogado en caso de naufragio» (Lozano 2007, 73).

La inmigración irregular también aparece en *Harraga*, pues, aunque Jalid llega a España de forma legal, tras el negocio del narcotráfico, participa también en el tráfico de personas. Una de las embarcaciones cuyo viaje ha organizado naufraga y mueren los pasajeros, entre los cuales se encontraba Yasmina, su amor de juventud. En este momento, Jalid pierde toda su esperanza en la imagen que se había construido de Europa.

En las dos novelas, el viaje es antecedido por una idealización de Europa: es la tierra prometida. Así se la describe Hamid a Jalid: «Has llegado al mundo de la abundancia, de la libertad, de la vida verdadera» (Lozano 2002, 21). El protagonista, a partir de los relatos de Hamid, crea su propia visión de Europa y queda fascinado por «su riqueza, su lujo, su vida fácil» (Lozano 2002, 26). En esa novela, la antítesis paraíso-infierno será una constante, pues el destino idealizado pronto muestra su realidad poco amable.

Esa idealización es posible por el imaginario de Occidente que tienen los jóvenes africanos —creado a partir de los deportes, las series de televisión, el cine y los contenidos de internet— y que perpetúa la noción de abundancia¹³. El famoso sueño americano se ha convertido para muchos africanos en el sueño europeo, a donde intentan llegar para imitar a sus ídolos: Europa es vista como una fuente de oportunidades y aquellos que

¹³ “Western popular culture, transmitted via the local media and the media of the Internet, newspapers and magazines, radio, billboards, cinemas, and so on play a major role in constituting prospective African immigrants’ subjectivities and emotions vis-à-vis their sense of self in Western societies” (Adenyaju y Oriola 951).

consiguen alcanzar ese continente son admirados por haber podido aterrizar en la tierra de sus anhelos. En los personajes de Lozano se produce, por lo tanto, una mitificación del destino en la que «imaginar Europa como el mundo de la civilización, además de ser una repetición de la propaganda imperialista occidental, refleja la dosis de desesperanza nutrida también de las opiniones negativas hacia la propia realidad, asociada con la barbarie» (Fajjaji 144).

El colonialismo cultural, como analizan Adeyanju y Oriola, es una motivación importante en el deseo de migrar de los jóvenes africanos. Este interés por lo occidental, como explican, tiene sus raíces en las épocas del dominio europeo, ya que la cultura del país colonizador era considerada superior a la autóctona: “colonialism amplified the difference between the self and the other by associating progress with European culture (religion, aesthetics, education, arts, philosophy, language, etc.) and primitivism and backwardness with the African other” (961). Los medios de comunicación de masas contribuyen a mantener ese colonialismo cultural en la actualidad.

Una de las hostilidades que sufren los migrantes proviene de los cuerpos de seguridad del Estado y de sus administraciones. En *Harraga*, por ejemplo, Jalid es consciente de la corrupción de la policía marroquí y del consulado español, lo que le permite a la organización en la que delinque no tener problemas con sus operaciones de narcotráfico. El protagonista vive en primera persona las suspicacias de la policía española en la frontera: «a algunos compatriotas algo les dijeron, los zarandearon, registraron, retuvieron» (Lozano 2002, 10). Los personajes de *Donde mueren los ríos* también experimentan discriminación por parte de la policía por su color de piel. Así, por ejemplo, ante el asesinato de Bubacar, los migrantes de raza negra que convivían con él son considerados como sospechosos sin ninguna evidencia.

Esta relación entre la raza y la persecución policial lleva consigo la estigmatización de un determinado grupo social, ya que, al producirse un mayor control, las posibilidades de encontrar indicios delictivos son mucho mayores frente a otro tipo de colectivos que no son objeto de esta vigilancia. De esta forma:

El fomento de estereotipos que relacionan la inmigración con la criminalidad supone un círculo vicioso en el que, en la medida en que los inmigrantes, sobre todo los indo-

cumentados, están etiquetados como delincuentes en potencia, se ejercerá sobre ellos (sobre todo sobre aquellos con características étnicas distintas a las europeas, debido a su mayor visibilidad) un mayor control y vigilancia, habrá más posibilidades de que sean seleccionados por la policía y por lo tanto, descubiertos y detenidos, convirtiéndose entonces en una profecía auto-cumplida, ya que el descubrimiento de más delitos realizados por estos colectivos alimentará la creencia de que tales estereotipos responden a la realidad. (Fernández Bessa 140)

Esto provoca que algunos cuerpos policiales realicen un mayor control a aquellos colectivos racializados:

El criterio para que un inmigrante pueda ser sometido a un control de extranjería no depende tanto de las conductas individuales, sino a estereotipos étnicos o raciales que puedan hacer sospechar al agente policial que la persona pueda encontrarse en situación irregular. La utilización de este criterio en las actuaciones de la policía se manifiesta, por ejemplo en los controles de identidad desproporcionados y arbitrarios, las paradas y cacheos de miembros de grupos étnicos minoritarios y un incremento en el patrullaje en barrios de minorías étnicas. (Fernández Bessa 146)

Por lo tanto, esto va a producir que los migrantes racializados sean más susceptibles de ser parados en controles policiales y, por lo tanto, tengan una mayor probabilidad de ser detenidos en caso de que sean sorprendidos cometiendo una infracción. De esta manera, Wacquant explica por qué en Europa los migrantes racializados o los descendientes de estos “are massively over-represented within the imprisoned population” (216), al igual que sucede con la población de raza negra en los Estados Unidos, según compara este sociólogo.

En las novelas de Lozano no solo se produce la vigilancia sobre los migrantes, sino que la discriminación va más allá, como se demuestra, por citar un caso, en el episodio que sufre Amadú en el aeropuerto de Fuerteventura, donde es detenido por la Guardia Civil. Además de la xenofor-

bia con la que es tratado, el propio protagonista revela que sufrió abuso policial durante el interrogatorio, lo que explicita de la siguiente manera: «me dejaron la cara como el culo de una mona» (Lozano 2007, 93). La vulnerabilidad del migrante queda expuesta, ya que no tiene derechos y por eso los agentes son capaces de dispensarle ese trato. En su caso, «lo realmente importante, la única verdad indiscutible era el color de mi piel y la ausencia de un visado, pruebas irrefutables de que era un indeseable que debía ser devuelto al lugar de donde salió» (Lozano, 2007: 17).

Estos estereotipos no están presentes únicamente en los cuerpos policiales, sino en una parte importante de la sociedad que actúa con prejuicios y que, con su comportamiento, muestra su racismo. La desconfianza se hace patente en algunos de los personajes españoles que aparecen en las novelas de Lozano y que reproducen actitudes generadas por los discursos basados en la defensa nacionalista y vinculados a la extrema derecha que se aferran a la tradición y a la cultura propias para rechazar al otro. Entre las preocupaciones recurrentes, aparecen la pérdida de la identidad nacional, la relación de la inmigración con la delincuencia y la inseguridad, la competencia laboral, el gasto que supone para las administraciones públicas, etc. Todo ello hace que el migrante irregular, que se encuentra en una situación de debilidad evidente, sea visto por parte de la población como un ser peligroso: «En la calle, nos miran de reojo: somos sospechosos, temidos; nosotros, que vivimos entre ellos acojonados, con una acusación permanentemente colgando sobre nuestras cabezas, un dedo siempre dispuesto a declararnos culpables, una soga alrededor de nuestros cuellos» (Lozano 2002, 23).

Esto provoca en las sociedades de destino lo que Rivera Hernández ha denominado «ansiedad de frontera» (38), es decir, el deseo de que las comunidades receptoras de migración establezcan barreras frente al «otro». No se trata únicamente de fronteras físicas –lo que algunos sociólogos han estudiado y denominado «espectáculo fronterizo», definido como «la representación teatralizada de la parte de los Estados de un control de los flujos migratorios» (Gabrielli 2022: 22)– sino también fronteras culturales que dificultan las relaciones y motivan la creación de guetos en donde se concentra la población foránea, como recoge Lozano en la pequeña África, el edificio en el que viven varios de sus personajes.

Sin duda, otro elemento importante de vulnerabilidad de los migrantes, como ya se expuso, es la situación laboral en la que quedaron con los

cambios legislativos. Al estar en situación irregular, no pueden trabajar; pero tampoco pueden ser repatriados si sus países de origen no los readmiten. Esto, como analiza De Genova (1183-1184), supone un sistema perverso al que se enfrentan los migrantes, ya que se ven obligados a trabajar de forma irregular, como muestra Antonio Lozano de manera reiterada en *Donde mueren los ríos*. El escritor detalla la penitencia que pagan los personajes: “the punishment that illegal immigrants endure for their illegality is that they are denied full economic rights” (Calavita 400).

Los personajes masculinos de esta novela trabajan fundamentalmente en la agricultura, uno de los sectores propicios en esta época para la economía sumergida. En los invernaderos, los capataces y empresarios se aprovechan de la frágil situación de los migrantes que están desesperados por conseguir un trabajo: «como no teníamos papeles, nos pagaban una miseria. Y no podíamos protestar, ni denunciar. El círculo vicioso en que nos tienen encerrados» (Lozano 2007, 69). En la novela de Lozano, los personajes, lejos de «quitarle» el trabajo a los españoles, hacen las labores que los locales evitan hacer, y lo hacen en condiciones infrahumanas y por una mísera paga. De este modo, el escritor derriba algunas de las mentiras que se han creado en torno a los migrantes, pues, como explica Amadú, se ve obligado a aceptar «trabajo negro, nunca mejor dicho» (Lozano 2007, 97). En el relato, se hace evidente que los empresarios se aprovechan de semejante situación: “The ‘illegality’ of ‘undesirable’ migrants, then, supplies a crucial feature of their distinctive, if disavowed, desirability – as labour for capital” (De Genova 1184). Amadú define su situación como «la trampa» ante la impotencia que siente frente a un sistema injusto que lo vuelve indefenso:

Nos atraen hasta aquí con sus cantos de sirena y al mismo tiempo atizan contra nosotros la ira de la gente. Para que todo el mundo acepte que no nos pueden dar papeles. Nos atan de pies y manos hundiéndonos en el vacío administrativo: no somos nadie. Si no hay papeles, no hay identidad, si no hay identidad no hay derechos. No hay nadie a quien reclamar, porque no tenemos un número que apuntar en nuestra solicitud. Todos lo sabemos: denunciar una injusticia significa regresar a tu país. (Lozano, 2007: 130)

Pero si los hombres migrantes son vulnerables por su situación, el caso de las mujeres es todavía peor. En *Donde mueren los ríos*, la única posibilidad que encuentran algunos de los personajes femeninos es la prostitución. Así ocurre con Fatiha cuando llega a Las Palmas tras ser rechazada por su familia, o Aida, que es obligada a prostituirse por las mafias que se encargan de facilitar a los migrantes su llegada a Europa como forma de saldar la deuda de su plaza en el cayuco. Fatiha consigue salir de ese mundo cuando entra a trabajar en el Centro de Acogida de Refugiados de Vecindario, pero no así Aida, que es asesinada.

El cuerpo de la mujer migrante, por lo tanto, se convierte en objeto de consumo para satisfacer los deseos de los hombres que se aprovechan del estado de indefensión de estas y de su imposibilidad para ejercer trabajos de forma legal. El sujeto es cosificado y reducido a un cuerpo dispuesto únicamente para el placer de los clientes. De esta manera, «El cuerpo de la mujer negra, desde la visión masculina colonial, es el espacio donde el imaginario occidental traslada su fantasía sexual. La sexualización y racialización del cuerpo emerge en un estado salvaje y primitivo, capaz de desestabilizar y excitar al sujeto de la mirada perversa» (Rivera Hernández 53-54).

Si bien Antonio Lozano no le dedica un espacio central en estas novelas a la prostitución de las migrantes, el relato de Fatiha y el asesinato de Aida dejan constancia de una realidad que, si bien no es generalizada, sufren especialmente las mujeres debido a una cuestión relacionada directamente con su género. Estos personajes, por lo tanto, aparecen doblemente vulnerables: por la situación irregular en la que se encuentran al ser migrantes y por el hecho de que sus cuerpos son vistos como objeto de disfrute para el hombre occidental. Al ser mujeres racializadas, la visión colonialista se impone, pues el varón pretende conquistar y dominar unos cuerpos que considera, a la vez, exóticos e inferiores.

Por todo ello, se comprenden las palabras de Tierno, que afirma que «la emigración africana a Europa es una nueva forma de esclavitud, algo así como la esclavitud del siglo XXI» (Lozano 2007, 184). El perverso sistema legislativo español obliga a los migrantes a trabajar como mano de obra barata, sin posibilidad de acceder a los derechos básicos.

La vulnerabilidad de los personajes migrantes los hace fácil presa del crimen, como ocurre con Aida. El asesinato no se produce únicamente por una necesidad narrativa del género, como detonante de la trama, sino que

en este caso hace hincapié en la desprotección del personaje, una mujer migrante que se ve obligada a trabajar como prostituta por el control que ejercen sobre ella las mafias. Antonio Lozano escoge el género criminal porque le permite denunciar la situación de los migrantes y criticar tanto la intolerancia de parte de la población española como la legislación vigente que limita los derechos de los migrantes sin visado.

5. A modo de conclusión

Las dos novelas de Antonio Lozano analizadas muestran, por un lado, los anhelos de los migrantes por prosperar y, por otro lado, la cruel realidad a la que se deben enfrentar. La reacción ante esa desilusión es distinta, pues, en *Harraga*, Hamid, cansado de comer «pastas y el arroz, con salsa de tomate por único aderezo y la compañía de algún huevo frito hoy, una lata de atún mañana» (Lozano 2002, 22), decide delinquir para poder alcanzar los lujos con los que soñaba en Marruecos. Los personajes protagonistas de *Donde mueren los ríos*, en cambio, son explotados laboralmente en trabajos típicos de la economía sumergida.

Los personajes asumen, antes del viaje, la situación en la que se encuentran: «Hemos nacido en África, Jalid, ése es nuestro drama» (Lozano 2002, 22). No obstante, al no encontrar tampoco prosperidad en Europa, el discurso se vuelve mucho más amargo y desencantado, con una crítica explícita al interés de las antiguas metrópolis de aprovecharse de la mano de obra barata y al continuo saqueo de las riquezas africanas. Se produce, por lo tanto, un discurso anticolonialista y antiimperialista que se acentúa ante las tragedias que viven los personajes, como la madre de Hamid, que demuestra su odio a los europeos tras la muerte de este.

Antonio Lozano escoge, por lo tanto, la novela criminal por su capacidad de crítica social. El escritor reconoce la influencia de algunos autores que le permitieron apreciar las posibilidades del género: «cuando llegaron Vázquez Montalbán, Paco Ignacio Taibo o Jean-Claude Izzo, para mí novela negra y crítica social se convirtieron en elementos indisolubles» (Lozano 2005, 135). En las novelas analizadas, la crítica social, como hemos visto, se enfoca en los problemas que sufren los migrantes, especialmente la discriminación y la explotación laboral. Lozano extiende su compromiso político y social a la literatura, pues, en sus propias palabras, «el papel de la literatura puede ser el de hacernos reaccionar frente a la realidad de la inmigración» (Barba 228).

Cabe destacar que Antonio Lozano no realiza una defensa de la situación de los migrantes desde la simplificación del problema y tampoco presenta a estos personajes de una forma dulcificada. Al contrario: los hace humanos, con ambiciones y sentimientos que llevan a los personajes a quebrantar la ley, como sucede con Hamid y Jalid en *Harraga* y con Bubacar en *Donde mueren los ríos*, por lo que «en las dos novelas las bandas delictivas están formadas por africanos y españoles y la corrupción en la administración y en los cuerpos policiales ocurre igualmente en ambos territorios» (Rivero Grandoso 2013a, 361).

Por lo tanto, la narrativa criminal de Lozano se integra en la tradición del género que señalaba Amell (199-200): de denuncia de carácter sociopolítico de la sociedad actual española. El propio autor defendía la intencionalidad crítica de la literatura: «Yo entiendo la literatura como una actividad militante. Si una novela no tiene la capacidad de acercarnos a una realidad crítica, a los problemas sociales, entonces no tiene sentido» (Barba 233-234). Si bien con la llegada del siglo XXI y la explosión del género criminal ha proliferado un tipo de novela comercial que emplea el crimen de forma lúdica, por el placer del enigma o de la intriga sobre cómo será capturado el culpable, el escritor canario defiende una narrativa más implicada socialmente que pueda tratar problemas espinosos que preocupan a la gente.

Asimismo, es indudable la actualidad de las obras de Antonio Lozano, publicadas hace aproximadamente veinte años, pues la crisis económica y social derivada de la pandemia de la covid-19 han hecho multiplicar el número de embarcaciones africanas que emprenden la ruta atlántica hacia Canarias. De nuevo, las migraciones han vuelto a capturar el foco mediático y son necesarias obras como las aquí analizadas que –además de su indudable calidad literaria– plantean un debate sobre las migraciones desde el punto de vista del migrante y de la intolerancia que sufre. Así, se abordan injusticias tales como el racismo, la explotación laboral o la trata.

La vinculación de Antonio Lozano con África, continente donde nació, se mantuvo siempre, como se puede apreciar no solo en estas dos novelas, sino en prácticamente toda su obra. En los textos aquí estudiados, Lozano presenta el fenómeno de la inmigración como consecuencia de los efectos de las desigualdades políticas y económicas entre países que no solo no han sido superadas, sino que aumentan cada vez más. Lozano es, pues, el ejemplo de que el compromiso social y político de la novela criminal es-

pañola sigue estando presente y que este es un género idóneo para, desde la ficción, conformar un discurso crítico ante las problemáticas actuales.

OBRAS CITADAS

- Adeyanju, Charles T., y Temitope B. Oriola. “Colonialism and Contemporary African Migration: A Phenomenological Approach.” *Journal of Black Studies*, vol. 42, no. 6, 2011, pp. 943-967.
- Amell, Samuel. «Literatura e ideología: el caso de la novela negra en la España actual». *Monographic Review/Revista Monográfica*, vol. 3, no. 1-2, 1987, pp.192-201.
- Barba, David. «Inmigración y novela negra (mesa redonda)». *Primer encuentro europeo de novela negra: homenaje a Manuel Vázquez Montalbán*. Editado por David Barba, Planeta, 2005, pp. 223-234.
- Bárbulo, Tomás. «La llegada a Canarias de inmigrantes en pateras se cuadruplica en sólo dos años». *El País*, 27 de enero de 2003, https://elpais.com/diario/2003/01/28/espana/1043708401_850215.html Consultado el 12 de mayo de 2021.
- Becerra Bolaños, Antonio, y Nayra Pérez Hernández. «Harraga, de Antonio Lozano: un negro sobre negro para poner rostro a la migración africana». *Tonos Digital*, no. 38, 2020, pp. 1-22.
- Calavita, Kitty. “A ‘reserve army of delinquents’: The criminalization and economic punishment of immigrants in Spain.” *Punishment & Society*, vol. 5, no. 4, 2003, pp. 399-413.
- Chandler, Raymond. *El simple arte de matar (texto bilingüe)*. Universidad de León, 1996.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Anthropos, 1994.
- De Genova, Nicholas. “Spectacles of migrant ‘illegality’: the scene of exclusion, the obscene of inclusion.” *Ethnic and Racial Studies*, vol. 36, no. 7, 2013, pp. 1180-1198.
- El País. «Interior atribuye a la inmigración el aumento de la criminalidad en más de un 9%». *El País*, 2 de enero de 2002, https://elpais.com/diario/2002/01/03/espana/1010012408_850215.html Consultado el 12 de mayo de 2021.

- Fajjaji, Jamal. «Fronteras entre la realidad y la ilusión en la novela *Harraga* de Antonio Lozano». *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, no.10, 2019, pp. 139-154.
- Fernández Bessa, Cristina. «Movilidad bajo sospecha: El conveniente vínculo entre inmigración y criminalidad en las políticas migratorias de la Unión Europea». *Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, no. 35, 2010, pp. 137-154.
- Frechilla, Emilio. «Últimas tendencias de la novela negra en España». *Novela y cine negro en la Europa actual (1990-2010)*. Editado por María José Álvarez, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 43-64.
- Gabrielli, Lorenzo. «La inmigración ‘informal’ en las relaciones entre Europa y África Subsahariana». *Derechos Humanos, inmigrantes en situación irregular y Unión Europea*. Dirigido por Ángel G. Chueca Sancho, Lex Nova, 2010, pp. 25-38.
- Gabrielli, Lorenzo. «El espectáculo fronterizo en Melilla. Un sesgo de género». *Espectáculo de frontera y contranarrativas audiovisuales: estudios de caso sobre la (auto)representación de personas migrantes en los dos lados del Atlántico*. Editado por Mar Binimelis-Adell y Amarela Varela-Huerta, Peter Lang, 2022, pp. 21-44.
- Godenau, Dirk. «Canarias: lugar de llegada y tránsito de la ruta migratoria atlántica hacia Europa». *El fenómeno migratorio en España: reflexiones desde el ámbito de la Seguridad Nacional*. Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes e Igualdad, 2019, pp. 155-161.
- Hellgren, Zenia, y Lorenzo Gabrielli. “Racialization and Aporophobia: Intersecting Discriminations in the Experiences of Non-Western Migrants and Spanish Roma.” *Social Sciences*, vol. 10, no. 5, 2021, pp. 1-17.
- Herederó, Carlos F., y Antonio Santamarina. *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós, 1996.
- Losada Soler, Elena, y Katarzyna Paszkiewicz. «Ellas también escriben sobre el mal». *Tras la pista: narrativa criminal escrita por mujeres*. Editado por Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz, Icaria Editorial, 2015, pp. 7-17.
- Lozano, Antonio. *Donde mueren los ríos*. Almuzara, 2007.
- _____. *Harraga*. Zoela, 2002.

- _____. «Por qué escribir novela negra sobre inmigración». *Primer encuentro europeo de novela negra: homenaje a Manuel Vázquez Montalbán*. Editado por David Barba, Planeta, 2005, pp. 134-144.
- Martín Cerezo, Iván. *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Universidad de Murcia, 2006.
- Martín Escribà, Àlex, y Javier Sánchez Zapatero. «El mapa del crimen: la novela negra española en la actualidad». *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*. Editado por Julio Peñate Rivero, Visor Libros, 2010, pp. 61-71
- Nichols, William J. «A los márgenes: hacia una definición de ‘negra’». *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVI, no. 231, 2010, pp. 295-303.
- Omi, Michael, y Howard Winant. *Racial Formation in the United States*. Tercera edición. Routledge, 2015.
- Redacción. «La obra ‘Me llamo Suleimán’ gana seis galardones en los premios Réplica 2016». *La Vanguardia*, 18 de julio de 2017, <https://www.lavanguardia.com/local/canarias/20160718/403302738676/la-obra-me-llamo-suleimangana-seis-galardones-en-los-premios-replica-2016.html> Consultado el 24 de julio de 2022.
- Resina, Joan Ramon. *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Anthropos, 1997.
- Rivera Hernández, Raúl Diego. «Ansiedades de frontera en dos novelas policiales españolas sobre la inmigración». *Kamchatka*, no. 2, diciembre 2013, pp. 37-56.
- Rivero Grandoso, Javier. «El género criminal para diseccionar la inmigración: *Harraga* y *Donde mueren los ríos*, de Antonio Lozano». *Actas del XIII Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea*. Editado por Diana López Martínez, Andavira, 2013a, pp. 357-362.
- _____. «La novela criminal en Canarias: delitos y asesinatos en el paraíso». *Trivialidades literarias: reflexiones en torno a la literatura de entretenimiento*. Editado por Eva Parra Membrives, Visor Libros, 2013b, pp. 387-404.

- Sánchez Zapatero, Javier. «Apuntes para una perspectiva histórica del policiaco español». *Manuscrito criminal: reflexiones sobre novela y cine negro*. Editado por Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, Librería Cervantes, 2006, pp. 69-84.
- _____. «El género negro: entre la convención y la transformación». *La Página*, no. 89/90, 2011, pp. 7-24.
- _____. «Novela policiaca y novela negra: una tentativa de definición». *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, no. 1, 2014, pp. 4-9.
- Sanz Villanueva, Santos. «La novela: Introducción». *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 9, Tomo 1: Los nuevos nombres: 1975-1990*. Coordinado por Francisco Rico, Crítica, 1992, pp. 249-284.
- Tébar, Juan. «Novela criminal española de la transición». *Ínsula*, no. 464-465, 1985, p. 4.
- Valles Calatrava, José R. *La novela criminal*. Instituto de Estudios Almerienses, 1990.
- Vargas, Edgar. «La compañía canaria ‘Unahoramentos’ triunfa en México con el estreno de dos montajes comprometidos». *El Cierre Digital*, 9 de diciembre de 2021, <https://elcierredigital.com/cultura-y-ocio/800878171/compania-canaria-unahoramentos-triunfa-mexico-montajes.html> Consultado el 24 de julio de 2022.
- Vázquez de Parga, Salvador. «La novela policiaca española». *Los Cuadernos del Norte*, no. 19, 1983, pp. 24-37.
- Wacquant, Loic. “‘Suitable enemies’: Foreigners and immigrants in the prisons of Europe.” *Punishment & Society*, vol. 1, no. 2, 1999, pp. 215-222.
- Wagman, Daniel. «Estadística, delito e inmigrantes». *Revista Mugak*, no. 19, 2002, <http://www.mugak.eu/revista-mugak/no-19/estadistica-delito-e-inmigrantes> Consultado el 25 de mayo de 2021.
- Zovko, Maja. «La imagen del inmigrante en la novela española actual». *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, no. 2, 2009, pp. 163-172.

«ZUMBARON LAS BALAS HASTA QUE NOS MATARON»: SUSPENSO EN LA FRONTERA Y VIOLENCIA BINACIONAL EN «PASO DEL NORTE» DE JUAN RULFO

“The bullets buzzed until they killed us”:

Suspense at the Border and Binational Violence in Juan Rulfo’s «Paso del Norte»

Alejandro Ramírez Méndez, Ph. D.

Washington State University

Correo electrónico: a.ramirezmenendez@wsu.edu

Resumen

Suspendido entre la frontera y el Río Bravo, la vida del protagonista del cuento de Juan Rulfo, «Paso del Norte» (1953), pende de un hilo. Orillado por la hambruna y el desempleo, el personaje parece buscar una vida mejor del otro lado, pero incontenibles fuerzas binacionales impiden que logre sus objetivos, precipitándose abruptamente a su ruina. De esta manera, el cuento de Juan Rulfo se puede leer no solo como uno de los primeros acercamientos a la literatura fronteriza mexicana, sino también como un *thriller* o una narrativa de suspenso que encuentra en el espacio limítrofe una violencia binacional que desgarrar los cuerpos y los silencia. Este ensayo propone leer el texto de Juan Rulfo, «Paso del Norte», como un *thriller* o una obra de suspenso donde se emplean mecanismos del cine negro o *film noir* para revelar el proceso de deshumanización y violencia que habita el espacio fronterizo.

Palabras clave: *thriller* latinoamericano, literatura de frontera, cine negro mexicano, violencia binacional, necropolíticas

Abstract

Placed between the borderline and the Río Grande, the life of the protagonist of Juan Rulfo’s «Paso del Norte» hangs by a thread. Due to fam-

ine and unemployment, the character searches for a better life on the other side, but overwhelming binational forces hamper his objectives, falling abruptly into his own ruin. Juan Rulfo's tale can be read not only as one of the first approaches to the border literature in Mexico, but also as a thriller or a piece of literature that employs suspense to depict the binational violence that tears up bodies and silence people in the borderlines. This essay proposes a way of reading Juan Rulfo's text, «Paso del Norte», as a thriller that employs technical procedures from the aesthetic of film noir to reveal the dehumanizing process and the violence that inhabits the borderlines.

Keywords: Latin American thriller, border literature, Mexican film noir, binational violence, necropolitics

Recibido: 6 de junio de 2021. *Aceptado:* 7 de marzo de 2022.

Suspendido entre la frontera y el Río Bravo, la vida del protagonista del cuento de Juan Rulfo, «Paso del Norte» (1953), pende de un hilo. De un lado, las armas homicidas disparan sin cesar a los migrantes que no encuentran refugio mientras cruzan el caudaloso torrente. Del otro lado, la orilla bañada de cadáveres y sangre refleja la desconsoladora manera en que el «sueño americano» se esfuma en un dantesco escenario. Orillado por la hambruna y el desempleo, el personaje parece buscar, como tantos otros, una vida mejor del otro lado, pero incontenibles fuerzas binacionales impiden que logre sus objetivos, precipitándose abruptamente en un vórtice que lo lleva a la ruina. La obra de Rulfo está matizada en gran parte por la violencia, recalcitrante violencia sistémica que arroja una y otra vez a sus personajes a situaciones hostiles: ya sea por la pobreza en que viven como en «Es que somos muy pobres» o «Nos han dado la tierra»; ya sea por condiciones sociales que desembocan en la irremediable muerte como en «No escuchas ladrar los perros» o «Diles que no me maten». Pero aquí, en este cuento, una violencia bifronte y binacional cae voraz y sin misericordia sobre los cuerpos de aquellos que intentan cruzar hacia los Estados Unidos, personas ilusionadas en conseguir una vida mejor del otro lado de la línea fronteriza.

De esta manera, el cuento de Juan Rulfo se puede leer no solo como uno de los primeros acercamientos a la literatura fronteriza mexicana, sino

también como un *thriller* o una narrativa de suspenso que encuentra en el espacio limítrofe de la frontera norte una violencia binacional que desgarrará los cuerpos y los silencios. Una fuerza descomunal que calla de súbito la vida y las historias de esas personas en su tránsito de México hacia los Estados Unidos, creando un espacio hostil y liminal entre ambas naciones. Algo que está ahí y que nadie quiere mencionar, que se esconde del otro lado del río de donde las balas zumbaron, pero que también está íntimamente relacionado con la actitud corrupta de los agentes migratorios que transitan la zona a diario y que tampoco quieren que la verdad se sepa.

Este ensayo propone leer el texto de Juan Rulfo, «Paso del Norte», como un *thriller* o una obra de suspenso donde el autor jalisciense emplea mecanismos del cine negro o *film noir* para revelar el proceso de deshumanización y violencia que habita el espacio fronterizo. Explorando la influencia del cine negro durante la década de los cuarenta y los cincuenta en México, así como una breve historia de las producciones nacionales derivadas de esta estética, este ensayo pretende comprender los temas y recursos que Rulfo pudo haber exportado del lenguaje cinematográfico para adoptarlos e integrarlos en su propia narrativa. En este sentido, a través del lenguaje del suspenso, de elevar la tensión del lector o del espectador en su cuento, Rulfo revela una afinada y cruenta maquinaria de control y erradicación binacional que deforma, destroza y calla la voz de los individuos en la línea divisoria entre México y los Estados Unidos.

Del *film noir* al guionista: Rulfo y el cine negro en México

Juan Rulfo –recordado siempre por obras como *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955)– no se establecería definitivamente en la Ciudad de México hasta el final de la década de los cuarenta. Si bien ya había estado en la ciudad con anterioridad para trabajar de oficinista en la Secretaría de Gobernación y como taquígrafo en la Dirección General de Población a principio de los años treinta, no sería sino hasta 1947 cuando finalmente terminaría por asentarse dentro de la vida urbana enmarcada por el desmesurado crecimiento poblacional producto de una aparente economía boyante. Como asegura Cristina Rivera Garza, Rulfo llega a la Ciudad de México como un migrante más de esa gran ola de migración y desplazados que dejó atrás la vida rural para encontrar sitio en una urbanidad creciente e indómita (37). Esa población diezmada tuvo, entre otras cosas, que abandonar sus pueblos y comunidades por la falta de recursos

y dinero en la provincia mexicana para volverse «nómadas migrantes» aposentados en la periferia de una ciudad beneficiada por el centralismo y la exportación de materias para la gran capital (Rivera Garza 52).

Para el espectador mexicano de esa desmesurada ciudad en crecimiento, como ocurrió con Rulfo, la época de posguerra es rica en nuevos experimentos visuales y nuevas narrativas de consumo. Las grandes aspiraciones de modernidad, progreso e industrialización durante el Milagro Mexicano y el Alemanismo (1946-1952) se vieron auxiliadas del cine nacional para proyectar en la mente de sus ciudadanos un ambiguo sentimiento de bonanza económica, mientras tamizaban la injusticia, la inequidad y la desesperanza social a través de ortodoxos y, en algunas ocasiones, frívolos melodramas. Una época de logros para la cinematografía nacional que permitió el auge de grandes luminarias –como María Félix, Pedro Armendáriz o Arturo de Córdova– y de grandes directores –como Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo o Roberto Gavaldón– quienes reeducaron el gusto del público mexicano y conciliaron una forma única y propia de hacer cine en México. Sin embargo, como bien explica Fernando Mino Gracia, a la par de esta creciente industria nacional, también se dio una gradual asimilación y consumo de cine hollywoodense que influenciaría, a la larga, la manera de producir y entender el cine mexicano. «El destino del cine mexicano», como asegura Mino Gracia, «ha estado indisolublemente ligado al cine estadounidense. Las influencias económica y artística norteamericanas han marcado el modo de ver y hacer el cine» (26). Muestra de ello es la radical aparición del cine negro en las producciones nacionales, cine influenciado primordialmente por esa filmografía de crímenes sórdidos y personajes autodestructivos que John Houston, Billy Wilder o Alfred Hitchcock manifestaban en sus filmes. Ese gusto por ambientes urbanos y nocturnos que reflejaban también la inestabilidad y fatalidad que el ciudadano promedio sentía ante una Ciudad de México en expansión, y ante la oscilante fluctuación de una economía y una moneda nacional golpeada por las devaluaciones.

De esta forma, las narrativas de los *thrillers* norteamericanos y del cine negro empiezan a adquirir una mayor relevancia a nivel global como medios de expresión de una desilusión generalizada por la urbanización y la creciente tensión desenfrenada de una época de posguerra. Angustia y decadencia que, de otra forma, ya estaban presentes desde que el *pulp*, el *hardboiled*, y la novela negra se establecieron durante el periodo de la

gran depresión en los Estados Unidos con las obras de Dashiell Hammett, Raymond Chandler o Paul Cain. Obras que enfatizan un mundo sórdido y decadente en la que el protagonista o el antihéroe –a veces una traza de Philip Marlowe demasiado vapuleado por el hampa o un esbozo de Sam Spade dispuesto para resolver a toda costa el crimen– tiene que batirse a golpes contra la opresiva realidad que se abalanza sin tregua. Pero es realmente en el cine *noir* o el cine negro –esa respuesta mediática y vacilante de la filmografía de la Nueva Ola francesa y Hollywood a la inestable situación económica, política y social de la posguerra– donde los claroscuros violentos de estas narrativas del *pulp* y del *hardboiled* adquirieron definitivamente un entramado visual al ser el combustible de las fantasías anárquicas y grotescas de una urbanización e industrialización caótica que va poco a poco cerrándole el espacio al ciudadano promedio, dejándolo desnudo en un mundo corrupto, deshumanizado e inmoral. No es gratuito que las primeras traducciones al celuloide de la estética opresiva en estas obras, como *The Maltese Falcon* (1941) o *Double Indemnity* (1944), hayan alimentado ese gran teatro de la crueldad con su morbosa fascinación por una realidad corrompida donde el crimen, los asesinatos y el sexo empiezan a llenar el vacío existencial de una sociedad todavía en shock después del cataclismo de la Segunda Guerra Mundial. Un cine que, como explica James Naremore, crea un espacio claustrofóbico y asfixiante con sus encuadres y líneas transversales que fragmentan la pantalla, con su iluminación tirando al tenebrismo que deviene en un mundo tapiado y plagado de obsesivas vueltas en U (“*obsesive returns*”), esquinas oscuras, y puertas cerradas (“*huis clos*”) (20).

En México, esa fascinación por el desequilibrio substancial de una sociedad sin orden y corrupta va de la mano con el desencanto de un proyecto de modernidad posrevolucionario que había empezado en la década de los cuarenta y que, para los cincuenta, ya había sacado a relucir la imperante oscuridad de una urbanidad mexicana obsesionada también con el crimen y la transgresión. Y mucho antes de que Raymond Borde y Étienne Chaumeton definieran los principios inherentes de este lenguaje cinematográfico en su *Panorama du film noir américain 1941-1953* (1955), grandes exponentes del cine mexicano –como Alejandro Galindo, Julio Bracho, Roberto Gavaldón o Chano Ureta– ya habían traducido su propia visión del cine negro a la cultura de masas en México. Enfoques que, como argumenta Fernando Mino Gracia, no tenían el peso crítico de sus contrapartes

norteamericanas las cuales ponían en evidencia las grandes «desigualdades de la época», pero que permitieron resaltar una singular postura de la producción cinematográfica en México durante el Alemanismo, aún sujeta y restringida por la censura, el conservadurismo y la religión (26). A pesar de ello, los logros técnicos de los filmes, las historias sensacionalistas y el morbo lograron que fueran consumidas primordialmente por las barriadas o por las clases trabajadoras ávidas de ver películas que ponían un mayor énfasis en la ciudad como gran protagonista, dejando atrás las historias rurales o de provincia tan estereotipadas durante esa época. Así, obras cuspide de la filmografía nacional –como *Mientras México duerme* (1938), *Distinto amanecer* (1943), *La otra* (1946) o *El desalmado* (1950)– reflejan ese entramado pintarrajeado por una sociedad que ha perdido sus valores y que se deja seducir por la fantasía de un México nocturno –lleno de cabarés, tugurios, vecindades, azoteas, calles oscuras, callejones– donde el caos y la anarquía orquestada por el crimen organizado o por la policía corrupta le dan rienda suelta a lo prohibido y a lo ilícito. Pero es, sin duda, el ojo clínico de Roberto Gavaldón el que mejor define una forma de interpretar y embonar las características de este género exportando el *thriller* americano dentro de una cotidianeidad mexicana. Así, haciendo mancuerna con el escritor mexicano José Revueltas como guionista, entrega montajes cinematográficos donde la atmósfera densa y los abusos de una sociedad mexicana moralmente corrompida tiñen de fatalidad y crimen las calles de la Ciudad de México: *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1950), *La noche avanza* (1952).

Sin embargo, la industria cinematográfica y muy en especial todas esas narrativas *noir* que habían proliferado dentro del espectáculo público durante la época fueron mermadas por la alta censura del aparato de gobierno y la Iglesia católica. Críticos como Carlos Bonfil o Fernando Mino aseguran que la censura se impuso como un instrumento regulador para socavar la gran producción de películas que mostraban actos indecentes (como asesinatos, prostitución, violencia intrafamiliar, consumo de drogas, etc.) dentro de las salas de cine. Instituciones moralizantes y religiosas, como la Acción Católica en México, impusieron su unívoca manera de pensar, abogando principalmente por la restitución de los valores familiares y católicos por encima de esa estética denigrante y sórdida influenciada por una visión extranjera, foránea, como lo era el cine norteamericano. Es esta férrea lucha social y política lo que marcó, a la larga, el declive del cine

negro en México y el ascenso del melodrama como herramienta ideológica del régimen de Miguel Alemán, presidente de turno. Como Bonfil sugiere, el melodrama cumplía perfectamente con la visión adoctrinadora del régimen que pretendía inyectar de alta carga emocional y moral al espectador, idealizando valores como el sacrificio, la abnegación o la redención asociados principalmente con la pobreza y la carestía (49). Son estas sanciones o giros ideológicos los que hicieron que progresivamente los principios del cine negro en México, así como sus directores y seguidores, migraran paulatinamente hacia la industria del melodrama. Es interesante pensar que, a pesar de que la cultura de la censura conservadora le permitió un breve instante de gloria a la estética *noir* o los *thrillers* de suspenso, muchos de esos principios quedaron profundamente marcados en el interés de la cultura mexicana, propiciando una visión de mundo que marcó especialmente a escritores de la talla de José Revueltas, Carlos Fuentes o Luis Spota. Escritores que tenían ciertas conexiones con la empresa filmográfica de la Ciudad de México a través de la escritura de guiones. Por ende, es válido pensar que, quizás, algunas conexiones de esa estética quedarán plasmadas también en la producción literaria de Juan Rulfo dada la trascendencia que el cine y la cultura del entretenimiento tenían en todos aquellos artistas y creadores durante aquellas décadas.

Sin embargo, ha sido gran tema de debate la influencia que el cine tuvo en la producción y trayectoria literaria del escritor de Jalisco. Edith Negrín, quien provee un amplio análisis del lenguaje filmico en *Pedro Páramo*, sugiere que las vinculaciones con el séptimo arte son amplias y claras. Su artículo sobre el lenguaje filmico en Rulfo trae a colación los múltiples relatos en que Juan Ascencio, biógrafo de Juan Rulfo, rememora las interacciones del escritor con el cine: como la fascinación que el autor tenía por ver películas nacionales como extranjeras desde muy temprana edad aún estando en Guadalajara, el hecho de que podía asistir gratuitamente al cine por trabajar en la Secretaría de Gobernación en el Distrito Federal o el profundo impacto que le causó la versión filmica que Chano Ureta dirige de *Los de abajo* (1940) de Mariano Azuela (Negrín 363). Edith Negrín también desempolva cartas que Rulfo le escribe a su novia Clara Aparicio donde le recomienda, entre otros, filmes que tienen un cierto dejo de cine negro y suspenso en ellos, como *La escalera de caracol* (*The Spiral Staircase*, 1946) –película de Robert Siodmak protagonizada por Dorothy McGuire con claros tintes de terror psicológico– o *Larga es la noche* (*Odd*

Man Out, 1947) –película dirigida por Carol Reed y considerada uno de los mejores ejemplos del cine negro en Inglaterra (364). Esos indudables puntos de contacto con la filmografía nacional y extranjera seguramente sirvieron de inspiración para la prosa rulfiana ampliamente rica en procedimientos cinematográficos como «fragmentación, dislocación de secuencias temporales, yuxtaposición, [o] montajes» (Negrín 356).

Porque, aunque llega un poco tarde en su carrera el gusto por el séptimo arte, Juan Rulfo tuvo sus propias aproximaciones y guiños con el cine mexicano, escribiendo guiones y participando esporádicamente en proyectos filmicos a través de los años. En 1960, escribe el argumento para el cortometraje experimental *El despojo*, dirigido por el cinematógrafo Antonio Reynoso y con imágenes del videasta Rafael Corkidi, quien después sería el director de fotografía de Alejandro Jodorowsky. El corto argumento se centra en un humilde campesino, Pedro, quien decide matar al cacique, don Celestino, quien le ha despojado de su casa y de sus tierras. Como indica Luis Leal, el guion retoma varios de los temas recurrentes de la obra de Rulfo, como es el México rural posrevolucionario, la venganza y, por supuesto, la muerte (105). Pero también experimenta con la línea argumental generando finales alternativos, tal y como el escritor norteamericano Ambrose Bierce lo hace con su cuento “An Occurrence at Owl Creek Bridge” (1890). De igual forma, *El gallo de oro* es un manuscrito/novela que Rulfo presentó al productor Manuel Barbachano a finales de los cincuenta para ser rodado como película (Leal 107). El manuscrito estuvo archivado en la Unión de Trabajadores de Cinematografía hasta que fue nuevamente retomado y dirigido por Roberto Gavaldón en 1964. El argumento original que presentó Rulfo fue modificado por Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y el mismo Gavaldón quienes fungieron de guionistas. En 1986, el director Arturo Ripstein, en colaboración con su esposa Paz Alicia Garciadiego, presentaron una nueva versión de la narrativa de Rulfo titulada *El imperio de la fortuna*. El argumento original de la película de Gavaldón se centra en Dionisio Pinzón, un pregonero de pueblo, quien, a partir de recibir un gallo de premio, empieza a tener suerte en la pelea de gallos.

La película de Gavaldón presenta una visión folclórica y melodramática del texto original de Rulfo, alejándolo coincidentemente de ese periodo *noir* que le había traído tanta productividad creativa y éxito. Quizá valdría la pena pensar que, a pesar de la institucionalización de su cinematografía,

el lustre de ese cine atmosférico y sórdido que había cautivado la imaginación de su público a finales de los años cincuenta volvía a encontrar una veta de inspiración en los temas y en el manejo de la forma del escritor jalisciense. O quizás ahí, donde el melodrama mexicano deja inconclusa esa tarea de criticar abiertamente la dispar y mal llevada industrialización del país a través de la cultura de masas, la obra de Rulfo encuentra una forma de reinterpretar y transformar esos paradigmas de la estética *noir* que permiten, tal vez, entender cómo el peso de la urbanización y del progreso afectaron realmente a la población rural mexicana desplazada y condenada a buscar mejores oportunidades de vida fuera del país.

Estado de tensión: aproximaciones al suspenso en «Paso del Norte»

Explorando el sentido de unidad temática y estructura en *El llano en llamas* (1953), Gabriela Mora cae en la cuenta de que «Paso del Norte» siempre ha tenido un lugar ambiguo dentro de la propia obra cuentística de Rulfo. Y es que, a pesar de formar parte de los cuentos originales compendiados en la primera edición de 1953, hay momentos en las múltiples reediciones del libro en que el cuento parece ser modificado, omitido o eliminado, como si la trama o la obra misma no cumpliera con los estándares de perfección de otros textos tan emblemáticos (Mora 124). Incluso el propio Rulfo, en una autoexploración de su propia estilística, aceptaba que no sentía ningún conflicto con las editoriales ante tales omisiones ya que era lógico que lo descartaran porque «era muy malo» (305). Esta respuesta vana e insubstancial del autor esboza un juicio de valor estético que deja de lado la realidad integral de una «historia mexicana postrevolucionaria» que está íntimamente ligada al proceso migratorio hacia los Estados Unidos y que se ve plasmada ampliamente en el texto (Mora 130). Por otra parte, ese juicio no refleja tampoco el gran potencial fílmico y visual del relato mismo. Potencial que Rulfo explotó posteriormente con el guion experimental de *El despojo* o la adaptación de *El gallo de oro*, donde es innegable conjurar el interés del escritor jalisciense ante la creciente industria cinematográfica que estaba acomodando talentosos escritores entre sus filas como guionistas. Por ello, una relectura del texto a razón de la indiscutible realidad migratoria que miles de mexicanos tuvieron que enfrentar durante el Alemanismo, así como el amplio interés del cine negro durante esas décadas, permitiría darle otra interpretación al cuento. Porque si bien «Paso del Norte» retoma parte de esa ansiedad recurrente

en su narrativa, también abre la puerta a una perspectiva visual y cruda de la realidad migratoria durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés, cuando el fracaso de las reformas agrarias crea un ambiente lóbrego para las arruinadas comunidades rurales; tales reformas tuvieron que valerse de otros medios, como el Programa Bracero, para acomodar oportunidades laborales para las comunidades rurales empobrecidas en un periodo posrevolucionario. De esa forma, el texto de Rulfo se antoja como un fascinante *thriller* narrativo en donde el viaje de un hombre hacia los Estados Unidos pone de manifiesto el racismo y la violencia sistémica imperante en la frontera, violencia que no solo ha silenciado las voces de generaciones de migrantes cruzando el Río Grande, sino cercenado también su presencia dentro de la historicidad nacional.

De principio, la estructura inusual del cuento permea ciertos retos. El texto es un largo diálogo entre un padre y su hijo quien ha decidido viajar hacia la frontera norte por falta de empleo. Otras obras de Rulfo, como «Anacleto Morones», «Diles que no me maten» o «No oyes ladrar los perros», presentan este acentuado y teatral dialogismo entre los personajes. Pero, en particular, en «Paso del Norte», la carencia de un narrador o acotaciones que expliquen las condiciones espaciotemporales en las que ocurre el cuento le da una mayor libertad creativa que en otros casos. Por ende, todas las acciones, el ambiente y los *flashbacks* en el relato ocurren meramente dentro del montaje que crea el diálogo. Entre lo que discuten ambos personajes y el lector no hay ningún intermediario, solo las palabras que le dan profundidad a los personajes, las expresiones y opiniones que permiten comprender las situaciones que están viviendo, como si fuera el guion de un elaborado filme corto o como si fuera una puesta en escena en el que la mano casi invisible del escritor le da total libertad al espectador, al lector o al director para crear y recrear lo sucedido. Sin embargo, hay un sentimiento lóbrego que permea ese diálogo, un ambiente sombrío impregnado por la catastrófica suerte de su protagonista, por la irremediable fatalidad que se puede leer entre líneas.

De igual forma, se distinguen claramente dos actos o momentos que dan orden a los acontecimientos y al montaje: un primer acto o diálogo enmarcado por el deseo irrefrenable del hijo de migrar para buscar mejores condiciones de vida fuera del país, y un segundo diálogo encuadrado por su regreso y su fracaso después de casi perecer en el río. Con ello, se abre un gran juego dicotómico en la obra que también da orden a los

acontecimientos: el antes y el después, el deseo y el fracaso, la vida y la muerte. Esa dicotomía también se revela en la personalidad entre los actores, así como el cisma generacional entre ambos: el hijo terco que quiere irse hacia los Estados Unidos porque no le alcanza para darle de comer a sus hijos y a su esposa; y el padre que lo regaña por aferrarse a un sueño que no le traerá nada bueno y que, al contrario, lo aleja de su familia. El gran telón de fondo es, por supuesto, el fracaso de la Reforma agraria y la negligencia del gobierno ante la situación económica de las poblaciones rurales durante el llamado Milagro Mexicano, devastador chasco que vació y desalojó pueblos enteros para el beneficio de unos cuantos, haciendo que sus habitantes se mudaran a la Ciudad de México y algunos otros emigraran hacia los Estados Unidos.

Por supuesto, el relato se enfoca principalmente en la historia del hijo, quien da consistencia a los sucesos con su testimonio y experiencia de lo ocurrido en su viaje hacia el norte. En el protagonista de Rulfo se encarna la figura del antihéroe clásico cayendo en espiral ante un mundo decadente y amoral por un sistema económico que lo ha dejado en la ruina; pero también es la víctima de un padre testarudo y enérgico que no le ha brindado el cariño o la ayuda que esperaba, y que lo ha dejado completamente solo ante las adversidades. Se podría decir que, en la visión tradicional de la estética *noir* o de la novela negra, los protagonistas logran navegar la compleja moralidad de las historias por su ambigua naturaleza. Personajes peculiares, casi antihéroes, que habitan entre la sociedad lícita y el bajo mundo del hampa, lo que les permite tener cierta empatía o entendimiento de la criminalidad. Ahí está, por ejemplo, el Philip Marlowe de *The Big Sleep* (1946) quien, bajo la actuación de Humphrey Bogart en el filme dirigido por Howard Hawks, encapsula la gran tragicomedia del héroe y el villano, del abatido investigador que, con astucia y golpes, tiene que abrirse camino para desenmarañar el crimen y desenmascarar al culpable. Pero también está el Joe Gillis de *Sunset Boulevard* (1950), película dirigida por Billy Wilder, quien se ve arrastrado por el vendaval de sucesos de una empresa demandante como es la del cine, hasta caer fatalmente a manos de Gloria Swanson, su coprotagonista. En «Paso del Norte», el protagonista es más un pequeño negociante arruinado que, tras fracasar en incontables trabajos («güevero», «gallinero», «mercado puercos»), se ve orillado a migrar debido a una vida recrudescida por la pobreza y la falta de empleo: «Aquí no hay nada que hacer, ni de que modo darle» (Rulfo 193).

El sentimiento de impotencia que predomina en su vocabulario ilustra la falta de recursos y precariedad en que él y su familia viven, incitándolo a dejar su hogar e irse de México como única vía de escape. Con algo de Philip Marlowe y algo de Joe Gillis, él también tiene que batirse a golpes contra un mundo en decadencia, mientras el vendaval de las situaciones lo arrastra inevitablemente hacia la línea fronteriza. Solo que, además de hacer frente a una precaria condición económica, él debe plantar cara a la indiferencia y falta de atención que recibe de su padre. En sus palabras está la ira, el coraje y el resentimiento hacia una figura paterna que lo ha arrojado al mundo sin un ápice de su protección y, desnudo ante la inclemencia, debe abrirse camino para sobrevivir: «Nomás me trajo al mundo al averíguatelas como puedas. Ni siquiera me enseñó el oficio de cuetero, para que no le fuera a hacer a usted la competencia. Me puso unos calzones y una camisa y me echó a los caminos pa que aprendiera» (Rulfo 192). Como bien argumentan Raymond Borde y Étienne Chaumeton, el protagonista o el héroe de las narrativas *noir* es una ignominiosa víctima de una moralidad ambigua, quien debe sufrir y ser vapuleado o golpeado mucho antes de que llegue el final feliz (9). Y, quizás, algo de ese mismo sentimiento de degradación y derrota se puede sentir en el protagonista del cuento, no solo por el abandono que siente ante su padre, sino también ante la serie de vicisitudes que experimenta al intentar cruzar la frontera cerca de Ojinaga, en el estado de Chihuahua. En efecto, tras casi perecer por pasarse del otro lado, con el brazo destrozado, regresa para encontrar que su padre ha vendido su casa para pagar los gastos de manutención de sus hijos, y que su mujer, Tránsito, se ha ido con otro arriero. Y es que, como muestra el relato, este mundo, pleno de claroscuros y sórdidas muertes, no es justo, sino un demoledor depredador que incita a los personajes a cambiar drásticamente su forma de pensar y actuar a cambio de la supervivencia. Cambios que reajustan principios éticos y morales en la psique de los personajes y cuyas repercusiones se sienten a lo largo de la trama.

Entre ambas partes del montaje, entre el antes y el después, se sitúa un punto intermedio que le da tensión y complejidad al relato, que es la experiencia del protagonista intentando cruzar la frontera. Sobre este punto de anclaje no solo oscilan todos los demás acontecimientos de la trama, sino que también permite definir la transformación y las secuelas que sufre el protagonista a raíz de esa traumática experiencia vivida. El testimonio que da es desgarrador y está salpicado de violencia y fatalidad, como si Rulfo

quisiera que su personaje revelara en carne propia todo cuanto ocurrió en aquel intento fallido. En este punto, también se balancea el ambivalente juego entre deseo y frustración que no solo afecta al personaje, sino también al lector. Aroon Smuts asegura que algunas narrativas son eficientes en crear un sentido de suspenso o tensión en el lector o el espectador porque, a diferencia de la vida real, en la cual podemos, de una u otra forma, trabajar o actuar para satisfacer un deseo, este principio es vedado y nos encontramos, como lectores, indefensos y frustrados ante el destino de los personajes (285). En este sentido, la imposibilidad de hacer que el protagonista cruce satisfactoriamente hacia el norte o que cumpla su sueño de una mejor vida en los Estados Unidos y la imposibilidad de ayudarlo cuando las balas los tunden a su amigo y a él en el río crean cierta insatisfacción: solo queda, tanto en el personaje como en el lector, el amargo sabor de una ilusión frustrada. Smuts sugiere que la primicia del suspenso está en ese desequilibrio o inestabilidad de las narrativas donde el personaje es incapaz de ver el peligro que se avecina (285). Mientras otros autores —como Andrew Ortony, Gerald L. Clore o Allan Collins— cifran el sentido de suspenso en la interacción del miedo, la esperanza y la incertidumbre (*cognitive state of uncertainty*) como consecuencia lógica de las acciones en la trama o la historia, Smuts aboga más por la acción recíproca entre el deseo y la frustración en la mente del lector: “We feel suspense not simply because we know something that potentially save the life of a character, but because no matter how strongly we desire to help, we cannot do anything with our Knowledge” (289). Pero esta desilusión en «Paso del Norte» tienen un peso brutal como en ningún otro cuento de Rulfo, porque la asimétrica interacción o relación entre el deseo y la frustración al ver a un individuo tratando de cruzar la frontera tiene en sí un sabor amargo en nuestra percepción cultural y social, ya que entendemos que migrar a los Estados Unidos no solo es difícil, sino inclusive, en ocasiones, fatal.

En este sentido, la intimidante forma en la que Rulfo plasma la frontera moldea y da cohesión a esta escena de suspenso y desilusión. Si bien México y los Estados Unidos han compartido una larga historia fronteriza desde que se delimitaron y redefinieron los lindes políticos de ambas naciones con la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848, las fronteras físicas habían sido algo meramente inestable y fluido, casi evanescente. Prueba de ello se encuentra en la obra del folclorista Américo Paredes, quien muestra la conformación de una cultura mexicoamericana

a principios del siglo XX en ambos lados de los linderos del Río Grande. En su análisis del corrido de Gregorio Cortez –ranchero y forajido que desafía a los *rangers* texanos–, Paredes muestra una rica cultura híbrida forjándose en gran parte por el libre contacto y tránsito entre las poblaciones mexicanas y texanas en la zona, cercanas inclusive a donde ocurren las acciones en el cuento de Rulfo. Una zona en conflicto que se fue formando a partir de las interacciones de las poblaciones coexistentes en esta geografía binacional. Pero, para la década de los cuarenta, cuando el periodo de posguerra permite una mayor movilidad de trabajadores del campo a través del Programa Bracero, hay una completa renegociación del sentido de frontera que se ve manchada por el trago amargo de las deportaciones en masa y el persistente racismo imperante en todas las ciudades fronterizas del lado norteamericano: Calexico, El Paso, Brownsville, etc. Más tarde, cuando los servicios de inmigración de la administración de Eisenhower lanzan la aciaga Operación Espalda Mojada (*Operation Wetback*) en 1954, movilizand tropas y robusteciendo la injerencia de la patrulla fronteriza, se lleva un lento proceso de pseudomilitarización que pretendía detener, rastrear y controlar la migración indocumentada (Massey 165). Este proceso de recalitrante fortificación y rearme, que detona el exceso de violencia e impunidad a lo largo del Río Grande, es lo que se describe e impera en el cuento de Rulfo: una zona peligrosa y hostil, donde los soldados y agentes fronterizos buscan a toda costa detener la migración hacia el norte, inclusive a punta de pistola.

Para la audiencia a la que Rulfo está escribiendo, esta es una verdad *de facto*: un amargo recordatorio de los peligros que esperan a todo aquel que se aventura a cruzar hacia los Estados Unidos sin documentos. Rulfo conocía bien estas circunstancias ya que había viajado a lo largo de todos estos territorios fronterizos como comisionado o como inspector del Departamento de Migración. Como bien explica Cristina Rivera Garza, su trabajo lo llevaba a «puntos del territorio» como Mexicali, Ojinaga, Ciudad Juárez, que eran «puertas de entrada y salida para los flujos migratorios» en el país (38). Puntos de contacto de esa modernidad mexicana con el exterior o el extranjero donde se podía medir la precariedad y las conflictivas promesas de un progreso asimétrico. Quizá por eso hay un cierto tono cauteloso en su relato, una cierta visión moralizante que Rulfo parece esbozar a través de la figura del padre sobre los riesgos y atropellos que se puede uno encontrar al tratar de irse del otro lado: como si migrar

llevara en sí la simiente de un funesto destino, como si lo que acontece en la línea fronteriza es un tipo de castigo por desobedecer y traicionar la seguridad que solo se encuentra en la patria.

En una serie de entrevistas que François Truffaut realizó a Alfred Hitchcock, el director francés —reconocido mundialmente por su filmografía que incluye películas como *Le quatre cents coups* (1959) o *Tirez sur le pianiste* (1960)— aseguraba que, para lograr un efecto de tensión en el público, era indispensable que este fuera perfectamente consciente de todos los hechos involucrados. De otra manera, no habría suspenso (Truffaut 73). Sus ideas se basan ampliamente en la teoría de la bomba (*The Bomb Theory*) que Alfred Hitchcock empleaba a menudo para describir los mecanismos intrínsecos en su filmografía: no solo había que detonar una bomba enfrente del espectador para generar tensión, había que hacerlo partícipe de ese conocimiento antes de que la bomba estallara. Lo mismo podría ser aplicado para entender en «Paso del Norte» la descomunal fuerza detrás de los acontecimientos que ocurren en ese punto intermedio entre México y los Estados Unidos: la tensión se va creando poco a poco, porque sabemos lo que le va a pasar al protagonista en la frontera, porque metafóricamente la bomba va a volar enfrente de él y no podemos hacer nada para detener ese estallido, esas balas rampantes que lo acibillan sin cesar. Ese incremento en el suspenso y la tensión —ese punto de ruptura en que se pone al descubierto la pulsión descontrolada de la violencia binacional, al cual denomino «estado de tensión»— orilla al espectador a darse cuenta de que la realidad política en un ambiente posrevolucionario no puede detener la fatalidad que se avecina. Solo entonces el suspenso emerge y detona en una escena sangrienta porque, a pesar del moralizante tono que por momentos Rulfo trata de imponer en el relato, esto no es un melodrama a la altura de esas producciones cinematográficas del Alemánismo, sino una narrativa sórdida con tintes de suspenso que acontece en el espacio limítrofe y ambiguo entre México y los Estados Unidos. Una especie de *thriller* fronterizo, literatura de frontera que emplea *flashazos* de una estética *noir* inherentemente arraigada en la cultura de masas de la época, y que encuentran una manera de hacer evidente este espacio sin ley, ya no en la urbanidad o en el laberinto asfixiante de las ciudades, sino en ese «estado de excepción» que es la frontera donde fuerzas binacionales afectan y reducen al silencio la vida de los que quieren migrar hacia el norte.

Donde habita el crimen y la muerte: violencia binacional y necropolíticas en «Paso del Norte»

En 1955, Raymond Borde y Étienne Chaumeton publicaron el libro que definiría, en gran parte, lo que sería la primera aproximación a la estética del cine *noir*, *Panorama du film noir américain 1941-1953* (1955). Si algo resalta en el acercamiento que Borde y Chaumeton hacen de la filmografía estadounidense de posguerra es la preponderancia que el crimen y la muerte tienen como ejes sobre los que se articula el manejo tanto de la trama como del ambiente, esa dualidad que da movilidad y dinamismo al estilo técnico de estos filmes. La repetitiva presencia y preeminencia del crimen en el desarrollo de la trama, como bien aseguran, no es solo una herencia de la novela negra y del *hardboiled* americano que alimentaron la imaginación de los directores y de los escritores, sino que se vuelve también el sello por excelencia de una serie de producciones fílmicas que, desde *The Maltese Falcon* (1941) de John Huston, hasta *Kiss Me Deadly* (1955) de Robert Aldrich, encuentran en los actos de brutalidad y el asesinato su mayor denominador. Pero, el crimen o la felonía aquí no es solamente una visión llana y transgresora de la ley, sino una moralidad torcida que desarticula y disloca los fundamentos éticos y lógicos de una organización de la realidad. En este mundo de la moral ambigua del crimen, las narrativas traen a juego la presencia de asesinos que ganan la simpatía del público (*likable killers*) o de policías corruptos que trastocan nuestro entendimiento del bien y el mal (Borde 10). Toda esa pulsión excesiva del quebrantamiento de la ley catapulta cada acción y decisión de los personajes hacia un torbellino de brutalidad y violencia que desemboca en el asesinato violento y transgresor. En este sentido, la muerte toma un rol central, ya que, básicamente, en boca de estos autores, el filme *noir* es un cine de la muerte: “Film noir is a film of death” (Borde 5). Es el otro eje por medio del cual las acciones dentro de la historia logran articularse, enraizándose en la gran maraña que la criminalidad ha tendido como una telaraña sobre la nebulosa geografía de la ciudad.

Son estos dos ejes o constantes que Borde y Chaumeton abordan los que permiten entender lo que el protagonista de «Paso del Norte» llega a encontrar al aventurarse hacia el otro lado: un espacio viciado por el crimen y la muerte. Sin embargo, Rulfo da un giro sustancial a la estética *noir*, un paso más allá en la comprensión de un terrorismo sistémico, al señalar que crimen y muerte ya no están supeditados más por la moralidad

torcida del hampa o del crimen organizado en una urbe caótica, sino por la transgresora brutalidad de un sistema binacional cuyas partes en conjunto actúan para evitar que los migrantes pasen del otro lado. Esta duplicidad del crimen y la muerte se ven claramente en la escena cúspide del cuento cuando las ráfagas provenientes del lado norteamericano tunden a los campesinos al cruzar el río. Rulfo lanza así una escena brutal en boca del protagonista, quien tiene que digerir al unísono el intento de homicidio y el asesinato, la infamia y la impotencia: «Íbamos regustosos, chifle y chifle del gusto de que ya íbamos pal otro lado cuando merito en medio del agua se soltó la balacera» (195). El tono jocoso, bucólico, casi irónico en que el protagonista pinta el cruce de los migrantes por el río testimonia el punto en que la vida de muchos de ellos es segada de súbito por los disparos de los agentes migratorios que dejan manchada de sangre el agua. El crimen disloca así la narrativa, no solo parte a la mitad el relato del protagonista con la violencia irrefrenable del homicidio, sino también quiebra de súbito el «sueño americano» de aquellos migrantes que intentan completar su travesía hacia los Estados Unidos.

De igual forma, las ráfagas dejan herido de un brazo al protagonista y a su compañero, Estanislado, quien lo había convencido para que cruzara al otro lado. Herido del brazo, el protagonista jala el cuerpo ya sin vida de su amigo hasta llegar a la orilla. La escena se detiene y se enfoca en el cuerpo de Estanislado, haciendo un *close-up* en las sendas marcas de las balas que el protagonista ve a lo largo del pecho y el estómago de su amigo. Todo aquello parece confirmarle que no valía la pena arriesgarlo todo por una travesía que parecía, desde un principio, tener un final funesto. Aún aturcido por la balacera, el protagonista siente la presencia de un hombre uniformado que lo cuestiona por lo acontecido. «¿Y quiénes fueron los que los balacearon?», le pregunta el oficial de migración (195), a lo que él no sabe qué responder. «Entonces deben de haber sido los apaches», remarca el oficial como poniendo en la boca del protagonista una mentira para desviar la mirada de la verdad, como justificando la matanza con una absurda excusa, con un invento más del terror sistémico que desvía la atención del verdadero conflicto en una ola de violencia fronteriza en ambos lados del Río Bravo (Rulfo 195). Porque la felonía no solo está en arrebatarse la vida y la esperanza de un grupo de personas dispuestas a abandonar su tierra por conseguir mejores oportunidades en una tierra extraña; también está presente en la indiferencia y corrupción del agente migratorio que

interroga, golpea y manda de vuelta al protagonista a su tierra como lo ha estado haciendo sistemáticamente con sus connacionales, cumpliendo con su labor como un buen trabajador del estado: «Tengo ahí una partida pa los repatriados. Te daré lo del pasaje; pero si te vuelvo a devisar por aquí te dejo a que revientes. No me gusta ver una cara dos veces» (195).

El protagonista, en shock, es incapaz de poder dar cuenta de los hechos que acaba de presenciar; no puede más que someterse a las cachetadas y regaños del agente migratorio antes de volver a su tierra para encontrarse nuevamente con la miseria y con su padre. Son estas situaciones opresivas que enfrentan los personajes de ficción las que llevan, como asegura Barton Palmer, a una exploración de «estados liminales del ser» (*liminal states of being*), una desestabilización de la personalidad que lleva a estados alterados y limítrofes parecidas al sueño o a lo onírico (69). En parte, esta instancia de disociación o desconexión con la realidad se debe a un ambiente nocivo y asfixiante que pone a prueba y lleva al límite de la resistencia física y mental a los personajes en el relato. Generalmente, en las narrativas *noir* o en el *hardboiled*, este ambiente pernicioso se sitúa en las entrañas mismas de las ciudades americanas, esos espacios marginales de las grandes urbes de posguerra que son vaciados de todo sentido de protección y familiaridad, y, en cambio, son reemplazados por un lugar alterno y clandestino, viciado y peligroso. A esto, Barton Palmer le llama «la ciudad oscura» (*dark city*) (69). Es ahí donde el sentido de seguridad y domesticidad del espacio privado del hogar es puesto en peligro por la alteridad de una urbanidad desconocida donde habita el crimen y la muerte. Sin embargo, en «Paso del Norte» no es la urbe predatora la que seduce y corrompe a los personajes para consumirlos dentro de su geografía nociva, sino la frontera, la que pone al límite el «estado de tensión» de los cuerpos y las mentes de los individuos. La frontera entendida aquí como un espacio liminal, un espacio limítrofe y en conflicto entre dos naciones donde normas torcidas y amorales permiten el exacerbado uso de la violencia. Un territorio violento donde el asesinato o el crimen puede acontecer porque se vive en el intersticio entre dos linderos legales, dos instancias de poder soberano que, interpoladas, generan un vacío jurídico que dejan indefensos y en desventaja a quienes intentan cruzar clandestinamente. En otras palabras, un «estado de excepción»: tierra de nadie donde la desintegración y la suspensión de las garantías individuales se dan a razón de una crisis o emergencia que permite la instauración de un nuevo orden

(Agamben 23). Fantasía política y cruenta que Carl Schmitt y Giorgio Agamben exploran en sus obras para esclarecer ese súbito ascenso de poderes indeterminados y vagos en que se violan derechos inalienables y se desdibujan las garantías constitucionales. Pero, por extraño que parezca, también es un espacio que seduce y cautiva la imaginación del migrante porque la frontera se vuelve un umbral hacia la fantasía desproporcionada del sueño americano, dando cabida a las promesas incumplidas del sueño del progreso y el éxito que atrae a las personas inclusive al límite mismo de la muerte. Rulfo juega así con esa ambigüedad de la frontera, un espacio que seduce y destroza las esperanzas de los personajes que lo han arriesgado todo para ver sus metas hechas realidad; un espacio forjado de deseos incompletos que se van apilando como los cuerpos en el agua.

Solo entonces la frontera se muestra como un espacio impenetrable y hermético, vigilado y controlado por agentes anónimos cuyas acciones desmedidas someten, violentan, deportan y suprimen vidas con una eficacia aterradora, sin un ápice de moral o de duda. Es una afinada máquina de erradicación de cuerpos e ilusiones en ambos lados de Río Grande, un sistema binacional cuyo desproporcionado poder cae por completo sobre los migrantes, trabajadores o campesinos empobrecidos, quienes se ven incapaces de defenderse contra el exceso de violencia ejercido sobre ellos. Como asegura Achille Mbembe, el estado o el gobierno soberano tiene el poder de decidir qué vida importa y cuál no; tiene la posibilidad de definir quién es desechable y quién no bajo ciertas condiciones. En su ensayo “Necropolitics” (2003), Mbembe explica que este poder sobre la vida y la muerte es el mayor ejercicio de soberanía. El sueño de la libertad e independencia que cualquier sujeto pueda tener está supeditado a la fantasía de que todos los individuos son iguales ante la ley, ante ese cuerpo (*demos*) ambiguo formado a partir de hombres y mujeres libres, ante las normas que rigen y controlan el dominio de la vida o de lo que Michel Foucault llama «biopoder» (Mbembe 11).

Sin embargo, para un grupo de campesinos que tratan de cruzar hacia los Estados Unidos, como ocurre en el cuento de Rulfo, dichos principios modernos de equidad o libertad quedan vedados, ya que, bajo la lógica de lo que Mbembe denomina «necropolítica», para una institución, como el estado, el gobierno, o un «estado de excepción», el valor que la vida de una persona pueda tener es menor mientras más alejado esté del eje del privilegio, como es la condición social o cuestiones raciales (17). En este

sentido, el poder actúa dividiendo a la especie humana en categorías y subcategorías, fraccionando a la población en grupos cada vez más minúsculos, aislados y segregados, hasta que esta categorización se reduce a los que merecen vivir y los que no importa que mueran, los vivos y los muertos. De tal manera que, en el estado moderno, las necropolíticas no solo determinan qué sector de la población debe ser exterminado, sino que construyen un sistema de eliminación que establece quién está muerto social o políticamente, quién merece la atención del estado o quién debe ser excluido y aislado (Mbembe 22). Para el protagonista y el grupo de migrantes que cruzan por el Río Grande, la suerte está echada, dado que no está en ellos el poder decidir entre la vida o la muerte, sino en las instituciones binacionales que han lanzado los dados y han decidido que su vida no vale nada: pequeños residuos de un Estado de Derecho fallido, de las promesas incumplidas del progreso nacional, de la hiriente catástrofe de la Reforma agraria y los sueños rotos del Milagro Mexicano. El crimen, entonces, más allá de esa desmedida manipulación y empleo de poder, es la completa eliminación de la vida y las esperanzas de individuos cuya existencia o desaparición es completamente indiferente ante los ojos del estado. De esa manera, el texto eleva el «estado de tensión» de los personajes, un punto de ruptura en que se pone al descubierto la pulsión descontrolada de la violencia binacional que se alimenta no solo de la erradicación y desmembramiento de cuerpos, sino también de la destrucción psicológica que transforma y vacía de sentido a los personajes. Proceso de deshumanización que habita el espacio fronterizo, en el umbral mismo de lo que Agamben denomina «estado de excepción» y que es reflejo del ambiente social del capitalismo tardío que Rulfo describe en su narrativa.

Hacia una estética del *thriller* fronterizo: conclusiones

Oscilante entre los cambios sistémicos de un México moderno y una época de posguerra, la vida del protagonista de «Paso del Norte» se ve transformada al sobrevivir las balas que rozan desafiantes su cuerpo. La fortuna le ha permitido regresar a contar su trágica experiencia intentando cruzar las aguas del Río Bravo. La narrativa de Rulfo es rica en experimentos formales, pero también en exploración de temas. Si bien su descripción de las condiciones de vida de los pobladores rurales en un ambiente posrevolucionario siempre ha llamado la atención de la crítica, también es justo recalcar cómo esas condiciones mismas derivaron en una

migración hacia la Ciudad de México y también hacia los Estados Unidos. Rulfo, con esto, abre una puerta hacia uno de los grandes problemas sistémicos del país, hacia una realidad migratoria que ha sido siempre parte de la historia nacional. Sin embargo, con «Paso del Norte», el autor jalisciense da un paso más al construir un ambiente lóbrego y oscuro que reproduce los grandes miedos y la visión que la gente tenía en esa época sobre el proceso migratorio. Una visión única, llena de claroscuros y situaciones amorales que, quizás, son consecuencia de una cultura de masas ricamente influenciada por los *thrillers* americanos y el cine negro. Porque algo de esos filmes sórdidos, de esa estética *noir*, está presente en el cuento. Algo de ese suspenso atronador sacude el alma de los lectores al ver la vida de los migrantes desquebrajarse. Algo de esa industrialización opresiva y de esa pseudomilitarización de la frontera parece acechar las palabras de Rulfo y presagiar los grandes cambios sociopolíticos que estallarán con el neoliberalismo y la violencia transnacional.

Así, el cuento de Rulfo se puede leer como uno de esos primeros acercamientos a la literatura fronteriza mexicana donde la presencia del migrante empieza a tener una preponderancia cultural. Pero también como un *thriller* o narración de suspenso que empieza a inaugurar toda una manera de entender el espacio limítrofe de la frontera norte y toda esa violencia transnacional que, años después, se desencadenó con la firma del Tratado de Libre Comercio (1994), desgarrando los cuerpos y silenciando la vida de miles de personas. Casi cincuenta años después, ese mismo silencio despedaza la tranquilidad de los pobladores de la ciudad ficticia de Santa Teresa en la novela póstuma *2666* (2004) de Roberto Bolaño. Y, así como en la obra de Rulfo, los ingenuos intelectuales del texto de Bolaño se adentran en una zona fronteriza esperanzados por hallar vestigios del elusivo Benno von Archimboldi solo para encontrarse con feminicidios, desapariciones y crímenes.

De esta manera, Rulfo quizás inaugura una forma de expresión llena de claroscuros y antihéroes que motivará la escritura de autores como Roberto Bolaño, Élmer Mendoza, Martín Solares y Pablo Soler Frost en las que se invita a la reflexión sobre las descomunales dimensiones del capitalismo tardío y, posteriormente, del neoliberalismo en el espacio fronterizo del norte de México. Una visión de mundo que describe cómo esas dos apuestas temibles del capitalismo salvaje desorganizan las prácticas habituales de los pobladores de la frontera o de la migración hacia los Estados

Unidos, dislocando el sentido de realidad, abriendo las puertas a una hiperviolencia que no tiene límites.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción: Homo Sacer, II, I*. Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- Bonfil, Carlos. *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*. CONACULTA, 2016.
- Borde, Raymond y Étienne Chaumeton. *A Panorama of American Film Noir 1941-1953*. City Light Books, 2002.
- Hitchcock/Traffaut*. Dirigida por François Truffaut, Touchstone, 1983.
- Leal, Luis. «'El Gallo de Oro' y otros textos de Juan Rulfo». *INTI: Revista de literatura hispánica*, no. 13/14, 1981, pp. 103-110.
- Massey, Douglas. "The Mexico-U.S. Border in the American Imagination." *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 160, no. 2, 2016, pp. 160-177.
- Mbembe, Achille. "Necropolitics." Traducido por Libby Meintjes, *Public Culture*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 11-40.
- Mino Gracia, Fernando. *La fatalidad urbana: El cine de Roberto Gavaldón*. UNAM, 2007.
- Mora, Gabriela. «El ciclo cuentístico: *El llano en llamas* caso representativo». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol 17, no. 34, 1991, pp. 121-134.
- Naremore, James. "American Film Noir: The History of an Idea." *Film Quarterly*, vol. 49, no. 2, 1995-1996, pp. 12-28.
- Negrín, Edith. «Pedro Páramo y el lenguaje filmico». *Pedro Páramo: Diálogos en contrapunto*. Editado por Yvette Jiménez y Luzelena Gutiérrez de Velasco, El Colegio de México, Fundación para las Letras Mexicanas, 2005, pp. 349-367.
- Palmer, Barton. "The Divided Self and the Dark City: Film Noir and Liminality." *Symploke*, vol. 15, no. 1/2, 2007, pp. 66-79.
- Rivera Garza, Cristina. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Random House, 2016.
- Rulfo, Juan. «Paso del Norte». *El llano en llamas*. Barcelona, RBA Editores, 1993, pp. 191-196.

«Zumbaron las balas hasta que nos mataron»... Alejandro Ramírez Méndez

———. «Juan Rulfo examina su narrativa». *Escritura*, no. 2, 1975, pp. 305-317.

Smuts, Aaron. “The Desire-Frustration Theory of Suspense.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, no. 3, 2008, pp. 281-290.

**SUSPENDED UTOPIA:
THE 1988 CHILEAN PLEBISCITE
IN ANTONIO SKÁRMETA'S
*LOS DÍAS DEL ARCOÍRIS***

Utopía pendiente: el plebiscito chileno de 1988
en *Los días del arcoíris* de Antonio Skármeta

Lila McDowell Carlsen, Ph. D.
Pepperdine University

Correo electrónico: lila.carlsen@pepperdine.edu

Abstract

Antonio Skármeta (1940, Antofagasta, Chile) returns to the conflict of democracy and dictatorship in his 2011 novel, *Los días del arcoíris* (*The Days of the Rainbow*), which follows the creation of the No campaign against General Augusto Pinochet in the 1988 Chilean plebiscite. The novel emphasizes democracy as a utopian motivator in contrast to the violence of the authoritarian regime. The action of the novel places the characters in mortal danger referencing documented tactics of Pinochet's dictatorial state, creating an atmosphere of fear and suspense leading up to the plebiscite. Drawing on utopian theory and narrative theories of suspense, these elements display a convergence of utopian motive against dystopian circumstances that capture the hope and horror of the final months of the Chilean dictatorship. The novel also offers a timely admonishment: while Pinochet lost the plebiscite, the return of full and fair democracy to Chile is still considered a suspended project.

Keywords: Antonio Skármeta, democracy, utopia, suspense, dictatorship, *Los días del arcoíris*

Resumen

Antonio Skármeta (1940, Antofagasta, Chile), vuelve a tratar el conflicto entre la democracia y la dictadura en su novela *Los días del arcoíris*,

publicada en 2011, la cual sigue la creación de la campaña del No contra el General Augusto Pinochet en el plebiscito chileno del año 1988. La novela enfatiza la democracia como un motivador utópico en contraste con la violencia del régimen autoritario. La acción de la novela pone a los personajes en peligro mortal al referirse a las tácticas de la dictadura, lo cual recrea la atmósfera de miedo y de suspenso que antecedió el plebiscito. Al recurrir a la teoría de la utopía y la teoría narrativa del suspenso, estos elementos muestran una convergencia del motivo utópico contra las circunstancias distópicas que capturan la esperanza y el horror de los últimos meses de la dictadura chilena. La novela también ofrece una advertencia: aunque Pinochet perdió el plebiscito, el regreso de la democracia completa y justa todavía se considera un proyecto pendiente.

Palabras claves: Antonio Skármeta, democracia, utopía, suspenso, dictadura, *Los días del arcoíris*

Recibido: 25 de mayo de 2021. *Aceptado:* 11 de marzo de 2022.

Introduction

Antonio Skármeta (Chile, 1940) returns to the conflict of democracy and dictatorship in his 2011 novel, *Los días del arcoíris* (*The Days of the Rainbow*), which follows the creation of the campaign against General Augusto Pinochet in the 1988 plebiscite. The novel won the Premio Iberoamericano Planeta-Casa de América in 2011, recognized as the best Spanish-language novel of the year. Skármeta also won the Chilean National Prize in Literature in 2014 and sealed his status as one of Chile's most important living novelists. In this novel, the themes of youth suspended by national crisis, the branding and marketing of democracy, and dictatorial violence create narrative suspense between the utopia of democracy and the dystopian reality of military rule in Chile in a specific historical moment. In this novel, Skármeta presents the notion of democracy as a utopian image and as an act of protest against dictatorship. Drawing on narrative theories of suspense and utopia, the concept of suspense takes on a double function. On one hand, suspense drives the narrative tension towards the climax of the plebiscite in the novel. On the other hand, the full realization of the utopia of democracy in Chile is presented as suspended and out-of-reach, even though the results of

the plebiscite point to the end of the dictatorship and the ushering in of a new era of democracy.

The historical context of the novel and the background of the writer both factor into the conceptual framework of utopia. The novel focuses on the protagonist, Nico Santos, a marginalized youth who confronts an epic national crisis. The novel also presents the branding of the No campaign as a means to market democracy to the Chilean public. The novel gives various explicit examples of dictatorship as they directly affect Nico: his father Rodrigo, who is kidnapped by the regime; and Adrián Bettini, who risks his own life to lead the campaign against Pinochet, creating an atmosphere of suspense and fear. These elements display a convergence of utopian motive against dystopian circumstances that attempts to capture the hope and the horror of the final months of the Chilean dictatorship.

Narrative suspense in fiction is used to keep the reader engaged and sympathetic to the protagonist's plight (Mazzoni and Hanafi 145)¹. In historical fiction, suspense is built in the fictional world that refers to historical events. In *Los días del arcoíris*, the novel's narrative present spans the months leading up to the 1988 plebiscite under Pinochet's regime. In 1970, Salvador Allende won the presidency with the left and center-left coalition called the Unidad Popular. From 1970-1973, his presidency was plagued by domestic and external conflict, which led up to the coup d'état on September 11, 1973. With Gen. Augusto Pinochet as military leader and head of the government, his regime employed violent tactics characteristic of dictatorship to maintain authoritarian rule over the country. These included: abolishing all political parties, assassination of political dissidents, political detainment, interrogation, torture, censoring of all art forms and media, and curfews². In 1988, Pinochet faced increasing inter-

¹ Mazzoni and Hanafi highlight the turn that occurred in the mid-to-late 18th century from allegorical to suspense reading. Up to that time, allegorical reading was the primary mode of interpreting fiction among the reading public, with the primary focus on meaning, concepts, and judgements (145). This transformation is evident in "the opposition between the 'poetic' narrative of the *romance* and the 'historical' narrative of the *novel*" (Mazzoni and Hanafi 142).

² The *Informe Valech*, commissioned by President Ricardo Lagos and led by Bishop Sergio Valech, documents the systematic abuses of human rights during the Chilean dictatorship including the imprisonment and torture of almost 40,000 people. It was first published in 2004, revised in 2005, and reopened in 2010 with the addition of more cases (Comisión Valech). Ernesto Carmona investigates the dictatorial strategies, including de-

national pressure to legitimize his regime and allowed a national referendum on whether or not he would remain as president the next eight years. If the populace were to vote down his referendum, he would step down and allow for democratic elections to take place. He lost the plebiscite and left office, but remained part of the government as head of the armed forces and later as senator with a life-term. The years following the dictatorship are commonly referred to as the Transition to Democracy, as this was a gradual turnover of power with some dictatorial institutions and practices (military presence, institutional silence, and non-prosecution of some regime leaders) remaining up to this date³. Articles 43 and 47 of the 1980 Constitution written under military rule provide for military supervision of elected officials as well as military representatives in the Senate to ensure right-wing control of future governments (*Constitución* 29, 30). As of 2021, Chileans have begun the utopian democratic work of assembling a constitutional convention to write a new document to replace the 1980 Constitution⁴.

In economic terms, the Chilean dictatorship marks the country's transition to a neoliberal economic model. Chicago School-trained economists (called the Chicago Boys) were appointed to the highest economic posts and implemented the following policies: a laissez faire approach to economic issues, increased international trade, and a liberalization of the market and price system (Fornazzari 5, Rodríguez 3). Idelber Avelar and Alejandro Fornazzari have referred to this period as a collapse of economic and cultural

tainments, assassinations, and disappearances of journalists and the broader population in Chile under military rule, in the 1998 testimonial volume *Morir es la noticia*.

³ Grínor Rojo details some of the democratic strategies that were generated well before the plebiscite was called. Members of various ideologies (including conservative republicans, socialists, and Christian democrats) began the work of what was to be the Concertación as early as 1983 with a Manifiesto Democrático and other frameworks for re-establishing or transitioning to democracy in the country (234). Alessandro Fornazzari, in his analysis of an eclectic selection of texts, details the neoliberal transition in Chile, in aesthetic and economic terms (2). Neoliberalism became the dominant economic model in Chile beginning in 1973 in the wake of the military coup and continuing to-date, as a backlash to the socialist policies of the Unidad Popular (Popular Unity) government led by President Salvador Allende (Fornazzari 4).

⁴ Juan Pro details the utopian impulse in the process of Latin American nation-building and the authoring of constitutions (3). Carlos Ferrera explores utopianism in the early years of Chilean independence from a Trans-Atlantic perspective (in Pro 92-98). The underlying utopian notion of a society in-progress is also present in Skármeta's pro-democracy text analyzed here.

thinking into one worldview (Fornazzari 7-8, Avelar 46). According to Fornazzari, drawing on Michel Foucault, the neoliberal market offered a way of rationalizing everything, including society and culture (7-8). Avelar explains that under Pinochet: “the policy entailed control for people, freedom for things, especially for capital and commodities” (46). Under neoliberalism, the dictatorship was able to “restructure every corner of social life according to market logic” (Avelar 46). Skármeta’s novel demonstrates how the campaign against Pinochet used the dictatorship’s own tools of market logic against itself to convey a positive utopian alternative to dictatorship. Part of Skármeta’s message in the novel is that the No campaign created a space for a return to the collective social dreaming that occurred during the emergence of the Popular Unity movement which led to the democratic election of Salvador Allende. The novel also concedes that the victory of the No campaign, while significant, does not repair the deeply ingrained social, political, and economic transformations that occurred from 1973-1988. Skármeta’s novel forms a social critique against the fragmentation and destruction (suspension) of civil society during the Pinochet era. This type of anti-authoritarian discourse, according to Juan Pablo Rodríguez, “has the power to situate individual problems within broader contexts, triggering solidarity bonds among individuals in scenarios marked by social fragmentation” (8)⁵. Skármeta’s novel focuses on the power of utopian imagination in Chile’s recent history to renew social and political engagement and galvanize popular mobilization in the form of democratic practices.

Skármeta’s writing against dictatorship

While this novel focuses on the co-protagonists and their family members who are endangered by Pinochet’s regime, the dictatorship affected Skármeta’s life and work in several ways. A former ambassador to West Germany and a leading public intellectual in Chile, Skármeta has dedicated his career primarily to literature and theatre. He is the author of over fifteen novels, and his work has been translated into thirty languages. His career is marked by exile in Argentina and West Germany during the years of the Pinochet dictatorship. In regards to his role as a public intellectual,

⁵ Juan Pablo Rodríguez analyzes the extent to which social critique of capitalism and political mobilization can resist the neoliberal model in Chile in the Post-Pinochet era, examining principally the 2011 mobilizations in Chile (9).

Skármeta believes in a democratization of public debate and has used his novels and media as way to make conversations about society and culture more accessible to a broad populace⁶.

This novel is not Skármeta's first project dealing with the 1988 plebiscite. His play *El plebiscito* was adapted into a screenplay by Pedro Peirano and produced as the feature film, *No* (2012), directed by Pablo Larraín and starring the Mexican actor, Gael García Bernal. The film garnered several awards including the Art Cinema Award at Cannes (2012) and an Oscar nomination for Best Foreign Language Film (2012). The film follows a similar trajectory to the novel, including the creation and execution of the No campaign and the election that ousted Pinochet. Throughout his career, Skármeta has continued to write against authoritarian forces, incorporating unlikely characters as protagonists and maintaining a "burning patience" for liberation⁷. With Skármeta's approach to literature in mind, both the narrative concept of suspense and utopian theory together offer a framework for understanding the idea of democracy as more compelling than the threat of violence as presented in this novel.

In *Los días del arcoíris*, suspense is used effectively by creating empathy for the principal characters and by suspending the revelations of

⁶ During the years of the dictatorship, the Chilean generation of the *novísimos*, coinciding with the literary Post-Boom, emerged in the 1970s and gained popular and critical attention into the 80s and beyond, riding on the wave of popularity and consumer interest in Latin American fiction of the 1960s Boom. Within Chile, a handful of names stand out in the Post-Boom generation: Antonio Skármeta, Isabel Allende, Poli Délano, and Ariel Dorfman. One common thread that can be traced from the Boom to the Post-Boom and beyond is a focus on stories of exile and memory to some extent, as many of them were marked by authoritarian rule, according to Raymond L. Williams (61). In the Post-Boom and in later generations, narrative tends more towards minimal histories and marginalized figures as protagonists. The Post-Boom writers of the Southern Cone, including Skármeta and Allende, continued the modernizing project of the Boom writers, but with a return to accessibility and realism that was lacking in some of the works of the 1960s Boom (Williams 61). For example, Skármeta regularly employs colloquial language, references to popular culture, and young protagonists from the middle or working social classes in his narrative. Additionally, the writers of the Post-Boom generation tended towards more optimistic narratives than the writers of the Boom. This approach is evident in Skármeta's fiction, and particularly in this novel, wherein the protagonists confront dystopian, dictatorial circumstances with the hope of a return to democracy.

⁷ "Burning patience" refers to the title of Skármeta's first novel, *Ardiente paciencia*, also published as *El cartero de Neruda* (1985). The title is a reference to Pablo Neruda's Nobel Prize acceptance speech in 1971, which incorporated the line by Arthur Rimbaud.

their fates within the story. Regarding suspense in literature, Noel Carroll states the following: “suspense is not a response to the outcome; it pertains to the moments leading up to the outcome, when the outcome is uncertain” (in Vorderer et al. 74). According to Elana Gomel, utopia relates to suspense in literature, because utopia is the fiction of an ending (352). In fiction, the suspense within the plot leads the reader toward the climax, the revelation of the unknown, or the unraveling of the enigma in detective fiction. The utopia of narrative finality offers the reader a satisfying sense of order being restored in the narrative world, representative of empirical reality (Gomel 352). Suspense in fiction, in this case, “implies that the world ultimately makes sense; that underneath the irrationality of human suffering lies a perfectly rational pattern” (Gomel 352). As this analysis will demonstrate, the variables related to dictatorship affect the characters, creating uncertainty and tension in the text. Utopia in the novel, in one sense, is the striving toward meaning and reason and away from suffering and violence. Additionally, Carroll affirms: “suspense is the art of making the reader care about what happens next” (in Vorderer et al. 75). The novel evokes empathy for Nico and Adrián Bettini as the co-protagonists, both of whom confront the effects and tools of authoritarian rule in the novel. The suspense builds in the novel towards a resolution of the principal conflict alongside the allegorical utopian striving towards a society free from dictatorship.

Democracy as a utopian motivator

The conceptual framework that I employ in analyzing the novel draws on recent contributions to the field of utopian studies. Theorists including Lyman Tower Sargent, Lucy Sargisson, and Tom Moylan refer to both utopian literature and creative work as well as actual political projects in their studies. Fernando Ainsa is the critic who has most thoroughly explored the utopian imagination in the Latin American context. In terms of utopia, it is usually described as a social project that is bent toward collective well-being. In Sir Thomas More’s work *Utopia* (1516), the term derives its meaning from the Greek *u-topos*, non-place, as well as *eu-topos*, good place. More’s narrative world represented an imaginary paradise at the same time it offered a satire of some of the social and political issues of early 16th century England. Common themes in more recent utopian projects include the notion

of social dreaming, or positive social imagination around a particular value set. Ainsa's conceptualization of Latin American utopias corresponds to this differentiation: «Gracias al adjetivo utópico, la utopía pasó a ser 'un estado de espíritu', sinónimo de actitud mental rebelde, de oposición o de resistencia al orden existente por la proposición de un orden radicalmente diferente» (*La reconstrucción* 21)⁸. In contemporary utopias, the desire for the eu-topos is prioritized over the actual implementation of a definitive social framework. Modern utopias are inclusive of diverse people and viewpoints, and they are forward-thinking, or a projection of what life could be like in the future (Sargisson, *Contemporary* 5). Oftentimes the notion of utopia is dismissed as pointless or out-of-touch (as synonymous with Quixotic) or as a gateway or permission slip for authoritarian control. However, utopia is framed here as a tool for critiquing the actual and proposing new or creative ways to imagine the future in an ethical, forward-facing sense. Michael J. Griffin and Tom Moylan claim that “these dark times of closure, exploitation, privilege, and violence call out more than ever for Utopia's transformative energy as a necessary stimulus to sociopolitical transformation” (11). Juan Pro draws a direct line from Thomas More to the Latin American political movements of the twentieth century:

The Latin American experience helps us understand that the impulse that lay behind Thomas More's new literary genre in 1516 was the same one that prompted nineteenth-century European socialists and anarchists to emigrate to the Americas to put their ideal communities into practice, and also inspired the mobilization of the revolutionary guerrillas and populist masses in the twentieth century. (2)

⁸ “Thanks to the adjective utopian, utopia became a ‘state of spirit,’ synonymous with a rebellious mental attitude, in opposition or resistant to the existing order, by means of the proposition of a radically different order” (my translation). All original quotes from the novel by Skármeta will be accompanied by the equivalent English quote in Mery Botbol's translation of the novel *The Days of the Rainbow* (2013), except for instances where the translation is inaccurate, in which cases I have provided the translation.

The collective imagination behind those movements to build a new and different society is an essential element behind many philosophers and essayists in the Latin American context, including Alfonso Reyes, José Joaquín Mora, and Andrés Bello (Pro 2, Ferrera in Pro 94). As Pro discusses, utopian revolutionary projects since the beginning of the nineteenth century and through the twentieth century “marked the processes of emancipation in the new Latin American nations, but also the subsequent creation and consolidation of the independent states, as well as the history of the entire region” (3). Additionally, utopian ideals are imbedded in the constitutions of Latin American nations, which were the product of revolutionary processes and included the social aspirations of their writers (Pro 3). The concept of the democratic republic is considered here as a utopian social experiment and also an ideal in the Latin American context (Pro 3). Specifically, *Los días del arcoíris* emphasizes the pursuit of democratic practices as a utopian motivator. Following the trajectory of utopian thought in Latin America, and specifically in Chile, this novel offers a fictionalized snapshot of a historical transformation that was carried out with the desire for a more humane and equitable society.

According to Lyman Tower Sargent, dystopia (also known as a negative utopia) is “a non-existent society described in considerable detail and located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which the reader lived” (9). Modern dystopias, which have recently increased in visibility and popularity across multiple creative and media forms, are presented as a social protest. Dystopia focuses on the physical negation of basic human needs and rights for a group. It is issued as either a cautionary tale or a warning to elicit action or change in the present. Additionally, the u-topos (non-place) dimension of utopia relates specifically to the use of suspense in the novel. Following its narrative arc, suspense is maintained past the climax of the election and into the denouement as the new Chilean president is inaugurated⁹. It is then that the utopia of democracy prevails, yet it fails to be implemented comprehensively, leaving the utopia of democracy unfinished and in suspense. Various conflicts and convergences of utopia and dystopia as they relate to suspense are evident in Skármeta’s text and will be laid forth in this analysis.

⁹ In the novel, the historical Patricio Aylwin is depicted as the fictional President Olwin.

Youth in suspense

The title of the novel, *Los días del arcoíris*, refers to the months leading up to the 1988 plebiscite, and the rainbow is the image used to represent the eighteen political parties that formed a coalition in favor of the return of democracy, known as the Concertación de Partidos por la Democracia. The No emblem is the iconic brand of the campaign against Pinochet that was employed as a discursive strategy and as an anti-authoritarian political protest. In the novel, the high school senior Nico is dealt a personal blow by the regime as his father, Rodrigo Santos (a teacher at his school), is arrested during class as a political dissident. His whereabouts and status are unknown by Nico and their acquaintances¹⁰. In narrative terms, Nico's trajectory and personal development is suspended by the disappearance of his father. Grínor Rojo recognizes this as a competitive David v. Goliath *leitmotif* in Skármeta's work (236), and this novel overtly makes that allusion to the match-up between a dictator in power and the idea of democracy (Skármeta, *Los días* 39). The juxtaposition of the underdog (the No campaign) v. the returning champion (the Sí campaign, that won the fraudulent referendum of 1980) is clear in *Los días del arcoíris*, specifically. Rojo also cites the trope of competition, in an athletic and/or rivalry sense, as a recurring theme in several of Skármeta's works: the short story «El ciclista de San Cristóbal», the short stories of *Tiro libre*, and the novel *No pasó nada* (236). Such a narrative device has various thematic and rhetorical uses, one of which is to provide compelling ethical evidence in favor of the David or underdog figure. Another use is the building of suspense in regards to the hero (Nico) being outmatched by a larger and more powerful foe (the military regime). In this case, the novel uses two protagonists, Nico, and the advertising executive Adrián Bettini, alongside the No campaign as the ethical choice against the Sí campaign and the Pinochet dictatorship, represented by the Minister of the Interior, Doctor Fernández. This moral competition between utopia and dystopia

¹⁰ This represents Skármeta's technique of using a young protagonist from the lower to lower-middle class as a point of departure for exploring a national issue. In Skármeta's early short story, «El ciclista de San Cristóbal» ("The Cyclist of San Cristóbal"), youthful idealism is confronted with personal and collective tragedy, specifically, as poverty and illness unequally affect the lower social strata. In Skármeta's other major works of fiction, marginalized figures find themselves at the center of national conflicts in *Ardiente paciencia/El cartero de Neruda* (1985), *No pasó nada* (*Nothing happened*, 1980), *La chica del trombón* (*The trombone girl*, 2001), and *El baile de la victoria* (*Victory dance*, 2003).

allows the reader to identify with the underdogs and build suspense and conflict in the competition against Goliath, in a historic victory for democracy. Additionally, Skármeta's narrative technique humanizes the recent Chilean political conflict for a post-dictatorship generation.

Besides the novel's use of suspense, one of the ways Skármeta's novel appeals to a broad readership is through his use of young protagonists that follow common tropes related to the teenage years: romance and freedom, which become code words for democracy in the novel. The following quote references this youthful attitude and the desire for liberation. The protagonist, Nico, describes his girlfriend, Patricia Bettini: «Ella ve el fin del colegio como una liberación. Se imagina todas las cosas buenas de la vida juntas: la universidad, el sexo y por supuesto, el fin de Pinochet» (61)¹¹. There is a parallel in the novel between the collective desire to be free from Pinochet and the future of the young protagonist. Freedom in this context also equates to rebellion and to the utopian ideals proposed by Ainsa in resistance to the status quo (21). The ideals of freedom in three aspects of life: educationally, personally/sexually, and politically, represent utopian ideals for a more open, less restrictive way of life, specific to the point of view of a teenager. It also shows a characterization of a youth that is politically aware, to whom overthrowing a dictator is as important as high school graduation.

The novel continues to build suspense and tension, as well as empathy for the protagonist, by exposing Nico to the most sinister aspects of the dictatorial violence. While Nico fears for his missing father, one of his other teachers is assassinated by the secret police, the CNI. During the teacher's funeral, «El profesor de filosofía Valdivieso hace una semblanza del profesor Paredes. Evoca sus logros pedagógicos y teatrales. [...] Dice que don Rafael Paredes ha muerto en trágicas circunstancias. No dice que lo han degollado los agentes del CNI. Justo hoy teníamos la prueba de Shakespeare» (159-160)¹². In this instance, the young protagonist must

¹¹ "She sees the end of high school as a liberation. She thinks that all good things in life will come together: going to college, having sex, and, of course, the end of Pinochet" (53).

¹² "Valdivieso, the philosophy professor talks about Professor Paredes' life. He mentions his pedagogical and theatrical accomplishments. [...] He says that Mr. Rafael Paredes died in tragic circumstances. He does not say that CNI agents cut his throat. Today we were supposed to have a test on Shakespeare" (my translation).

face his teacher's tragic murder and realize that this might indeed happen or might have already happened to his missing father. This scene evokes the banality of evil as Hannah Arendt would call it, as the atrocities of the dictatorship become simply "tragic circumstances", according to official discourse, that interrupt daily life, a high school Shakespeare test, in this case.

Nico personally confronts the dystopian elements of dictatorial society as a high school student. In a conversation with the teacher that is brought in to replace his father, Nico learns the motive behind his father's disappearance: his political position against Pinochet was identified in student notes sent to the office of the Rector. The following segment connects this dystopian revelation with a strict society of citizen vigilance, evoking an Orwellian dystopia:

—«Así se puede decir que los chilenos en la dictadura de Pinochet somos como los prisioneros de la caverna de Platón. Mirando sólo sombras de la realidad, engañados por una televisión envilecida, mientras que los hombres luminosos son encerrados en calabozos oscuros.»

—¿De dónde sacó eso, maestro?

—Son los apuntes de clase de uno de sus compañeros de curso, Santos. El joven se lo entregó al rector (52)¹³.

A surveillance state in which children report their teachers for political dissidence echoes many literary as well as historical and present dystopian scenarios: from the rise of Big Data in late capitalism, to well-known literary representations such as George Orwell's *Ministry of Truth* in 1984 and Luisa Valenzuela's satirical short story «Los censores», in which the censorship sector of the (assumed Argentine) government represents dehumanizing state control. Diamela Eltit's novel, *Los vigilantes* (1994), explicitly invokes the surveillance state in dictatorial and post-dictatorial Chile. These examples also warn of the dangers of the abuses of state

¹³ "We can then say that Chileans under Pinochet's dictatorship are like the prisoners in Plato's cave. We're looking at shadows of reality, led by a TV that's corrupt, while brilliant men are confined to dark prison cells.' —Where did you get this, Professor? — These are the notes of one of your classmates, Santos. The student handed them over to the principal". (45)

power in the private lives of citizens, reminiscent of Michel Foucault's panopticon, in which the person is reduced to an "object of information, never a subject of communication" (Foucault 200). Culture and creative expression were devastated under the Pinochet regime in Chile. As Idelber Avelar explains, the "ideological office" of the dictatorship "functioned primarily through mass media", and thousands of Chileans were forced or chose exile abroad (46). Moreover, the regime used the "contempt for authority" provisions of the Military Code of Justice and State Security Law to suppress criticism of the government or military, leading to the arrest and prosecution of journalists during and after 1990 (Human Rights Watch).

The realities of life under dictatorship are indeed internalized for Nico as he deals with the aftermath of his father's disappearance and the suspense for an outcome continues to increase. Nico follows the established protocol for the Plan Bárbaro that Nico and his father's acquaintances had agreed upon in the event of his kidnapping without witnesses (in contrast to the alternative Plan Barroco in case he was taken prisoner with witnesses). In contrast to conventional high school concerns, such as sports, social life, and end-of-school parties, Nico has the disturbing task of reaching out to his father's friends in search of information as to his whereabouts in accordance with Plan Bárbaro. This traumatic experience for Nico contrasts with the seemingly disassociated market logic that governs the plebiscite campaigns: the breezy, upbeat appeals for the youth vote by the No campaign and the Sí campaign's absurd grasping for relevancy.

The campaign in favor of Pinochet, the Sí campaign, for many reasons, was unable to connect with the youth vote. The campaign in favor of Pinochet was characterized as reactionary, old-fashioned, and out of touch with the reality of most Chileans. For example, one campaign poster by the Chilean Movimiento Juvenil (Youth Movement) in support of the No vote stated «Yo no te pesco, cachai. Vota no como yo». ("No, I don't get you, understand? Vote no like me") (Movimiento Juvenil n.p.). In addition to the political violence of the era, Skármeta captures the youthful energy, colloquialisms, and inside jokes. He equates democracy and youth as utopian, and dictatorship and those representing the older establishment as dystopian. This youthful irreverence to the *status quo* also corresponds to Ainsa's «actitud mental rebelde» characteristic of contemporary utopia in this context (21). As Nico is a victim of the regime, the stakes for Nico in

the campaign are high. Moreover, Skármeta's utopia/dystopia dichotomy regarding the campaign extends to other characters in the novel.

The campaign for democracy

Nico's story intersects with the political conflict of the plebiscite as his girlfriend's father is Adrián, the marketing director that is brought on by the Concertación de Partidos por la Democracia to lead the No campaign. By the mid-1980s, both Brazil and Argentina's military dictatorships had ended, making way for the return of democratic elections and with both governments led by civilian politicians. However, in Chile during the same time, the country was still under severe authoritarian rule, and even state-sanctioned opposition was subject to censorship and intimidation. As discussed previously, the military controlled all media and cultural outlets: radio, print, creative arts, and especially television. Televisión Nacional was under military occupation, and television was used as the central medium in the dictatorship's "cultural intervention" (Avelar 46). The No campaign, as depicted in the novel, was forced to adopt a guerrilla strategy to evade sabotage: «El padre de Patricia cambia de oficina cada tres días. Trata de evitar que allanen los locales donde está la cinta grabada de la campaña contra Pinochet. Quiere mantener en secreto las imágenes para que los publicistas del 'Sí' no alcancen a reaccionar» (133)¹⁴.

The tape containing the television ad is hidden and transferred as if it were live ammunition in a war against a dictator. The novel presents Adrián as a reluctant hero who selflessly risks his life to a protest against Pinochet in the form of a tv commercial campaign. Adrián, a former political detainee, is characterized in the context of the campaign as a white-collar revolutionary who puts his career and life in jeopardy to defeat the dystopia of dictatorship from inside, within the parameters set by the dictatorship: its censorship, intimidation, violence, and attempts at sabotage. The threat of violence against Adrián, a former victim of the regime, compounds the sense of suspense and anticipation in the novel. With the odds stacked against him, it is the utopian idea of democracy that Adrián and others communicate to the Chilean voters that ultimately wins the plebiscite.

¹⁴ "Patricia's father changes offices every three days. He's trying to prevent the cops from breaking into the premises where he keeps the videotape with the campaign against Pinochet. He wants the images to be a secret, so the ad agents for the *Yes* don't have a chance to react" (124).

Although the No campaign had life-or-death implications for those who invested in it, it was still a political marketing campaign designed by politicians, activists, strategists, technicians, writers, and artists in a highly precarious political context. The group against Pinochet, the Concertación, represents the conflictive, contradictory, and open-ended notion of utopia according to Lucy Sargisson (*Contemporary* 5). The secondary character, Patricia Bettini, encapsulates some of the challenges the coalition faced: «...los políticos que están detrás del ‘No’ son una bolsa de gatos sin un concepto claro de cómo conducir el país en caso de que ganaran. Porque estoy convencida de que este país no tiene salida. No creo que poniendo papelitos en una urna se derroque a un dictador que tomó el poder disparando balas» (58)¹⁵. Many citizens believed that the referendum was a sham to give the appearance to the world that Pinochet’s power was legitimate, as occurred in 1980. The 1980 constitutional plebiscite permitted no real opposition, allowing Pinochet’s early grasp on power to take hold and extend his presidency until 1989. By that time, many Chileans doubted the ability of the opposition to organize against the dictatorship. The figure of Adrián Bettini represents the concessions that the Concertación made in the campaign. The leaders had to agree to the constraints set forth by the regime and simultaneously carry out a successful campaign using market strategies resulting from the neoliberal economic framework: the No campaign fully embraced the selling (branding/commodification) of democracy in order to begin the long process of ending the military regime. In this way, although Pinochet was indeed voted out, the economic model implemented by Pinochet remained and was even embraced by the opposition in the campaign, highlighting the suspended and conflictive nature of the utopian imagination.

The various ideologies among members of the Concertación, referenced in the rainbow icon of the No campaign, again echo Sargisson’s position of utopia as open-ended and contradictory, rather than a prescriptive blueprint for society (*Contemporary* i). According to Carlos Ferrera, in the Chilean context, utopia has been given an unfinished connotation well before its independence: “utopia was not so much a

¹⁵ “...the politicians behind the ‘No’ are like a sack of cats that have no idea how to lead the country if they win. Because I’m convinced that this country has no way out. I don’t believe that putting little papers in a ballot box can overthrow a dictator who came into power by firing bullets” (my translation).

finished reality as had been the norm laid down by More, but was something potentially within their grasp” (in Pro 93). Adrián’s exasperation in working with the Coalition makes the notion of bringing about democracy in Chile seem impossible, given that the only thing they had in common was being against Pinochet: «Tengo que conseguir un acorde que armonice a los liberales, a los demócratacristianos, a los socialistas, a los socialdemócratas, a los radicales, a los cristianos de izquierda, a los verdes, a los humanistas, a los socialistas renovados, a los comunistas, a los centristas... ¡Qué cacofonía!» (92)¹⁶. The various political parties represented in the Concertación had been suspended under the dictatorship, and, in being allowed to express opposition against Pinochet and support for the return of democracy, they had serious questions about the legitimacy of the referendum process. After fifteen years of censorship and loss of rights, they were participating blindly and guided by utopian optimism. Many citizens believed that instead of considering the referendum an actual opportunity to oust Pinochet, that they should maximize the opportunity to expose the violence and abuses committed by the regime, focusing on the past (telling the truth of the horrors of the dictatorship), rather than painting a rosy picture of an imaginary alternative Chile without Pinochet.

The ads created by Bettini in the novel, similar to the actual ads produced in 1988, incorporate a conflictive and contradictory utopian approach. They include both harmonious carefree images as well as the testimonial style of revealing truths about the violence under Pinochet. Additionally, Adrián favors aspirational and easy-going images for the campaign, presented as a radical utopian alternative (as Ainsa would say) to the fear-mongering and threats used by the dictatorship. In a conversation between Adrián and his daughter Patricia, he describes the moral dilemma of the No the campaign:

–Sé que el «No» no es un producto. Pero para convencer a la gente, Pinochet ha hecho publicidad en la televisión durante quince años. A mí sólo me dan quince minutos para seducir a los «indecisos» a que voten contra él. Tengo que

¹⁶ “I have to come up with a harmonious chord between Liberals, Christian Democrats, Social Democrats, Radicals, leftist Christians, Greens, Humanists, Renewed Socialists, Communists, Centrists... What a cacophony!” (my translation).

excitar a los chilenos a que compren algo que hoy no hay
en el mercado.

—¿Qué?

—¡Alegría! (72)¹⁷

The novel uses exposition as well as situational narrative to give examples of what it means to live under a military rule: fraudulent elections, censorship, disappeared detainees, political assassinations, and a traumatized and apathetic citizenship. The utopia of democracy is presented as something intangible and imprecise. It is depicted as the happiness that is currently not for sale and therefore unattainable. Adrián struggles with apparent incoherence of a neoliberal framework, he uses his own profession (a symptom of late capitalism) as a means to achieve a democracy with social utopian goals.

Suspense and dictatorship

Additionally, Adrián personally confronts the dictatorial regime in his meeting with the Ministry of the Interior ahead of the campaign. The novel exemplifies the dictatorship's manipulation of discourse to legitimize its authoritarian rule. Adrián is called to Doctor Fernández at the palace of the Chilean government, La Moneda. The mention of this edifice evokes strong memories in the Chilean collective consciousness: the images of the bombardment during the coup d'état, Salvador Allende's last radio broadcast during the attack from the presidential offices, as well as the seat of dictatorial power usurped by Pinochet. Fernández attempts to recruit Adrián, a former political prisoner of the regime, to direct the Sí campaign, and minimizes the seriousness of the violence of the dictatorship. For example, Fernández dismisses the crisis of disappeared detainees as minor: «[Fernández:] —Mucha gente se preocupa sin motivo. A veces mis hombres hacen un par de preguntas de rutina y los detenidos vuelven a casa tan campantes. [Adrián:] —Ministro, hay más de tres mil desaparecidos. [Fernández:] —Esa es una exageración de las estadísticas. El país ya

¹⁷ “—I know that ‘No’ is not a product. But in order to convince people, Pinochet has been advertising on television for fifteen years. I only get fifteen minutes to seduce the ‘undecided’ to vote against him. I have to encourage the Chilean people to buy something that’s not yet on the market. —What is it? —Joy!” (62-63).

superó la emergencia» (25)¹⁸. Here Skármeta's novel highlights the misinformation and manipulation of discourse used by the regime to defend its actions, claiming the necessity vis à vis a national emergency at the same time it characterizes severe interrogation, torture, and disappearances as routine questions. Adrián boldly cites the well-documented statistic of over 3,000 disappearances, and the Minister dismisses it as exaggerated in a blatant example of dystopian gaslighting. This dialogue emphasizes the cruelty of dystopia in denying basic human rights and dismissing their significance, underscoring the dehumanization of dictatorial rule.

The novel also describes the process of creating the iconic ads for the No campaign, with their catchy songs and inspiring visual montages. The No ads have become part of the Chilean popular culture since their airing. The following sequence describes one of the most memorable ads of the campaign against Pinochet: «Un caballo galopa en la pradera, es el caballo de la libertad. Se mueven los limpiaparabrisas de un taxi. Es el No de la libertad. ... Sobre la cabeza del barbudo rey, una corona de cartón piedra se enchueca, va a llegar la libertad. A ver esas palmas, chiquillos, marcando el ritmo así, ... la libertad» (Skármeta, 213-215)¹⁹. The quote communicates, frame for frame, the montage of the famous *franja* and even references the upbeat, catchy jingle: «Vamos a decir que no» (“We are going to say no”) of the era. The novel intentionally shows the importance of emotion and idealism as a powerful political tool to appeal to a broad, disparate, and contradictory voter base. Rojo describes the ads produced by Adrián as the equivalent of a folkloric German *Märchen*, «un cuento de hadas porveniristas» (“a futuristic fairy tale”), or a fantasy of the future (238). The ads conjured by Adrián were to be so different from the present that the public would be dismayed by how distant the idyllic images seemed from their daily life in dictatorial Chile. The use of the montage allows for an appeal to emotions compel the TV viewer

¹⁸ “[Fernández:] “—Many people worry for no reason. Sometimes my men ask a couple of routine questions and then the detainees can go back home as if nothing had happened. [Adrián:] —Mr. Minister, more than three thousand people are missing. [Fernández:] — Those statistics are an exaggeration! The country has already overcome the crisis” (17).

¹⁹ “A horse gallops on the prairie; it is the horse of freedom. The windshield wipers move on the taxi. It is the No of freedom. ... On the head of a bearded king, a papier mâché crown falls; freedom is coming. Let's see those claps, kids, keeping time like that, ... freedom” (my translation).

to imagine an alternative society that is empowered to reject the dictator as a jubilant collective. Skármeta's depiction of the ad repeats the ideal of *libertad* (freedom/liberty) as a utopian equivalent to democracy. This branding and commodification of democracy through media production within a neoliberal economic framework also highlights the collapse of market and society in Chile as Avelar and Fornazzari sustain. Adrián, both victim of dictatorship and functionary of neoliberal capitalism, symbolizes the complicity and conflict within Chilean society at-large during and after military rule.

The various examples of dictatorship and the desire for democracy fall into utopian and dystopian characteristics in the novel. The need for liberation aligns with the utopian ideals of the No campaign message: it is a social protest as well as a social project within a marketing strategy. The novel's use of narrative suspense revolves around both the need for freedom on the collective level as well as the individual survival of the characters. Nico's father, Rodrigo Santos, survives and returns home to his son, wounded and traumatized, but alive. He is an incarnation of Chile in the post-Pinochet era: damaged, but still here, and struggling towards a more hospitable future. As the narrative suspense is broken in the triumphant win of the No campaign and the survival of Rodrigo Santos, the trauma of military rule persists. Avelar comments on the end of the Chilean dictatorship in the following way: "The victory however, was a partial one, because the military cannot be said to ever have lost its hegemony over the so-called democratic transition. Rather, the military ultimately managed to impose a highly paced and restrained return to democracy" (48).

The suspension of utopia is prolonged in this way in the novel as well. The return to democracy was and still is partial in that the military apparatus that held up Pinochet from 1973-1989 is composed of the same individuals, values, that implemented the Transition to Democracy. The military did not "lose" to democracy, it conceded to the will of the populace and assisted in the replacement of democratic practices in the Chilean government over the next several years. Additionally, the novel uses suspense as narrative strategy as well as an allegorical one: through Nico, Rodrigo, and Adrián, the novel humanizes and creates empathy for the victims of the Chilean dictatorship.

Conclusion

In a haunting final scene, Skármeta warns the reader that the dictatorship has indeed kept a foothold on the state even during the new democracy, and that the ideal of a utopian, inclusive, and equitable nation is held in a suspended, still-distant future. At Nico's graduation ceremony, Adrián speaks with the Pinochet official, Fernández: «—El próximo paso es ganar las elecciones con Olwyn y luego meter a preso a Pinochet. —Eso no lo van a lograr, Bettini... A mi general no me lo tocan ni con un pétalo de una dama» (231)²⁰. Pinochet was never convicted of any crimes committed during his regime. He was indicted for human rights violations by the Spanish judge Baltazar Garzón in 1998 and held under house arrest in London until 2000 and then in Chile until his death in 2006²¹. Fernández continues: «—Vamos a volver al poder, Bettini —le susurró [Fernández] al oído—. Esta vez paso a paso, pasito a pasito, votito a votito» (232)²². Following Rojo's David v. Goliath leitmotif in Skármeta's literature, Goliath's defeat, in this instance, is not definitive. This final threat is issued as a warning to the reader to beware the dystopian elements of dictatorship and its incursions into democratic institutions. These issues of impunity and complicity are major qualifiers when considering Chilean democracy to-date. According to Juan Pablo Rodríguez, while the Concertación government broadened social services to formerly marginalized people, it did so within a neoliberal economic model:

The Concertación sought explicitly to reform some aspects of the socio-economic model imposed during the dictatorship, by increasing social spending and widening access to many people previously excluded from the benefits of Chilean modernisation. In so doing, though, the pervasiveness of market logic deepened. As a consequence, social rights were commodified, inequality was reproduced, and

²⁰ «—The next step is to win the elections with Olwyn and then send Pinochet to jail. —You will never do that, Bettini... My general won't be touched, not even with a lady's petal» (228-229).

²¹ Ingrid Wuertth offers a detailed analysis of the attempts to limit Pinochet's immunity in the context of international law for the violation of human rights (731).

²² «—We are going to return to power, Bettini— [Fernández] whispered in his ear. —This time, step by step, little step by little step, little vote by little vote» (229).

new forms of social exclusions and normalised violence arose. (109)

While the transition to democracy offered hope for a more transparent and participatory government, it did nothing to disentangle itself from the hegemony of neoliberal capitalism. Skármeta underlines the fact that although the utopia of democracy won over the dystopia of dictatorship in 1988, the realization of utopia is incomplete, contradictory, and a flawed work-in-progress, as Sargisson would put it (“Curious” 25).

In Skármeta’s novel, the story of Adrián’s marketing and political win for the No campaign coincides with Rodrigo Santos’ release from political imprisonment. These events are presented as utopian elements alongside the No campaign’s future-oriented message and the characters Nico and Patricia’s utopian ideals, romance, and personal freedom. Likewise, various dystopian elements build suspense in the narrative, offering an experience of empathy for the reader to align themselves on the side of utopia. The dystopian dimensions are seen in the Sí campaign’s attempt at intimidation, violence, and sabotage that offer a glimpse into the inner workings of the dictatorial state and its methods of securing military and economic influence in future decades. The assassination of Professor Paredes, and the suffering of the main characters are fictional, yet serve as suspenseful, compelling, and realistic evidence of the human rights crisis caused by the Pinochet regime. Furthermore, Skármeta warns the reader of the foothold of dictatorship that is already present in the new democracy, highlighting the fact that utopia will remain suspended out of reach.

WORKS CITED

- Ainsa, Fernando. *La reconstrucción de la utopía*. Ediciones del Sol, 1999.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Duke University Press, 1999.
- Carmona, Ernesto, editor. *Morir es la noticia: Periodistas relatan la historia de sus compañeros asesinados y/o desaparecidos*. 3a ed. Santiago de Chile: Talleres de J&C Productores Gráficos, 1998.
- Comisión Valech. «Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura».

- Instituto Nacional de Derechos Humanos, <https://www.indh.cl/destacados/comision-valech/>. Accessed 8 March 2022.
- Constitución política de la República de Chile de 1908. Cámara de Diputados y Diputados de Chile, https://www.camara.cl/camara/doc/leyes_normas/constitucion_politica.pdf. Accessed 8 March 2022.
- Fornazzari, Alessandro. *Speculative Fictions: Chilean Culture, Economics, and the Neoliberal Transition*. University of Pittsburgh Press, 2013.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan, Allen Lane, 1977.
- Gomel, Elana. "Mystery, Apocalypse and Utopia: The Case of the Ontological Detective Story." *Science Fiction Studies*, vol. 22, no. 3, SF-TH Inc, 1995, pp. 343–356, <http://www.jstor.org/stable/4240456>. Accessed 19 October 2021.
- Griffin, Michael J., and Tom Moylan, editors. *Exploring the Utopian Impulse: Essays on Utopian Thought and Practice*. Peter Lang, 2007.
- Heffes, Gisela, et al. *Utopías Urbanas: Geopolíticas del deseo en América Latina*. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2013.
- Human Rights Watch. "Freedom of Expression and the Press." *Limits of Tolerance: Freedom of Expression and the Public Debate in Chile*. 1998, https://www.hrw.org/legacy/reports98/chile/Chilerpt-03.htm#P579_156984. Accessed 19 October 2021.
- Mazzoni, Guido, and Zakiya Hanafi. *Theory of the Novel*. Harvard University Press, 2017.
- Movimiento Juvenil por el No. «No te pesco cachai». *Political Poster. 1988. Archivo Institucional Universidad Alberto Hurtado*. Santiago, Chile. Reference No. 2-6-5-1-59, <https://archivospublicos.uahurtado.cl/index.php/no-te-pesco-cachai>. Accessed 8 March 2022.
- Pro, Juan, et al. *Utopias in Latin America: Past and Present*. Sussex Academic Press, 2018.
- Rodríguez, Juan Pablo. *Resisting Neoliberal Capitalism in Chile: The Possibility of Social Critique*. Palgrave Macmillan, 2020.

- Rojo, Grínor. «Ficción e historia en *Los días del arcoíris* de Antonio Skármeta». *Revista chilena de literatura*, vol. 92, 2016, pp. 233-249.
- Sargent, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopia Revisited." *Utopian Studies*, vol. 5, no.1, 1994, pp. 1-37.
- Sargisson, Lucy. "The Curious Relationship Between Politics and Utopia." *Utopia Method Vision: The Use Value of Social Dreaming*. Edited by Tom Moylan and Raffaella Baccolini, Peter Lang, 2007, pp. 25-46.
- . *Contemporary Feminist Utopianism*. Routledge, 1996.
- Skármeta, Antonio. *Ardiente paciencia (El cartero de Neruda)*. 1985. Editorial Sudamericana, 1994.
- . *La chica del trombón*. Sudamericana, 2001.
- . *Los días del arcoíris*. Planeta, 2011.
- . *The Days of the Rainbow*. Translated by Mery Botbol, Other Press, 2013.
- Valenzuela, Luisa. «Los censores». *Donde viven las águilas. Cuentos*. Editorial Celtia, 1983, pp. 89-92.
- Vorderer, Peter, Hans J. Wulff, and Eric Fredrichson, editors. *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*. Routledge, 1996.
- Williams, Raymond L. *The Columbia Guide to the Latin American Novel Since 1945*. Columbia University Press, 2007.
- Wuerth, Ingrid. "Pinochet's Legacy Reassessed." *The American Journal of International Law*, vol. 106, no. 4, 2012, pp. 731–768. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.5305/amerjintlaw.106.4.0731. Accessed 25 May 2021.

EROTISMO, MONSTRUOSIDAD Y ABYECCIÓN EN *LOS DIVINOS* DE LAURA RESTREPO

Eroticism, Monstrosity, and Abjection
in Laura Restrepo's *The Divine Boys*

María Claudia André, Ph. D.
Hope College
Correo electrónico: andre@hope.edu

Resumen

El presente ensayo propone una lectura de *Los divinos* (2018), la más reciente novela de Laura Restrepo. La narrativa se basa en la violación y asesinato de Yuliana Samboním, una niña residente de un barrio humilde bogotano, a manos del acaudalado arquitecto Rafael Uribe Noguera. Más allá del aberrante crimen, la novela nos invita a reflexionar, desde una perspectiva filosófica, sobre la monstruosidad como una metáfora polivalente, abierta a una multiplicidad de significados para definir fenómenos tan variados como son el impulso animal, lo abyecto, la perversión, el racismo, la otredad, la violencia, la sexualidad y la pulsión de muerte. Con el fin de interpretar y realzar la incomparable aptitud de Restrepo para reflejar aquellos aspectos más oscuros y sórdidos de la psique humana, como marco teórico, el ensayo se centra en los estudios sobre erotismo de George Bataille y los poderes de la abyección de Julia Kristeva.

Palabras clave: feminicidio, abyección, monstruosidad, erotismo, heterología, *Los divinos*, Laura Restrepo

Abstract

This essay proposes a reading of *Los divinos* (*The Divine Boys* 2018), Laura Restrepo's most recent novel. The narrative is based on the rape and murder of Yuliana Samboním, a girl from a humble neighborhood of Bogotá at the hands of renowned architect, Rafael Uribe Noguera. Beyond

the aberrant crime, the novel invites us to reflect, from a philosophical perspective, on monstrosity as a multivalent metaphor, open to a multiplicity of meanings to define phenomena as varied as animal impulse, abjectness, perversion, racism, otherness, violence, sexuality, and death. To interpret and underscore Restrepo's incomparable ability to reflect those darker and more sordid aspects of the human psyche, as a theoretical framework, the essay focuses on George Bataille's studies on eroticism and Julia Kristeva's work on subjectivity and abjectness.

Keywords: femicide, abjection, monstrosity, eroticism, heterology, *The Divine Boys*, Laura Restrepo

Recibido: 1 de mayo de 2021. *Aceptado:* 12 de febrero de 2022.

«Dice Tournier, mi maestro, que nada marca tanto a un hombre como el momento en que descubre cuál es su verdadera perversión»
(Restrepo, *Los divinos*, 88)

Basada en un crimen verídico, *Los divinos* (2018) de Laura Restrepo, presenta un contundente alegato contra el feminicidio, un problema endémico de grandes proporciones que permea los diferentes estratos sociales y que evidencia el alto grado de misoginia y sexismo aún subyacente en la cultura moderna. El brutal asesinato de Yuliana Samboní —una niña residente en un humilde barrio bogotano— a manos del acaudalado arquitecto Rafael Uribe Noguera, el 4 de diciembre de 2016, sienta un claro manifiesto de cómo la perversión, la crueldad y el sadismo, al conjugarse con el poder y la corrupción de las clases dominantes, pueden conducir a un individuo a realizar actos de violencia que potencian exponencialmente el significado de lo monstruoso. Tal como anticipa la frase de Michel Tournier a título de epígrafe: «*Para empezar, ¿qué es un monstruo? Ya la etimología nos reserva una sorpresa un tanto pavorosa: monstruo viene de mostrar*». Las páginas siguientes, en respuesta a la pregunta de Tournier, develan el gradual deterioro mental y moral de un personaje que, incapaz de controlar su pulsión erótica, sucumbe a la peor de las manifestaciones de la monstruosidad humana: la violación, la tortura y el asesinato de una niña.

Por otra parte, en *Los divinos*, la autora colombiana, vuelve a retomar varios de los temas centrales de su corpus narrativo, como la dinámica de inclusión y exclusión en términos de raza, clase y género; la violencia individual y nacional, producto de múltiples conflictos de la historia política del país; y la locura, enfermedad cuya patología se manifiesta en hacer del caos y de lo irracional aspectos comunes de la rutina diaria. Más allá de la tergiversación del sistema de valores ético-morales, y según se analiza en el presente ensayo, la novela nos invita a reflexionar, desde una perspectiva filosófica, sobre la monstruosidad como una metáfora polivalente, abierta a una multiplicidad de significados para definir fenómenos tan variados como el impulso animal, lo abyecto, la perversión, el racismo, la otredad, la violencia, la sexualidad y la pulsión de muerte. Con el fin de interpretar y realzar la incomparable aptitud de Restrepo para reflejar aquellos aspectos más oscuros y sórdidos de la psique humana, como marco teórico, el ensayo se centra en *Erotismo* (1957), de George Bataille, y en *Los poderes del horror: un ensayo sobre la abyección* (1980), de Julia Kristeva.

En *Los divinos*, Restrepo pone al descubierto la falta de escrúpulos de la alta sociedad colombiana, la cual, en virtud de su poder económico y su conexión con las esferas de poder, disfruta de total impunidad sin importar la vileza de sus actos. Empalmando la realidad y la ficción, la trama entreteje anécdotas de la pubertad de los Tutti-Frutti, cinco amigos pertenecientes a familias de la oligarquía, con el relato de los fatídicos eventos que culminan con la captura del asesino de la menor y el suicidio de uno de los personajes¹.

La obra se divide en seis capítulos. En los tres primeros, se resalta el perfil psicológico y la personalidad del protagonista, El Muñeco² (alias Kent, Kento, Mi-lindo, Dolly-boy, Chucky) y dos de sus amigos, Tarabeo (Táraz, Taras Bulba, Dino-Rex, Rexona) y El Duque (alias Nobleza, Dux, Kilbeggan), individuos que, en mayor o en menor medida, acogen en sí

¹ El relato de Restrepo se ajusta a los hechos, con la salvedad de que los dos hermanos de Uribe, co-participantes en el encubrimiento del infanticidio, en la ficción son reemplazados por los cuatro amigos del protagonista. Por otra parte, Uribe, con el propósito de borrar sus huellas, unge el cuerpo sin vida de la niña con aceite y luego lo esconde en el jacuzzi de su apartamento; mientras que, en la narrativa, el cuerpo es ungido y sumergido en una piscina por uno de los Tutti-Frutti.

² El apodo «El Muñeco» o «Muñeco» se emplea indistintamente en la novela.

distintas caras del patriarcado capitalista cuya economía sexual se encuentra estrechamente ligada a su estatus social y a su poder adquisitivo. Tal como los describe el narrador, El Muñeco es «bello, camorrero y deportista excelso, como todos los varones de su familia por tres generaciones. No muy alto de estatura, apenas de los medianos en la fila del patio, pero sí macizo, un roble ese muñeco, y *carismático y maltratador*» (Restrepo 18)³. Tarabeo encarna al arquetípico *playboy*; bien parecido, triunfador, profesional y mujeriego empedernido, el cual «impone su porte y su presencia. Todo lo sabe, y lo que no sabe lo inventa. Distinguido pillo de cuello blanco, a punta de trapisondas ha hecho millones que luego triplica en el mercado negro» (Restrepo 56). El Duque, hijo de familia terrateniente, es «un príncipe burgués que paga el estilacho con money de papi, el Duque ese legítimo heredero de otras varias haciendas en tierra fría» (Restrepo 52).

El cuarto capítulo, aparte de detallar hechos relacionados con el rapto, la violación y la muerte de la niña, devela el plan urdido por el grupo de amigos para borrar las huellas y facilitar el escape del Muñeco al extranjero. Los dos capítulos restantes se enfocan en El Píldora, un divorciado sin hijos, descendiente de una familia de alcurnia venida a menos, quien «para sobrevivir a la arrogancia imbatible y el aura divina del Duque, el Muñeco y Tarabeo» recurre a «convertirse en chupamedias o lambeculos» suministrándoles drogas que roba de la farmacia de su madre (Restrepo 181) y Hobbit, el narrador, caracterizado como un alienado social, algo excéntrico y reacio al contacto físico. En sus propias palabras, confiesa: «No resisto que me toquen, desde chiquito me pasa [...] Sigo teniéndole no sé qué fobia. Todo es mejor de lejitos, tu allá y yo acá, y aire de por medio casi autista por ese lado, lo admito» (Restrepo 35). Al igual que Píldora, Hobbit carece del atractivo, de la personalidad y del bienestar económico del resto de los Tutti-Frutti; no obstante, posee la suficiente conciencia moral para romper el pacto de fidelidad que los une desde la infancia y traicionar a Muñeco.

La galería se completa con tres personajes femeninos, los cuales, a pesar de no participar activamente en los eventos que conforman el rela-

³ Las itálicas son mías. En el Muñeco, protagonista y encarnación de Uribe, Restrepo condensa todos y cada uno de los rasgos psicológicos de un pedófilo: narcisismo, conducta sexual promiscua, permanente necesidad de estimulación, consumo de drogas, comportamiento impulsivo, personalidad atrayente y demostración de afecto superficial (Becerra García, 31).

to, resultan claves para su evolución y desencadenamiento: Alicia –alias Malicia, amor platónico de Hobbit, la novia del Duque y amante secreta de Tarabeo; su función es la de alertar a las autoridades sobre la ubicación del cuerpo de la niña; Eloísa, la hermana y la voz de la conciencia del narrador, lo insta a entregar la computadora de Muñeco con fotos comprometedoras a la familia de la Niña-niña; y la Niña-niña, personaje ausente, sin nombre, simbólico de las atrocidades y abusos cometidos diariamente en Colombia contra niñas y mujeres⁴.

Erotismo y heterología

La estrecha conexión que Georges Bataille establece entre el erotismo, la violencia, el sacrificio y la muerte nos ayuda a vislumbrar los mecanismos psicológicos que motivan a Muñeco a incursionar en experiencias cada más extremas y a explorar espacios de transgresión fácilmente accesibles para quienes, movidos por el deseo o la perversidad, tienen tanto la audacia como los recursos para experimentarlos. En su estudio sobre la dualidad constitutiva que plasma el erotismo, Bataille analiza las tensiones entre lo sagrado y lo profano, la atracción y la repulsión, la belleza y la fealdad, lo sublime y lo abyecto; o sea, elementos que, a simple vista, resultarían contradictorios, en el erotismo se fusionan simultáneamente, generando el fenómeno erótico. Tal conjunción de elementos contrarios es lo que Bataille define como heterología (Tremblais 429). En contraposición con los lineamientos de la sociedad occidental demarcada por la hegemonía de discursos basados en la tecnología, la ciencia y el capitalismo, la heterología deja al descubierto aquello que la sociedad rechaza como exceso, excedente o desecho improductivo. Lo heterógeno, según Bataille, incluye:

los productos excretorios del cuerpo humano y algunos materiales análogos (basuras, gusanos, etc.); las partes del cuerpo, las personas, las palabras o los actos que tienen un valor erótico sugestivo; los diversos procesos incons-

⁴ Según cifras oficiales, de los cientos de feminicidios que ocurren en Colombia, el 90% queda impune. Muchas de las víctimas son niñas y menores. Como explica Luz Alcira Granada, responsable de derechos de la niñez de la organización *Save the Children*, aproximadamente el 2,5% de los asesinatos perpetrados en Colombia tiene a niños como víctimas (González).

cientes como los sueños y las neurosis; los numerosos elementos o formas sociales que la parte homogénea no puede asimilar: las muchedumbres, los diferentes tipos de individuos violentos o que por lo menos violan la norma (locos, agitadores, poetas, etc.) (2005 69)

El erotismo, para Bataille, es un aspecto de nuestra vida interior que causa un desequilibrio, aquello que nos desborda y nos llama a cuestionar nuestra existencia; una pulsión que nos aproxima no solo a la continuidad de la muerte, sino también a la animalidad y la violencia, dimensiones del ser que el hombre rechaza ya sea por miedo, aversión o vergüenza, pero que subyacen latentes en el inconsciente. Regido por preceptos morales y éticos que, en menor o mayor escala, le aportan seguridad, el ser humano se aparta del impulso animal en su temor a la muerte y, correlativamente, al caos, la destrucción y la violencia (Bataille 2005 19)⁵. Sin embargo, en la práctica sexual, de acuerdo con Bataille, el hombre se reencuentra con su estado de animalidad y, mediante este, además de percibir un cierto grado de libertad, llega a degustar la continuidad de la muerte y a reconectarse con lo sagrado⁶. La transición del estado normal al deseo erótico presupone, de acuerdo con el crítico francés, una disolución parcial de la persona en su existencia como individuo, en el ámbito de la discontinuidad, es decir en el ámbito de lo racional, lo ordenado y lo previsible. «Para nosotros que somos seres discontinuos», explica, «la muerte tiene el sentido de la continuidad, la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser» (Bataille 2005 87). La fuerza erótica del acto sexual nos abre la puerta a la muerte, nos concientiza de nuestra finitud y nos conecta a lo sagrado por medio de la profanación, en un ritual semejante al sacrificio: «En el sacrificio, no solamente hay desnudamiento, sino que además se da muerte a la víctima [...] entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela» (Bataille 2005 27). Lo sagrado, para Bataille, revela la continuidad del ser a quienes

⁵ Freud estima que, a los tres meses de nacido, el niño comienza a separarse del instinto animal al desarrollar algún tipo de fobia hacia un animal determinado. Dicha fobia, para Freud, es una máscara para el miedo de castración y, a la vez, un indicador de que el niño ha superado su complejo de Edipo. Renunciar al deseo primordial es el costo que el niño debe pagar para ingresar a lo simbólico (Cameron 35).

⁶ La muerte y la sexualidad, según Bataille, se corresponden mutuamente: «La muerte de uno es correlativa al nacimiento de otro. La vida es siempre un producto de la descomposición de la vida» (59).

participan en el rito sagrado de muerte de un ser discontinuo (2005 27). La promesa ilusoria de reencuentro con lo sagrado conduce a la muerte, ya sea del ser amado o la propia: «Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo. En otros casos desea su propia muerte» (Bataille 2005 25). Bataille argumenta, además, que el deseo erótico solo tiene sentido cuando existe algún tipo de impedimento. La resistencia y el rechazo son las pruebas que nos aseguran la autenticidad de nuestro deseo: «Ansiedad, cuando el deseo nos lanza al vacío, o a la muerte, es a veces una razón para incrementar el deseo y para encontrar el objeto deseado más atractivo» (Bataille 2005 73). Por otra parte, en el sacrificio, la selección de la víctima es fundamental de tal manera que su perfección contraste con la brutalidad de la muerte y de la animalidad repelente de los órganos, propia del acto sexual: «Si la belleza, cuyo logro es un rechazo de la animalidad, es apasionantemente deseada, es que en ella la posesión introduce la mancha de lo animal. Es deseada para ensuciarla. No por ella misma, sino por la alegría que se saborea en la certeza de profanarla» (Bataille 2005 150).

Incapaz de refrenar el mandato de su erotismo –o quizás, como Ícaro, deseoso de alcanzar el conocimiento de la divinidad–, el Muñeco cede a su perversión, transgrediendo, en un acto racionalmente inconcebible, las prohibiciones simbólicas y los valores de toda norma social. Como señala, Hobbit, el narrador:

Quizás pueda ser –ella, la pequeña martir, la doncella muerta– el único ser en el mundo, aparte de sí mismo, que signifique algo para el Muñeco. La víctima sacrificada, única capaz de lograr que el poroso entendimiento de él se fije en alguien [...] Pero si el muñeco escogió a la pequeña, fue para ejecutar en ella un cruel rito de horror. Se fijó en ella, se obsesionó con ella y la prefirió, pero solamente para destruirla. ¿Sólo matando pudo registrar la existencia ajena? ¿Causar en otro un dolor insoportable como única forma de conocimiento? (Restrepo 245)

Cual divinidad perversa, celebrando su propia apoteosis mediante la profanación del cuerpo virgen de una niña, el Muñeco explora el límite entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte a las que hace referencia

Sigmund Freud en sus estudios sobre los principios que rigen el funcionamiento psíquico. Para Freud, la creatividad y la destructividad, el amor y la agresividad, son tendencias marcadas por Eros y Tánatos; ambas pulsiones se encuentran imbricadas en los seres humanos. La mezcla erótico-tanática con predominio y dirección de eros, según Freud, puede canalizar sus tendencias tanáticas en actividades vitales en las que sea necesaria cierta agresividad. Sin embargo, cuando la agresividad se subordina a la pulsión de muerte, en lugar de la pulsión de vida, da lugar a la agresión dirigida hacia otro o hacia uno mismo (Rivelis 82). Como encarnación de la ambivalencia erótico-tanática freudiana, en el Muñeco convergen por igual el amor y la violencia, Eros y Tánatos, la humanidad y la animalidad, dualidades que provocan fascinación y admiración entre sus amigos; pero, a la vez, rechazo y repulsión, dado que lo heterógeno, tal como argumenta Bataille, no deja de formar parte del organismo o sujeto que lo expulsa, aunque este lo rechace. «El horror que ha causado el Muñeco es mi propio horror», confiesa Hobbit, «Él y yo somos hermanos siameses: me consume esa obsesión. Estamos hechos de la misma sustancia, y es sustancia podrida, pestilente, ponzoñosa» (Restrepo 161)⁷.

En más de un sentido, el Muñeco, al desafiar los parámetros normativos social y culturalmente aceptados, se hace eco de los personajes de la literatura gótica decimonónica cuya monstruosidad se manifiesta físicamente en su proceso de transmutación de hombre a bestia. En un encuentro fortuito a la salida de un bar, Hobbit presencia una transformación semejante en Muñeco:

Mi pompi despedía una nueva energía, más agresiva y montaraz. Y cómo gritaba. Le salían de la garganta unos alaridos como de zorro, cuando los zorros lloran en el bosque imitando a las brujas o a los críos. Y se reía abriendo mucho la boca y mostrando todos los dientes, listo para la carcajada o para el mordisco. Mi viejo amigo convertido en criatura estrambótica y fascinante. (241)

⁷ En torno al personaje, en su entrevista con Pérez Salazar, Restrepo explica que «El Muñeco tiene algo que el propio Hobbit le admira, hay una especie de misticismo muy torcido en él. El Muñeco es el único que es capaz de desafiar la noche. El único que sale de ese mundo cerrado amurallado, que es la clase alta bogotana y cualquiera de las clases altas occidentales. El Hobbit entiende eso».

Julie Halberstam, en *Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995), señala que, más allá de una reacción psicológica universal, el horror que provoca la monstruosidad se encuentra históricamente condicionada por factores político-sociales, los cuales nunca representan un prejuicio simple o unitario, sino que actúan «como una ‘pantalla de fantasía’ en la cual los espectadores o lectores inscriben y sexualizan el significado» (Halberstam 10)⁸. Lo gótico, según Halberstam, permitía a los lectores leer sobre sexualidad aberrante y conductas perversas como condición de otredad, desplazando el horror ya sea hacia otra parte o hacia un cuerpo extraño. Dando como ejemplo los personajes de Drácula y Dr. Jekyll y Mr. Hyde, Halberstam examina que el racismo es la marca de lo gótico en el siglo XIX, un intento de la ficción de horror para darle forma a lo que entonces aterraba a la comunidad nacional (Halberstam 13). En su lectura de Foucault sobre la medicalización de la sexualidad aplicada a la novela de Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Halberstam nota que si el Dr. Jekyll representa el poder burgués con todos sus atributos y beneficios, Mr. Hyde representa el placer prohibido que es en sí producto del sujeto burgués: «Hyde es reprimido, escondido, y sin embargo, emana del mismo cuerpo, de los mismos deseos del respetable Jekyll» (Halberstam 69). Al conjurar a Hyde de los deseos ocultos de su subconsciente, Jekyll establece una relación con su propio sadismo, un sadismo que, ocasionalmente, puede desasociar de sí mismo, pero del cual no le es posible escapar. A semejanza de los monstruos de la novela gótica, y como reflejo del narcisismo perverso del poder burgués al que hace referencia Halberstam, el Muñeco proyecta el implacable mandato de su bestialismo en el cuerpo de una niña de un barrio marginal. Un ser indefenso y frágil, apto para el macabro ritual sacrificial.

En este sentido, lo monstruoso en la narrativa de Restrepo requiere una lectura oblicua. El Muñeco implica una amenaza sexual y social; sin embargo, la autora colombiana da una vuelta de tuerca al enfocarse en la depravación de las clases privilegiadas, revirtiendo así la metáfora de la otredad. Con ello, pone en claro que la monstruosidad, generalmente atribuida a lo marginal, no es más que la otra cara de la misma sociedad que la rechaza y, en gran parte, es una consecuencia directa de las políticas discriminatorias de la clase privilegiada y los estratos de poder. La gradual

⁸ A menos que se indique en el texto, las traducciones del inglés al español son mías.

mutación de Muñeco, al igual que la atracción e identificación de sus amigos con su latente monstruosidad, es aludida constantemente en la novela: «Me asalta la sospecha de que en el fondo Muñeco sólo sea la suma potenciada de todos nosotros [...] En Muñeco podríamos mirarnos como en un espejo, uno de esos de feria, que te distorsionan hasta la monstruosidad, sin que dejes de ser tú mismo el que asoma» (Restrepo 48). No obstante, no todos los Tutti-Frutti alcanzan el mismo nivel de monstruosidad. En la escala del cero al diez, según Hobbit, Muñeco corona con un diez o un nueve, mientras que él, el Duque y Tarabeo oscilan entre un grado seis y un grado siete. El Píldora, en cambio, «*es el grado cero de monstruosidad*» (Restrepo 167)⁹. De hecho, hostigado por la culpa luego de haber colaborado en la complicidad del crimen –sumergiendo el cuerpo de la niña en la piscina del Duque–, el Píldora se suicida.

En *Los divinos*, la monstruosidad tiene, por un lado, un efecto liberador al replantear lo monstruoso como la exacerbación de lo que es preciso reprimir como sujeto social en conformidad con las normas hegemónicas y, por otro, acusatorio, en su cuestionamiento de la sociedad moderna que hace de lo normal y lo monstruoso categorías inclusivas y excluyentes, dado su afán de ordenar el universo según una lógica binaria de pertenencia e integración social. De acuerdo con Ed Cameron, estos resabios del positivismo del siglo XIX, trasladados a las sociedades neocapitalistas, proyectan una percepción diferente de la monstruosidad, ya no como una cualidad totalizadora, sino como una criatura artificial y colectiva que representa la disolución de categorías o normas establecidas como, por ejemplo, la lucha de clases, una representación del proletariado, el poder de las masas, los inmigrantes, la degeneración sexual, etc. Desde tal punto de vista, Cameron considera que la criatura de Frankenstein puede interpretarse como una alegoría del resurgimiento del proletariado, Drácula puede leerse como la monopolización del capital en la Europa del siglo XIX, mientras que el Dr. Hyde puede hacer referencia al extranjero, instigador de la xenofobia generalizada (5).

La idea del monstruo –o la monstruosidad– mantiene su vigencia en la actualidad bajo la forma encubierta de la segregación, la discriminación, la opresión –incluyendo el exterminio– de aquellos sujetos carentes del potencial económico que impone el imaginario patriarcal colonial-moder-

⁹ Resaltado con itálicas en el texto.

no. Al respecto, Rita Segato indica que en el pacto estatal-empresarial que habilita la desposesión de los pueblos y la agresión del mercado global –tanto en Colombia como en el resto de América Latina– el estado ciudadano «va a remolque del estado empresarial» tratando de remediar y amenizar la devastación que origina la colonización económica en su avance arrollador, eufemísticamente entendida como «crecimiento» (Segato 2014 597). Con ello, tal como se examinará más adelante, *Los divinos* remarca la profundidad de la crisis causada por la globalización que se autoerige como el signo de una nueva civilización, por cuanto no hay globalización sin exclusión o segregación, pues esta es inherente al mismo discurso capitalista.

Lo abyecto en la construcción de la subjetividad

La lectura de Julia Kristeva sobre lo abyecto, además de expandir el marco teórico sobre las implicancias de lo monstruoso y lo erótico en la novela de Restrepo, resulta útil para nuestro análisis dado que considera lo abyecto en relación con el constructo social. Para Kristeva, lo abyecto es aquello que disloca la identidad, los sistemas y el orden; acentúa la violencia, el miedo, la locura y la perversidad, la negación de la vida y de los valores civilizadores de la sociedad. A semejanza de lo monstruoso, lo abyecto social parte de un sistema de inclusión y exclusión; pero, particularmente, se encuentra relacionado con lo ambiguo, lo mixto, lo que se sitúa en el límite o frontera de nuestros juicios y percepciones. Es, según Kristeva,

El traidor, el mentiroso, el criminal con buena conciencia, el violador sin vergüenza, el asesino sagaz, el asesino que pretende ser el salvador... Todo crimen, porque atrae la atención de la fragmentabilidad de la ley, es abyecto, pero un crimen premeditado, un asesinato astuto, una venganza hipócrita lo son aún más porque resaltan la magnitud de esta fragilidad. (4)

Desde este enfoque, lo abyecto de la conducta del Muñeco no solo se limita a la premeditación del secuestro, de la violación y del asesinato de la niña, sino que además se manifiesta en múltiples implicancias en términos de raza, género y clase social. Como bien lo explica Hobbit:

La escoge a ella, a la Niña-niña, por ser la criatura más indefensa del universo. La más vulnerable. Precisamente por eso.

Él es hombre, ella, mujer.

Él, adulto, ella, una niña.

Él, blanco, ella, de piel oscura.

Él es rico, ella, paupérrima.

Él es el más fuerte, ella, la más débil.

Él, amo y señor. Ella, criatura del extrarradio ¹⁰. (Restrepo 151)

Tomando ventaja del poder del dinero e influencia familiar o, quizás, pensando que la víctima era «apenas una niña anónima e invisible» (Restrepo 164), Muñeco transita los espacios oscuros del deseo en los barrios marginales de Bogotá –cual depredador en busca de su presa–, sin advertir que, irónicamente, su fama y su «divinidad» harán de la desaparición de la niña el foco de atención de las autoridades, los medios y el país entero. «Cientos de niñas desaparecen cada semana de los barrios populares sin que nadie tome nota ni se inmute», comenta Hobbit, «y sin embargo esta vez todo es excepcional y distinto: El raptor es uno de los divinos» (Restrepo 164). Otro aspecto que profundiza la abyección del crimen y que deja entrever el grado de desparpajo del protagonista es su falta de remordimiento, así como su actitud displicente. Al igual que el mismo Uribe Noguera, en una carta a sus seres queridos, el Muñeco «se atreve a decir: *Les pido perdón por el 5 de octubre*. Le pide perdón a su propia gente, pero no a la familia de la niña [...] De un solo plumazo le quita a la niña la carne y la sangre y la deja reducida a la fecha de su muerte» (Restrepo 236)¹¹.

Al exponer los mecanismos más depravados de la psicología masculina y del patriarcado racista a través del caso de Yuliana Samboní, Restrepo resalta los factores histórico-sociales sobre los cuales se consolidan la discriminación y el poder, factores estrechamente ligados a la subordinación y violencia de género. Concordando con Restrepo, Rosa-Linda Fregoso

¹⁰ Se ha respetado el formato usado en la novela.

¹¹ Consultar la carta original publicada el 30 de marzo de 2017 en el periódico *El País* de Colombia: <https://www.elpais.com.co/colombia/carta-rafael-uribe-noguera-por-crimen-de-yuliana.html>. Uribe Noguera fue condenado a 58 años de cárcel.

estima que la proliferación de la violencia contra la mujer a nivel global se relaciona íntimamente con las fuerzas y condiciones mundiales impulsadas por el neoliberalismo, el capitalismo, las migraciones, el narcotráfico y el crimen organizado, las cuales impregnan «las estructuras estatales, especialmente aquellas que tienen que ver con la seguridad y la aplicación de justicia» (Fregoso 209). A esto se suman los millones de dólares que generan las industrias de la pornografía, el turismo sexual y el tráfico humano, incluyendo el cine, los medios y las redes sociales, los cuales fomentan en el público la percepción del cuerpo femenino como objeto de consumo dispensable, perpetuando con ello la misoginia y la degradación de la sexualidad femenina. En calidad de ente abyecto, el cuerpo femenino es, entonces, desprovisto de su subjetividad y sometido a las prácticas antiéticas del patriarcado capitalista como receptor de agresiones o perversiones sexuales fácilmente asequibles para quienes puedan pagar por él. Ya lo dice Deleuze: «la máquina deseante es un fluido constante movido por su propio impulso y el capitalismo se ocupa de fomentar una subjetividad basada en la voluntad de dominio de un yo sujeto, quien establece con el mundo y la naturaleza relaciones de uso y de servicio» (García Hogson, 43). Serato concuerda con Deleuze, agregando que la naturalización y la banalización de la violencia sexual contra la mujer no solo son signos del modo de vida impuesto por el capitalismo tardío, sino que además son indicadores del pacto de masculinidad que ampara y encubre todas las formas de dominación y abuso. La pedagogía masculina puesta en ejercicio se transforma en lo que Serato denomina *pedagogía de la crueldad*, la cual es correlativa a la codicia expropiadora. La repetición de la violencia de género produce un efecto de normalización de la crueldad, facilitando, de este modo, el avance de la depredación al reducir a su mínima expresión los umbrales de empatía indispensables (Serato 2016 21).

La tendencia masculina de dividir a las mujeres en «santas o prostitutas» es otra faceta complementaria del patriarcado machista que profundiza y perpetúa aún más la discriminación contra la mujer. Por cuanto las primeras no pueden ser sexualmente deseadas —al incluirse en esta categoría a los miembros femeninos de la propia comunidad, como madres y hermanas—, las segundas se constituyen como objeto de deseo, por estar social y maritalmente prohibidas. Dicotomía que Hobbit explica claramente:

Desde niños aprendimos que había mujeres decentes, las

hermanas de los demás, por ejemplo, las de tu propia familia, las niñas que conocías en fiestas, bazares y proms. A esas las tratabas de una manera, o como se decía: con respeto. Y había otras mujeres que eran para irrespetar. Unas que podías comprar o manosear sin consecuencias, darles órdenes y pordebajeo. Ni siquiera les preguntabas el nombre, y si te lo decían, enseguida lo olvidabas. (Restrepo 24)

Partiendo de la teoría freudiana de la evolución del yo, Kristeva explica que la subjetividad empieza a formarse cuando el niño comienza a distinguir entre sí mismo y «lo otro», clasificándose como lo otro todo aquello que desafíe las normas hegemónicas; de allí que se consideren abyectos seres, materia, objetos o conductas que impliquen la ruptura de una identidad, un sistema o un orden moral socialmente preestablecidos. El displacer o rechazo que genera lo abyecto resulta, en cierto modo, beneficioso porque permite adquirir una subjetividad propia al distanciarnos de lo otro, del instinto animal, y constituirnos como seres humanos, aportando al sentido de pertenencia a un grupo o a una comunidad. A semejanza de lo heterológico, por otra parte, lo abyecto presenta una amenaza para el sujeto al constituirse como una fuerza de atracción (Kristeva 3). No obstante, cuando el niño, en lugar de establecer una diferenciación entre su yo y un objeto —o un otro—, carga toda su libido sobre sí mismo, se genera el llamado «narcisismo primario», el cual varía de acuerdo con la relación que se establezca entre el yo y el objeto. A mayor narcisismo, menor relación con el objeto; a menor narcisismo, mayor relación con el objeto (Rivelis 71). El ego del narcisista primario tiende a ser frágil, inseguro y fácilmente susceptible, siempre marcado por lo incierto de su personalidad y de su propio valor afectivo, condición que es aún más preponderante cuando la imagen paterna es inexistente, «lo cual abre la puerta a la perversión o a la psicosis» (Kristeva 62-3)¹².

Conforme a la descripción de Kristeva, podemos intuir que la perversidad del protagonista —como del mismo Uribe— sea el resultado de una imagen paterna inexistente o, probablemente, una consecuencia del amor

¹² Haciendo referencia a la interpretación del mito de Ovidio, Hobbit señala: «la maldición de Narciso se ha vuelto a cumplir, *Me consumo el amor de mí mismo y provocho y padezco las llamas*: así la anunció Ovidio desde el primer siglo de la humanidad» (Restrepo 246).

obsesivo de su madre, siendo ella quien apodó Muñeco a su hijo menor, considerándolo «su posesión y su mascota» (Restrepo 234). Desde niño, según comenta el narrador, «el desmedido amor de esa mujer por la supuesta debilidad de su hijo *le proporcionó a este una fuerza terrible*¹³ [...] Porque si para algo sirve el cordón umbilical, es para amarrar» (Restrepo 234). Cegado por su infinita egolatría, el Muñeco no se preocupó por eludir ni a los testigos ni a las cámaras de seguridad; tampoco consideró que el amor de los familiares por la niña –aún al tratarse de una niña indefensa de un barrio marginal– excedería su propio poder y divinidad. Como remarca Hobbit, «Se equivocó el Muñeco: la niña era intocable y era sagrada. No podía profanarla y salir impune. Lo sagrado calcina a quien lo toca» (Restrepo 247).

La omisión de Muñeco, llevada al plano social, no solo refleja la soberbia y falta de escrúpulos de la élite bogotana, sino que además evidencia cómo las categorizaciones sociales generan diferencias alienantes que, además de impedirnos percibir nuestra humanidad común, nos apartan del resto de nuestra sociedad. Proyectadas dentro de un marco moralizante, tales distinciones de género, raza y clase social son las que acaban engendrando nuestra propia monstruosidad.

Restrepo, en *Los divinos*, hace un llamado de atención en lo que respecta a los procesos de degradación y aislamiento que sufren los segmentos marginales que no se ajustan a los parámetros socioeconómicos y culturales del estado-nación moderno. Son percibidos como agentes exógenos que no aportan económicamente al sistema capitalista de producción y consumo y, como tales, quedan relegados a una posición subalterna y vulnerables al abuso y a la marginación. Como deja entrever la autora colombiana, la violencia de género es una consecuencia directa de la clasificación identitaria y social que reproduce las estrategias discriminatorias de inclusión y exclusión implementadas mediante las experiencias de sociabilidad en el ámbito escolar y familiar, pero que, a su vez, responden a las jerarquizaciones segregacionistas del patriarcado y del orden de poder estatal. Nuevamente, el narrador describe de modo elocuente:

Pero antes se impone hablar de esta ciudad, sus jerarquías,
sus prodigios y sus venenos, sus amos y sus esclavos y de-

¹³ Resaltado con *itálicas* en el texto.

tenerse ante todo en el asunto de sus umbrales, esas fisuras en la muralla invisible que separa el mundo de los ricos del mundo de los pobres. De esos umbrales hay pocos y suelen pasar desapercibidos, pese a que vibran como vórtices de alarmante intensidad. Existen como puntos de penetración de un reino al otro, en una matemática difícil donde se traslapan los extremos sociales: El estrato seis y el estrato cero. (Restrepo 107)

Por boca del narrador, la autora trae a colación el hecho de que el avance del capitalismo y la globalización viene a costa de la explotación, del despojo y/o exterminio de lo que el sujeto hegemónico considera subalterno o abyecto. Refiriéndose al majestuoso paisaje que se percibe desde el barrio marginal, Hobbit señala que, aun cuando los del estrato seis lo poseen todo, los del estrato cero disfrutan de una vista panorámica que solo se contempla desde los encaramados arrabales de la montaña. Una vista de la que los del estrato seis se van apropiando poco a poco con sus edificios elegantes mientras avanzan gradualmente sobre el terreno, «desalojando arrabales y empujando a los desposeídos hacia las zonas más altas y gélidas donde sólo sobreviven los burros más peludos o los frailejones más morados» (Restrepo 109). En dicha paráfrasis resuena el concepto de «comunidad imaginada», término acuñado por Benedict Anderson, quien, en su estudio sobre el nacionalismo, mantiene que las identidades nacionales –al igual que las de una familia o de una comunidad– se construyen o se inventan para dar cohesión a la nación mediante un conjunto de símbolos, actividades y prácticas que se proyectan y sostienen a través de prácticas culturales institucionalizadas (Anderson 24). Bataille se hace eco de la teoría de Anderson afirmando que la tendencia psicológica de una sociedad es la homogeneidad. Esto significa que «las relaciones humanas se mantienen mediante una reducción de reglas fijas basada en la concientización de una identidad posible de personas o situaciones predeterminadas; en principio, toda violencia resulta excluida de esta existencia [...] Todo elemento inútil es excluido, no de toda la sociedad, sino de su parte homogénea» (Bataille 1979, 64). El avance de los edificios elegantes hacia el estrato cero no solo es representativo de la dinámica de inclusión y exclusión referidas anteriormente, sino también de la construcción de la subjetividad en relación con lo abyecto ya sea social, sexual, racial, o –como en este

caso—, geoespacial. Según evalúa Kristeva, lo abyecto nunca deja de servir como polo de atracción para la consolidación de identidades hegemónicas dado que la propia subjetividad de tales identidades se conforma en torno a la diferencia, separación, transgresión y exceso entre uno y otro. Puesto en otros términos, es lo otro abyecto lo que demarca la identidad del sujeto y, como tal, constituye una amenaza sin dejar de constituir un fuerte eje de gravitación. El acto de desposesión del terreno es simbólico de lo abyecto social. En este caso, los ricos del estrato seis, como sujeto hegemónico, aunque lo tienen todo, «anhelan para sí ese único tesoro de los pobres» (Restrepo 109), un terreno con vista panorámica donde consolidar una comunidad imaginada y exclusiva, conformada por individuos con alto poder adquisitivo y valores social y culturalmente afines. Los pobladores del estrato cero, carentes de las competencias culturales y económicas que los autorizan para obrar como sujetos, quedan literalmente desterrados de la comunidad imaginada y relegados a una posición subalterna tanto en lo geopolítico como en lo social. Espacialmente, es en el nudo de confluencia entre el barrio de los ricos y el de los pobres «donde quedan anuladas las barreras sociales. Ahí saltan chispas» (Restrepo 109)¹⁴.

Siguiendo el modelo de sus novelas anteriores, en *Los divinos*, Restrepo revela los recovecos más oscuros de la psique humana, explorando a través de la ficción aquellos aspectos de la subjetividad que han sido condenados o rechazados por los valores esgrimidos por la sociedad y la cultura moderna, pero que, sin embargo, permanecen latentes en cada uno de nosotros. Por otro lado, pone a contraluz la fragilidad de los límites entre la cordura y la locura, la muerte y la vida, la humanidad y la monstruosidad. En el siguiente cuestionamiento del narrador se halla implícita dicha disyuntiva: «No sé en qué momento, o mediante qué secuencia, el Muñeco se convierte en monstruo. Cuándo pasó de la mera indiferencia y desdén frente a los demás al acto de destruir y aniquilar de manera salvaje [...] Tales frivolidades y horror van de la mano, y no existe escalpelo

¹⁴ El estudio sobre el feminicidio en Ciudad Juárez realizado por Rosa-Linda Fregoso ilumina la situación de vulnerabilidad de las mujeres en los barrios marginales de las grandes ciudades como Bogotá. Siguiendo el pensamiento de Hanna Arendt, Fregoso mantiene que, en las fronteras, el dominio sobre el territorio es representado por una nueva categoría de sujeto perseguido y desechable, la de las mujeres mestizas o indígenas pobres, perseguidas no por sus actos o ideología sino por haber nacido en la raza o la clase social errónea, y en «este caso nacidas en el género erróneo» (Fregoso 218).

tan afilado que pueda desgajarlos» (Restrepo 159). No obstante, el director de Medicina Legal a cargo del caso sostiene que al Muñeco no se le debe llamar monstruo: «No es un monstruo –insiste–, es un ser humano. Y ésta es la tragedia, que esto lo ha hecho un ser humano» (Restrepo 159). La monstruosidad, exteriorizada a través de la violencia o la destrucción, como sentencia el médico, es inherente al ser humano; por consiguiente, la proyección de tales propiedades sobre grupos sociales considerados abyectos –en términos de raza, género, sexualidad o clase social– acaba engendrando degradación, resentimiento y discriminación. Al respecto, el comentario de Restrepo en el párrafo final es claro: «Monstruo viene de demostrar: bien que lo sabe Tournier. Monstruo es quien se muestra, lo que se muestra. ¿La parte que se muestra? Si el Muñeco es la cara visible del monstruo, la cara oculta somos nosotros. Lo dice la experta Arbus: Si quieres ver un monstruo, desvístete y mírate al espejo» (Restrepo 248).

Antes de concluir, cabe añadir un comentario sobre Hobbit, quien «con su letra psicótica» ha ido escribiendo «comentarios, recuerdos, balances y retrocesos» (Restrepo 230) en la libreta que leemos. Al igual que Muñeco, la personalidad del narrador sufre una gradual transformación a lo largo del relato, aunque a la inversa, yendo desde la marcada inmadurez que vincula al grupo de «adultos infantilizados» (Restrepo 33) al distanciamiento de estos para, finalmente, conformar su propia identidad como sujeto independiente en calidad de cronista de los hechos tal como los recuerda. Al rechazar todo aquello que percibe como una amenaza para su integridad –y luego de meses de llanto, «asco y delirio» (Restrepo 219)—, Hobbit comienza a reintegrarse al campo de lo humano, «a volver a ser persona» (Restrepo 245), aunque a un altísimo costo. La cotidianidad de su vida y su entorno quedan devastados por la extrema violencia de la cual se considera responsable y cómplice. Remarcando el impacto de los hechos en la vida del narrador, Restrepo, en una entrevista, señala que Hobbit «es el espejo que permitía mirar aquello sin condenarlo tajantemente de entrada, sino de alguna manera condescendiendo con aquello, coqueteándole peligrosamente, untándose de toda esa porquería, pero con la suficiente distancia como para poder juzgarla. Y al final su vida se le destruye» (Pérez Salazar). Por otra parte, cabe hacer referencia al efecto de extrañamiento¹⁵ que logra Restrepo a través del relato de Hobbit y del uso

¹⁵ Victor Shklovski (1893-1984), teórico del formalismo ruso, desarrolla el concepto de extrañamiento en *El arte como artificio* (1917). El extrañamiento –como técnica

del sarcasmo y del humor en la canción infantil de los «Diez indiecitos» —readaptada a los monicongos—¹⁶, la cual contribuye, por un lado, a aliviar la tensión en la narrativa y, por otro, a reafirmar el mensaje de la autora en cuanto a la responsabilidad de la sociedad en la formación de conductas patológicas sexuales aberrantes como la que manifiesta el Muñeco. Como redacta *Hobbit* en las frases que concluyen su relato, «Los monicongos son mil, y el más chiquitico se parece a ti. Los monicongos son mil, y el más chiquitico se parece a mí» (Restrepo 248).

La abyección en el arte y la literatura propicia un enfrentamiento traumático con la realidad develando los traumas psicológicos que se esconden detrás de los principios y sistemas civilizadores que normativizan la conducta del ser humano en su desarrollo evolutivo. Refugiarse en lo abyecto, como explica Roberto Rosique, es un recurso práctico para todo artista que quiera subvertir el orden en general y cuestionar violentamente los límites del yo. Rimbaud ha escrito: «El poeta no ha de ser simplemente artista, sino un verdadero vidente. Su destino no es el cielo azul de los parnasianos, sino el abismo sin fondo de lo desconocido. Tiene que convertirse en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito y el sabio supremo. La abyección, el odio, son el ideal del poeta vidente» (18).

Restrepo demuestra una increíble habilidad para representar lo subyacente, para reflejar tanto la demencia como la monstruosidad bajo la superficie de la conducta habitual, así como las normas que regulan su ejercicio. Su obra literaria corrobora la versatilidad del discurso de ficción para ahondar en lo marginal, haciendo de esa marginalidad una fuente de poder y un espacio desde donde se registra la voz de todos aquellos que no se ajustan al relato dialéctico de lo oficial. Dentro este contexto desestabilizante e indagador, la narrativa de la autora colombiana se suma a la de otras escritoras contemporáneas —entre ellas, Eltit, Valenzuela, Puga— interesadas en denunciar los abusos del discurso del poder en el imaginario social, acentuando las consecuencias de tal discurso en la formación de nuestra propia identidad. Así lo expresa el narrador: «la violencia pesa y

literaria— consiste en presentar, por medio de la desfamiliarización del entorno, una nueva perspectiva de la realidad con el fin de impactar o sorprender al lector. En literatura, tal efecto se construye por medio de palabras o frases inusuales, lo absurdo, lo lúdico, lo grotesco, etc.

¹⁶ Expresión coloquial en Colombia, generalizada a través del juego para designar cualquier muñeco, fotografía, dibujo o ilustración que represente una figura humana.

pasa. Así sin más pasa y arrastra, y la muerte se ha ido volviendo vida cotidiana [...] Nadie olvida ni perdona, y al mismo tiempo nadie puede tirar la primera piedra. Este crimen se impone como un espejo, y el monstruo que allí se refleja tiene la cara del país entero» (Restrepo 246). En la dinámica de reflexión y confrontación latentes en la novelística de Restrepo convergen tendencias antagónicas que no llegan a reconciliarse y que se manifiestan a través de personajes emblemáticos de los tantos males que aquejan a la sociedad moderna. Personajes que se mueven entre el cielo y el infierno, cada uno con sus propios vicios y virtudes, a través de los cuales la autora nos retrata y nos recuerda que, entre la monstruosidad y la divinidad, hay un corto paso.

OBRAS CITADAS

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Verso, 2006.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Traducido por Antoni Vicens, Ed. Tusquets, 2005.
- _____. y Carl R. Lovitt. "The Psychological Structure of Fascism." *New German Critique*, no. 16, 1979, pp. 64-87.
- Becerra García, Juan Antonio. «¿Existe un perfil característico de psicopatología de la personalidad en pedofilia?» *Cuadernos de medicina psicosomática y psiquiatría de enlace: Revista iberoamericana de psicosomática*, vol. 105, 2013, pp. 31-38.
- Cameron, Ed. *The Psychopathology of the Gothic Romance: Perversion, Neuroses, and Psychosis in Early Works of the Genre*. McFarland & Company, 2010.
- García Hogson, Hernán. *Deleuze, Foucault, Lacan: Una política del discurso*. Quadrata, 2005.
- González, Jaime. «Caso Yuliana Samboní: cómo el brutal asesinato de una niña indígena a manos del conocido arquitecto Rafael Uribe enfrentó a la vieja y la nueva Colombia», *BBC News*, 8 de febrero, 2022, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-42175862>. Consultado el 12 de diciembre de 2021.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press, 1995.

- Kristeva, Julia. *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Traducido por Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 1984.
- Pérez Salazar, Juan C. «Laura Restrepo: ‘Los divinos’ quería mostrar lo que hay detrás del monstruo, la parte que no se ve», *BBC News*, 3 de febrero 2019, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46986259>. Consultado el 12 de diciembre de 2021.
- Restrepo, Laura. *Los divinos*. Alfaguara, 2018.
- Rivelis, Guillermo. *Freud: Una aproximación a la formación profesional y la práctica docente*. Centro de publicaciones educativas y material didáctico, 2009.
- Tremblais, Mathilde. «El concepto de heterología a través de la presencia de lo abyecto en *Histoire de l'œil* y *Madame Edwarda* de Georges Bataille». *Cédille: Revista de estudios franceses*, vol. 16, 2019, pp. 427-449.
- Rimbaud, Arthur. *Poesía completa*. Traducido por J. F. Vidal, Ediciones 29, 1994.
- Rosique, Roberto. «Arte ¿Para qué? – Art What for?» *Roberto Rosique Blogspot*, 24 de diciembre 2009, http://robertorosique.blogspot.com/2009/12/blog-post_24.html. Consultado el 12 de diciembre de 2021.
- Segato, Rita L. «El sexo y la norma: Frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad». *Estudios Feministas*, vol. 22, no. 2, 1994, pp. 593-616.
- _____. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños, 2016.

**MURDER, MYTHS, AND MEDICINE
IN THE AMAZON:
REFLECTIONS OF THE COLOMBIAN NATION
AND STATE IN *FRONTERA VERDE*
(*GREEN FRONTIER*, 2019)**

Asesinato, mito y medicina en la Amazonia:
reflejos de la nación y el estado colombianos
en *Frontera verde* (*Green Frontier*, 2019)

Rebecca M. Stephanis
Gonzaga University

Correo electrónico: stephanis@gonzaga.edu

Abstract

This article analyzes the figure of the detective in the Colombian Netflix original series, *Green Frontier* (2019). Against the framework of a complex jungle space, the detective figure, victims, murderers, and accomplices each struggle with issues of identity and fragmentation. As the detective works to solve the crime, the people with whom she interacts comes to embody a binary relationship (indigenous/non-indigenous; female/male; traditional/Western medicine; oral/written tradition). As she collects evidence for the case, these boundaries are reconciled, and relationships emerge that reflect issues of State, Nation, foreign influences, and identity in contemporary Colombia.

Keywords: Colombia, detective, identity, jungle, State

Resumen

Este artículo analiza la figura del detective en la serie colombiana producida por Netflix *Frontera verde* (2019). Dentro del marco de un espacio complejo y selvático, la detective, las víctimas, los asesinos y los cómplices luchan con cuestiones de identidad y fragmentación. Mientras la

detective intenta resolver el crimen, la gente con la que se relaciona llega a personificar una relación binaria (indígena/no-indígena; femenino/masculino; medicina tradicional/occidental; tradición oral/escrita). En el proceso de obtener evidencia para el caso, las fronteras binarias se reconcilian y las relaciones que emergen reflejan el Estado, la nación, las influencias extranjeras y la identidad en la Colombia contemporánea.

Palabras clave: Colombia, detective, identidad, selva, Estado

Recibido: 29 de junio de 2021. *Aceptado:* 2 de febrero de 2022.

«El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen...»
~ Ricardo Piglia (Piglia, «Introducción» 9)

«Somos un país más amazónico que andino, pero no nos conocemos»
~ Jacques Toulemonde («Es necesario»)

“Anything that does not belong to the jungle destroys it”
~ Raquel (“The Walkers”)

Introduction

In the early part of the twenty-first century, a group of directors appeared in Colombia that form part of what is now known as the New Colombian Cinema movement. These filmmakers endeavor to move away from the representation of Colombia as a land of drug trafficking, violent urban landscapes, and political conflict. Instead, they experiment with both form and content, resulting in the presentation of new aesthetic approaches, themes, and landscapes in pursuit of «lo auténtico» (Campos). Additionally, this group has been compelled to negotiate the demands of both domestic and international viewers. Increasingly, they have been forced to respond to expectations created by scholarly critics, movie festivals, and international distribution houses (Campos). This situation has been exacerbated by the realities of production in the twenty-first century. Online services such as Netflix, Amazon Prime, etc. have opened new opportunities, but with a caveat; they “provide a limited and ever-changing offering based on their

own, often oblique and usually well-guarded, decisions about what the market desires” (Thornton 370). Consequently, Netflix series depicting Colombia that play to U.S. conceptualizations, such as *Narcos* (2015), present challenges to this group of directors who seek to move beyond stereotypical images of Colombia.

The first original Colombian Netflix series, *Frontera verde* (*Green Frontier*, 2019), is a crime thriller that simultaneously appeals to an international market while at the same time offering a nuanced presentation of the contemporary socio-political context of Colombia. Executive producer and co-director of the series, Ciro Guerra, asserted that the project would “expand the reach of our local stories and share them with global audiences” (De la Fuente), thus playing to both sets of viewers. This is accomplished by placing the country’s extraordinarily complex internal conflict within the context of the Amazon, a space that not only manifests current realities but also reflects the historical processes that have shaped them.

As a director, Ciro Guerra has distinguished the regional and ethnic diversity of Colombia. His first film regarding the Colombian Amazon, *Embrace of the Serpent* (2015), is celebrated for its inversion and questioning of traditional tropes related to the jungle. In it, he challenges the colonial vision both in form (e.g., the camera’s gaze prioritizes the indigenous perspective over the European) and content (e.g., the scientists’ knowledge is lacking and incomplete); prioritizes indigenous languages over Spanish; offers a new representation of nature as fragile and in need of respect; and gives indigenous mythologies and belief systems space within the narrative (D’Argenio). In *Frontera verde*, Guerra builds upon these innovations and utilizes elements that were left out of *Embrace of the Serpent*, including the use of color, a feminine presence, and extra-State actors (Torrijos).

Within popular media, critics have chosen to discuss the series in the context of the conflict between environmental interests, indigenous peoples, and the illegal deforestation of the Amazon Forest. While these issues are central to *Frontera verde*, this article seeks to expand upon this analysis. It offers an examination of the way the jungle space, the victim, her murderer, and the detective reveal a complex relationship between Nation, State, foreign influences, and identity in contemporary Colombia.

Frontera verde: a brief synopsis

Frontera verde is an 8-episode limited series marketed as a supernatural crime drama co-directed by Ciro Guerra, Laura Mora, and Jacques Toulemonde. Because the series reconstructs events through various flashbacks and is extraordinarily complex, it may be useful to provide a brief synopsis of the main events, protagonists, and key terms.

The show depicts the border space between Colombia and Brazil.¹ In the 1940's, Yua, an "eternal" and Arupani shaman, chooses Ushe to be his student. The eternals are not immortal but are transformed by drinking a plant-based infusion, which allows them to live many hundreds of years without aging visibly. Eternals are also charged with protecting the Mother Jungle incarnated in the "Walking Tree." Although the "Walking Tree" is fundamental to the cosmovision presented in the series, the most important secret that the eternals hold is the key to "God's Workshop," a celestial place that does not respond to western conceptualizations of time/space, and from which the world is created.²

Shortly after Ushe is transformed to an eternal, the Arupani indigenous territory is invaded by illegal loggers. Joseph, a German Nazi scientist/doctor appears under the guise of protecting the community but is in search of answers regarding the eternals and the key to "God's Workshop." He has allied himself with the Ya'arikawa (also known as the «no-conectados», given their lack of contact with the border communities) and declared himself their leader. After Joseph threatens to murder Yua and his people, Ushe promises to share the secret with him. She attempts to kill Joseph by poisoning the infusion, but inadvertently allows him to partially transform into an eternal and enter "God's Workshop." The Ya'arikawa massacre the Arupani in retaliation. Ushe flees the jungle and joins the convent at the Church of Eden.

In the series of flashbacks from the 1970's, Ushe meets Aura and Joaquín, botanists who are attempting to write a book regarding the jungle.

¹ Julia Brown notes the dangers inherent to the conflation of identity within the series. The directors' choice to invent the indigenous communities in the series creates confusion between the Witoto-speaking communities who inhabit the Colombian/Peruvian border, who have their own rich history, mythologies, and belief systems, and the characters they portray.

² The Cerro Chiribiquete, a collection of large basalt cliffs in the Apaporis region of the Amazon, was named "God's Workshop" by U.S. botanist and explorer, Richard Evans Shultes. In this series it refers entirely to a celestial space of potential and creation.

Ushe befriends Aura in the marketplace where the sisters of the Church of Eden sell ointments and creams based on the medicinal knowledge learned from Ushe. Aura almost suffers a miscarriage and Ushe offers to save the baby by transforming it into an eternal. The baby, Helena, is then raised by Aura and Joaquín, and Ushe teaches her the ways of the eternal. Joseph becomes aware of Helena's gifts and attempts to kill her and Ushe by setting the family's house on fire. Ushe, Helena, and Joaquín escape, but Aura is killed, and Helena is severely burned in the incident.

In the present day, Helena is the detective chosen by federal authorities in Bogotá to investigate the murder of four women in the jungle. Once she arrives at the scene of the crime, she finds a fifth victim, Ushe, who then becomes the central figure in the case. At the beginning of the investigation, she has no recollection of her youth in the jungle, her relationship with Ushe, nor the manner that her life is connected to Joseph, the eternal, and the secrets of the Amazon. As she works to solve the case, however, flashbacks to her own story allow her to reconstruct her own identity as well.

Detective fiction, Nation, and State in *Frontera verde*

Before discussing the detective's role in *Frontera verde*, it is important to visit some of salient characteristics of this figure within the Latin American context. Crime fiction was traditionally seen to follow a particular pattern: "a criminal act, its investigation, the presence of a detective, and the logical resolution of the crime, which takes the form of a final punishment" (Forero Quintero, "From Globalizing Logic" 28). In these narratives, the detective was considered to represent the *status quo* in opposition to the criminal, who symbolized a threat to societal order.

As the twentieth century progressed, however, detective fiction within Latin America developed nuances that reflected the specific socio-political context of the region. Two main differences emerged: the defining socio-economic paradigm within which the detective operated, and the underlying relationship between the individual and "the law" (Giardinelli, *El género* 224). For readers in the United States and Europe, crime fiction traditionally operates according to the ideals of democracy, capitalism, individualism, and confidence in those institutions fundamental to the restoration of order. In Latin America, these ideals are chal-

lenged by socio-political realities (Forero Quintero, «La novela» 57). Consequently, as Mempo Giardinelli has suggested, the detective genre becomes inherently political («La literatura» 177), the detective is representative of collective action (*El género* 228), and an underlying distrust in the concept of law and its institutions emerges (*El género* 224, 235). This is relevant to *Frontera verde* in that the detective confronts a space marked by a series of political issues both historical and contemporary: the legacies of colonialism, the power of the extra-State actors, and the threats of extractivism. Each of these has posed challenges to Colombia with respect to its people (Nation) and concepts of “order” (State). As we move through the series, traditional notions of law and order are questioned, and the detective is forced to work within the framework of community to arrive at a resolution.

Within the Colombian context, it is important to note that the restoration of order rests on ideals that pertain to the “oligarchy” (Giardinelli, «La literatura» 179) or the “elite,” (Pöppel 18) who represent the vestiges of unjust colonial structures. Margarita Serje explains:

[...] the state is constituted by the visions, interests, and practices of particular groups. [...] who have access to “being” the state, decide for and speak in the name of the state: they design its project; they control its structure and apparatus; they define its priorities and policies [...] Historically, the descendants of the Criollos –literate, modern, urban, and preferably Andean elites– are the ones who have historically incarnated the state in Colombia. Since their imagination embodies what the nation is, it also defines the antonymous non-nation, the wild “Other” that is in need of taming. (39)

In the case of *Frontera verde*, Jacques Toulemonde suggested that the Colombian State’s other is the Amazon (*El Herald*). In his remarks, he alludes to the fact that it is a region that remains unexplored, isolated, and consequently has largely been left out of the national imaginary. Nonetheless, just as crime fiction reflects the underpinnings of society, *Frontera verde* reveals the friction between the Criollo/Andean/State and the Indigenous/Amazonian/Nation.

Detective fiction questions of genre in *Frontera verde*

The Amazon serves as an ideal backdrop for this narrative as it presents a world which sharply contrasts with an ordered city space. Its chaotic representation underscores the fragmentation of both content (plot) and form (genre) that has come to mark detective fiction within the context of a State whose legal and political infrastructure has been weakened by the presence of political violence, guerrilla groups and/or narcotrafficking. Scholar of Colombian crime fiction, Forero Quintero posits: “[...] since traditional logic (or *ratio*) cannot encompass the totality of [...] reality, the plot is fragmented; it becomes impossible to maintain the fundamental logical relationship between crime and penalization that restores a supposed order, since in reality the law either does not exist or does not work” (“From Globalizing Logic” 38).

Notions of law, justice, and order in Colombia have been challenged since the beginning of its conflicts. They become exacerbated, however, in the outlying regions such as the Amazon where guerrilla groups, narcotraffickers, and illegal extractivists have taken hold.

In her study of Mexican crime fiction, Aileen El-Kadi adds the observation that to adequately portray the complexities inherent to a weakened State, multiple literary genres and subgenres must be grafted together (329). Such weaving together of disparate genres, histories, and characters is fundamental to the construction of *Frontera verde*. Even director Ciro Guerra encountered difficulty in defining *Frontera verde*'s genre, opting for the term «policiaocosmicoselvaticofeministapsicodelico» to describe the series (Torrijos).

In the case of *Frontera verde* this conflation of genre is further complicated for there are traditionally three models of crime fiction: the enigma, which includes an element that has a meaning that needs to be deciphered; the mystery, whose explanation defies the logic within which we operate; and, finally, the secret, which contains information that is known to someone who chooses not to share it (Piglia, «Secreto» 188-190). Conventionally, authors of crime narrative have chosen to craft their story around one of these models.

In *Frontera verde* viewers confront all three simultaneously. The murder of an indigenous woman and four missionary women represents the *enigma*. As the detective works to decipher the clues in the case, she encounters a world of *mystery* in which indigenous myths surrounding “the

eternals,” “the Walking Tree”, and “God’s Workshop” circulate. It is only through her own experiences in the world of indigenous and traditional medicine that the *secret* long guarded by the eternal is revealed, and she can resolve the case, not only of the murder victim, but of her own identity.

The jungle as setting³ and protagonist in *Frontera verde*

Like the genre of crime fiction, which itself responds to a series of binary relationships (love/hate; power/submission; loyalty/betrayal; etc.) (Giardinelli, «La literatura»174), the jungle traditionally has been defined by dichotomies within the literary and visual imagination (man/nature; civilization/barbarism, order/chaos, etc.).⁴ These oppositional relationships are further complicated by the jungle space’s ability to simultaneously conflate multiple histories, actors, conflicts, and values upon this one geographic location. Ileana Rodríguez asserts, «Todo relato del área está sobredeterminada [sic] por los valores del colonialismo o del positivismo, del neo-positivismo, y del neoliberalismo [...]» (38). In this case, the Amazon acts as a “contact zone”⁵ as it not only reflects a colonial past, but also serves as a microcosm of the complexities inherent to contemporary Colombia. Several scholars have noted that the Colombian Amazon functions as the “Other” to the nation as it encompasses an array of tensions, whether these focus on environmental vs. extractivist priorities (Escobar 199; Serje 46, 51), issues of national vs. indigenous sovereignty (Trejos Rosero 43-4), or the presence of multiple extra-State actors (guerrilla groups, narcotraffickers, illegal miners and loggers, etc.), each with its own relationship to notions of “law” and “order.”

³ In Lefebvre’s study of the tension between landscape and setting in cinema, he defines setting as “the space of story and event [...] the place where the action or events occur” (20-21), and landscape as: “any strategy for directing the spectator’s attention toward the exterior space rather than toward the action taking place within it [...]” (33). While it could be argued that the jungle space also functions as landscape in the series, particularly when the spectator is invited to contemplate the vastness of the Colombian Amazon, this article focuses primarily upon the actions occurring in this space.

⁴ In the Colombian case, these themes are first introduced in José Eustasio Rivera’s canonical text, *La vorágine*, which examines the jungle space and its inhabitants, and focuses upon the atrocities committed during the rubber boom in the Colombian Amazon.

⁵ The contact zone is: “the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict” (Pratt 6).

Just as the protagonists of the series reveal various aspects of contemporary Colombian identity, the jungle in *Frontera verde*, also serves as a protagonist and consequently confronts multiple facets of its own identity. Those who write about the Amazon use the terms such as «selva» and «manigua» interchangeably; however, as Rodríguez notes, these have distinct connotations. Whereas each implies a border between civilization, the Nation, law, and their opposites (28), *manigua* is considered wild and untamed, while *selva* refers to the idea of forest and thus signifies domestication, or at least contact with humans.

In his analysis of the jungle in *Frontera verde*, Rodrigo Torrijos explains this distinction further:

Una cosa es selva y otra manigua. En la selva se elevan ceibas milenarias, corren ríos impetuosos y reinan las fieras. La manigua no existe en el esplendor, es un amasijo de ramas, bejucos y plantas bajitas entre las que se escabullen todo tipo de especies, pero igualmente está viva y palpita verde. Es profusa la manigua, responde bien a la voz que los indios tainos elevaron para definirla como una «abundancia desordenada». *Frontera verde* se ubica entre la selva y la manigua (Torrijos).

The tension between *selva*, *manigua*, and the space in between is reflected in the series title. *Frontera verde* embodies the struggle between natural forces and social, it focuses on a politically constructed border between Colombia and Brazil, but at the same time presents an environment whose nature dissolves such clear definitions.

It is within this context, with a jungle that acts simultaneously as protagonist and setting, *selva* and *manigua*, that the first episode depicts the murder of four female missionaries, their bodies strewn along a muddy path deep within the jungle. While we visually penetrate the space, a voice in off speaks in Tikuna:

The deep green. The animal's song. The flow of the river full of life. Mother Jungle, you are my home. No matter how much I flee, although men do not wish to see, you are the home of the world. Mother Jungle, you are the origin of

everything. The spiral, the seed, and the skull. Eternity is yours. Mother Jungle, a demon has set foot in your entrails. One that does not belong here, in your nature. I have been with the moon, the sun, the jaguars, and the walkers. Their wisdom has accompanied me for 200 years. And although I have abandoned you, allow me to free you from the white demon that rots your insides.⁶ (“The Deep Jungle”)

From the beginning, this series offers a new representation of the jungle. While well-established dichotomies between man/nature; colonial past/present, life/death, and White/Indigenous are evident in the monologue, this description of the jungle presents an image of wholeness, a force that is able to unify these seemingly opposing forces. It is origin, home, and body to all, as opposed to merely a site upon which conflicts are enacted.

Ushe: heart of the jungle, body of the Nation

The directors of *Frontera verde* not only present each protagonist, but also a counterpart who comes to symbolize a binary relationship. Ushe is introduced together with Yua to represent the autochthonous elements of the jungle space and together they embody the female/male, student/teacher, heart/mind, and spiritual/physical. As members of the region's indigenous communities, Ushe and Yua personify the religious, economic, and political tensions inherent to repeated processes of colonization and economic development of the Colombian Amazon by those foreign to the jungle space. While the destruction of the jungle through deforestation is a direct referent to the extractivism that plagues the Amazon,⁷ the series also introduces more systemic intrusions upon this space.

The murder of Ushe and mutilation of her body, read together with the jungle that forms her home and (eventually) her body, are suggestive of the Nation. Her murder alludes to economic, religious, and political projects that have intruded upon the Colombian space. Her body reflects the violence endured during the rubber boom, reveals the forced inscription of

⁶ All transcriptions of dialogue are taken directly from the official subtitles; however, I have altered the punctuation for readability.

⁷ This is revealed through repeated shots of Ushe standing alone at the center of chaotically cleared land as chainsaws buzz with varying intensity.

Christian religious ideologies, and exposes a series of conflicting views of how to use the jungle's resources and indigenous knowledge.

While initially viewers believe the crime centers around the four missionaries, in fact, it is Ushe's murder that is central to the case. Her body is discovered only when Helena arrives, in the middle of an indigenous cemetery inside the borders of a *resguardo*. She is hanging by her wrists on a platform used as a public torture site by the rubber mill workers of the past century. As Helena investigates further, she discovers that Ushe's heart has been cut from her chest. Even though the evidence suggests that she was killed at the same time as the other victims, her body does not demonstrate any signs of decomposition, nor is there blood present at the crime scene. Around the twine ropes that bind her, there is a fragile vine growing, at the end of which there is a small, purple cup-shaped flower, the *Chiric Añégüi* ("flower of eternal souls").

In their interviews, Helena and Reynaldo (the excommunicated Nai police officer who assists her) attempt to learn more about the alleged murderers, a feared, elusive indigenous group, the «no-conectados». When consulting with members of local indigenous groups, Reynaldo learns that the removal of the heart is a ritual that is foreign to the regional indigenous practices; however, is a highly symbolic act within the indigenous mythologies. A former rubber worker explains: "The heart is life. It provides blood to all the other organs. It's like the Mother Jungle" ("The Walkers"). When speaking with the Nai community's shaman (Wilson Nai, the "Grandfather"), this information is combined with the myth of an ancient people related by his elders: "They are eternal. They don't have blood or odor in their bodies. They don't eat, they don't sleep. They are a reflection of the *manigua* and they return to her, in the form of the Walking Tree" ("The Deep Jungle"). As the series progresses, the connection between Ushe's heart, her body, and the jungle becomes clear.

As the details of the case unfold, Ushe and the jungle space become increasingly interconnected and intertwined. Her body becomes a referent for both the *manigua* and *selva*. Through her interactions with the Church of the Sisters of Eden, and the missionary Raquel, we learn that Ushe not only embodies the jungle within the indigenous cosmivision, but that she is regarded as the incarnation of the Tree of Life. In a flashback to Raquel's arrival in Yarupí, she approaches Ushe sitting alone on the stairs, then introduces her to the Church. Ushe is treated as an object: her body

is washed, dressed, and a cross placed around her neck. Raquel and the sisters teach her to read, write, and listen to the words of the Bible. As the camera cuts between each scene, viewers hear Raquel's voice in off:

The daughter of the jungle will open your eyes to what is sacred. When I found her, I felt that the Garden of Eden lived within her. That her veins were roots, and she was the guardian of something sacred. That we had to learn from her and protect her from men [...]. I [...] recognized that God's wisdom lived inside that woman born in Eden ("The Seed").

Throughout the series, Raquel attempts to control Ushe's body. In life, she attempts to keep her within the church, with several scenes showing the sisters circling Ushe, worshipping her; in her death, they do the same and Raquel actively hides Ushe's body from the detective. It is Yua who recovers the body and returns it to the jungle. There, he performs a ritual in which her physical body is absorbed by the vegetation leaving only an outline of her human self, and a vine with the purple flowers first seen at the crime scene. She is transformed both into the physical manifestation of the jungle as the Walking Tree and becomes fully formed in "God's Workshop." As this process occurs, her disembodied heart, held captive in Joseph's laboratory, gradually ceases to beat.

Myths and medicine: the jungle, Ushe, and foreign influences

Curiously, it is through the metaphor of healing and medicine that the series explores the conflicting foreign influences upon the jungle/Ushe. In order to embody the complicated relationship between Colombia and the (neo)colonial forces that have acted upon it, the series embodies Ushe's murderer in the figure of a Nazi doctor, Joseph. Again, *Frontera verde* does not present the figure of Joseph alone, but instead complements his character with the Ya'arikawa, or «no-contactados». Their relationship is representative of the traditional binary of civilization/barbarism, underscored by the Ya'arikawa's reference to Joseph as "Master" as opposed to "Grandfather" used with shamans in the Arupani and Nai communities. Joseph's character is further complicated by his juxtaposition to the representatives of traditional medicine, Ushe and

Yua; and to the botanists who seek to use the jungle's resources to find medicines, Aura and Joaquín.

It is through the interaction of traditional shamanic medicine together with Western science that *Frontera verde* enters the realm of mystery, by presenting the myth of the eternal, centered around a root-based infusion that enables Yua/Ushe to become one with the jungle. In his initial encounter with Yua in the 1940s, Joseph attempts to gain Yua's trust by recognizing Yua's reputation as healer and positioning himself as an ally: "I used to be a doctor in my country. But I've been walking for years with the Ya'arikawa. More loggers will come if we don't stop them now. With deadly machines they will annihilate Arupanis, Ya'arikawas, and all their knowledge. They'll only bring death. We must protect the jungle" ("The Tree").

While Joseph posits the immediate menace to the jungle as the illegal loggers, Yua and Ushe recognize Joseph as the true threat from the beginning. Later in this scene, Yua challenges Joseph's motives, questioning his willingness to use violence and kill if he purportedly is a protector of life. The incongruence between his words and intentions is clear. He attempts to present himself as student, healer, and ally to the indigenous groups. However, his words expose his desire to exploit and manipulate.

It is Ushe who attempts to save the jungle from Joseph. While Joseph believes that he has forced Ushe to prepare the mixture necessary to make him eternal, she offers it to him in an attempt to kill him.⁸ Suspicious of her intentions, he demands that she drink first, and she complies. It is through a comparison of his experience to hers presented visually that viewers can discern that Ushe has maintained power and control. Whereas during Ushe's transition viewers see and hear what she does, during Joseph's he remains external to the process. Viewers are unable to observe his thoughts and visions, and instead must rely on his conversation with Ushe to guide them through his transformation. Once his transition is complete, he begins to suffer physically. Simultaneously, black liquid begins to drip from Ushe's nose, while clear tears run from her eyes. Although Joseph is united with the jungle/Ushe now, he is also an outsider.

⁸ It is important to remember that the shaman only as healer is an image popularized in the West. It does not take into consideration the nuances inherent to this figure and ignores the use of shamanic power to destroy perceived enemies and even kill (Fotiou, 162-3).

As the poison spreads, Joseph begins to clutch at his chest and arm, as black liquid oozes from his eyes and sputters from his mouth before he collapses to the ground.

In a subsequent episode, it is revealed that Joseph survived. After recovering in the Nazi-run church (present day Church of Eden), Joseph meets with his superiors and relates the experiences that he has had as a result of consuming the liquid infusion. While her intention was to kill him, instead Ushe inadvertently allowed him to enter the sacred space of “God’s Workshop.”

Joseph explains to his commanding officers: “Everything is true. Everything we have read. Everything they have told us. In the jungle lies the consciousness of humankind, and inside that consciousness is all. Darkness is the heart of the jungle, the door to an infinite power, the perfect weapon. A supreme race created from darkness. Able to manipulate human consciousness...” (“The Seed”).

Once again, the traditional model of the jungle is challenged. This jungle holds two incompatible forces in tension –the world of written knowledge *and* oral, the light (associated in the West with knowledge) *and* darkness, and perversion/manipulation of power *and* creation. Unlike the oppositional binary relationships that are traditionally associated with the jungle space, the jungle/Ushe, simultaneously embodies both elements.

In contrast, Joseph is a symbol of destruction. While at various moments throughout the series Joseph performs his role as doctor, saving members of the Arupani from gunshot wounds or working with medicinal plants in his tent, his medical knowledge is used to gain power, not to heal. Joseph’s exploitative relationship to medicine is juxtaposed to Aura and Joaquín, who seek to explore the jungle’s resources to find new ways to alleviate illness and disease.

It is during the flashbacks to the 1970s that a complimentary relationship to Western medicine is portrayed. Aura explains her project to Ushe:

AURA: After all this time, I’ve realized that it’s not only the plants [...] or their roots, but even the animals contain elements that can cure disease. I’m sure, Ushe, that all the answers are here in the Amazon. [...] That’s why I’m writing the book. To discover and share the miracles of the jungle.

USHE: The jungle is the consciousness of the heart. She does not perform miracles. Each root that comes from the earth is a vein that nurtures the others and connects the mother to everything. (At this point Aura approaches Ushe and turns over her hand. She looks at her palm which shows a series of veins that appear leaf-like.) Including us. (“The Seed”)

Ushe’s trust and willingness to share her knowledge with Aura is clear. Ushe leads Aura to the *Chiric Añégüi* flower, the plant that was needed to complete the project, and teaches her how to respectfully remove specimens from the jungle. More importantly, however, when Aura faces the danger of miscarriage, Ushe offers to save the baby (Helena) by transforming her into an eternal.

Helena: Nation, State, and the “Other”

Whereas Ushe reflects the Nation and Joseph, foreign influences, Helena is reminiscent of the complex structure of the Colombian State. Due to the nature of her birth, she embodies the series of binary relationships that have traditionally marked Colombian identity (written/oral tradition; city/jungle; criollo/indigenous; outside/internal forces). As she works to solve the case, she begins to erase the borders between the two worlds and emerges of the protector of the jungle and its secrets.

Throughout *Frontera verde*, her physical relationship to the jungle space is underscored visually. At first, she is presented as completely out of place in the space. When we are introduced to Helena, she rides in a helicopter high above the jungle canopy. In her lap, she carries the book authored by her parents; she pertains to the “lettered city.”⁹ Her first interactions with her counterpart, Reynaldo Bueno, are tense. She criticizes the local police force for their actions (not wearing a uniform, removing

⁹ In his seminal text, *The Lettered City*, Ángel Rama posits the city space (established during the process of Spanish colonization) as one in which the seat of legal and institutional powers resides. According to Rama, power was maintained through the administrative structures overseen by a group of elites who had access to the written word (*los letrados*). In this series, Helena Poveda represents the power structures of the city space (the detective, the law, etc.) and also relies upon the written text left by her parents (science) to interpret the signs, both visual and oral, that she encounters in the jungle space.

the bodies from the crime scene, taking pictures with a personal cell phone, etc.). Her lack of familiarity with a different socio-political setting is clear: as a former member of the Nai community, a uniform would keep Reynaldo from acquiring information from the indigenous communities, the bodies have been moved because they have begun to decompose in the heat, and it is dangerous to travel the river at night, etc.

However, it is the beginning of the investigation that most clearly marks the tension between inclusion/exclusion. It is at this point that Helena emerges from the jungle dressed from head to foot in the white hazmat suit, its fabric framing her face and completely covering her body, with the exception of the light blue medical gloves. In the frame, her figure is diminished in relationship to the overgrown and chaotic vegetation that envelops her. She stands in complete contrast to the jungle surrounding her as her suit is smooth, clean, and without color (“The Deep Jungle”). Throughout her introduction to the Colombian Amazon, Helena is the “other”; she is intellectually, visually, and physically separated from the space.

As Helena circulates within the Amazon, the lack of confidence in societal institutions becomes even more pronounced due to the presence of strong, politically active extra-State actors and a corrupt police force that deliberately thwarts the investigation, at the behest of the illegal loggers. In an attempt to protect Márquez, Iván, the local police chief, orders Reynaldo to kill Helena. As they make their way to an interview with Márquez, Helena reveals her budding integration into the jungle, both in her recognition of the power dynamics, and in her navigation through the space. At first, Reynaldo leads Helena through the forest. He is physically distanced from her; only one of them appears in the camera frame at a time. At one point she stops and pulls her father’s map from her backpack:

HELENA: Show me where we are? [Reynaldo returns to her and points angrily to a place on the map] How do you know?

REYNALDO: [dismissively]: The river is there and the trail is over there.

HELENA: But how are you so sure?

REYNALDO: Because of the sun. We must walk east. Don’t you trust me? Let’s go back. It was stupid to come.

HELENA: Why? I’m authorized anyway.

REYNALDO: [with a smirk] Authorized by whom? By Bogotá's government?

HELENA: By Efraín Márquez. ("The Poison")

Helena still relies on those conventions known to her in order to navigate (the map) but is also learning gaining spatial knowledge through her questions. She seeks to understand the space as an insider and to read the signs within the jungle, rather than from a document imposed upon it. At the same time, her relationship to Bogotá has begun to shift. She realizes that the authority familiar to her is absent in the jungle, and that she must adhere to a new dynamic of power.

Reynaldo does attempt to kill Helena; yet she fights back and is able to escape. After losing him as her guide, Helena relies on her own abilities to arrive at the meeting point and interview Márquez. While her spatial ability to navigate the jungle is lacking (she is not able to discern the path easily, she becomes disoriented and lost), using the map that she found in her parents' book, and unknowingly responding to the jungle's guidance, she was able to arrive at the meeting point and interview Márquez deep within the jungle:

EFRAÍN: This is a land built on myths. It's better for me if people think I'm the white demon, so they don't mess with my business. But the things I've seen in the jungle... I wonder who could do such things. [...] They call them Ya'arikawa. They're savages. Whenever we hunt them, we keep their masks, so they understand who's in charge. The government says they are uncontacted people. But not all of them are indigenous. Whoever's out there, they just want to fuck me. I want you to help me find them.

HELENA: I don't work for you.

EFRAÍN: I know that. But nobody moves a finger around here without my consent. ("The Poison")

Throughout her conversations with Efraín Márquez (a prime suspect in the case), a clear relationship is founded between the domestic extra-State actors, the perceived "others" to the state, and the foreign actors upon the space.

The tenuous connection with the State is repeatedly communicated by Helena's inability to get cell phone signal. She is forced to use the telephone at the local police station to communicate to her headquarters in Bogotá. As tension mounts, Helena stands with one foot in both worlds. She learns to navigate the power structures, but still relies on the conventions that have served as a framework to this point. After discovering Márquez's role in the case, she makes a phone call to Julio while Iván stands across the room and attempts to intimidate her:

HELENA: (into the phone) Julio. How are you? Márquez isn't guilty and also I have a witness. I may know where the alleged killer is. Julio, listen to me. Iván [sent someone] to kill me. Yes. Yes, it's true. I'm alone in this shithole, I need people. Backup, I don't know. Okay.

[...]

IVÁN: Are you asking for backup?

HELENA: (to Iván) Yes.

IVÁN: If you're scared, I'll protect you.

HELENA: (to Iván) Thanks. But if they knew what you have done, they'd send the entire army. Don't you think? ("The Death")

The absence of State is clear. Not only is Helena physically distant from the capital and its resources, but there is also an inversion in her perceptions of the institutions that traditionally would protect her. As she moves closer to solving the murder, she begins to challenge the power structures she encounters without the assistance of the State. She uses her parents' book, the police archives, oral information gathered by Reynaldo, and the revelations she makes in conversation with Yua, to piece together the elements in the case.

As she becomes more immersed with the investigation, so does her connection with the jungle space. The flashbacks begin to reveal her childhood when she lived with her parents and Ushe. She begins to remember the fire that destroyed her home and killed her mother and discovers that her father is no longer in prison (for drug trafficking and illegal logging), but instead is on life support in the hospital. She hears Ushe's voice calling

to her with the nickname «Cachicamo» (armadillo),¹⁰ and has repeated flashbacks to the past when she learned from Ushe how to speak telepathically, how to use her connections with the plants to make herself invisible, etc. At first, she believes that she is “crazy” or “mad” as a result of being in the jungle, and the frustrated efforts to make progress in the case.

It is on the night that Ushe’s body is returned to the jungle (and simultaneously her heart stops beating under the glass shield that lies in Joseph’s lab) that Yua gives Helena a drink that allows her to complete the reconstruction of her youth and thus gain clarity around her experiences. In the vision, she discovers that her mother was killed by an arrow of the Ya’arikawa, and that Joseph was her murderer (“The Light”). The night of the fire, after being severely burned, Ushe and her father decide to send her to Bogotá to save her from Joseph. When she awakes from this vision, she walks along the roots of the Walking Tree, physically touching the tree and seeking comfort from the conscious recognition that she embodies two worlds. Initially the realization is overwhelming, and she seeks to retreat to her “normal life” in Bogotá. Yet, Ushe, who appears to her and speaks to her telepathically, and Yua both recognize Helena as the new guardian to the eternal.

In the final episode, Yua and Ushe call on Helena to protect the jungle. She initially flees from this proposal but is then kidnapped by the Ya’arikawa and taken to Joseph’s laboratory. While she explores the lab, Joseph observes her from a distance. His skin is peeled back in places, revealing leprosy-like lesions on his arms and around his face; he appears to be in a dual state, alive but decomposing. Joseph begins to show Helena the drawings and journals he has made. He explains to her what his life mission has been, to understand this place and learn the secrets. His viewpoint accentuates the differences in worldviews:

JOSEPH: I think that place is a wormhole. There, energy, time, and space are the same thing. [...] Ushe and Yua have never wanted to analyze the secret they control. They are

¹⁰ Within the Tukano tradition, the armadillo is celebrated for its astuteness and ability to make itself invisible. (Reichell-Dolmatoff, 101). The tribal cultures portrayed in the film belong to the Amazonas Department and are not Tukano. While I do not wish to engage in the same conflation of tribal cultures, this conceptualization of the armadillo dialogues directly with the character of Helena in the film.

both ignorant. You are an educated person. You understand.
HELENA: No. They protected this knowledge for years. They know this can't be touched. They have maintained the balance.

JOSEPH: Do you think the world is balanced? Helena, this is a gift for the world. [...] We could cure diseases, stop wars, improve the human race. I need you. You are the door to that place ("The Dark").

While Joseph continues to convey his perceived superiority and knowledge, Helena recognizes that there are human limitations to the understanding of this place.

She agrees to let him use her body to enter "God's Workshop" through a blood transfusion. As his black blood and her red blood mix, she closes her eyes and finds herself in the cosmic realm with Joseph, their bodies reconstructed as constellations. Throughout this sequence, images of Helena and Joseph in the celestial space are interspersed with those of the jungle slowly burning and of Yua looking skyward and addressing Helena telepathically, as she does with Ushe from within the realm. The struggle for control of the space of creation begins. Joseph begins to pull the stars from Helena's form. She turns to face him and stumbles toward him as she tries to comprehend not only the world of "God's Workshop," but also how to harness its power.

As the tug of war between Joseph and Helena continues, Yua looks up at the sky above and viewers hear his voice in off: "You are the key and the door, the light and the darkness."¹¹ In the next shot Joseph and Helena face one another. In one final effort, she pulls him toward her, his body reaching hers and then dissolving into stars within her constellation. Helena places her hand over her heart as more light accumulates there and a glow emerges. Then, there is an explosion of light.

While the temptation would be to read the series as a restoration of order, a triumph of the jungle over the external influences, after flashing to a completely white screen, the sounds of rock music emerge. There are strobe lights around her, and she appears and disappears from the frame. The camera then shows a tunnel, anonymous bodies dancing to the rock

¹¹ This translation is my own.

music crowd the sides, and the smoky haze makes it impossible to identify them. Helena walks toward the camera from a distance, and as she approaches, her face becomes mixed with Joseph's. As she gets closer, switching between the faces becomes more frequent, eventually timed with the strobe lights, and ends with the image of Helena's face occupying the full frame, tears of dark liquid streaming from her eyes.

The end of the series, then, does not only fail to present a simple restoration of order, it also completely undermines the portrayal of the Colombian State as being White, Andean, and urban. While the final scene appears to take place in the city (Bogotá), the figure of the detective also embodies the territory and spirit of the Nation (jungle/Ushe). In doing so, she absorbed the presence of colonial (Raquel) and contemporary foreign actors to this land, both destructive (Joseph) and constructive (Aura). The merging of these distinct aspects to Helena's identity in the end are not seamless. Joseph and she continue to fight for control over her body as she walks toward the camera, and while she is alive (underscored by the soundtrack blaring "So alive"), she has also been poisoned by her inclusion of Joseph in her cosmic and physical forms.

Conclusion

Frontera verde is a film that reflects the historical and modern-day socio-economic and political forces that have operated upon the Colombian territory. Far from being just a crime thriller set in the Amazon, this series is one that surfaces and proposes alternate models both for the jungle as well as for the conceptualization of "law and order." In terms of the jungle, instead of merely functioning as a site upon which multiple oppositional relationships struggle, the directors propose a model that underscores the *and* as opposed to the *or*. In other words, a space that is inclusive and unifies these binaries. It is only within the jungle that such a proposition could function, as it is this space that can simultaneously hold past and present, domestic and foreign, nature and man, and whose natural structure mirrors the social complexities. *Frontera verde's* definition as crime thriller allow the directors to question traditional classifications of identity within the Colombian context and demonstrate the complexities inherent to it. In doing so, they are able to use a space in which multiple forces and actors interact and construct a new model that is inclusive and privileges the voices and ideas of the autochthonous over foreign influences. *Frontera*

verde does in fact function as a “mirror of society”: its tenuous resolution resonates with its current realities. What remains to be seen is the Colombia that emerges from “God’s Workshop.”

WORKS CITED

- “The Dark.” *Green Frontier*, season 1, episode 8. Directed by Laura Mora Ortega. *Netflix*. August 2019.
- “The Death.” *Green Frontier*, season 1, episode 5. Directed by Laura Mora Ortega. *Netflix*. August 2019.
- “The Deep Jungle.” *Green Frontier*, season 1, episode 1. Directed by Ciro Guerra. *Netflix*. August 2019.
- “The Light.” *Green Frontier*, season 1, episode 7. Directed by Laura Mora Ortega. *Netflix*. August 2019.
- “The Poison.” *Green Frontier*, season 1, episode 4. Directed by Jacques Toulemonde Vidal. *Netflix*. August 2019.
- “The Seed.” *Green Frontier*, season 1, episode 6. Directed by Laura Mora Ortega. *Netflix*. August 2019.
- “The Tree.” *Green Frontier*, season 1, episode 3. Directed by Jacques Toulemonde Vidal. *Netflix*. August 2019.
- “The Walkers.” *Green Frontier*, season 1, episode 2. Directed by Jacques Toulemonde Vidal. *Netflix*. August 2019.
- Brown, Julia. “Frontera verde/Green Frontier (2019): Amazonia from Social Media to Netflix.” *Mediático*, 6 October 2019, <https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2019/10/06/frontera-verde-green-frontier-2019-amazonia-from-social-media-to-netflix/>. Accessed 27 May 2021.
- Campos, Minerva. «Nuevo cine colombiano: lo(s) nuevo(s), lo auténtico y el factor Proimágenes». *Cinemas d’Amérique latine*, vol. 25, 2017, pp. 118-133.
- D’Argenio, Maria Chiara. “Decolonial Encounters in Ciro Guerra’s *El abrazo de la serpiente*: indigeneity, coevalness and intercultural dialogue.” *Postcolonial Studies*, vol. 21, no. 2, 2018, pp. 131-153.

- De la Fuente, Anna Marie. "Netflix to Make its First Original Colombian Series." *Variety*, 22 Nov. 2017, <https://variety.com/2017/film/festivals/netflix-to-make-first-original-colombian-series-1202621537/>. Accessed 27 May 2021.
- El-Kadi, Aileen. «El narcothriller nacional en *Balas de plata* de Elmer Mendoza». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 39, no. 77, 2013, pp. 325-346.
- Escobar, Arturo. "The Capitalization of Nature: Two Forms of Ecological Capital." *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton University Press, 2012, pp. 199-206.
- Forero Quintero, Gustavo. "From Globalizing Logic to Contemporary Fragmentation: Latin American Crime Novels." Translated by Mallory N. Craig-Kuhn, *Taller de letras*, vol. 56, 2015, pp. 27-48.
- . «La novela de crímenes en América Latina: Hacia una nueva caracterización del género». *Lingüística y literatura*, vol. 57, 2010, pp. 49-61.
- Fotiou, Eugenia. "The Globalization of Ayuhuasca Shamanism and the Erasure of Indigenous Shamanism." *Anthropology of Consciousness*, vol. 27, no. 2, 2016, pp. 151-179.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro: Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Capital Intelectual, 2013.
- . «La literatura policial en el Norte y en el Sur». *Un universo cargado de violencia: presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Edited by Karl Kahut, Vervuert Verlag, 1990, pp. 171-180.
- El Heraldo*. «Es necesario que las voces de los indígenas del Amazonas sean escuchadas: Ciro Guerra», 17 August 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=mOAVjFXkLN8>. Accessed 5 June 2021.
- Lefebvre, Martin. "Between Setting and Landscape in the Cinema." *Landscape and Film*, Routledge, 2006, pp. 19-59.
- Love and Rockets. "So alive." *So alive*, RCA, 2003.
- Piglia, Ricardo. «Introducción». *Cuentos de la serie negra: Hammet, Burnett, Chandler, Cain. McCoy*. Centro Editor de América Latina, 1979, pp. 7-14.

- . «Secreto y narración: tesis sobre la nouvelle». *El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento*. Edited by Eduardo Becerra, Páginas de espuma, 2006, pp. 187-205.
- Pöppel, Hubert. «Introducción: aclaraciones terminológicas y sistemáticas». *La novela policiaca en Colombia*. Editorial Universidad de Antioquia, 2001, pp. 1-26.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, 1992.
- Rama, Ángel. *The Lettered City*. Translated by John Charles Chasteen, Duke University Press, 1996.
- Reichell-Dolmatoff, Gerardo. *Amazonian Cosmos: The Sexual and Religious Symbolism of the Tukano Indians*. University of Chicago Press, 1971.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Cátedra, 1990.
- Rodríguez Ileana. «Naturaleza/nación: Lo salvaje/civil escribiendo Amazonia». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 23, no. 45, 1997, pp. 27-42.
- Serje, Margarita. “Iron Maiden Landscapes: The Geopolitics of Colombia’s Territorial Conquest.” *South Central Review*, vol. 24, no. 1, 2007, pp. 37-55.
- Thornton, Niamh. “Online distribution and access: the case of Netflix.” *Routledge Companion to Latin American Cinema*. Edited by Ana M. López, Laura Podalsky, and Marvin D’Lugo, Routledge, 2017, pp. 370-374.
- Torrijos, Rodrigo. «Frontera verde, frontera de Guerra». *Rolling Stone*, 16 August 2019, <https://www.rollingstone.com.co/cine-y-tv/frontera-verde-frontera-de-guerra/>. Accessed 27 May 2021.
- Trejos Rosero, Luis Fernando. «El lado colombiano de la frontera colombo-brasilera. Una aproximación desde la categoría de área sin ley». *Estudios fronterizos, nueva época*, vol. 16, no. 31, 2015, pp. 39-64.

ERINIA¹ ENMASCARADA: CUANDO SER MUJER ES EL MEJOR INSTRUMENTO DE VENGANZA

Masked Erinys: When Being a
Woman is the Best Tool for Revenge

Alicia Herraiz Gutiérrez, Ph.D.
Universidad Isabel I, Burgos, Castilla y León
Correo electrónico: alicia.herraiz@ui1.es

Resumen

La tendencia a representar a la mujer como un objeto pasivo se mantiene incluso en el género del suspenso, en el cual existe la expectativa de que la mujer que no cumple el arquetipo de *femme fatale* es inmediatamente inofensiva. De aquí surge la posibilidad de instrumentalizar esa aparente pasividad ocultando la verdadera agencia femenina hasta el momento de la agnición en el que se revela una identidad activa y vengativa. En este ensayo se estudian dos ejemplos audiovisuales, las películas de Oriol Paulo *El cuerpo* (2012) y *Contratiempo* (2016). En ambos casos, una mujer ejecuta una venganza ocultando su identidad y pasando desapercibida como posible amenaza tanto para el resto de los personajes como para el público.

Palabras clave: agnición, personajes femeninos, identidad, *hamartia*, venganza

Abstract

The thriller genre maintains the all-too-common tendency to represent female characters as passive objects. The expectation is that women who do not fulfill the *femme fatale* archetype are naturally harmless. Thus, it

¹ También llamadas Furias o Euménides, en la mitología griega las Erinias son figuras femeninas que persiguen al culpable de un crimen hasta alcanzar la venganza.

arises the possibility of instrumentalizing this apparent passivity by hiding the true female agency until the moment of anagnorisis when the true re-vengeing identity is revealed. This paper studies two audiovisual examples, Oriol Paulo' films, *The Body* (2012) and *The Invisible Guest* (2016). Both cases show a woman executing her revenge by hiding her identity and going unnoticed by the rest of the characters and the audience.

Keywords: anagnorisis, female characters, identity, *hamartia*, revenge

Recibido: 6 de junio de 2021. *Aceptado:* 22 de septiembre de 2022.

En la esencia del «suspense» –trátese de obras literarias o cinematográficas– se encuentra una adivinanza permanente sobre lo que es, lo que parece y lo que ocurrirá. Envuelta en este misterio, la misma noción de suspense escapa a una definición clara y absoluta. Se trata de un género narrativo y, por lo tanto, una forma de contar una historia que se escabulle por un callejón oscuro.

El propósito de este ensayo es examinar de qué manera interactúa la narración del suspense con los personajes femeninos, especialmente cuando se trata de historias en las que se desarrolla el motivo de la venganza. Se proponen dos casos de largometrajes, *El cuerpo* (2012) y *Contratiempo* (2016), ambos de Oriol Paulo (Barcelona, España, 1975), en los que la presencia femenina es instrumentalizada por la narración del suspense construyendo un juego de identidad ocultada y revelada en el momento climático.

Sea como mecanismo narrativo o como género, el suspense puede entenderse como un texto «caracterizado por plantear situaciones de tensión y provocar en el espectador temor ante la creación de expectativas sobre acontecimientos futuros que sugieren que algún mal pueda acaecer a un personaje, especialmente si entre el espectador y dicho personaje hay un cierto grado de empatía» (Prósper Ribes 300). No obstante, según David Bordwell, el suspense consiste en establecer anticipaciones sobre acontecimientos diegéticos venideros (37) sin que necesariamente se trate de predecir un mal. La clave del suspense, como indica Domínguez Cáceres, no está en el posible mal o en el susto pues «si ignoramos que alguien nos sorprenderá, no hay suspense; es sólo un imprevisto sobresalto [...] tenemos que saber que estamos esperando algo, pero no sabemos qué ni

cuándo» (140). Se trata, por lo tanto, de una cadena de predicciones que depende de dos elementos. Por una parte, el espectador debe saber que algo relevante va a ocurrir, lo que lo induce a realizar su pronóstico. Por otra, es preciso que cuente con material para poder hacer su predicción. En ese sentido, para Umberto Eco, la clave de la construcción del suspenso radica en la introducción de «señales textuales destinadas a subrayar que la disyunción que está por aparecer es pertinente» (159). Es decir, el propio texto proporciona y niega información; indica que algo es importante, pero sin revelar para qué. Esto supone que la estructura narrativa (ya sea textual o fílmica) requiere que la información llegue al espectador cuidadosamente filtrada y seleccionada para satisfacer estos requisitos opuestos. A partir de aquí, es tarea del espectador «completar estos vacíos con datos que ya se han dado o, bien, con los aportes de su psique de lo preconocido» (Domínguez Cáceres 139).

Esa es la clave sobre la que descansa el mecanismo de la identidad femenina ocultada y revelada que se analiza aquí: el aporte de lo preconocido por parte del espectador y con el que juega el director para provocar una predicción errónea que conduce a la sorpresa en el desenlace. Para ello, es fundamental estudiar en primer lugar cómo se configura y de dónde nace esa presunción, la cual se relaciona con la representación tradicional de la mujer y con el arquetipo de la *femme fatale*.

1. La mujer en el suspenso

La representación femenina en prácticamente todos los ámbitos tiende a ser limitada y superficial. Apenas en los últimos años la tendencia ha cambiado hacia personajes que presentan a la mujer como un individuo y no como un arquetipo que cumple una función². En el caso del cine, es especialmente relevante la visión de Laura Mulvey sobre lo que supone la representación y la visión. Mulvey arguye que en el cine se produce una reducción por la cual la mujer se convierte en mero objeto de contemplación. Sin embargo, la

² La tendencia se desencadena con el cambio de siglo, aunque el aumento de representación femenina es paulatino. En el intervalo entre 2007 y 2019, el número de protagonistas femeninas se incrementó en un 20%. De manera similar, en el intervalo entre 2007 y 2018, el porcentaje de personajes femeninos con rol parlante aumentó en un 9%. (Ver los reportes de la Annenberg Inclusion Initiative de 2020 y 2022 para más datos). Yang et al. (2020) muestra cómo la presencia femenina en el cine se ha doblado en las primeras décadas del siglo XXI frente a la década anterior.

forma en que se construye el marco y se dirige la mirada hacia el objeto –la mujer, en este caso– resulta más importante para el desarrollo de la narración y de la estética cinematográfica que la propia mujer: “Going far beyond highlighting a woman’s to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself” (Mulvey *Visual* 241). Esta mirada, además, tiene un componente claramente erótico. Independientemente de la identidad de género y de las preferencias sexuales del espectador, la estructura cinematográfica conduce al público a adoptar un papel masculino y heterosexual que contempla y desea a la mujer que aparece en escena (Mulvey *Visual* 268). Así, “the pleasure of looking absorbs pre-existing biological or literal masculinity and femininity. It is gendered and the spectator loses his, and equally her, identity in the erotic dynamic of the film’s way of seeing” (Mulvey *Unmasking* 5).

Lo dicho supone que, por defecto, “in their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact” (Mulvey *Visual* 236). Es decir, las mujeres en el cine no son sujetos activos, sino objetos pasivos que han de ser contemplados y cuya característica fundamental es su capacidad de producir admiración estética y deseo. El público está acostumbrado a entrar y participar en esta estructura, lo cual permite que en las películas analizadas en el presente ensayo se juegue con esa tendencia de la audiencia a admirar la figura femenina sin hacerse preguntas sobre ella.

De entre estos maniqués que se suceden –hermosos y pasivos– ante el público, destaca, por encima de todos, el de la *femme fatale*, un arquetipo fundamental en el cine negro que, sin embargo, trasciende ese género para convertirse en figura habitual en todo tipo de historias, desde el terror a la intriga, así como el drama e incluso la *bildungsroman* (Jancovich 133). De hecho, Jasmin Belmar considera la *femme fatale* un mitema que aparece en todo tipo de historias (9).

La *femme fatale* se caracteriza fundamentalmente por su arrogancia y egoísmo (Honey 92). Se trata de una mujer que únicamente mira por sí misma y está dispuesta a todo para conseguir sus fines. No obstante, aquello que la identifica y más sobresale para el público es su enorme energía sexual. Bornay explica que la *femme fatale* es una belleza «turbia, contaminada, perversa» (114) que se asocia con la seducción, voluptuosidad, dominio y vicio (115). Belmar va más allá y habla de «una sexualidad desenfundada» y de las «tentaciones y seducciones que la femme

fatale provoca en el hombre» (9). Ante todo, la *femme fatale* no aparece en un universo aislado, sino que se sitúa en oposición a los hombres de su entorno, convirtiéndose en la perdición de cuantos se cruzan con ella y, sobre todo, en el azote de un hombre concreto que, generalmente, es el protagonista de la narración.

El poder de la *femme fatale* es tal que domina no solo la narración en la que se encuentra, sino también la conversación sobre esa historia. La *femme fatale* es admirada, contemplada, deseada y temida. Se habla sobre ella, se debate, se analiza. ¿Qué hay de los otros personajes femeninos? Nada. No se concibe la idea de que aparezca otra mujer en escena o bien, cuando alguna está presente, no se la recuerda. Ocasionalmente, se dedican unas líneas o una mirada efímera para la dulce, virginal y bobalicona heroína que, con su virtud, contrasta la desenfrenada maldad de la *femme fatale*, pero se trata de algo esporádico. Así, si la *femme fatale* es Rebecca³ –la mujer que atormenta a su marido incluso desde la tumba–, la *otra mujer* –la segunda señora de Winter– es alguien de quien ni siquiera se conoce el nombre. Ella no importa. Vive para ser víctima y contraparte de la *femme fatale* que todo lo consume.

Si, como bien señala Mulvey, la mujer en el cine se sitúa en un espacio solo para ser observada, la mujer que no es *femme fatale* se encuentra en la sombra. Sin embargo, esa posición en la oscuridad puede convertirse en la clave para moverse secretamente, ocultando su verdadera naturaleza hasta el momento climático en el que se desvela su identidad y, con ello, su motivación y su papel agente en la historia. En el caso del suspenso, la identidad está asociada a la motivación del personaje para llevar a cabo tal o cual conducta y conseguir un objetivo. Dado lo anterior, no reconocer la verdadera identidad sienta las bases para que el espectador realice una prolepsis errónea sobre las acciones presentes y futuras del personaje.

Con todo, las transformaciones sociales del siglo XXI traen consigo un cambio de paradigma en el que los cineastas «emprenden la tarea de desmentir la imagen idealizada y estereotipada que había predominado en los años anteriores» y, en especial, rompen con la «concepción de mujer pasiva, sumisa y sacrificada» (Cabezas Vargas 49). Es decir, si bien el estereotipo

³ Personaje de la novela homónima de Daphne Du Maurier, publicada en 1938 y llevada al cine por Alfred Hitchcock en 1940. En ambos casos, se desconoce el nombre de la protagonista. En la película, el personaje de Joan Fontaine aparece en la lista del elenco como «segunda señora de Winter».

de *femme fatale* todavía se halla presente, la mujer difusa e intrascendente –la única otra opción de representación durante mucho tiempo⁴– está dando paso a un nuevo tipo de mujer, una mujer con más capacidad de agencia. A pesar de lo dicho, la aparición en el cine de esta mujer-sujeto dentro de la galería de mujeres-objeto no es inmediatamente evidente.

En este proceso, es fundamental el desplazamiento del punto de vista (*shift of focus* o *shift of pov*) que se realiza en las películas. Mulvey señala que en el largometraje compiten tres perspectivas: la de la cámara que graba, la del espectador que contempla el producto final y la perspectiva imaginaria del personaje principal (*Visual* 240). Pese a que la perspectiva del espectador que observa el producto acabado debería preponderar sobre las demás, la estructura del cine promueve la adopción del punto de vista del personaje principal, “the concious aim being always to eliminate intrusive camera presence and prevent a distancing awareness in the audience” (Mulvey *Visual* 241). Al impedir que se construya esa distancia, el público mira como mira el personaje protagonista y está sujeto a sus mismos errores de interpretación. En las dos películas que serán analizadas en el presente ensayo, el personaje central –un hombre joven– únicamente ve a las mujeres en función de su accesibilidad sexual. Si la mujer es demasiado mayor o demasiado joven o demasiado esquiva, entonces no merece un segundo vistazo. Incluso cuando la mujer es joven y atractiva, la mirada no va más allá de una rápida ojeada para establecer si se trata de un ser peligroso –la *femme fatale*– o de un dulce cordero. Paradójicamente, pese a que el papel tradicional de la mujer en el cine es ser objeto de contemplación, dicha contemplación es muy superficial. Esto impide el reconocimiento de su verdadera identidad y evita que se dude de sus motivaciones. La mirada masculina, reforzada por la propia estructura del cine y por la tradición que el espectador conoce y trae consigo, construye el muro que oculta una identidad que debería ser evidente.

2. *El cuerpo*

El título de este filme resulta especialmente indicado para una reflexión sobre la posición que ocupa la mujer en el cine, reducida a su aspecto físico. *El cuerpo* (España, 2012) es un largometraje de suspenso con toques

⁴ Richard Hornby (14) considera que los roles femeninos son excesivamente limitados en su calidad y naturaleza, de modo que las actrices se ven constreñidas a una breve serie de arquetipos.

sobrenaturales. La acción comienza en una noche de tormenta, cuando se descubre que el cadáver de una poderosa y acaudalada mujer, Mayka Villaverde, ha desaparecido de la morgue. Su viudo, Álex Ulloa, lejos de estar apenado, se apresura a refugiarse en los brazos de su joven amante, Carla. Pronto se revela al espectador que Mayka era una mujer cruel, aficionada a los juegos perversos. Dado que Álex dependía económicamente de ella, antes que pedir el divorcio, prefirió envenenarla.

Entre tanto, la policía, liderada por el agente Jaime Peña, investiga la desaparición del cuerpo barajando varias hipótesis y sospechando del comportamiento del viudo. Peña tiene ataques de cólera y una conducta temperamental que, según se revela poco a poco, es consecuencia de una tragedia familiar. Diez años antes, un coche chocó con el suyo y se dio a la fuga, por lo que no se pudo conseguir ayuda médica a tiempo y la mujer de Peña falleció, dejándolo viudo y a cargo de la pequeña hija de ambos.

La que debería ser una historia tensa, pero simple, en la que Ulloa trata de convencer a la policía de su inocencia mientras que Peña trabaja para demostrar su culpabilidad, se complica cuando surge una tercera figura. Un desconocido deja crípticos mensajes para Ulloa en los que se hace referencia a su tormentoso matrimonio con Mayka y su relación con Carla. De ser descubiertos, se pondría en duda el papel de apenado viudo que Ulloa se esmera en representar. Sin embargo, esta figura desconocida parece más interesada en burlarse de las mentiras de Ulloa que en facilitar esta información incriminadora a la policía. Dado que Mayka se caracterizaba por sus bromas crueles, Ulloa concluye que su mujer logró, de algún modo, sobrevivir al envenenamiento y ahora utiliza la protección de la muerte aparente para castigarlo tanto a él como a Carla, su joven amante. Esta –en contraste con la pérfida Mayka– se caracteriza por su bondad e integridad pues, a pesar de estar profundamente enamorada de Ulloa, siempre se negó a continuar la relación con un hombre casado para no interferir en su matrimonio. Esta honradez es la que conduce a Ulloa a planificar el asesinato. De igual modo, el miedo a que le ocurra algo a la muchacha empuja a Ulloa a confesar su crimen a la policía con la esperanza de salvar a su amante de su vengativa esposa. Sin embargo, la policía no solo no logra dar con Carla, sino que tampoco hay evidencias de que haya existido nunca.

Peña revela, entonces, a un atónito y aterrado Ulloa, que Mayka está muerta, que Ulloa era el conductor que diez años atrás se estrelló contra

su coche y huyó sin prestarle auxilio y que Eva, la hija de Peña, adoptó el papel de Carla para orquestar su venganza. Tras escuchar esta confesión, Ulloa sucumbe al veneno que la joven le había administrado horas antes, el mismo que él empleó con Mayka.

La construcción de los dos personajes femeninos –Mayka y Carla– sigue el patrón habitual de las películas del género dado que presenta un personaje que encaja con el modelo de la *femme fatale* –Mayka– en oposición a una muchacha honesta y virtuosa que, a pesar de su relación con el protagonista –un hombre casado–, “is not presented as a home-wrecker” (Jancovich 135). No obstante, Carla es un personaje con más profundidad y oscuridad de lo habitual, algo que no se percibe inmediatamente porque la sexualidad de Mayka –y el peligro potencial que supone por su naturaleza de *femme fatale*– distrae al espectador y le impide vislumbrar la verdad de Carla.

Efectivamente, Mayka encarna a la perfección el prototipo de la *femme fatale*, capaz de convencer tanto a su marido como al público de que puede hostigarlo más allá de la muerte. La primera escena en que vemos a Mayka es un recuerdo del día de su boda, momento en el que le gasta una broma cruel a Ulloa al fingir por un instante que no seguirá adelante con la ceremonia (*El cuerpo* 00:08:43). Su propia hermana dice: «solo ella podía hacer algo así y conseguir que la aplaudiéramos» (*El cuerpo* 00:09:12), quedando establecido el poder que ejerce el personaje sobre cuantos la rodean. Sin embargo, nadie conoce ese poder como su marido, pues Mayka tiene control absoluto sobre su vida. De lo doméstico a lo público, ella gobierna su vestuario (*El cuerpo* 00:39:09) y su trabajo. En una misma escena, le recuerda a Ulloa que su puesto de trabajo como director en una gran empresa farmacéutica depende de ella y, para demostrárselo, finge despedirlo para que no tenga la excusa de estar ocupado y pueda –deba– dedicarle la tarde a ella (*El cuerpo* 00:30:57). En el último tercio de la película, Mayka realiza una nueva broma cuando le pide a Ulloa que firme un contrato de separación de bienes, lo que supondría atarlo permanentemente si quiere mantener su tren de vida: «Quieres tener a todo el mundo a tus pies ¿verdad?» le dice Ulloa, entendiendo bien lo que supone esa redistribución del patrimonio matrimonial. Ella contesta: «a todo el mundo, no. A ti, sí» (*El cuerpo* 01:01:58). Se certifica, entonces, la naturaleza de Mayka como un monstruo que devora y consume a Ulloa en todos los ámbitos.

Establecida la maldad del personaje y su naturaleza de *femme fatale*, su muerte resulta ser el desenlace natural o el destino que aguarda irrevocablemente a este arquetipo. Naomi Segal considera que el mitema de la *femme fatale* no es exclusivamente una figura de terror, sino que nace de una fantasía masculina de la época romántica que permite un asesinato sin culpa (104). Desde esa perspectiva, el feminicidio estaría no solo moral sino legalmente justificado cuando la víctima fuera una mujer malvada. Efectivamente, en *El cuerpo*, el público simpatiza con el protagonista pese a que, al principio del primer tercio del filme, confiesa haber asesinado a su esposa a sangre fría. Aunque se trata de un crimen, nadie se espanta porque Mayka es una *femme fatale* y las mujeres malvadas «merecen» morir. Al respecto, Segal señala que estas mujeres “license violence to them, by suggesting that the motive has originated in them” (104), es decir, son ellas quienes invitan a cometer su propio asesinato.

Si, como indica Mulvey, el espectador adopta la perspectiva de un varón heterosexual junto con el punto de vista del protagonista, entonces resulta fácil que la presencia atractiva y peligrosa de Mayka distraiga hasta el punto de olvidarse de Carla. Ni Ulloa ni el público se cuestionan cómo es posible que una atractiva joven de veinte años se enamore tan perdidamente de un hombre mayor que ella. Tampoco advierten la paradoja moral de que Carla no quiera participar en un adulterio, pero acepte encubrir un asesinato. La devoción de Carla hacia Ulloa no se examina hasta llegado el clímax de la película, cuando el espejismo se desvanece. En cierta medida, el cuerpo protagonista que da el título al largometraje no es el cadáver desaparecido de Mayka, sino el cuerpo de la dulce Carla: un cuerpo deseable, observado y admirado, que oculta la verdadera identidad y las intenciones de su dueña.

Si se examina a Carla con algo más de distancia —esa distancia que Mulvey dice que la estructura fílmica impide adoptar—, resulta fácil identificar elementos que apuntan hacia la verdad. Es Carla quien introduce la idea de que Mayka pueda no estar muerta cuando le pregunta a Ulloa si está seguro de haberla eliminado, a lo que él responde tajante: «Sé lo que he hecho y cómo lo he hecho. Está muerta» (*El cuerpo* 00:14:18). Pero en apenas unas horas diegéticas, Ulloa perderá esa seguridad hasta convencerse de que su mujer ha tomado un neuroléptico y ha fingido su propia muerte solo porque quiere castigar a su marido infiel y asesinar a la amante. La *femme fatale*, ya se sabe, tiene unos celos patológicos (Jan-

covich 141) que justifican que una mujer tan rica y poderosa como Mayka Villaverde se tome todas las molestias que implica fingir su propia muerte en lugar de simplemente divorciarse de su marido, despedirlo de su trabajo y hundirlo bajo el peso de mil pleitos legales.

Uno de los signos que Ulloa encuentra y que le hacen pensar que Mayka está viva y ejecutando una venganza es una tarjeta en la que aparece escrito un mensaje de amor que Carla le envió a Ulloa (*El cuerpo* 00:41:55). Además de la joven, la única persona que podía conocer ese mensaje es Mayka, en el supuesto de que hubiera registrado las pertenencias de su marido. La explicación más razonable es que sea la mujer viva quien ha escrito el mensaje, y no la muerta presuntamente resucitada. Pero ni diegética ni extradiegéticamente se sospecha de Carla en este momento, como tampoco llama la atención que esté preparando el equipaje antes de que Ulloa la llame para decirle que huya del piso porque Mayka pretende acabar con ella (*El cuerpo* 01:17:34). Simplemente, tanto el público como el protagonista aceptan que Carla no está involucrada porque es inofensiva.

La venganza de Peña y Eva –el verdadero nombre de Carla– solo podía ejecutarse una vez que tuvieran la certeza de que Ulloa era el conductor que les arrebató a su esposa y madre respectivamente. Esa certeza llega cuando Ulloa le confiesa a Carla todo su pasado la noche en la que aparentemente logra convencerla de que se quede con él y espere un poco más a que pueda separarse de Mayka de un modo u otro. «Esa noche le conté toda mi vida, le conté cosas que nunca le había contado a nadie. Ninguno de los dos queríamos secretos», dice Ulloa (*El cuerpo* 01:24:14). A partir de ese momento, la relación entre ambos personajes cambia. Si hasta entonces Eva –bajo el alias de Carla– buscaba respuestas, ahora busca venganza y, por ello, su comportamiento cambia. Así, insiste en que nunca estará con Ulloa si eso supone engañar a Mayka, lo que empuja al protagonista a tomar la determinación homicida. Más tarde, Eva y su padre inician la tortura psicológica de la que Ulloa responsabilizaba a Mayka. Aunque Peña es un elemento importante por su papel de agente de la policía, realmente es Eva/Carla quien tiene un rol fundamental. Es ella quien consigue la confesión de Ulloa, quien lo impulsa a asesinar a su esposa, quien obtiene la información para atormentarlo, quien lleva a cabo gran parte de esta escenificación y, finalmente, quien le administra el veneno. Eva/Carla es la auténtica ejecutora de la venganza. Y si puede llevarla a cabo con

éxito es gracias a su bajo perfil como personaje femenino; es gracias a la invisibilidad que esto le aporta. Más aún cuando hay una *femme fatale* que dirige las miradas hacia sí.

3. *Contratiempo*

Contratiempo es una película de suspense con un fuerte elemento psicológico en el que la perspectiva del narrador es especialmente importante. La acción transcurre en el domicilio de Adrián Doria, un poderoso hombre de negocios que ha sido acusado de asesinar a su amante, Laura Vidal. El abogado de Doria envía a Virginia Goodman, una astuta abogada, para que le ayude a elaborar su declaración antes de ser arrestado, lo cual previsiblemente ocurrirá en unas horas. La sesión de preparación, cuyo tiempo diegético coincide con el tiempo de la película, se intercala con la analepsis que muestra lo que ocurrió y lo que pudo haber pasado.

Doria le explica a Goodman que él y Laura Vidal mantenían una relación extramatrimonial secreta. A su regreso de uno de sus encuentros, tuvieron un accidente de coche en el que el conductor del otro vehículo, un joven llamado Daniel Garrido, falleció. Comprendiendo que no podían hacer nada por él y que llamar a la policía supondría revelar su infidelidad, decidieron ocultar el coche y el cadáver. Más tarde, Laura finge que la víctima había realizado un desfalco y huido con el dinero para justificar su desaparición. Sin embargo, alguien que conoce la verdad los extorsiona. Doria y Laura acuden a la cita con el chantajista, quien asesina a Laura y prepara la escena para que Doria parezca culpable de esa muerte. Doria cree que no se trataba de un verdadero embaucador, sino de los padres de Garrido que buscan venganza matando a Laura y haciendo que Doria cargue con la culpa.

Dado que Doria ha ocultado su vinculación con el accidente, ahora no puede explicar que es víctima de una venganza. No obstante, Goodman dice poder arreglar una defensa sólida siempre y cuando Doria le cuente toda la verdad, incluyendo el lugar donde ocultó el coche y el cadáver. Es entonces cuando Doria admite que fue él, y no Laura, quien insistió en ocultar el accidente. También reconoce que nunca hubo chantaje y que asesinó a su amante para evitar que confesara la verdad a los padres de la víctima. Tan solo quería comprobar ante la abogada si su historia de amantes manipuladoras y padres vengativos resultaba verosímil y si le permitiría salir impune. A pesar de que todo parece indicar que el plan de

Doria tendrá éxito, cuando Goodman se marcha, se descubre que en realidad se trata de Elisa Garrido, la madre de la víctima, que ha suplantado a la abogada e interrogado a Doria hasta obtener una confesión completa de todos sus crímenes.

En su versión de los hechos, Doria se presenta como un hombre débil que se deja llevar por los acontecimientos y por la fuerte personalidad de Laura. Así, él trata de romper la relación extramatrimonial y ella se niega; piensa en llamar a la policía tras el accidente y es ella quien se lo impide. Cuando Laura, aprovechando que su marido tiene un alto cargo en un banco, urde la idea de que Daniel Garrido ha huido tras un desfalco, Doria se espanta por lo que esa mentira pueda suponer para la familia del joven. Laura le advierte: «si caigo yo, caerás conmigo» (*Contratiempo* 0:51:21). El hecho de que Laura ocupe la posición de *femme fatale* es importante porque exculpa a Doria de toda responsabilidad de los actos que ha cometido, tanto del adulterio como de la ocultación del accidente, ya que difícilmente puede resistirse al embrujo de Laura. Tal y como indica Segal, es habitual presentar la relación entre el hombre y la *femme fatale* como una forma de adicción que resulta imposible de superar, una atracción “whose attachment is based as much on hatred as anything we might call love” (108). De este modo, Doria presenta su infidelidad como una debilidad de carácter que lo atormenta. Una debilidad que resulta comprensible porque Laura es una mujer atractiva y con una personalidad hechizante.

Además, el que Laura sea una *femme fatale* hace aceptable que Doria le haya dado muerte. Efectivamente, tal y como observan Modleski (3) y Garrido Hornos (s.p), existe la tendencia a que la *femme fatale* sucumba bajo la misma estructura que ha levantado. Si Segal ve en la *femme fatale* una fantasía masculina que permite un feminicidio sin culpa, se trata, además, de una muerte vinculada a los actos de ese personaje. En *El cuerpo*, Mayka muere a manos de su marido, pero muere por el control desmesurado que ejercía sobre él. Del mismo modo, la muerte de Laura en *Contratiempo* sería consecuencia de su insistencia por ocultar el accidente y empañar la memoria de Daniel Garrido, lo que conduce a que sea asesinada por unos padres apenados en busca de justicia. Doria no habría tenido nada que ver con esa muerte y sería un mero espectador, víctima de las circunstancias a las que se ha visto arrastrado.

En el relato de Doria, Laura es una mujer atractiva y perversa que parece ejercer un poder casi sobrenatural en su entorno. Así lo resume Doria

cuando Goodman se muestra escéptica ante el hecho de que Laura, fotógrafa de profesión, pudiera fingir el desfalco. El desconocimiento informático no es un obstáculo: «Usted no conocía a Laura. Cuando quería algo tenía mucho poder de seducción» (*Contratiempo* 00:51:10). Por supuesto, en esta escena, Garrido/Goodman sabe que Laura no hizo tal cosa, dado que fue Laura, arrepentida, quien se contactó con la familia para contarles toda la verdad.

Las palabras de Garrido/Goodman en ese momento son especialmente significativas, aunque su auténtico sentido no se pueda percibir inmediatamente. Tras la descripción que Doria hace de Laura, Goodman sentencia: «El prototipo perfecto de *femme fatale*» (*Contratiempo* 00:51:10), es decir, un modelo tan completo que no existe. Con estas palabras, Goodman advierte al público y, acaso, a Doria que su versión es imposible. Las mujeres reales no son *femmes fatales*.

Si el relato de Doria funciona es por la predisposición del espectador a creer y favorecer al hombre, alineándose en contra de la mujer «malvada». En condiciones normales, Doria habría salido victorioso del trance, reproduciendo el esquema habitual del varón que se ve abocado al desastre por un desliz con una *femme fatale*. En cambio, la fatalidad le llega a Doria por una mujer a la que no se digna a mirar pese a estar ante sus ojos. Doria dirige su atención –y la del público– hacia la supuesta *femme fatale*, lo que permite que la mujer invisible pueda ejecutar su venganza como una Erinia.

En efecto, Virginia Goodman es el primer personaje que aparece en escena (*Contratiempo* 00:01:52). Vestida con un abrigo oscuro, el único acento en su figura es su espesa melena blanca. De ese modo, queda establecido desde el primer cuadro que se trata de una mujer mayor, aún antes de que se vea su rostro. Aunque Goodman es una mujer elegante y de un atractivo innegable, su edad avanzada es evidente. Tomando la perspectiva de Mulvey empleada hasta ahora, cuando una mujer aparece en escena es observada, deseada y convertida en un objeto de admiración para la mirada masculina. Esta mirada “projects its fantasy onto the female figure” (Mulvey *Visual* 236). Sin embargo, Goodman es demasiado mayor para resultar deseable en el patrón habitual del cine, de modo que no despierta ninguna fantasía y, por lo tanto, no se la mira con detenimiento.

Si en los filmes las mujeres son frecuentemente representadas con superficialidad, las mujeres de edad y las que se encuentran en la menopau-

sia –como es el caso de Garrido/Goodman– son prácticamente invisibles tanto en el cine como en la sociedad en general. La película juega con este hecho y por eso se permite presentar de forma tan explícita el elemento clave del giro final. Una peluca y un poco de maquillaje son lo que separan a Elvira Garrido –a quien el público puede ver en varias escenas– de la implacable Virginia Goodman –quien tiene una presencia casi constante a lo largo del relato–.

Diegéticamente, Doria apenas ve a Elvira Garrido, por lo que puede excusarse de no reconocerla cuando aparece caracterizada como Goodman. No obstante, el propio Doria hace notar que Goodman/Garrido ha llegado dos horas antes de lo convenido y que nunca se habían visto. Aunque es una desconocida para él, la invita a entrar confiando sencillamente en su palabra y en el hecho de que es una mujer mayor, los únicos datos que posee sobre la verdadera Goodman. Igualmente, Doria asume con naturalidad que Goodman esté dispuesta a defender a un asesino y a colocar pruebas falsas. Quizás, piensa que todos los abogados son propensos a faltar a la ética dado que su abogado habitual, Félix Leiva, fue quien le ayudó a crear la falsa historia del desfalco contra Daniel Garrido.

Por su parte, el espectador sí conoce bien el rostro y la voz de la madre de Daniel Garrido. La película se arriesga a revelar la verdad antes de tiempo, mostrando a la misma actriz (Ana Wagener) interpretando los dos papeles, confiando audazmente en que la audiencia no sabrá ni podrá reconocerla. La apuesta de Oriol Paulo descansa en su certidumbre de que la mirada masculina prevalecerá en todo momento, incluso en aquellas escenas en las que Doria no está presente. Nadie de entre el público se fijará lo suficientemente en esos dos personajes –madre doliente y temible abogada– como para darse cuenta de que son interpretados por la misma actriz.

Esto es especialmente significativo si se tiene en cuenta que la película es de producción bastante reciente –2016– y está disponible en varias plataformas de emisión en continuo⁵. En la sala de cine, el espectador (acaso la espectadora) que logre separarse de la visión masculina y repare en el parecido entre madre y abogada, no tiene posibilidad de confirmar su sospecha hasta el desenlace de la película. Quien ve el filme en casa, en cambio, tiene la posibilidad de detener y retroceder la película a su antojo. Así, “the spectator can dissolve the fiction so that the time of registration can

⁵ La película está actualmente disponible en suscripción o alquiler en Netflix España, HBO Max (España), YouTube Premium, Google Play Películas y Apple TV.

come to the fore” (Mulvey *Death* 184), de manera que el efecto que resulta sorprendente en el cine puede evaporarse muy fácilmente en el hogar con el mero gesto de parar y retroceder una escena. Si bien la propia Mulvey ha observado que son pocos los espectadores domésticos que hacen un uso completo del control que ofrece la visión en plataformas y, de hecho, la gran mayoría realiza un visionado en el orden y velocidad preestablecido (*Afterimages* 252), lo cierto es que, si el secreto de Goodman no se hace evidente antes, es debido a la enorme inercia de la mirada masculina que impide, siquiera, la menor sospecha que induzca a una contemplación más cercana y cuidadosa de la mujer que no es una *femme fatale*.

4. Conclusión

No es una novedad que los personajes femeninos sufran en todas las artes un desarrollo superficial en el que el atractivo físico y la receptividad sexual priman por encima de cualquier otro atributo. Incluso el arquetipo de la *femme fatale* incluye estas características llevadas hasta el extremo –la belleza que perturba, esclaviza y devora–, pero sin un análisis mayor de lo que compone a esa mujer. Como bien indica Segal, la *femme fatale* “is dangerous, wily, deceitful –but what motivates her?” (106). Ni siquiera aquella mujer que atrae todas las miradas y que domina la narración ha sido considerada merecedora de una explicación de sus motivaciones y de la lógica que orienta sus acciones.

Si en *El cuerpo* el espectador no se cuestiona por qué Mayka Villaverde tiene ese desmesurado deseo de posesión, mucho menos se pregunta por qué la afable y suave Carla se muestra tan leal y enamorada de un hombre tan mediocre como Álex Ulloa. Del mismo modo, si el espectador de *Contratiempo* no se interroga por qué Laura Vidal se preocupa tanto de ocultar su rastro –pese a ser quien menos tiene que perder si se descubre su aventura amorosa– mucho menos ahonda en cómo es posible que una abogada de prestigio y poder como Virginia Goodman acepte retrasar su jubilación para ocuparse del caso de un hombre ingrato y mentiroso como Adrián Doria.

En las dos películas analizadas, el tratamiento superficial de los personajes femeninos se instrumentaliza con el objeto de sorprender al público. Ambos filmes presentan una mujer que interviene secretamente en la narración con el fin de poder ejecutar una venganza. Sin embargo, lejos de identificar a esa mujer como un adversario o una *femme fatale*, el persona-

je pasa completamente desapercibido hasta que ella misma decide revelar su verdadera identidad.

Se produce, entonces, una paradoja. Por una parte, el papel de las mujeres en el cine es ser vistas de tal modo que aquellas que caen fuera del foco de atención desaparecen, dado que “one only exists if one garners attention” (Brown 54). Por otra, en estos largometrajes, los dos personajes femeninos que escapan a la atención resultan ser los más importantes para la narración y los más complejos en su composición. Es significativo, además, que se trate de dos modelos de mujer muy diferentes. En el caso de Elvira Garrido/Virginia Goodman –en *Contratiempo*–, el factor más importante para reforzar su disfraz es el hecho de que se trata de una mujer madura, invisible, por lo tanto, para la sociedad. En contraste, Eva/Carla –en *El cuerpo*–, es una mujer joven y atractiva, pero no despierta recelo desde el momento en que se muestra relativamente dócil y accesible. La clave, por consiguiente, no es tanto el atractivo sexual que despierte una mujer como la percepción de ser inofensiva. Si no se interpreta como el peligro inmediato que encarna la *femme fatale* –atractiva, inteligente y con una personalidad fuerte–, entonces no merece una segunda mirada.

La propia estructura del cine construye una esfera de influencia de tal modo que, en virtud de su experiencia previa, el espectador solo ve aquello en lo que ha aprendido que debe fijarse, lo que fomenta que el público no se plantee el porqué de la presencia del personaje femenino ni las motivaciones tras sus actos puesto que –en líneas generales y hasta hace relativamente poco tiempo– no había motivo para examinar más de cerca esos personajes huecos e insustanciales. La aproximación al tema de la identidad en estas dos obras de Oriol Paulo rompe con la tendencia expuesta y pone de manifiesto que los personajes femeninos son representaciones de mujeres entendidas como seres humanos completos y que, por lo tanto, deben ser tenidos en cuenta. Cada una de estas películas se convierte, entonces, en una historia sorprendente y en una denuncia de los sesgos del espectador que lo han conducido a caer en el mismo engaño que el personaje protagonista. Dice Hornby: “role playing within the role sets up a special acting situation that goes beyond the usual exploration of specific roles; it exposes the very nature of role itself” (72). Efectivamente, en ambos casos, se adopta un papel –el de la mujer invisible e inofensiva– que, al revelarse como una ficción o un juego de roles –una cara más representada por la Erinia–, demuestra la fragilidad y la artificialidad de ese personaje femenino casi invisible.

No solo eso, debido a su naturaleza dual en la que Eva/Carla y Garrido/Goodman combinan lo que son –la Erinia– y lo que fingen ser –la mujer inofensiva– ambos personajes adquieren una tremenda profundidad: “The doubleness of the portrayal does suggest depths of characterization that would not be suggested if [...] operated in a more straight-forward manner” (Hornby 67). Si ejecutaran su venganza de forma abierta y directa, moviéndose ante la luz y las cámaras, perderían esa profundidad y pasarían a convertirse en personajes livianos y banales.

Es de esperar –de desear– que en un futuro próximo ya no estén dadas las condiciones que hoy posibilitan la apuesta como la que Oriol Paulo se aventuró a realizar a través de *El cuerpo* y *Contratiempo*, vaticinando el efecto que estas películas tendrían en una audiencia habituada a patrones narrativos cinematográficos marcados por la mirada masculina. Es de esperar –de desear– que no resulte tan fácil ocultar las profundidades de un personaje femenino y que el público se cuestione de inmediato sobre las motivaciones de ese personaje y su verdad. Hasta entonces, el mejor instrumento para llevar a cabo una venganza será ser mujer, del tipo que sea, mientras no sea clasificable dentro del arquetipo de la *femme fatale*.

OBRAS CITADAS

- Annenberg Inclusion Initiative. “Inequality in 1,300 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2019.” USC Annenberg, 2020.
- Annenberg Inclusion Initiative. “Inequality Across 1,500 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity of Leads7Co leads from 2007 to 2021.” USC Annenberg, 2022.
- Belmar, Jasmin. «Dos estructuras simbólicas del mito de la Quintrala: la bruja y la femme fatale». *Bergen Language and Linguistic Studies*, vol. 10, no.1, 2019, pp. 1-13.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Paidós, 1996.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Cátedra, 1995.
- Brown, William. “Destroy Visual Pleasure: Cinema, Attention, and the Digital Femlae Body (Or, Angelina Jolie Is a Cyborg).” *Feminisms. Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*. Editado por Laura Mulvey y Anna Backman

- Rogers, Amsterdam University Press, 2015, pp. 54-64.
- Cabezas Vargas, Andrea. «Las nuevas heroínas del cine centroamericano: de la historia a la ficción. Transformación de los personajes femeninos en las últimas cuatro décadas». *Centroamericana*, vol. 29, no. 1, 2019, pp. 33-57.
- Contratiempo*. Dirigida por Oriol Paulo, Atresmedia Cine, 2016.
- Domínguez Cáceres, Roberto. «Una historia contada con sombras». *La Colmena*, vol. 19, no. 80, 2013, pp. 139-144.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducido por Ricardo Pochtar, Lumen, 1987.
- El cuerpo*. Dirigida por Oriol Paulo, Rodar Rodar, 2012.
- Garrido Hornos, M^a Carmen. «Hacia el concepto hitchcockiano de feminidad: inmoralidad y desigualdad en las mujeres del cine de suspense». *Espéculo: revista de estudios literarios*, no. 47, 2011, s.p.
- Honey, Maureen. *Creating Rosie the Riveter: Class, Gender, and Propaganda During World War II*. Massachusetts University Press, 1984.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Bucknell University Press, 1986.
- Jancovich, Mark. “Female monsters: Horror, the ‘Femme Fatale? And World War II.” *European Journal of American Culture*, vol. 27, no. 2, 2008, pp. 133-149.
- Modleski, Tania. *The Women Who Knew Too Much*. Routledge, 1988.
- Mulvey, Laura. *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*. Reaktion Books, 2019.
- _____. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. Reaktion Books, 2006.
- _____. “Unmasking the gaze. Some thoughts on new feminist film theory and history.” *Lectora*, no. 7, 2007, pp. 5-14.
- _____. “Visual and other pleasures. Theories of representation and difference.” *Critical Theory. A reader for literary and cultural studies*. Editado por R.D. Parker, Oxford University Press, 1975/2012, pp. 231-241.
- Prósper Ribes, Josep. «El suspense cinematográfico: montaje y organización temporal». *Miguel Hernandez Communication Journal*, vol.10, no. 2, 2019, pp. 297-315.

Segal, Naomi. "The Femme Fatale: A literary and Cultural Version of Femicide." *Qualitative Sociology Review*, vol. 13, no. 3, 2017, pp. 102-117.

Yang, Luoying & Xu, Zhou and Luo, Jiebo. *Measuring Women Representation and Impact in Films over Time. ACM/IMS Transactions on data Science*, vol. 1, no. 4, 2020, pp 1-14.

NARRATIVAS DE LO GÓTICO EN «LA EXTRAÑA» (1922) DE ABIGAIL MEJÍA

Narratives of the Gothic in
«La extraña» (1922) by Abigail Mejía

Yamile Silva, Ph. D.
University of Scranton
Correo electrónico: Yamile.silva@scranton.edu

Resumen

Partiendo de la figura del *flâneur* / *flâneuse*, este ensayo analiza el cuento gótico «La extraña» (1922) de la escritora dominicana Abigail Mejía. En este relato, Mejía usa la literatura gótica para crear un personaje femenino psicológicamente desarrollado que se aleja del repertorio de estereotipos femeninos, lo que le permite entrar de una manera transgresora en el espacio público.

Palabras clave: Abigail Mejía, gótico, *flâneur* / *flâneuse*, cuentos dominicanos, feminismo

Abstract

Using analysis of the *flâneur* / *flâneuse*, this essay studies the gothic short story «La extraña» (1922), by Dominican writer, Abigail Mejía. In this story, Mejía uses Gothic motifs to create a psychologically detailed main character without relying on female stereotypes, enabling her to transgressively enter the public space.

Keywords: Abigail Mejía, gothic literature, *flâneur* / *flâneuse*, Dominican short-stories, feminism

Recibido: 26 de junio de 2021. *Aceptado:* 7 de mayo de 2022.

La producción textual de la escritora dominicana Abigail Mejía (1895-1941)¹ incluye cuentos, novelas, obras de teatro, ensayos pedagógicos y artículos periodísticos. La crítica literaria, histórica y sociológica ha enfocado la mayor parte de su atención en su producción ensayística; sobre todo, en su labor como pionera del feminismo dominicano, como juiciosamente lo representan los estudios que, desde distintas áreas del conocimiento, las investigadoras Ginetta Candelario, Ylonka Nacidit-Perdomo² y Reina Rosario han hecho sobre Abigail Mejía (Silva 11).

A pesar de la visibilidad que le han dado estos estudios a una parte de su producción textual, la discusión y la atención siguen siendo parciales. La prolífica producción cultural de Abigail Mejía no está incluida dentro de la historia literaria latinoamericana de la primera mitad del siglo xx³. En contraste con esta exclusión, cabe recordar que la obra de Mejía fue celebrada y bien recibida por la crítica literaria al momento de su producción. La escritora española Concha Espina, en su perfil sobre la escritora dominicana publicado en *La esfera* (1930), en Madrid, afirma: «En nueve años de esforzado tesón nos brinda un decoroso acervo de novela y periodismo, y su obra más eminente, una Historia de la Literatura castellana, nueva en las Antillas, muy útil para los primeros estudios escolares, y declarado texto nacional por la Superintendencia de Enseñanza, con informes laudatorios» (15). Su *Historia de la literatura castellana* recibió la mayor atención de la crítica como lo demuestran las reseñas en los diarios madrileños *Eco* (1933), *El Sol* (1934), *La Voz* (1935) y la revista valenciana *Contemporánea* (1935). En efecto, recientes hallazgos en periódicos y

¹ Ver la cronología comentada sobre Abigail Mejía por Nacidit-Perdomo e incluida en *Abigail Mejía. Una vida en imágenes 1895-1941*.

² Nacidit-Perdomo ha publicado una profusa producción crítica sobre Abigail Mejía en *Acento*, *Diario Libre* y *Diario Hispaniola*, entre otros.

³ Ver, por ejemplo, los estudios de Enrique Anderson Imbert (1954), Fernando Alegria (1986), Carlos Hamilton (1960), Cedomil Goic (1988), Jean Franco (1969), Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (1996), Pedro Henríquez Ureña (1945), Gómez-Gil (1968), David W. Foster y Daniel Altamiranda (1997). En el caso específico de estudios sobre la literatura del Caribe hispanoparlante, sorprende también la falta de la inclusión de Abigail Mejía dentro de la misma: William Luis (2010), Lancelot Cowie y Nina Bruni (2005), James Arnold (1997), Donald Herdeck (1979) y Rosario Pérez (2010), entre otros. Recientemente, *Escribir otra isla. La República Dominicana en su literatura* (2021) ha incluido el ensayo «Abigail Mejía: narrar entre República Dominicana y España. Hojas de un diario viajero (1919)» de Eva Guerrero, trabajo que analiza el recién editado diario de viaje de la escritora dominicana (2020).

revistas catalanas la inscriben dentro de una amplia y prestigiosa comunidad literaria. Sus artículos, cuentos y ensayos se publicaron al lado de los de Concepción Arenal, Jacinto Benavente, Concepción Mariné, Francisco Villaespesa, Amado Nervo, Juana Romeu (seudónimo de Carme Karr), entre otros. En el periódico catalán *El Día Gráfico*, Mejía publicó dentro de la sección «Vida femenina» dirigida por la escritora y líder feminista catalana Carme Karr. Fue en este periódico en donde apareció la primera reseña del libro *Entre Frivolidades* (1922) que incluye el cuento «La extraña». Sobre el libro, la reseñista indica: «Es el libro una serie de artículos, cuentos, episodios de la guerra europea, historietas; de estas las hay de París, de Barcelona, de la montaña catalana, de la playa ... Y hay en todo ese conjunto tal erudición como gracia y sentimiento [...] Prefiero que leáis el libro que yo leí primero ávidamente, saboreándolo después como he leído ‘Boy’ o ‘Sotileza’ [...] Leed y veréis como la *humilae plumita* merece por su erudición y filigranas, ocupar un sitio junto a esas brillantes plumas españolas» (10). La entrada publicada el 22 de mayo de 1922 y firmada bajo el seudónimo *Maruja* celebra en varios momentos de la reseña la erudición de la escritora dominicana a la vez que la iguala a escritores como Luis Coloma y José María de Pereda, autores de las obras que cita respectivamente. De igual manera, la reseñista reclama un lugar para Mejía dentro de la literatura española.

Aunque la revisión bibliográfica de la recepción de *Entre Frivolidades* requeriría otro estudio, aquí solamente nos ocuparemos del cuento gótico «La extraña», el cual no ha recibido ninguna atención de la crítica literaria. Basándonos en Walter Benjamin, haremos una revisión de la figura del *flâneur* / *flâneuse* para mostrar cómo «La extraña» es una subversión de la ideología de la domesticidad de la época. Así, el ensayo demostrará que Mejía usa la literatura gótica con el objetivo de crear un personaje femenino que transgresoramente entra en el espacio público, definido como el espacio masculino por antonomasia, para desviarse de las obligadas retóricas estéticas y sociales ligadas a la compulsión familiar.

El crítico Andrew Smith, en *Gothic Literature* (2013), ha señalado que, a pesar de las múltiples variaciones temáticas dentro del género gótico, ciertos temas persisten y constituyen lo que considera la estética distintiva del género: “representations of the ruins, castles, monasteries, and forms of monstrosity, and images of insanity, transgression, and the supernatural, and excess, all typically characterise the form” (4). Sin em-

bargo, estos temas que se repiten y aparecen como constantes definitorias de la tradición literaria gótica, no son excluyentes. Como lo ha indicado William Hughes (2012), lo gótico es un término que está siempre en evolución y que funciona como un vasto archivo de tensión cultural que va desde el siglo XVIII hasta hoy en día (24). Por su parte, Jarlath Killeen, en *History of the Gothic: Gothic Literature 1825-1914* (2009), resalta la fluidez ideológica y estética de la literatura gótica (10), lo que imposibilita una clasificación rigurosa de la misma. Es precisamente Ellen Moers, en su influyente texto *Literary Women: The Great Writers* (1963), quien define por primera vez lo gótico femenino, resaltando el doble ángulo del rol de la heroína quien es, a la vez, una víctima perseguida y una valiente contrincante tanto de la tentación como del peligro. Nos interesa, sobre todo, la transgresión de límites como rasgo fundamental de la escritura gótica (Botting 7).

Investigaciones recientes, como la de Xavier Aldana Reyes, han hecho un aporte novedoso a los estudios góticos en España dentro de un contexto global. Al igual que Aldana Reyes, este ensayo entiende el término gótico como cualquier narrativa, literaria o fílmica, que busca tener un efecto negativo en el lector (6) y que usa la transgresión como su eje vertical. Así, en «La extraña», publicado dentro del sugestivo apartado titulado «Cuentos psíquicos», Mejía construye un cuento gótico femenino tal como lo define Moers, en donde la protagonista traspasa las construcciones ideológicas de género y produce en sus lectores una serie de efectos que van desde el asombro al desconcierto. El asombro anunciado desde el título mismo prepara al lector a una lectura cuidadosa guiada por el misterio. William Hughes (2012) nos recuerda que lo desconocido, siniestro o extraño, por su traducción al español del término alemán *Unheimliche*, fue definido por Sigmund Freud en su ensayo “Das Unheimliche” (1919):

The Unheimlich is a concept that is widely applied in modern Gothic criticism because of the genre’s historical associations with the representation of concealment and deceit, its frequent recourse to dramatic modifications in character or behavior, and its effective interposition of the supernatural or the marvelous as a functional presence in the supposedly normal world [...] the most Unheimlich institution of all is the human body— always on display and yet conceal-

ing not merely its mechanisms but its projected disorders also. The body's uneasy oscillation between health and illness, life and death, and its liminal status as nominally part of humanity yet individual in its destiny. (241)

Precisamente para los propósitos de este ensayo, nos interesa la idea del cuerpo humano como la institución más siniestra/extraña por esa oscilación entre la salud y la enfermedad, la vida y la muerte a la que se refiere la cita anterior. No es coincidencia que el cuento de Abigail Mejía se inicie con una cita de Balzac. La cita, tomada de la novela *La mujer de treinta años* (1844), nos ofrece una valiosa herramienta intertextual. En la novela de Balzac, recorreremos la vida de Julie de Vandenesse, la protagonista, desde su enamoramiento de un militar del ejército napoleónico hasta su muerte. Lo novedoso no está en la trama de la novela sino en una circunstancia misteriosa y nunca nombrada: esta novela es la historia de una joven que sufre de una disfunción sexual.

Volvamos a «La extraña»⁴. La historia recordada en primera persona por Juan Sánchez, un estudiante caribeño que adelanta su formación en el campo de la medicina en la ciudad de París gracias a una pensión del gobierno y a la ayuda de su tío Óscar, nos acerca a la intimidad del tono confesional del narrador: «La poesía de campo santo invade el alma y hace pensar en la paz de los sepulcros, en la tranquilidad, nunca turbada de ultratumba, de las cosas muertas, que *viven* mejor que las vivas [...] Voy a confiar al papel una aventura, una aventura de cementerio, ciertamente, y nada macabra no obstante. Comenzó bien, continuó mejor...y se acabó» (131 destacado en el original).

La acción de la trama empieza después de una corta visita a su tío Óscar y su prima, quienes viven frente al famoso cementerio parisino Père Lachaise y, tras una aburrida conversación con su prima, al joven estudiante se le ocurre «pasear mi hipocondría por el cementerio» (135).

⁴ Ninguna de las citas del cuento aquí incluidas ha sido modernizada como tampoco se han eliminado los acentos ortográficos donde hoy en día no corresponden. Recordemos que el cuento fue publicado en 1922 y los acentos ortográficos siguen las normas ortográficas previas a los cambios de 1959 contenidos en *Nuevas normas de prosodia y ortografía* donde la Real Academia decretó que las palabras monosilábicas no deben llevar tilde, salvo tilde diacrítica en algunas de ellas. Respetamos aquí los signos de puntuación y la fragmentación en párrafos originales del texto de 1922.

Durante la caminata, Juan se tropieza con la protagonista de la historia y que da el título a la misma. La extraña señorita, de quien no conoceremos su nombre hasta casi el final del cuento, le pide a nuestro narrador que le indique cómo llegar al cementerio israelita. A partir de este momento, se establece una relación de admiración y fascinación de Juan hacia la misteriosa joven. La cita entre la pareja se repetirá varias veces en el mismo cementerio: «Paseábamos, visitando varias tumbas notables, y conversábamos amigablemente, nada más que como dos amigos, sobre mil cosas distintas» (147). Descubriremos que ella es actriz y que se llama Marcelle Tutan; además, que reside en la Rue Amandiers, número 20⁵, a pocas manzanas del cementerio.

En *The Writer of Modern Life*, Walter Benjamin, a partir de la escritura de Baudelaire, define al *flâneur* como un personaje tipo decimonónico que surge en la metrópoli parisina y corresponde al paseante urbano. Este paseante ocioso es un observador que desea, a su vez, ser observado: “In the *flâneur*, the intelligentsia sets foot in the marketplace –ostensibly to look around, but in truth to find a buyer” (40). Distintos críticos (Wilson, 1991; Wolff, 1985; Kao 2013) han cuestionado las limitaciones de la figura del *flâneur* en el análisis de Benjamin por ser este siempre un personaje/ artista masculino. Sabemos que la separación ideológica de los espacios privados y públicos invisibilizó el rol de la mujer dentro de la modernidad y limitó su papel al de prostituta o al de mujer de cuestionable reputación: “The key figures of modernity –the *flâneur*, the dandy, the stranger– were quintessentially male; any woman in these roles would have been likely to be taken for a prostitute or another ‘non-respectable’ female” (Wolff 37). «La extraña» problematiza la división entre lo público y lo privado al igual que los roles asignados a las mujeres ya señalados por Wolff, y permite que su protagonista, Marcelle Tutan, sea una *flâneuse*, una paseante urbana que observa y es observada. Benjamin señala que es en los pasajes urbanos, *passages*, en donde el *flâneur* se siente como en casa y le sirve de cronista y filósofo a estos espacios: “[...] the *passage* is a city. A world in miniature. It is in this world that the *flâneur* is at home; he provides the arcade with its chronicler and philosopher” (68 destacado en el original).

⁵ Aunque en este cuento Abigail Mejía no se está «autobiografiando», sí inscribe en él su propio horizonte experiencial. Al igual que la protagonista de la historia, Abigail Mejía vivió en París, en el número 20 de la Rue des Amandiers. Así lo indica la cronología comentada *Abigail Mejía. Una vida en imágenes 1895-1941* elaborada por Ylonka Nacidit-Perdomo.

En el cuento de Mejía, el cementerio, espacio gótico por excelencia, servirá para los encuentros entre nuestra *flâneuse* y Juan. Las caminatas en el camposanto, junto al narrador, estarán guiadas por conversaciones y reflexiones filosóficas sobre el amor, la religión y el arte, entre otros temas. Si, como afirma Susan Buck-Morss, “*flânerie* allows a subversive reading and a form of resistance” (180), los paseos ociosos en el cementerio y las reflexiones de la protagonista deben ser leídos, una vez más, como transgresiones a las construcciones ideológicas de los roles asignados a su género, en este caso al espacio del conocimiento que le permite cuestionar instituciones patriarcales como la iglesia católica:

–Es Vd. religiosa... –dije en cierta ocasión, en que al paso de un entierro, se santiguó devotamente.

–Se puede hacer la señal de la cruz, sin creer en Dios, –respondió sonriendo enigmática.

–¿Luego no cree Vd.?

–¿Por qué nó?

–Dice un novelista español, que es una cosa horrible una mujer sin religión, y sin embargo, él mismo añade, que aún es peor una mujer fanática.

–Eso es. Para no ser *horrible* ni *peor*; no soy ni lo uno ni lo otro, manteniéndome, como quería Luis Felipe, en el *justo medio*; aunque temo me dé tan mal resultado como a él. Siempre me quedará el recurso de pasarme a uno u a otro bando⁶.

–Sabe usted mucho, –le interrumpí. Ella siguió:

–Yo que tengo poquísima fé, no tendría inconveniente en creer mucho, en admitirlo todo si fuera necesario, para salvar mi alma del fuego del infierno, o mi cuerpo del de la Inquisición, si estuviéramos en sus tiempos feroces. (147 destacado en el original)

Su profesión, la de artista, resalta la dialéctica dual del *flâneur* definida por Benjamin. El deseo de observar y ser observada problematiza aún más esa división entre lo público y lo privado que a las mujeres no se les permi-

⁶ Se refiere al monarca Luis Felipe de Orleans que reinó en Francia de 1830 a 1848.

tía cruzar: «Yo soy artista, pues artista de películas ¿comprende? Trabajo para el cinematógrafo» (139). Así como el *flâneur* ama la soledad y necesita de la multitud para sumergirse en ella, Marcelle, «la extraña», disfruta de la intimidad de hacer películas y de luego saberse vista, observada por los espectadores: «Es un gran arte, el arte del cinematógrafo. Muy divertido, hacer películas. No se tiene delante al público, no se intimida una; se es más natural. Después aplauden o silban, cuando no lo veo [...] Es un gran arte, un gran arte la cinematografía» (141).

Ahora bien, la ruta dentro del cementerio, ese trayecto ocioso motivado y guiado por nuestra *flâneuse*, construye una retórica gótica de la caminante que se resiste a la normativa impuesta a su género. Las tumbas que ella y el narrador visitan en sus múltiples recorridos en el cementerio comparten un elemento común con la cita de la novela balzaquiana *La mujer de treinta años* que abre el cuento: todas están marcadas por la idea del cuerpo, y su sexualidad, como la institución más siniestra representada a través de la enfermedad (sífilis, disfunción sexual), la libertad sexual y la castración. El narrador y «la extraña» visitan las tumbas de los amantes Abelardo y Eloísa (138), la de la actriz Raquel Félix (137) y la del escritor Alphonse Daubet (144). En su clásico estudio sobre la enfermedad, Susan Sontag analiza la enfermedad y el uso que de ella se hace como metáfora (9). Aunque el tema de la enfermedad como tropo literario no es novedoso, sobre todo en la literatura decimonónica, lo que nos interesa aquí es la carga simbólica de la sexualidad y el cuerpo en relación con lo siniestro. Para Freud, lo siniestro –del alemán *Unheimlich*– es así mismo algo familiar *Heimlich*. Es decir, lo siniestro es algo «espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (2484). Así, lo que es inquietante no es lo desconocido, sino algo familiar que ha sido reprimido por la mente: «sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión» (2498). Esto lleva a Freud, por medio del análisis del cuento «El hombre de arena» de E. T. A. Hoffmann, a afirmar que uno de los elementos psíquicos reprimidos que retorna convirtiéndose en siniestro tiene que ver con los complejos edípicos y el miedo infantil a la castración (2492). *Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado o sale a la superficie luego. La castración literal de Abelardo y la figurada de la *La mujer de treinta años*, quien no siente ningún placer sexual, sirven como artilugio que anuncia el desenlace de la historia, asunto sobre el que volveremos más adelante.

Quiero detenerme aquí en la descripción que el narrador hace del personaje al que apoda «la extraña»:

Yo la escuchaba silencioso y atento, mejor dicho, adivinaba lo que decía y ...la contemplaba extático haciendo mil observaciones interiores. Tenía unos ojos bellos, negros, grandes casi tanto como pequeña la boca; unos ojos llenos de inteligencia, y de bondad sobre todo [...] No se pintaba, lo cual, en una artista joven y bella como era, indicaba pocas pretensiones de conquista. (141)

Además de compartir con Rachel Félix su profesión, la descripción del rostro de la misteriosa joven se asemeja a los retratos que hasta hoy nos han llegado de la actriz francesa muerta en 1858 a causa de la tuberculosis. Tal como ha apuntado Lisa Moses Leff en la página web *Jewish Women's Archive*, Rachel Félix disfrutó de un prestigio sin precedentes tanto por su vida personal poco convencional como por su talento teatral: “Rachel was an unusual candidate for the kind of fame she achieved in a nation still staunchly Catholic, patriarchal, and class-conscious. Throughout her life, she remained faithful to her family and to Judaism, had numerous well-publicized love affairs, and gave birth to two children out of wedlock”.

La vida de Rachel Félix hace corpóreo el epítome de la transgresión de las construcciones ideológicas de género decimonónicas: numerosos amantes, hijos ilegítimos, judía en un país católico y un quehacer público: actriz. En su libro *Tragic Muse: Rachel of the Comedie-Francaise*, Rachel Brownstein así lo firma:

Rachel eluded stereotypes and evoked them. She inflected and combined images that were already compelling to the popular mind: the priestess of art, the stage queen risen from the gutter, the virgin and the virago. As a woman, an actress, and a Jew, who commanded respect and made large sums of money, she focused and braided together a set of anxieties about sex and power, about national and sexual as well as personal identity. (127)

Aunque dentro de la estética romántica la tuberculosis se asociaba de manera metafórica con un castigo, especialmente para las mujeres que la sufrían (Sontag 57), también era entendida como la única muerte posible para los artistas pues estaba ligada a la bohemia, al dandismo letrado y, por supuesto, al exceso sexual. La atención que recibió la muerte de Félix se inscribirá dentro de todos estos imaginarios en relación con la tuberculosis, tanto los asignados a las mujeres como a los hombres:

Biographies were ready for the press when the news of her death came: readers were avid for the least details of the tragedienne *in extremis*, especially the most morbid ones. Her dying was lamented and also celebrated –by moralists as her just deserts, by aesthetes as her appropriate end, by the muddled legions of her fans as the ultimate accolade and a perverse vindication, proof that she was tragic, was Tragedy. (Brownstein 268)

No es gratuito, entonces, que la narrativa que Mejía elige del repertorio cultural disponible sea una imagen emblemática que transgrede los estereotipos atribuidos a su género. Rachel Félix además de (re)presentar lo femenino, interroga y cuestiona su sexualidad por medio de su agencia sobre la misma y se mueve sin temor entre la esfera pública y la privada, como una *flânerie*.

Una tercera coincidencia entre el personaje protagonista de nuestra historia y Rachel Félix: la difícil relación con su padre. Sabemos, gracias a la detallada biografía elaborada por Brownstein, que Jacques Félix buscó, por todos los medios, vivir a costa del éxito de su hija. En el caso de «La extraña», Marcelle menciona al narrador con un tono irónico: «No quiero deberle el pan a nadie, ni a mi...padre, y por eso vivo sola. Además, le hago aún un favor dejándole gastarse solo lo que él gana, que buena falta le hace...para gastárselo en su copita...y en lo que no es vino, en las faldas...» (140).

La última tumba que los dos personajes visitan es la de Alphonse Daudet, autor de la novela *Safo* (1886), la cual se centra en el amor frustrado entre Juan, un estudiante consular, y la protagonista, Fanny, una artista, cuya «vida airada» está llena de amantes con hijos ilegítimos. Además de los ecos intertextuales obvios a primera vista –Marcelle es artista, como lo es Fanny, y Juan, un estudiante, como lo es el personaje de *Safo*–, hay

también varios paralelos entre los diálogos iniciales entre Fanny y Juan en el primer capítulo de la obra de Daudet, y Marcelle y Juan en el cuento de Mejía. Me refiero de manera específica a la conversación inicial entre Fanny y Juan, en donde ella nota el acento no parisino de su contertulio y le pregunta por qué se encuentra tan lejos del «Quartier Latin» siendo un estudiante. En «La extraña», la protagonista le dice a Juan «El señor no es parisién» (136) y continúa más adelante:

- ¿Es decir, que Ud. no vive en Paris?
 –Sí...mejor dicho no. Soy estudiante y cuando termine la carrera volveré a mi país.
 –¡Ya!..pero oiga, el «Quartier Latin», está algo lejos de aquí. ¿Cómo es que Ud. busca para pasearse un sitio tan distante de donde vive, pues sin duda vive Ud. en el barrio de los estudiantes...*n'est ce pas?* (138)

El recorrido en el cementerio y la elección de las tres tumbas señaladas funcionan como una cartografía del proyecto estético de la escritora dominicana. Abigail Mejía elige modelos ficcionales y reales que no se ajustan al modelo doméstico y, con ello, se disocia de la tradición romántica de la segunda mitad del siglo XIX y primera parte del siglo XX, cuando se consolidó el modelo del ángel del hogar que refrendaba la ideología patriarcal. Dicho proyecto estético culminará con el desenlace del cuento. Los continuos encuentros y caminatas en el cementerio entre Juan y Marcelle parecerían pronosticar un idilio sentimental que garantizaría la imitación del estereotipo de la mujer doméstica. Tras varias reuniones en el camposanto, la protagonista invita al narrador a cenar en su casa: «¡Singular mujer aquella! No quería oír declaraciones siendo tan bonita como era; conversaba tranquilamente con los hombres; decía que no tenía miedo a éstos, y convidaba a uno, enamorado, a comer. ¡Cuidado! Yo, por mi parte, creía que no le era mi persona indiferente» (150). La cena se inicia como un idilio feliz y con Juan personificando todos los tópicos repetidos continuamente en las narrativas sentimentales y atribuidos a las mujeres: fragilidad en su carácter y acciones, y la naturaleza irracional de sus actos. El narrador le confiesa a Marcelle: «–¡Es que yo te amo! –le repetía yo con toda la fuerza y convicción de un *testarudo*. –He sido *tonto*, *atrevido*... pero te quiero, ¡te quiero!» (énfasis agregado, 155). La respuesta de la

«extraña» a la confesión del estudiante de medicina volverá sobre el carácter siniestro al que ya hemos hecho referencia antes en este ensayo en el que *Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado:

Sofocadísima, muy *encarnada*, pero *más bonita que nunca*, retorciéndose las manos con un gesto dolorosamente sincero al que acompañaban unos ojazos nublados por las lágrimas, me dijo estas palabras:

–Lo sé, lo sé... Yo también... pero no puedo... es que... No debo ser... Tendría *remordimientos*... (énfasis agregado, 157)

En su ensayo «La ciudad de los tísicos: tuberculosis y autonomía», Gabriela Nouzeilles nos recuerda que, entre las imágenes culturales asociadas con la tuberculosis, se encuentran la del exceso de deseo y la búsqueda constante de satisfacción que siempre culmina en fracaso (307). Desde el encuentro casual entre el narrador y la protagonista, los lectores han sido guiados por el interés de Juan hacia la misteriosa mujer del cementerio y por la incógnita y el inquietante anhelo de saber quién es. El apasionamiento del estudiante terminará en un entusiasmo frustrado por algo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado: la enfermedad. Como estudiante de medicina, Juan cifra los signos que anunciarán una gestualidad tísica: la falta de aire para poder respirar –*sofocadísima*–, el color intenso de las mejillas que contrastaría con la palidez del rostro –*encarnada*– y la constante fijación del narrador en las manos de la protagonista. Dentro de la cultura literaria de la tuberculosis, «el cuerpo de la mujer tísica (semblante pálido enmarcado por abundante cabellera, cuerpo delgado y etéreo, manos afinadas sobre un fondo de languidez) se había paulatinamente convertido en emblema silencioso de la belleza» (Nouzeilles 299). A todo esto, debemos sumar que Marcelle es artista y el archivo cultural finisecular consolidó la estrecha relación entre las artistas y la enfermedad. Marcelle corporeiza, entonces, estas imágenes culturales del mal que la aqueja sin nombrarlo y, casi como un eco, recuerda a Rachel Félix, quien murió del mismo padecimiento. Solo con el tiempo y en un ejercicio en el cual el médico conjugará saberes científicos con religiosos, Juan descifrará los signos que anuncian una narrativa del contagio:

Más tarde pensé en ello, leyendo mis libros de estudios, y meditando esta frase terrible de la Escritura, –que a veces confirma la Medicina:

«Las faltas de los padres caerán sobre los hijos, hasta la tercera generación...»

Y sin saber por qué, pensé en la hija del alcohólico, y en alguna herencia miserable o contagio, del que pensó librar-me. (157)

El rechazo de la protagonista a la propuesta amorosa de Juan la aleja de la sexualización que conlleva ideológicamente el padecimiento al igual que la opone a la «estética del mal», tan ligada a la sífilis y la tuberculosis. Al dar este final al cuento, Mejía subvierte la ideología de la domesticidad de la época, alejando a Marcelle del matrimonio o de la maternidad. Aunque la historia llegue a nosotros a través de la voz masculina del narrador, Juan solamente podrá descifrar, diagnosticar y textualizar a Marcelle, la protagonista, años después. Ese primer encuentro en el cementerio presagiaba el final: más que un amor a primera vista sería un amor a última vista por decisión de la protagonista, Marcelle. En este sentido, la historia nos recuerda el poema «A una transeúnte» de Charles Baudelaire. En su análisis del poema, Benjamin afirma que la transeúnte, una aparición entre la multitud de la ciudad, ha despertado el deseo en la voz poética aun sabiendo que “the delight of the city-dweller is not so much love at first sight as love at last sight” (77). Tanto a Juan como a la voz poética de «La transeúnte», lo que hace que “his body twitch spasmodically is not the excitement of a man in whom an image has taken possession of every fiber of his being; it partakes more of the shock with which an imperious desire suddenly overcomes a lonely man” (77).

Marcelle se convierte en autora de su propio discurso, alejándose del repertorio de estereotipos femeninos; no en vano el cuento está incluido dentro del apartado «cuentos psíquicos» cuyo vértice es la caracterización interior de los personajes. Más importante aún, es ella quien determinará la historia y, en un claro ejercicio de su subjetividad, su desenlace. Recordemos, como citamos al principio de este ensayo, que *flânerie* es a la vez una forma subversiva y una forma de resistencia. Mejía usa la figura de la *flâneuse* para traspasar los límites sociales y estéticos, distanciándose de los proyectos que prescriben el espacio privado como única posibilidad de

existencia para la mujer. Marcelle disfruta de las caminatas en el cementerio, de ver y ser vista y, sobre todo, desafía la supuesta incapacidad de la mujer para articular sus ideas y debatir, lo cual produce una constante admiración en Juan. En esta línea de ideas, es bastante significativo que la respuesta de Marcelle a la declaración amorosa de Juan sea leída como un ejercicio de poder en el que ella elige la castración figurada con la que elimina cualquier posibilidad de placer sexual —como también es el caso de la protagonista de *La mujer de treinta años*, cuya cita abre el cuento— y se desliga de las narrativas en torno a la compulsión familiar: Marcelle no es hija ni madre ni esposa. Esta propuesta estética de la escritora dominicana dialoga vis-à-vis con su labor como pionera del feminismo en la República Dominicana. Sus textos y sus intervenciones en la esfera pública demuestran que logró construir un espacio de enunciación desde el cual pudo participar en la escena nacional e internacional. Nos queda ahora la recuperación, el estudio y la difusión de su obra.

OBRAS CITADAS

- Aldana, Reyes X. *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Alegría, Fernando. *Nueva Historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones del Norte, 1986.
- Anderson, Imbert E. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Arenal, Concha. «Mujeres de América: Abigail Mejía». *La esfera*, 4 octubre de 1930, p. 15.
- Arnold, A J, Julio Rodríguez-Luis y J M. Dash. *A History of Literature in the Caribbean: Volume 1*. J. Benjamins, 1997.
- Balzac, Honoré. *La mujer de treinta años*. Traducido por Alejandro Bon, Espasa-Calpe, 1932.
- Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Traducido por Michael W. Jennings, Harvard University Press, 2006.
- Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1996.
- Brownstein, Rachel M. *Tragic Muse: Rachel of the Comédie-Française*. A. A. Knopf, 1993.

- Buck-Morss, Susan. "The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering." *Water Benjamin: Critical Evaluations in Cultural Theory*. Editado por Peter Osborne, 3 vols. 2, Routledge, 2005, pp. 153-186.
- Candelario, Ginetta, April J. Mayes y Elizabeth S. Manley. *Cien años de feminismos dominicanos: una colección de documentos y escrituras clave en la formación y evolución del pensamiento y el movimiento feminista en la República Dominicana, 1865-1965*. Archivo General de la Nación, 2016.
- Cowie, Lancelot y Nina Bruni. *Voces y letras del Caribe*. El Otro, El Mismo, 2005.
- Daudet, Alphonse. *Safo: Comedia en cuatro actos y en prosa*. Traducido por Miguel Sawa y Dionisio Pérez, Velasco, 1906.
- Espina, Concha. «Mujeres de América: Abigail Mejía». *La esfera*, no. 875, 1930, p. 15.
- Foster, David W. y Daniel Altamiranda. *Twentieth-century Spanish American Literature to 1960*. Garland Pub, 1997.
- Franco, Jean. *An Introduction to Spanish-American Literature*. Cambridge University Press, 1969.
- Freud, Sigmund. «Lo siniestro». *Obras completas*. Traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres, vol. 7. Biblioteca Nueva, 2006, pp. 2484-2505.
- Goić, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, 1988.
- Gómez-Gil, Orlando. *Historia crítica de la literatura hispanoamericana: desde los orígenes hasta el momento actual*. Holt Rinehart and Winston, 1968.
- González, Echevarría R. y Enrique Pupo-Walker. *The Cambridge History of Latin American Literature*. Cambridge University Press, 1996.
- Guerrero, Eva. «Abigail Mejía: narrar entre República Dominicana y España. Hojas de un diario viajero (1919)». *Escribir otra isla. La República Dominicana en su literatura*. Editado por Fernanda Bustamante, Eva Guerrero y Néstor E. Rodríguez, Almenara Press, 2021, pp. 53-68.
- Hamilton, Carlos D. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Las Américas Pub. Co, 1960.

- Henríquez, Ureña Pedro. *Literary Currents in Hispanic America*. Harvard University Press, 1945.
- Herdeck, Donald E, Maurice A. Lubin, and Margaret Herdeck. *Caribbean Writers: A Bio-Bibliographical-Critical Encyclopedia*. Three Continents Press, 1979.
- Hughes, William. *Historical Dictionary of Gothic Literature*. Scarecrow Press, 2012.
- Kao, Pei-Wen Clio. "The Flâneur/Flâneuse and the Benjaminian Law of 'Dialectic at a Standstill' in Joseph Conrad's 'The Secret Agent'." *Conradiana*, vol. 45, no. 2, 2013, pp. 125-144.
- Killeen, Jarlath. *History of the Gothic: Gothic Literature, 1825-1914*. Cardiff: University of Wales Press, 2009.
- Leff, Lisa Moses. "Rachel (Eliza Rachel Felix)". *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*. 31 December 1999, <https://jwa.org/encyclopedia/article/rachel-eliza-rachel-felix>. Consultado el 20 de julio de 2021.
- Luis, William. *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana: Bibliografía y Antología Crítica*. Iberoamericana, 2010.
- Maruja. «De un bello libro. *Por entre frivolidades* de Abigail Mejía». *El Día Gráfico*, mayo 22 de 1922, p. 10.
- Nouzeilles, Gabriela. «La ciudad de los tísicos: Tuberculosis y autonomía». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 23, no. 1/2, 1998, pp. 295–313.
- Mejía, Abigail. *Por entre frivolidades*. Hermenegildo Miralles, 1922.
- _____. *La Sonrisa del paisaje (viajes)*. Editado por Yamile Silva, Ministerio de Cultura de Santo Domingo, República Dominicana, 2020.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. Oxford University Press, 1985.
- Nacidit-Perdomo, Ylonka. *Abigail Mejía. Una vida en imágenes 1895-1941*. Comité Gestor del Festival de Mujeres Escritoras de Santo Domingo, República Dominicana, Editorial AZ, 1995.
- Pérez, Rosario V. *Hispanic Caribbean Literature of Migration: Narratives of Displacement*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Rosario, Reina. *Aportes de Abigail Mejía a la historiografía dominicana: Una feminista volando alto con las alas de Clío. Discurso de ingreso a la Academia Dominicana de la Historia*. Cocolo Editorial, 2019.

Silva, Yamile. «Introducción». *La Sonrisa del paisaje (viajes)*. Editado por Yamile Silva, Ministerio de Cultura de Santo Domingo, República Dominicana, 2020, pp. 5-15.

Smith, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburgh University Press, 2013.

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. Farrar, Straus and Giroux, 1978.

Wilson, Elizabeth. "The Invisible Flâneur." *New Left*, 1/91, 1992, pp. 1-16.

Wolff, Janet. "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity." *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*. Editado por Andrew E. Benjamin, Routledge, 1989, pp. 141-156.

EL *NOIR* EN LOS TIEMPOS DE GOOGLE: FICCIÓN Y REALIDAD EN *BETIBÚ* DE CLAUDIA PIÑEIRO

*Noir in the Times of Google: Fiction and Reality
in Betibú*, by Claudia Piñeiro

Michele C. Dávila Gonçalves, Ph. D.
Salem State University
Correo electrónico: mdavilagoncalv@salemstate.edu

Resumen

La escritora argentina Claudia Piñeiro inserta su obra literaria en la tradición del género neopolicial y retrata tanto la Argentina como el mundo globalizado al reflexionar sobre problemas actuales. En su novela *Betibú* (2011), la autora pondera sobre la interseccionalidad entre el reportaje y la ficción (*New Journalism*), los medios de comunicación tanto impresos como virtuales y su caótica relación con el poder político. En este ensayo, se analizará que, contrario al *noir* –donde la óptica pesimista y desencantada del mundo representado no tiene solución–, en *Betibú*, la autora aúna el suspenso del enigma/misterio de la novela policial clásica, la virulencia del asesino del *noir* y la crítica social de la novela dura (*hardboiled*) a una posibilidad de compromiso y cooperación a pesar de una incertidumbre inicial. Esto lo logra teniendo en cuenta los medios de comunicación del siglo XXI mientras pone en duda los preceptos de la ficción y la realidad.

Palabras claves: Claudia Piñeiro, *Betibú*, género neopolicial, nuevo periodismo, ficción

Abstract

Argentinian writer Claudia Piñeiro frames her literary works within the new crime novel tradition to depict both Argentina and a globalized world through a reflection on contemporary problems. In *Betibú* (2011), the author ponders about the intersections between the journalistic report and fiction

(New Journalism), the media both printed and digital, and its chaotic relation with political power. In this essay I will analyze that contrary to the *noir* –in which the pessimistic and disillusioned perspective of the represented society does not have a solution–, in *Betibú* the author unites the suspense of the enigma/mystery of the classical detective novel, the virulence of the assassin of the *noir*, and the social criticism of the hardboiled novel, to the possibility of commitment and cooperation despite an initial uncertainty. This is accomplished by resorting to 21st-Century media tools while calling into question the precepts of fiction and reality.

Keywords: Claudia Piñeiro, *Betibú*, neopolicial, new journalism, fiction

Recibido: 25 de junio de 2021. *Aceptado:* 17 de marzo de 2022.

En los últimos años, la prensa ha estado bajo ataque por gobiernos que la designa como repositorio de noticias falsas (*fake news*). La red, en especial con el sistema operatorio de búsqueda *Google* y otras redes sociales, tales como Facebook y Twitter, se ha diseminado globalmente como la detentora de todo conocimiento, ya sea ficcional o real. Dentro del marco teórico de la novela negra, junto a sus subgéneros, la escritora argentina Claudia Piñeiro retrata en sus obras tanto a la Argentina como al mundo global al reflexionar sobre problemas actuales. En su novela *Betibú* (2011), la autora pondera la hibridación entre el reportaje y la ficción, el periodismo bajo la guisa del movimiento literario del nuevo periodismo (*New Journalism*), los medios de comunicación y su caótica relación con el poder político.

En la obra, la escritora Nurit Iscar (apodada *Betibú* por su apariencia física parecida al diseño animado Betty Boop)¹, un periodista consagrado, Javier Brena, y un joven anónimo diestro en los medios sociales apodado el Pibe son los protagonistas marginados que se unen para revelar un crimen de ramificaciones globales. Este trío busca la verdad navegando por el relato periodístico, la metaficción y la investigación detectivesca

¹ Para ver un retrato histórico de la figura de Betty Boop y una aclaración de la controversia relacionada a su origen, favor de referirse a “Betty Oops” de Ricardo Sandoval Palos (*PBS Public Editor*, September 13, 2021) en <https://www.pbs.org/publiceditor/blogs/pbs-public-editor/betty-oops/>.

virtual; es decir, del periodismo tradicional, la novela salta a la ficción, al cómic y a la cultura de masas. Piñeiro se inserta en la trayectoria híbrida contemporánea del género neopolicial. En este ensayo se analizará que, contrario a lo que ocurre en el género *noir* –donde la óptica pesimista y desencantada del mundo representado no tiene solución–, en *Betibú*, la autora aúna el suspenso del enigma/misterio de la novela policial clásica, la virulencia del asesino del *noir* y la crítica social hacia la corrupción de los círculos de poder de la novela dura (*hardboiled*) a una posibilidad de compromiso y cooperación altruista a pesar de una cierta incertidumbre inicial. Esto lo logra teniendo en cuenta los medios de comunicación del siglo XXI además de poner en duda de manera irónica los preceptos de la ficción y la realidad.

Piñeiro es reconocida por sus novelas neopoliciales. Cuatro de ellas han sido llevadas a la pantalla: *Las viudas de los jueves* (2009), *Betibú* (2014), *Tuya* (2015) y *Las grietas de Jara* (2018), en filmes que se podrían tildar de neo-*noir* (Sivori). Su obra es una polifonía que recoge y tergiversa los parámetros tradicionales tanto de la novela detectivesca como de la novela criminal para enfocarse en una experiencia femenina en conflicto con la sociedad burguesa en la que viven las heroínas. Cada obra resalta no tan solo un crimen o un enigma, sino que presenta una radiografía de la sociedad argentina y también global. En sus novelas, ya sean de estilo clásico o de novela dura, la autora critica el mundo neoliberal burgués de la clase media-alta mientras los protagonistas intentan elucidar un misterio. Para configurar la obra en nuestro tiempo, la ambivalencia entre la realidad y la fantasía resuena en varios de sus textos al permitir la parodia y el juego metaficcional.

Su aspecto neopolicial se debe a una narrativa detectivesca cuyos personajes principales –ya sea aficionados o periodistas que usan métodos investigativos tradicionales o únicamente medios virtuales– resuelven el enigma de una serie de asesinatos. Por ejemplo, recogiendo elementos de diversos subgéneros del policial (tales como la novela detectivesca, el *hard-boiled* o la novela dura, el *noir* y el *thriller*), la autora hace referencia al cuarto cerrado del cuento “The Murders in the Rue Morgue” de Edgar Allan Poe en su primera novela, *Las viudas de los jueves* (2003), donde satiriza una mentalidad consumista y de apariencias en un mundo socio-geográfico cerrado. También incluye personajes que no son propiamente detectives, sino que son madres que investigan misterios, como sucede en

Tuya (2005) y *Elena sabe* (2006). En *Catedrales* (2021), el investigador no es un profesional, es el padre de la víctima, adecuándose al primer paradigma del género al estilo de Poe y Agatha Christie, donde un personaje aficionado es quien resuelve el misterio y no la policía. El *thriller* es la base de *Las grietas de Jara* (2009), donde el cinismo es la marca reveladora del ser humano; y en *Las maldiciones* (2017), se adentra en los vericuetos de la política argentina. En la obra que concierne a este ensayo, *Betibú*, se establece una conexión entre el periodismo, el policial, el *noir*, la novela dura, el cómic, la metaficción y la cultura de masas, incluyendo los medios sociales, para destacar las nuevas formas híbridas de la literatura negra del siglo XXI. Esta riqueza de textos, intertextos e hipertextos hacen que la vertiente policial/criminal sea considerada en nuestro tiempo como un elemento omnipresente de la literatura hispana.

Piñeiro ha manifestado que todas sus obras tienen como eje el suspenso. Al preguntársele sobre cómo busca el género al escribir sus novelas, la autora responde: «Hay una cosa que yo pondría como común denominador, y es el suspenso. Me gusta manejarlo, ir llevando al lector para que me acompañe en esta historia que quiero contar. Es suerte de homenaje a la narración oral» (Molinari). Un género clásico que hace uso del suspenso es la novela policial. Piñeiro ha destacado en otras entrevistas que *Betibú* es su primera novela escrita a conciencia con el propósito de seguir el marco genérico de la novela policial, aunque adscribe su propio razonamiento en cuanto al género (Ávila). La autora explica: «La novela policial debe tener mayor voluntad de verosimilitud» y, por ende, «El periodista es el más cercano a la crónica policial, es el que está permanentemente investigando, es el más natural reemplazo de los detectives» (Ávila).

Al plantearse la profesión del periodista como el mejor detective en *Betibú*, la narrativa sigue las reglas de otro género, el del *New Journalism* o nuevo periodismo, donde se combina la investigación periodística con elementos de ficción a fin de reportar eventos reales de una forma novelesca. Este movimiento como tal comenzó en la década del sesenta con Truman Capote y su clásico *In Cold Blood* (1965), publicada en serie en *The New Yorker*, y Tom Wolfe con *The Fugitive* (1968), entre muchos otros².

² Tomás Wolfe publicó el manifiesto del movimiento en 1973 en la antología editada por él y E. W. Johnson, *The New Journalism*. El resumen de las cuatro características de este género apareció en una entrevista en *Rolling Stone*, donde se explica: “The first is

Lo interesante es que en la Argentina hay un precedente de periodismo narrativo, la obra *Operación Masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, donde «se evidencia la primera convergencia explícita entre el periodismo de investigación y la ficción literaria en la literatura de ese país» (Di Paolo 5). Al citar a Walsh en el texto, Piñeiro propone seguir su camino.

El propósito de este emprendimiento por parte de los nuevos periodistas estadounidenses era salir de la objetividad del reportaje tradicional y profundizar en las causas y efectos de dichos eventos en los personajes involucrados. Esto se lograba haciendo uso de una voz subjetiva, de diálogos, de una descripción detallada de lugares, personas y contextos, y del suspenso, un elemento considerado anteriormente como parte exclusiva de la ficción. Estas investigaciones fueron publicadas como libros de no-ficción que resultaron verdaderos *bestsellers* y que ahora son conocidos bajo la denominación de “creative non-fiction” (Fakazis). La controversia con esta modalidad de periodismo, según algunos de sus detractores, es –y sigue siendo– cuán reales son las ideas y opiniones expresadas en este tipo de reportaje, ya que la búsqueda de la verdad no es la meta final, y sí lo es el entretenimiento. Es básicamente el elemento dramático en esta producción lo que cambia las expectativas del reportaje tradicional. Otros niegan que sea un nuevo movimiento o género periodístico. No obstante, estas nuevas obras cuestionaron la objetividad periodística y matizaron lo que era considerado verdadero para ser más populares y así atraer más lectores. Es notable que, “By 1996 objectivity had been so crippled as a guiding principle that the Society of Professional Journalists dropped it from its ethics code, replacing it with other principles such as fairness and accuracy” (Fakazis). Intrínsecamente, *Betibú* plasma este planteamiento ontológico del nuevo periodismo. Una pregunta sugerida en la novela y que se trata de dilucidar narrativamente es si es cierto que la verdad es publicada o si lo que se publica es meramente lo que es permitido por los que detentan el poder profesional/po-

scene-by-scene construction. In other words, telling the entire story through a sequence of scenes rather than simple historical narration. Second is the use of real dialogue –the more the better. The third, which is the least understood of the techniques, is the use of status details. That is, noting articles of clothing, manners, the way people treat children, the way they treat servants. All the things that indicate where a person thinks he fits in society or where he hopes to go socially. The fourth is the use of point of view, which is depicting the scenes through a particular pair of eyes” (Kaplan).

lítico. Otra es si la verosimilitud en la ficción puede tener el mismo valor que la verdad periodística. Cada personaje tiene una opinión al respecto y la contestación queda en manos del público lector.

Siguiendo los parámetros de la novela policial clásica, la deducción es la mejor arma del que investiga, y generalmente la labor correspondía a un aficionado —como el personaje Auguste Dupin, creado por Edgar Allan Poe— o a un detective. En ocasiones, como en el caso de Sherlock Holmes, hay un compañero que le sirve de amigo. En la novela dura, el detective es un lobo solitario, como en el caso de Philip Marlowe, personaje ficticio inventado por Raymond Chandler. En *Betibú*, es un trío el que ejerce esta labor al investigar —utilizando diferentes medios de comunicación y estrategias— el asesinato del empresario Pedro Chazarreta, hecho acontecido en su hogar³. El primer miembro del trío es Nurit Iscar, ex escritora de *bestsellers* policiales, llamada «la dama negra de la literatura argentina» (Piñeiro 63), y ahora una escritora fantasma (*Ghost writer*) de 54 años, divorciada, que es convidada por su antiguo amante, Lorenzo Rinaldi, el director del periódico *El Tribuno*, para que escriba una crónica sobre el asesinato. Es la segunda vez que Rinaldi intenta que ella haga un reportaje novelesco; la primera vez fue debido a la muerte de la esposa de Chazarreta, propuesta que ella rechazó. Inmediatamente después, el diario publicó una reseña sumamente negativa de su última novela. Este evento traumático fue el detonante de que ella se alejara de la vida pública como escritora. Su nueva investigación será llevada a cabo desde la urbanización cerrada La Maravillosa, donde vivía el malogrado empresario. En la novela dura y el neopolicial, la ciudad se convierte en otro personaje del relato, dejando entrever sórdidos lugares y la vida del submundo. En las novelas de Piñeiro, tales como *Las viudas de los jueves*⁴, *Tuya* y *Betibú*, las urbanizaciones

³ Cabe destacar que la escena del crimen es un intertexto clásico latinoamericano puesto que la descripción evoca el relato «Continuidad de los parques», de Julio Cortázar, cuando detalla: «Chazarreta está sentado en el sillón de terciopelo verde, un sillón de un cuerpo, con respaldo alto, que, ella sospecha, es su preferido. Un sillón que mira al ventanal que da al parque» (Piñeiro 17).

⁴ Un buen estudio sobre esta novela es el de Carolina Rocha, “Systemic Violence in Claudia Piñeiro’s *Las viudas de los jueves*”, en el que explica: “As a microcosm of the prejudices and inequalities that underscored the substantial gains amassed by the middle and upper classes during the early 1990s, the world of Piñeiro’s first novel is a commentary on the systemic violence hidden by the so-called ‘Argentine miracle’—the successful in section of Argentina into global markets during these years. While gated communities

cerradas de la clase media-alta son el nuevo foco de la degradación humana y el crimen. La autora parece decir que dentro de la apariencia perfecta de las viviendas de la gente bien, se encuentran los mismos problemas de la ciudad. La apariencia es una ilusión que trata de ocultar lo que en realidad pasa dentro de esas casas de jardines perfectamente mantenidos. Con referencia a estas comunidades denominadas *country* en la Argentina, Gabriela Muniz expande:

El lugar es un oxímoron: espacio seguro que provoca peligro, un club que genera membresía y provoca exclusión. Paradoja final: es el lugar del crimen. El *country* con sus paredones y perímetros cerrados y vigilados se convierte en un lugar oculto, de misterio. La gente que habita el barrio cerrado de alguna manera es, por antonomasia, un personaje de ficción que vive protegido en una burbuja. Piñeiro retrata a los habitantes del *country* como una comunidad sectaria, que se enfoca solamente en disfrutar del consumo, los deportes y la naturaleza evitando pensar o tener contacto con los problemas sociales que sacuden el país. (580)

En *Betibú*, tanto la ciudad de Buenos Aires como la urbanización irónicamente llamada La Maravillosa son los ejes de la indagación llevada a cabo, cada una dejando entrever pistas para la resolución final de lo que termina siendo una serie asesinatos dentro y fuera de la Argentina.

El segundo investigador del grupo es el reconocido reportero Jaime Brena, de 62 años, divorciado, que fue degradado en su posición en el periódico. Para su disgusto y por represalias de Rinaldi, ahora no escribe sobre asuntos policiales –su especialidad– sino sobre aspectos anodinos de la sociedad. Su situación es casi insostenible en *El Tribuno* y todos los días piensa si debe retirarse o no. El último es el Pibe, joven que ocupa el antiguo puesto de Brena y que todo lo investiga por medio de la red. Tanto Nurit como Brena son personajes que han sido marginados del círculo al que pertenecían debido al poder ejercido por otros, lo que en ambos casos se debe a Rinaldi, el director del diario. Antes de unirse para investigar el crimen de La Maravillosa, Brena solía tener la foto de la novelista en su

proliferated, class inequality became increasingly more pronounced, as did the percentage of the population living below the poverty line” (124).

cubículo porque le ayudaba a pensar en sus casos. O sea, la ficción ayudaba al reportero a imaginarse las razones y vericuetos de los crímenes que investigaba. Este hilo conductor entre ficción y realidad también añade un elemento a la labor del joven reportero. Al principio, el Pibe es menospreciado por Brena debido a su juventud e inexperiencia: «Al pibe le sobra Google y Universidad, y le falta calle, piensa Brena» (Piñeiro 35). Sin embargo, poniendo a un lado recelos profesionales, cada uno percibe que en la unión está su fuerza. Aunque los mayores no tengan la visibilidad de antes ante un público lector ni el joven la experiencia, cada uno termina incorporando las ideas de los otros y haciendo concesiones por el bien de la investigación. Por lo tanto, el Pibe aprende a ser periodista a la usanza antigua mientras Brena aprende a apreciar la importancia de los medios sociales para adquirir información a la vez que vuelve a salir a la calle a buscar pistas anónimamente. En cambio, Nurit recobra el placer del enigma, el misterio y el suspenso, lo que hará que vuelva a las lides literarias. Es esta colaboración y compromiso entre los tres –algo no visto en las clásicas formas del género negro– lo que le da a este texto su originalidad como novela neopolicial.

En la novela de Piñeiro, Rinaldi es el personaje que mantiene las riendas de su poder debido a sus conexiones políticas que llegan a la presidencia del país. Es él quien abiertamente llama Betibú a Nurit y mantiene una relación amorosa extramarital con ella para, luego, traicionarla, lo que trae como consecuencia que ella abandone su puesto en el periódico⁵. Es él quien ve la posibilidad de hacer un reportaje/ficción sobre el asesinato de Chazarreta (Rinaldi lo llama de «nonfiction») utilizando las habilidades de su antigua amante. La metaficción es una articulación común en la novela detectivesca/policial, aunque no necesariamente en el *noir* o novela negra. En *Betibú*, la disquisición metaficcional se centra mayormente en los preceptos del nuevo periodismo, sin eliminar las clásicas menciones de detectives como Augusto Domeq (de Jorge Luis Borges) y Hercule Poirot (de Agatha Christie), y de escritores como Walsh, mencionado anteriormente, Borges y Muriel Spark, entre otros. Rinaldi ya le había pedido a Nurit que hiciera unas notas al estilo de Capote cuando murió la esposa de Chazarreta, pero esta no estuvo de acuerdo:

⁵ No es hasta el final de la narración que Nurit se entera que Brena fue quien le puso el apodo cuando Rinaldi vio la foto en su despacho y se enteró cómo el reportero llamaba a la escritora.

Betibú, tiene que hacerlo un escritor, es lo que pasa siempre, en las primeras etapas de un caso policial no hay datos concretos o no trascienden y no queda otra que inventar, imaginar, ficcionalizar. Me parece poco serio, dijo ella. Poco serio sería que invente un periodista y vos no lo sos. Pero de todos modos a mí me parece poco serio que salga en un diario algo inventado por mí sobre un caso real, la gente lo puede confundir. (Piñeiro 62)

Al negarse a hacerlo en esa ocasión, Rinaldi permitió que saliera la reseña que desmoralizó tanto a la escritora que desapareció por un tiempo de la escena literaria y dejó de escribir *bestsellers* de novelas policiales. Con la segunda muerte, Rinaldi vuelve a llamar a Nurit para hacer lo que él pretendía años atrás. Le dice francamente: «Escuchás, mirás, pensás, inventás, y escribís. No me interesa que busques la verdad, me interesa que escribas algo que a la gente la atrape, que cuentes ese mundo, que describas a los personajes que vas a ver pasar» (Piñeiro 76). En esta segunda ocasión, Nurit acepta escribir una crónica para el diario.

Brena, a su vez, acoge al joven periodista para discutir sobre qué es el periodismo y cómo un periodista debe dar opiniones de lo que investiga:

[El] asunto es cómo formas esa opinión, qué valores respetás y qué escrúpulos tenés. Muchos de ellos dan como verdades irrefutables lo que no es más que su propia opinión. O la de otros para los que ellos trabajan. Cuando un periodista se aparta de la información para dar su opinión, sólo es honesto si aclara qué está haciendo. Se puede opinar, pero no se puede pasar opinión por información. (Piñeiro 153-154)

Brena aquí expresa la forma tradicional de la profesión periodística que en las últimas décadas ha sido puesta a prueba, en especial por causa de medios noticiosos alternativos digitales, sector que, la novela, es representado por el Pibe. Es interesante subrayar cómo, por ejemplo, en los Estados Unidos comenzó un cuestionamiento acerca de lo que significa «noticia» cuando varios periodistas y reporteros de televisión fueron

despedidos de su trabajo por inventar historias y datos en reportajes escritos o televisivos, tales como Jayson Blair del *New York Times*, Jack Kelly del *USA Today*, Dan Rather de CBS News y Brian Williams de NBC (Rogers). Esto tuvo su punto culminante durante la presidencia de Donald Trump, cuando la noción de *fake news* cobró auge en el país puesto que las comprobadas mentiras declaradas por su gobierno quedaban impunes en varios medios noticiosos, lo cual agudizó la división de opiniones en la población estadounidense. No obstante, este fenómeno, junto a la frase *fake news*, no es algo aislado y la Argentina también es consciente de este problema.

En años recientes, ha habido un esfuerzo por parte de los medios noticiosos, sociales y del gobierno para alertar a la población sobre el peligro de las noticias falsas. Periódicos como *El Cronista*, revistas como *La Voz* y páginas de Internet como *chequeando* han designado una página intitulada *Fake News* que se dedica a dar ejemplos de noticias falsas para educar al público lector y ayudarle a reconocerlas. Hasta el gobierno argentino actual ha creado una página virtual intitulada «¿Cómo reconozco una noticia falsa en Internet?» para también colaborar con este proyecto de alfabetización digital⁶. El profesor e investigador argentino Martín Alfredo Becerra es un estudioso de los medios de comunicación y de los términos *fake news*, desinformación y posverdad. Señala que lo que hoy se denomina *fake news*, en realidad, son opiniones y que siempre han existido. Hace una diferencia entre este término y el de «desinformación» que puede significar tanto la falta de información como el propósito de confundir al público. Becerra pone como ejemplo las campañas de desinformación en su país (también llamadas campañas sucias) de «los gobiernos, los partidos políticos, los congresos, los poderes judiciales, las iglesias, los sindicatos, los medios de comunicación y las fuerzas armadas» (Paladino 4). El profesor añade que estas sirven para controlar la opinión pública, y recuerda que la dictadura militar mostraba públicamente a presos políticos para dejar documentado que estaban bien y, más aún, que el país estaba ganando la Guerra de las Malvinas cuando era todo lo contrario (Paladino 4).

En el año 2021, Julián Maradeo publicó *Fake News: Cómo se fabrican en la Argentina y en el mundo*, donde explica quiénes promueven estas

⁶ En <https://www.argentina.gob.ar/justicia/convosenlaweb/situaciones/como-reconozco-una-noticia-falsa>.

noticias y para qué, dando ejemplos de la manipulación noticiosa en la Argentina desde el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner hasta hoy, del rol del estado, de cómo no caer en la desinformación, de los peligros de un mundo globalmente conectado virtualmente y otros ejemplos internacionales de *fake news*, entre otros temas. Es un libro abarcador que analiza cada medio social actual, explica los nuevos términos digitales y su utilidad. En *Betibú*, al principio de la investigación, Brena no le encuentra valor a lo que hace el Pibe al recurrir a Twitter, Facebook y Google como fuente de información principal. Pero luego, el conflicto generacional entre los dos disminuye cuando cada uno nota que ambos tipos de pesquisa –la de la calle, con entrevistas a gente real, y la virtual– son herramientas útiles, cada una en su momento. Al inicio, el Pibe también menospreciaba a Nurit. Para él, la escritora inventaba mientras él elaboraba teorías. Sin embargo, al proseguir con la investigación, se asombra al ver que tanto él como Nurit tienen teorías parecidas a pesar de partir desde propuestas diferentes.

Esta reflexión del proceso escritural, sea de ficción o periodístico, se desdobra en *Betibú* en disquisiciones filosóficas acerca de la muerte. Nurit pondera: «¿Por qué siempre necesitamos encontrarle una explicación a la muerte?» (Piñeiro 269). Sus preguntas reflejan un interés netamente humano de descubrir las incógnitas de la vida y la muerte, y qué mejor lugar para desmenuzar las posibilidades que en una novela policial o negra. Nurit continúa pensando:

[Q]ue esa muerte la haya decidido alguien como nosotros, hace que nos consideremos en igualdad de condiciones y con la obligación de encontrar, entonces sí, respuestas a las preguntas que surgen a partir de ella. Aunque tampoco haya respuestas. En ocasiones, hasta preferimos aceptar una conclusión que intuimos falsa antes que tener que soportar la incertidumbre de no saber quién y por qué. (Piñeiro 270)

Tal vez, esta sea una razón de porqué la novela policial ha sido, y es, tan popular entre el público lector. Mas, aclarar un enigma o misterio no significa necesariamente que se haga justicia, y la ambivalencia o ambigüedad de muchos finales de novelas policiales, especialmente de tipo

noir y *hardboiled*, dictamina una triste realidad: que la verdadera justicia no ocurre con la frecuencia que debería⁷. De allí, entonces, la necesidad de utilizar el suspenso como herramienta para atrapar al público lector y sentir placer en el proceso de la lectura.

El suspenso se desarrolla con la investigación que cada miembro del trío lleva a cabo, cada cual con su propio estilo, como cuando Nurit sigue al vecino de Chazarreta y su amigo, Luis Collazo, por las calles de la urbanización y este la confronta y la asusta al advertirle: «No se meta» (Piñeiro 201), para luego aparecer ahorcado en su hogar. El suspenso también se hace presente cuando los lectores de *Betibú* leen la columna que escribe Nurit para el diario *El Tribuno* sobre su estancia en el barrio acomodado donde fue hallado el cuerpo sin vida de Chazarreta. Las cosas que ella ve y percibe se tornan un hipertexto, es decir, un texto dentro del texto que los lectores leen como una segunda novela policial. La columna de Nurit resume lo que se lee en la novela principal junto a los sentimientos y las preguntas sin respuesta de su autora. Un portarretrato vacío es el indicio que todos intuyen como pista principal, aunque para el comisario Venturini tal fijación en una foto que no está es simplemente una fantasía de escritores. Como resultado de las pesquisas del Pibe, esa foto, donde aparece un grupo de jóvenes que son los actuales hombres adultos que se están muriendo uno a uno en circunstancias extrañas (supuestos suicidios, accidentes y homicidios) alrededor del globo, es la que un nervioso Roberto Gandolfini le muestra y presta a Brena, quien se está haciendo pasar por el amigo de su hermano y de Chazarreta. Esta es una reunión de mucha tensión y silencios sospechosos entre ambos, cada uno midiéndose y tratando de saber la verdad, al igual que el público lector. Pero esa foto es la clave de todas las muertes, y en la reunión de Brena y el Pibe con el último miembro del grupo que aún está vivo, Emilio Casabets, se dan cuenta de que este sabe quién los está matando a todos. Es la esposa de Casabets quien les cuenta la historia del grupo La Chacrita a los investigadores porque cree que su marido está en peligro, y les dice cómo cada uno de los que se ven en la

⁷ Con relación a la novela policial de la posdictadura argentina, Gail González explica: «En el caso de estas narrativas policiales posdictatoriales, se distinguen de las de la línea dura (y aun más de las narrativas policiales clásicas) por la falta de resolución final. En muchos casos no se identifica al responsable del crimen, y si se le identifica, este reconocimiento ocurre como punto menor, no como resolución del enigma escrito con mayúscula» (255).

susodicha foto violó a su esposo en una de las iniciaciones del grupo para más tarde negar lo ocurrido cuando fueron confrontados por la víctima.

No obstante, el momento de mayor tensión es cuando Nurit, sin que lo sepan Brena y el Pibe, se enfrenta a Gandolfini, el empresario que tomó la foto del grupo y que resulta ser el arquitecto de la venganza de su amigo Casabets. Nurit va con el pretexto de entrevistar a Gandolfini para un libro que está preparando sobre empresas «fuera de lo común», entre ellas «una que se ocupa de eliminar gente a pedido» (Piñeiro 311). De manera hipotética, ella le cuenta con detalles su teoría de cómo y por qué es él quien está detrás de las muertes de los miembros del grupo. En esto, Gandolfini le sigue el juego y aparentemente le confiesa –con el pretexto de hacer suposiciones de diferentes situaciones– una serie de asesinatos por él cometidos bajo la protección de su empresa. Al oír estas escenas imaginarias, pero que ambos saben que es la verdad de lo ocurrido, Nurit le dice que ya tiene mucho material para su libro, pero Gandolfini le cuestiona la veracidad del relato que ella pretende escribir al decirle: «No creo que pueda usarlo, señora, no hay fuente confiable que pueda citar» (Piñeiro 317). Ella, teniendo en cuenta los parámetros que rigen la profesión periodística, por un lado, y los géneros literarios, por otro, le responde: «Yo no soy periodista, soy escritora, puedo contar sin citar fuentes, puedo dar por hecho algo que sólo está en mi imaginación. Es sólo cuestión de llamar a lo que escribo ‘novela’ en lugar de ‘crónica’, un detalle casi menor» (Piñeiro 317).

En este duelo de palabras, Gandolfini la desestabiliza cuando la llama Betibú y la intimida sutilmente cuando le muestra una carpeta amarilla que contiene un informe donde se leen detalles significativos de la vida de Brena (quien para ese entonces tiene una relación romántica con Nurit), y que incluye la sugerencia de una «muerte aconsejada»⁸ para el periodista (Piñeiro 318). El suspenso de esta interacción llega a su límite cuando Gandolfini amenaza directamente a Nurit al hacerle saber que conoce quiénes son sus hijos e incluso fantaseando en voz alta sobre qué tipo de muerte podría sufrir la mujer –a pesar de que socarronamente luego declara que todo es simplemente un juego de la imaginación. A partir de ese

⁸ La empresa de Gandolfini brinda los medios para asesinar de una forma sigilosa. Cuando alguna persona quiere eliminar a alguien, recurre a Gandolfini, quien manda a hacer un informe (que se coloca en una carpeta amarilla) con toda la información de la persona que va a ser asesinada e incluye sugerencias de posibles muertes –una «muerte aconsejada»– para que el deceso parezca normal y no cause mayor investigación.

instante, el miedo se torna parte de la vida de Nurit, pero el misterio aún no ha terminado. Hacia el final del relato, Brena le cuestiona al comisario Venturini por qué estaba presente en La Maravillosa cuando ocurrieron los dos asesinatos ya que ese territorio no era parte de su jurisdicción, y este le responde ambiguamente: «Mirá Brena, a veces tenemos que aceptar nuestras limitaciones, a veces no podemos llegar hasta donde quisiéramos, pero eso no invalida todo lo demás que hacemos. Que una vez tengamos que transar, ¿nos hace transas? [...] No, no nos hace transas, nos hace humanos, a veces podemos, y a veces no» (Piñeiro 328).

Descubrir la verdad y quedarse callado es la opción pragmática que el trío ve después de la amenaza de Gandolfini. Brena le explica al Pibe: «Nosotros no estamos para administrar justicia, somos periodistas, y si en medio de una investigación llegamos a un dato importante y cierto, pero que no estamos en condiciones de probar, es mucho más de lo que logramos la mayoría de las veces» (Piñeiro 323). Pero esta decisión y la negativa de Nurit no convencen al joven y pregunta si la verdad se puede publicar en clave como en los tiempos de la censura de la dictadura militar. Los mayores no lo ven viable en la sociedad argentina del momento. La escritora decide hacer un último informe y lo que se destila es un tipo de manifiesto sobre las noticias. Le dice a su público lector:

Lean muchos diarios, vean muchos noticieros, todos, hasta aquellos con los que no están de acuerdo, y recién después armen su propia agenda. La comunicación hoy dejó de ser emisor-receptor, la armamos entre todos. Jerarquizar las noticias de acuerdo con el criterio propio y no con la agenda impuesta es hacer contrainformación. Y la contrainformación no es una mala palabra sino todo lo contrario. Es informar desde un lugar distinto, desde un lugar de no poder. (Piñeiro 331)

Pero, por orden de Rinaldi, su manifiesto no será publicado en *El Tribuno*. En este punto, la novela parece seguir el modelo del *noir*, donde la verdad queda enterrada. No obstante, el Pibe lo hará visible en los medios sociales creando una duda acerca de lo acontecido. Consecuentemente, decide renunciar al diario para abrir un portal de noticias alternativo con la aportación de Brena. Para el Pibe, si la verdad no puede

ser declarada por los medios oficiales, siempre se puede encontrar una salida por otros medios. El Pibe es el personaje esperanzador que trae una nueva postura periodística para el futuro del medio.

Al final de la novela, el comisario Venturini aparece en la escena del crimen de Gandolfini, quien fue acribillado al recoger la carpeta amarilla que le había mostrado a Nuria unos días antes. En este momento, la narración deja entrever sutilmente al verdadero culpable de todo lo ocurrido al explicar que el comisario tiene la carpeta, «porque no pertenece a la escena del crimen, sino que es suya» (Piñeiro 342). ¿Se hizo justicia a pesar de que la verdad no salió publicada por medios oficiales? Además, si se considera que «el asesino es el que queda vivo» (Piñeiro 342), como en las novelas detectivescas, la conclusión del texto manifiesta que la corrupción policial es el andamiaje que gobierna el crimen y, usualmente, este queda impune. Por lo tanto, en un vuelco irónico, Gandolfini –el arquitecto de los crímenes y núcleo del enigma de la novela– es asesinado por premeditación policial. Solo los tres héroes anónimos que trabajaron en colaboración relegando las incertezas de cada uno hasta encontrar al asesino podrán elucidar hasta dónde llegan las raíces de la corrupción policial, atando los últimos cabos de lo que ya es noticia de televisión.

En *Betibú*, Claudia Piñeiro resalta la importancia de buscar información en diferentes fuentes, sean ficcionales o reales, y de que el público colabore con la diseminación mediante los medios de comunicación. En la obra, varios géneros literarios, además del periodismo, se alimentan entre sí (el *noir*, la novela policial/detectivesca, la dura, la criminal, el reportaje) y desembocan en una forma híbrida donde la ficción y la realidad pueden vivir juntamente con las diferentes vertientes de la novela negra. Por esta razón, el reportero y la escritora pueden colaborar en la consecución de un bien común, creando compromisos junto a aficionados, detectives y policías. En la obra de Piñeiro, la autorreflexión y el autocuestionamiento son ejercicios válidos para determinar la verdad, y la metaficción, la disquisición filosófica y la imaginación son elementos que ayudan a alcanzar este objetivo. Lo que sigue siendo común en todas las vertientes de la novela negra es la realidad del crimen y la búsqueda de respuestas en un intento de hacer justicia. El enigma/misterio y suspenso son medios para revelar sucesos que no deben permanecer silenciados.

OBRAS CITADAS

- Ávila, Alexandra. «Claudia Piñeiro: ‘La novela policial debe tener mayor voluntad de verosimilitud’». *El Universo*, 7 de octubre de 2012, <https://www.eluniverso.com/2012/10/07/1/1380/claudia-pineiro-la-novela-policial-debe-tener-voluntad-verosimilitud.html/>. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- Di Paolo, Osvaldo. *Cadáveres en el armario: El policial palimpsestico en la literatura argentina contemporánea*. 2011. University of Kentucky, PhD dissertation.
- Fakazis, Liz. “New Journalism.” *Encyclopedia Britannica*, 28 de marzo de 2016, <https://www.britannica.com/topic/New-Journalism>. Consultado el 23 de febrero de 2021.
- González Gail. «La evolución de la novela policial argentina en la posdictadura». *Hispania*, vol. 90, no. 2, 2007, pp. 253-263.
- Kaplan, James. “Tom Wolfe on How to Write New Journalism.” *Rolling Stone*, 5 de noviembre de 1987, <https://www.rollingstone.com/feature/tom-wolfe-on-how-to-write-new-journalism-90742/>. Consultado el 23 de febrero de 2021.
- Maradeo, Julián. *Fake News: Cómo se fabrican en la Argentina y en el mundo*. Ediciones B/Penguin Random House, 2021.
- Molinari, Beatriz. «Claudia Piñeiro: ‘Me gusta manejar el suspenso’». *La voz*, 9 de julio de 2015, <https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/claudia-pineiro-me-gusta-manejar-el-suspenso/>. Consultado el 23 de febrero de 2021.
- Muñiz, Gabriela. «Nuevos miedos en la literatura policial de Chile y Argentina». *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 42, no. 9, 2018, pp. 567-585.
- Paladino, Angela, Micaela Villalba y Matías Miguel. «Entrevista a Martín Alfredo Becerra. Desinformación, fake news y posverdad». *Palabra clave (La Plata)*, vol. 10, no. 2. 2021, pp. 1-8.
- Piñeiro, Claudia. *Betibú*. Alfaguara, 2011.
- _____. *Catedrales*. Alfaguara, 2021.
- _____. *Elena sabe*. Alfaguara, 2006.
- _____. *Las grietas de Jara*. Alfaguara, 2009.
- _____. *Las viudas de los jueves*. Alfaguara, 2003.
- _____. *Tuya*. Alfaguara, 2005.

- Rogers, Tony. "The Top 20 Journalism Scandals since 2000." *Thought.Co.* 28 de enero de 2019, <https://www.thoughtco.com/the-top-journalism-scandals-2073750>. Consultado el 23 de junio de 2021.
- Sivori, Luciano. «Adaptaciones de Claudia Piñeiro: De crímenes y culpables». Blog *Altapeli.com*. 24 de julio de 2020, <https://altapeli.com/cine/adaptaciones-de-claudia-pineiro-policial/>. Consultado el 23 de junio de 2021.

**QUEERING THE FANTASTIC:
GENERIC DISPLACEMENT
AND SUBALTERN SENSIBILITIES
IN *RONDA NOCTURNA*,
BY EDGARDO COZARINSKY**

Lo fantástico cuir:
desplazamiento de género y de sensibilidades subalternas
en *Ronda nocturna* de Edgardo Cozarinsky

Maria B. Clark. Ph. D.
Carson-Newman University
Correo electrónico: mclark@cn.edu

Abstract

The Argentine film *Ronda nocturna* (2005) (*Night Watch*) by Edgardo Cozarinsky challenges genre expectations by fusing the portrayal of a taxi boy or hustler in Buenos Aires with the disquieting, phantasmagoric dimension of the fantastic that irrupts during the night of November 2nd, and the celebration of All Saints Day or Day of the Faithful Dead. With a focus on the cinematographic strategies of the fantastic, this analysis examines how the subversion of normative concepts of reality coincides with the destabilization of such binary concepts as gender identity that structure daily life and the psyche. The socio-critical aspects of the film give visibility to subaltern populations as a workforce in the commodified, cosmopolitan marketplace while the project of queering dovetails with the effects of the fantastic in foregrounding conflicting realities that underlie the concept of national identity in its neo-liberal configuration.

Keywords: sex trade, gender performance, homosocial bonds, subaltern minorities, cinematographic strategies, *Ronda nocturna*, Edgardo Cozarinsky

Resumen

La película argentina *Ronda nocturna* (2005) de Edgardo Cozarinsky desafía los límites de los géneros cinematográficos al fundir el retrato de un *taxi boy* o escort en Buenos Aires con la dimensión inquietante y fantasmagórica de lo fantástico que irrumpe durante la noche del 2 de noviembre y la celebración del Día de todos los santos o Día de los muertos. Con un enfoque en las estrategias cinematográficas de lo fantástico, este análisis examina la correspondencia entre la subversión de los conceptos normativos de la realidad y la problematización de los conceptos binarios de la identidad de género que estructuran la vida cotidiana y la psique. Los aspectos de crítica social de la película dan visibilidad a grupos subalternos como fuerza de trabajo dentro de una economía mercantilizada y cosmopolita mientras el proyecto del cine cuir encaja con los efectos de lo fantástico al iluminar realidades en conflicto que subyacen al concepto de la identidad nacional en su configuración neoliberal.

Palabras clave: mercado del sexo, performance de género, relaciones homosociales, minorías subalternas, estrategias cinematográficas, *Ronda nocturna*, Edgardo Cozarinsky

Recibido: 26 de junio de 2021. *Aceptado:* 12 de febrero de 2022.

Experimentation with genre distinctions in film, such as the fusion of documentary and fiction, served the Argentine writer and filmmaker Edgardo Cozarinsky in the late 60s and early 70s in his exploration of a new aesthetics for a political cinema which also informs his subsequent work in France, as well as his more recent film, *Ronda nocturna* (*Night Watch*) (2005). Filmed in Buenos Aires after the director's long absence from his home country, *Ronda nocturna* blends observation with fiction by casting the action of the characters in the historical neighborhoods of Santa Fe and Avenida Pueyrredón, its subway stations, and the intersections between residential streets and buzzing commercial centers. As the camera catches up with the movement of traffic at evening rush hour and then allows its eye to rest on the young men whose work in the city begins at night, it also repeatedly catches a glimpse of busy teams of *cartoneros*, engaged in sorting through and hauling away the mounting heaps of paper and plastic that pile up in front of stores and restaurants. Frequent cuts to the

by-products of consumerism at the street curbs and the families that make a living on its margins, describe the reality of a cosmopolitan center that frames the fictionalized narrative, which traces the path of a male prostitute or *taxi boy*. As Víctor makes his rounds from dusk to dawn selling sex and the occasional cocaine, the inclusion of fantastic elements complicates the interpretation of the events. The director's cinematographic strategies generate the interplay between realism and fantastic ambiguity for the foregrounding of the effects of consumerism and globalization while also pondering the connections of friendship and solidarity in the intimate spaces of Buenos Aires at night.

Cine ojo, a production company that dedicates itself to documentary films within certain aesthetic and etic parameters took on Cozarinsky's film, and his creative approach seems to correspond to the company's guidelines for choosing their projects which, as the website presentation spells out, «no son concebidos como un mero 'documento' o 'testimonio' de lo real sino como un relato cinematográfico autónomo, organizado según sus propias leyes de narración y de estructura dramática» (*Cine ojo* «Presentación»)¹. In a *Cine Ojo* essay, Eduardo A. Russo describes *Ronda nocturna* as a film with exceptional courage in its treatment of a fantastic theme, the return of the dead: «Y lo hace con la ayuda de un realismo escarpado que pide espectadores tan exigentes como refinados, que sostengan simultáneamente el doble juego de ver la ficción en el documental y el documental en la ficción» (88).

The 2005 release of *Ronda nocturna* did not meet with even modest expectations of finding its audience, perhaps due to distribution and promotion difficulties. Movie critics in the main press commented the respectful treatment of sexual diversity but also claimed that such topics, «otrora tabú [...] ya no sorprenden a nadie» (Sartora). This critic also describes the inclusion of the *cartoneros* as a sinister invasion of the filmic urban landscape, one that might have been intended as a touch of localist character for a European audience. This misreading may be due to the film's subversion of genre expectations, or the heightening of uncertainty arising from its fantastic elements which discourage its categorization as a

¹ Carmen Guarini, an established Argentine documentary filmmaker and one of the two founders of *Cine Ojo*, created the documentary *Meykinof* about the filming of *Ronda nocturna* with an eye on the use of extras who enter the filmic fiction portraying their occupations, such as the *cartoneros*.

film of the New Argentine Cinema (NAC). Initiated by young directors in the 90s, with digital technology and innovative ways of funding through co-productions, its initial branding suggested a gritty semi-documentary style, «un realismo inédito basado en la representación de la violencia lumpen, su declive material y desamparo social» (Amado 222). A distancing from overt political messages is however an important characteristic of the NAC, as well as the rejection of genres, such as melodrama, science fiction, and even horror “as ideologically suspect” (Chanan 46)². Many directors associated with the NAC, including Lucrecia Martel and Albertina Carri, have also gained attention in the faction of the Argentine LGBTQ+ cinema as their films subvert heteronormativity in themes or techniques. *Ronda nocturna* appears in the context of the *cine queer* in a study with the topic of masculinity in crisis that correlates the cycles of economic crises and the erosion of cultural concepts of masculinity, such as authority and the capability to find employment, with a process of feminization and opening to passive roles in homosexual relationships (Pagnoni Berns). While the author raises important questions about the gap between progressive legislation in gay rights in Argentina and the often-pessimistic representation of gay characters in relation to economic power and masculinity, he does not address the spectrum of homosocial relationships that Cozarinsky’s film dramatizes nor the role of the fantastic in disrupting hegemonic thinking about gender identity.

One could argue that the irruptions of the fantastic in the realism of *Ronda nocturna* does not serve any other goal than the director’s experimentation with audience expectations about the portrayal of homosexual prostitution. However, along with the film’s crossing of genre boundaries, an analysis of the fantastic effect as a vehicle for hesitation also addresses questions of identity and the binary oppositions supporting them. With attention to such cinematographic strategies as montage, mise-en-scène, focalization and the gaze, this analysis proposes to show the alignment

² The lack of serious critical discussion of *Ronda nocturna* at the time of its release may have various reasons, including the director’s absence from the country when a new generation reinvented Argentine independent cinema. Thus, in spite of his familiarity with the European festival scene, co-productions and his role in facilitating European funding for at least one of the Argentine newcomers, in his homeland Cozarinsky is best known as a novelist and essayist. Quoted repeatedly in Gonzalo Aguilar’s influential book, *New Argentine Film: Other Worlds* (2008), as a critic, he does not enter the index of directors of the book although *Ronda nocturna* appears in the appendix of films released during 2005.

of queer and fantastic film as a means to create relations of solidarity between transgender and other minorities in the interstices of the globalized urban marketplace. Rather than implying that the queering of the fantastic serves the take-over of a narrative mode—in other words, to make it conform to the expression of a none-normative sexuality unfettered by the neutralization techniques of mainstream cinema—the proposed analysis examines the correspondence between two methods of reading against the grain. Susan Hayward describes the New Queer Cinema as the “expression of sexuality as multiplicity and not as fixed and essentialized” (232), a practice that dovetails with the disturbance of other cultural constructs, such as the convention of realism, in the fantastic. With unexpected events that defy a cause-and-effect logic and the laws of space and linear time, the fantastic questions the *status quo* of realism and exerts a subversive effect on a “‘bourgeois’ category of the real” (Jackson 26). It is especially thought provoking to see this premise in operation within the filmic world of *Ronda nocturna* where it is difficult to determine the gender identity of some of the characters as well as their status as actors, extras, and non-actors. Whoever populates the streets of Buenos Aires during this specific night of the Day of the Dead may no longer recognize the custom of remembering their dead beloved and, like Víctor, be oblivious to honor their presence. In simple brushstrokes, the plot of *Ronda nocturna* takes course during the night of November 2nd, and weaves through Víctor’s encounters with clients and chance meetings with friends he has not seen in a while. The latter lead him to relax his work schedule for parts of the night, but increasingly leave him with a sense of disorientation and fear when he experiences brushes with threats on his life. The film ends as Víctor reconciles his nightmarish visions with the advancing morning when, on his way home, a group of children helps to dispel his melancholic mood.

The film’s lighting plays an important part in its cinematographic language, especially for the creation of an atmosphere that summons the fantastic from a narrative based on the mundane and unromantic routine of a hustler. The title’s reference to Rembrandt’s painting, *The Night Watch*, signals the technique of chiaroscuro which deepens the contrast between light and shadow to suggest an added dimension. In contrast to the hard artificial brightness of the bars and store fronts that Víctor passes, the light of lanterns and indirect sources casts his nightly round in drama and psychological intensity. Especially when a scare has profoundly altered his

mood, the *mise-en-scène* imitates the color palette of ochre and brown of *The Night Watch* and frames him in the intimacy of the old backstreets from bygone days. In an interview on Argentine TV on the film's release, Cozarinsky speaks about his fascination with Buenos Aires at night and his notion of filming a world, that like its characters, has many facets, «tiene varias capas» («En las mejores salas» 10:08-10:11-44:53). With the techniques of the literary fantastic, the director creates what he calls a film about love rather than about a specific issue, however, his fantastic love story enables the exploration of a middle ground between the binary concepts and either-or constructions in the discourse of reason and gender binaries.

The opening shots of *Ronda nocturna* announce this inquiry into the invisible intermediate space of reality. Preceded by the diegetic sound of traffic and car horns during the opening credits, the first image takes in the blue of the sky contrasting with a bright streetlight, and the seemingly incongruous presence of both within one image admits the existence of two opposing poles, day and night, and its metaphoric implications. There is a changing of the guard that takes place at dusk between those who frequent this centric part of Buenos Aires during the day and the workers of the night. The first subjects the camera takes in are the adults and children that dedicate themselves diligently to the removal of accumulated trash in front of storefronts and at street corners. Completing the picture of an informal economy, the camera also takes notice of the arriving taxi boys as they take their habitual positions and observe the movement of cars and pedestrians headed for the subway. The montage of parallel shots creates clear contrasts between the stillness of the observers waiting for the appearance of customers, and the day working population on its way out of the city. Víctor is singled out with a white t-shirt, crossing the street with an air of relaxed anticipation as he makes his way past store windows and the families of the garbage hauling *cartoneros*. He presents himself as a possible customer, first only interested politely in a cheap gadget that a street vendor offers him, and then attracted by a glass case display of expensive tennis shoes, their international brands signaling the allure of the global market as a possible incentive for his type of work. As he tells a group of friends who gather in the same area, he is not dating at the moment, just working but having fun. The pointedly dialectic montage of shots alternating between the *cartoneros* and the products and waste of the capitalist economy in which Víctor aspires to insert himself, makes it

clear that the gaze of an elderly lady and her flower stand do not enter his field of vision. Nevertheless, taking his position and waiting for the first client, Víctor turns introspective and notices how the flower vendor freshens her roses and carnations with water from a spray bottle. A close-up of her lighting an incense stick suggests a ritual to attract not only her regular customers but also wandering souls. As Víctor's night advances, it will be punctuated with moments of indecision and apprehension, and the flower lady's presence, as well as that of the *cartonero* families, will provide grounding and the opportunity to show his most humane side.

If the beginning of the film sheds light on the presence of the male workers of the sex trade on a typical evening during rush hour, the following scenes undermine a more traditional documentary style with self-referential gestures that could be called directorial marks, like those of an auteur in the art film, and also as a nod to queer cinema and a practice of appropriating and recycling topics and clichés, as Susan Hayward explains, "Queer cinema advocates multiplicity: of voices and of sexualities. Multiplicity in a generic sense too: vampire films and comedy, thrillers and musicals. Unstick the queer from the moribund representation to which much of mainstream cinema has confined 'it'" (333). Fittingly, as Víctor and his friends occupy their individual positions at the street corners, they appear in the frame of a musical soundtrack, a song by the Argentine group, *Los piojos*, with lyrics about a prostitute who, at dusk, takes the train to the city for work. Moving to the rhythm, the taxi boys playfully own the melody as it crosses from the imaginary inner ear of the characters to the extradiegetic space shared with the spectator. Cozarinsky's choice of a popular Argentine band from the 90s allows him to appropriate the theme of prostitution in a gay context and to inscribe the film into a nationally growing presence of gay culture and its issues on TV and in film during that decade. Snippets of «Al atardecer» touch on themes of poverty and the prostitute's loathing of the police officer she will have to face, thus preparing for Víctor's encounter with the first client of the night, a civilian police official, for a routine transaction of sex for protection.

With an explicit montage that cuts from a close-up of a status symbol, the star of the official's Mercedes, to the CD of tango music he slides into the cassette player before the sex act, the concept of prostitution appears mirrored on the national level and Argentina's status on the global market as it creates increased social disparity in the population, a fact that is

driven home bluntly, when the official opens the car door to throw out a condom a few meters away from the night shelter of a homeless family. Víctor seems oblivious of such realities though he knows how to feign an orgasm and rid himself of his «papi» when the latter starts talking about getting him off the street and changing the nature of their relationship to a more intimate one. In contrast to the prostitute in «Al atardecer» who, surrounded by poverty and the stench of cheap alcohol takes the train remembering, «El tercer vagón me dio suerte ayer», Víctor prefers to see himself as independent and having options, and after meeting a customer in a bathroom stall strictly for a drug deal, he enjoys ordering a pizza and a beer and also to motion the waiter to bring a second plate when a friend enters the bar. This chance encounter spotlights the mutual affection and the homosocial, non-sexual bond between the young men in the gay community. The scene of Carlitos teaching him Tai Chi movements in a slow dance with an extra-diegetic tango motif celebrates this moment of tranquility and intimacy in Víctor's business-oriented mind and, in retrospect, casts doubt on this friend's flesh and blood appearance. His questions about Víctor's view on his life aim deeper than just stress and bad posture but also inject the scene with humor when Víctor, trying to take the last drags of his joint, cannot respond to Carlitos' existential ponderings and befuddled sees the butt being slapped out of his hand. The sequence is another interlude in a pastiche of narrative styles that prevent the spectator to settle into a clearly marked viewing position according to preconceptions about the genre of the film. The notion of the filmic text as a multi-voiced discourse in which different generic registers are vying for attention thus also describes an aspect of queering in the film and its stylistic versatility. The range of different tango themes from traditional to more modern and also electronically mastered pieces may not be lost on an Argentine audience familiar with cultural references to the music. In combination with mobile framing shots of Víctor through the restaurant window from a moving car—suggesting that the driver is spying on him—tango music in the film may also indicate danger.

The topic of violence against gay men in the national imaginary of the 80s and 90s associates with an idea of homosexuality as a loss of masculinity and therefore of power, which in turn invites aggression and attacks, destitute lives and failed relationships (Pagnoni Berns). *Ronda nocturna* acknowledges this topic with a threatening fantastic gaze that infuses the

atmosphere with a growing sense of paranoia, but simultaneously dispels these notions with examples of affection and love in queer bonds, and a visit to the health club Spartacus introduces the gay scene of the wealthy. The noise of exercise machines and a detailed shot of a man's shorts as he is stretched out on a workbench hint at a desiring male gaze taking stock of the place, which according to Carlitos, "is the top". As Víctor will learn, his client pays him handsomely for just lying there naked, depicting the customer as effeminate, rather than the one rendering service. The spa allows him to take advantage of the shower with Carlitos in the adjoining stall, their well-shaped, youthful bodies in view as they show off their tattoos to each other. In lieu of a display of homoerotic desire, it is Víctor's satisfaction with the money he counts after deserting the place. It enables him to take a taxi to return to his preferred hunting grounds, and to help himself from the cocaine hidden in his underwear, as if to tease the audience each time he reaches down for another helping from his stash. Enjoying the ride and happily gesturing to himself, his eye catches a young couple kissing passionately at the side of the road when the taxi stops for a traffic light. Smilingly he observes them and then, to his horror, witnesses how the woman pushes the man from the sidewalk at the very moment a utility truck approaches. The synchronization of the woman's calculated action and her lover's fall into the traffic does not allow for much processing of the violent reversal from passion to hatred played out in the blink of an eye. The changing traffic light that causes Víctor's taxi to move on only affords him a glimpse through the rear window of the commotion caused by the seemingly mortal assault on this busy thoroughfare. For the spectator, the semi-subjective focalization of the event, observing Víctor and then seeing what he sees, may cause doubt on the reliability of his experience, nevertheless, once the taxi has left, the camera returns once more to the scene where bystanders now crowd around the body on the street. The murderous act seems incomprehensible without further investigation as it violates the principle of causation for the eyewitness who, in Tzvetan Todorov's description of a common-sense world view, "must opt for one or two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses, of a product of the imagination –and laws of the world then remain what they are; or else the event has indeed taken place, it is an integral part of reality– but then this reality is controlled by laws unknown to us [...]" The fantastic occupies the duration of this uncertainty" (25).

Todorov's requirement of the clash between two irreconcilable orders within the fictional realm of the literary text defines a type of the fantastic that evaporates once the protagonist and implied reader come to a decision about its interpretation. For the sake of suspense, hesitation is prolonged in the literary text as well as the screen with the return to a common-sense world before another irreconcilable event occurs. In *Ronda nocturna*, the backdrop of Buenos Aires at night serves to anchor the spectator position in a mimetic reality while irregularities disturb its realism and result in a vacillation between viewpoints that often complement each other but also result in dramatic irony. Russo argues that «en *Ronda nocturna* domina lo fantástico no en la duda entre la condición natural o sobrenatural de lo que su protagonista observa sino en la duda entre las posibles alteraciones en su percepción, [...] haciendo friccionar los órdenes de registro documental y de construcción ficcional en la película» (84). It is compelling to examine if the play between various registers of spectator identification and critical distancing eventually disrupts a dominant discourse on the real, power, and normative masculinity.

For this purpose, it is helpful to analyze how the fictionalized narrative drawing from Buenos Aires nightlife inscribes queer sexuality ideologically. All representations of sexuality appear in a common-sense reality and invite a closer look at the ideologically constructed versions of gender identities in the national context. The first sex scene with a police official stages gay prostitution as an expression of a type of marginal masculinity that signals submission and loss of power as well as danger, at least from the perspective of the official who offers protection in lieu of money. Although his sexual orientation is not normative, his relationship to Víctor mirrors patriarchal power relations. This polarization in the sex trade is also present in the display of wealth and therefore phallic power at the health club Spartacus, even though sexual desire there flows in unexpected directions, at least in Víctor's experience.

He returns to a more familiar Buenos Aires as the camera tracks him crossing the street in front of the Obelisk, a historic and tourist landmark. The monument beckons normality and its phallic connotation frames Víctor in a heteropatriarchal reality as he passes. His high seems to be fading as he is headed for a historic luxury hotel where he receives admission by claiming to have an appointment with a high-ranking diplomat. The ambassador's hotel suite is populated with Argentina's power brokers and

security personnel as well as a posse of young escorts or taxi boys like Víctor who listen to a conversation in which the ambassador holds forth about his preoccupation with an assignment in Bern he might have to reject because of cuts in government spending. His demand of a luxurious lifestyle in Europe comes with a critique of other Argentine officials that in contrast to him have to rely on their chauffeur to be able to communicate in European countries. Provincialism versus civilization is a national theme in Argentine letters since the country's inception, and the slight at Argentina's position on the world stage in this conversation causes amusement among the young listeners. They are however quickly escorted from the room after a self-identified Thai massage specialist dares to offer his excellence light-spirited advice. Víctor uses this opportunity to make his way into the private part of the suite to hastily comb through closets and drawers. He freezes when he becomes aware of an older woman with still beautiful features observing him as she lays out lines of cocaine on a tray with a credit card. Taken aback, he declines when she offers him to join her, but he follows her helpful suggestion to look for cash in the bottom drawer from which he helps himself before he heads for the exit, leaving the spectator with the conundrum about the meaning of this scene. Settling for a metaphoric reading of the female apparition as a personification of Lady Cocaine and her influence in the corrupt circles of high society, the credit card she uses foregrounds the entanglement of the elite with global market forces as well as its sinister connections that make money seem to flow freely.

Back in the street, he stoops to pick up those bills that a scattered lost soul showers on him in exchange for cocaine. Víctor is stupefied by the stream of words the stranger directs at him as if he was an old acquaintance, and when more men he does not seem to remember beckon him to join them as he passes the Bar Oviedo, it is as if he did not belong into his neighborhood anymore. Walking slowly with downcast eyes, or even gesturing to fend off approaches by these unknown solicitors, Víctor becomes introspective and troubled. Drawn to the flower stand where incense and the familiar tango theme provide a rarified atmosphere, his profile in a close-up and a cut to the full moon announce a crisis of identity as he wanders the backstreets unaware of potential clients. As the night progresses and the other taxi boys, for lack of business, have fallen asleep on their posts, a disquieting phantasmagorical dimension turns into shock and

fear when he barely escapes a car speeding towards him at a pedestrian crosswalk. The vengeful expression of the female driver reflected in the rearview mirror is accessible only to the objective camera, thus throwing in doubt that it is Víctor's paranoid imagination.

Continuing the pattern of rapid transitions from subjective focalization, shock and disbelief to an objective, realistic depiction of Buenos Aires night life, the action switches back to Víctor who is sitting on the curbside in front of a McDonald's —what could be more normal— and roused to attention when Mario, a friend he has not seen in a while, beckons him from his taxi. Víctor instantly transforms into his joyful self and the friends' decision to pay a visit to the red-light district announces the staging of homoerotic desire in the film. The immediate sequence, however, turns out to be a playful interlude of homosocial bonding with a focus on the prostitutes as goods, skillfully packaged and obeying the rules of the market, and evaluated by Mario and Víctor according to their creative effort in their own commodification. The banter between the pretended clients, Mario and Víctor, and the «mamas» is flirtatious, not only in the sense of a game that both sides are playing but also as a performance and impersonation of learned gender identities. While performative codes such as dress and decorum are considered natural and intrinsic within the heterosexual paradigm for organizing biological sexual attributes as either masculine or feminine, this interaction emphasizes “the self-conscious parody inherent in the drag performance [that] functions as a kind of ‘talking back’ to cultural gender norms” (McCabe 109-10). The joke is not lost on Mario and Víctor who are greatly amused by their own role reversal and transition from their usual status as wares to buyers who are courted with a display of hypersexualized femininity.

With a reference to an Argentine audience and the queering of national issues, the only drag queen to appear in a deserted side-street is dressed up as Margaret Thatcher. Her low-price tag and sullen attitude seem to be aimed at a client who, as Mario reflects, has not gotten over the war of the Malvinas yet. This extra-diegetic stab at the military dictatorship (1976-1983) and its demise shortly after losing the Falklands to Great Britain frames the theme of cross-dressing and heterogenous masculinity in the context of the defeated regime's narrow model of manhood. While the episode provides a sense of comic relief and distraction in an increasingly ominous and suspenseful narrative, it also offers what Chris Straayer iden-

tifies in films with cross-dressers as a “momentary, vicarious trespassing of society’s accepted boundaries for gender and sexual behavior”, and for the viewer access to safely forbidden pleasures (402).

The filming of the sequence mirrors this strategy as all shots of the *travestis* originate from inside the taxi that Mario drives. Appreciated through the open window, the parade of enhanced breasts and bottoms takes on a fetishized status in the queer gaze, suggesting that neither viewing position, heterosexual or homosexual, is inherently gender specific but can be assumed, shared, and subverted in a parody of binary oppositions. As a foreplay for celebrating their former relationship, the visit of the red-light zone transitions to the typical activities for a date, having a meal together and buying refreshments. References to the globalized market abound and it is Mario who discourages Víctor from buying a useless postcard with a Chinese print, and during dinner in an Asian restaurant, Mario’s unfamiliarity with chopsticks arouses the laughter of two Asian girls at a neighboring table but also reveals the generational gap between the two friends. The conversation between Víctor and Mario however drifts towards serious topics, of friends and clients they both knew who died, and one, who according to Mario, disappeared. As a loaded term referring to the Dirty War, the disappearance of their friend, as Mario explains, was an attempt to cover up that he was dying of AIDS in a hospital while pretending to have moved to Miami³. Víctor is indignant about the deceit as well as the stupidity of such a fate, while Mario takes the stance of a seasoned though reformed hustler who has witnessed and experienced the dangers of the sex trade. Later in the jacuzzi of a hotel they checked in for memory’s sake, he shares a story about the love of a man who saved him from the streets, and his generosity of leaving him an apartment and the taxi he drives now, even though he also was a family man. Víctor is sensitive to his friend’s sharing and their intimacy leads to sexual arousal even though they declare themselves both «machos». The mutual masturbation scene

³ The word choice triggers associations with the people that were disappeared during the Dirty War, whose perpetrators often explained their sudden and unaccounted absence with stories about their voluntary exile in a foreign country. Mario’s account of the AIDS patient who invented his departure for Miami as he was dying in a local hospital foregrounds an extra-diegetic theme of fear and silencing that persisted in the public consciousness during the years of the military dictatorship when the oligarchy prospered and was able to finance vacations in the U.S. and Europe.

in which Mario assumes the role of satisfying his partner, is filmed with a stationary camera directed at the two figures on the bed with medium-long shots that, accompanied by an emotional orchestral soundtrack, move to medium and medium-short shots of their chests to end by resting on their touching heads. One question that may engage the observant viewer is the importance of a scar, perhaps from a knife wound, on Mario's neck which stands out when, in a close-up, he turns his caring gaze to his friend who has drifted into sleep.

A cut then confronts the spectator with verifying the reality of a scene that, devoid of sound and in high angle that underscores the vulnerability of Víctor, shows Mario stealthily approaching him with a pillow in his hands. The scene is reflected in the large wall mirror, giving the impression of a split screen and fractured time, as if in a dream. Fighting with the aggressor who is trying to suffocate him, Víctor wakes up to find himself alone in the eerily deserted hotel suite, its silence accentuated with an uncanny soundtrack and a back and forth of external and internal focalization as he moves around the room still under the effect of his struggle for air, its vivid afterimage and the fear of being attacked again. With suspense and indecision at a maximum, the sound of a dripping water tap leads Víctor into the bathroom where traces of foam in the jacuzzi confirm the memory of the shared bath as one of many activities with Mario, whose character eludes a metaphoric interpretation such as the sudden appearance of Lady Cocaine earlier in the evening. While the sequence of Mario's failed murder attempt and his disappearance have all the trappings of a nightmare, if interpreted as such, it would cast doubt on the reality of all the preceding events in the realistic frame of the narrative.

Nevertheless, the profound alienation caused by the murderous attack, real, dreamed, or supernatural, describes the effect of the fantastic which, in Rosemary Jackson's words "exists in the hinterland between 'real' and 'imaginary', shifting the relations between them through its indeterminacy" (35). With a concept taken from the field of optics, Jackson supplies a helpful illustration of the place inhabited by the fantastic in its realistic context. A paraxial position, in its technical meaning, refers to "an area in which light rays seem to collide, but in fact neither object nor reconstituted image genuinely reside there: nothing does" (19). Jackson takes this paraxial area to represent "the spectral region of the fantastic, whose imaginary world is neither entirely 'real' (object), nor entirely 'unreal'

(image), but is located somewhere indeterminately between the two” (19). Structural and semantic implications of the paraxial position of the fantastic are the grounding of the unreal or imaginary in a realistic context, the arising ambiguity as to the interpretation of the events as objects or images, and the resulting questioning of normally accepted categories of the real. Jackson’s illustration of the fantastic as an intermediate and in-existent space does not only explain its ephemeral effect in the literary text but also applies to the screen and the combination of the cinematic images of two shots which the spectator processes as a third one, due to the velocity of their projection. Accordingly, a fantastic effect then invades the screen when the third image subverts the interpretative codes which in classic cinema amount to the notion of mirroring reality (Poloniato 47-48).

From the array of inexplicable events that Víctor has experienced throughout the night, the hotel sequence with Mario emerges as the most effective one in problematizing the construct of reality on the screen. In addition, it challenges the binary concepts underlying social and psychic reality, such as the notions of love and hate which are not only tested in the events between Víctor and Mario but also Víctor’s witnessing of a heterosexual couple whose display of sexual passion turns to violence and reveals the woman’s murderous intent. In consideration of the fantastic effect arising from the mental third image described above, it is useful to add the concept of a third meaning attached to the image which goes beyond the first (informational) and even a second (symbolic) level to an unspeakable or obtuse image (Smelik 124). Anneke Smelik applies this Barthian conception of the “third meaning” to her understanding of excess in the sense of carrying a meaning in excess of the story line of a film (125). It coincides with the paraxial position of Jackson’s optical illustration of the fantastic and, in this light, the meaning in excess, the irreconcilable idea that love breeds hate, forces the spectator to postpone narrative coherence and like Víctor, to dwell on the uncanny transformation of his nightly round into a place of haunting. The emotional and interpretational repercussions of his time with Mario take the story into an area that resembles the effect of visual excess that Smelik defines as “a subversive element creating other meanings, outplaying narrative structures, evoking emotions” (125). Dieter Ingenschay’s reading of Mario’s attack offers that “perhaps drugs or maybe a sudden sadistic stroke of aggressiveness could be blamed for it”, or the possibility of an answer “by means of a super-

natural legend” (29). This suggestion however does not take into consideration that in this film haunting is an effect of the oscillation between compatible and incompatible events as a strategy to increase hesitation and suspense and to defer an explanation that neutralizes the fantastic and its subversive, and in this reading, queering effect.

The hotel sequence ends with a dissolve and a transition to the street where reality has been drained of color with noirish tones that communicate a jaded view and a camera focus that depicts Víctor as an observer if not a seer. With the soundtrack of piano music, his outlook becomes softened and caring as he takes in the child playing *bandoneón*, the group of *cartoneros* receiving food from a bar, the street vendor he remembers from earlier in the evening, and the woman from the flower stand whose eye he meets and whose gift of a carnation he receives as a token of love and protection. When his tender touch of her cheek returns color to the display of roses, the night seems animated by new energy. Joining a group of boys playing soccer leads to sharing mate with the families of *cartoneros* and returning with them to the recycling depot where he helps with the unloading and enjoys a sense of community. Under the warm haloes of the streetlights, the realism of the episode is infused with lyricism that reflects Víctor’s unusual introspective mood. As he crosses the platform of a deserted and boarded-up train station and a distant whistle of a train coincides with the close-up of a burning incense stick, it hails back to the flower vendor and her role in upholding the celebration of the Day of the Faithful Dead that passes ignored or forgotten in the soulless, commercialized sections of the capital.

With the symbolism of this shot, the concept of cyclical time transfers the fantastic to the mythical level and the possibility of the return of the dead, which in ghost tales “disrupt the crucial defining line which separates ‘real’ life from the ‘unreality’ of death, subverting those discrete units by which unitary meaning of ‘reality’ is constituted” (Jackson 69). Thus, the date of November 2nd on the wall calendar in the establishment that Víctor has entered rouses his attention. While the possibility of having spent time with friends that are no longer among the living may occur to him, what is deeply frightening him are the attacks on his life and the sense of a hostile, panoptical gaze, evidenced for the spectator throughout the night by an objective camera. When the bartender explains to the waiter that this customer will not be able to pay for his order, it is with

a hint of irony for the spectator in view of Víctor's general enterprising vision of the world and the money he has earned during the night. Tired, distraught, and in no condition to consume anything, he slumps down at a table by a wall mirror. His mirror image reflects a body that seems drained of blood and vitality, although the carnation he still bears on his chest stands out like a beacon of observance in these last hours of this special night. If Víctor's double reflected in the mirror describes a kind of crisis of identity, it is one of becoming in the sense of coming to life to a consciousness that splits reality in two identical versions, one not more real than the other, and thus sharing the paraxial space of the fantastic. With a montage of becoming more like a ghost like Claudio and Mario, the scene introduces absences by making visible "that which is culturally invisible and which is written out as negation and as death" (Jackson 69). If Claudio and Mario were apparitions that returned to spend time with Víctor, they did so out of love and care for his well-being and also to remind him of those that were disappeared, not only from Víctor's personal memory but also from official remembrance, such as the Day of the Dead. In her book on the fantastic as a temporal critique, Bliss Cua Lim remarks that the nostalgic allegory of ghost films "undermines modernity's homogeneous time, fomenting instead a radicalized accountability to those who are no longer with us, a solidarity with specters made possible by remembering" (181). Like Víctor's figure and its mirror impression, one real and the other virtual though both identical, time also splits into a present and a past to merge and allow for the appearance of the last phantom of the night. Her character comes from a long tradition of the feminine fantastic in literature and film as a haunting apparition of the Other in the heterosexual matrix and as a harbinger of crisis for the masculine subject.

Accompanied by an uncanny soundtrack of high-pitched violins, Cecilia enters majestically in all her beauty of a young woman and is instantly recognized by Víctor. When she sits down across from him, reflected like him in the mirror, this special moment registers like a *mise-en-abîme* of other stories circulating in the room with a recurring focus on a billiard player concentrating on his moves, a woman reading in a book, and a writer, who once in a while lifts his head as in the process of creating a scene or a character and as a directorial or self-reflexive gesture of the film. Cecilia's appearance opens the way for a romantic love story between a man and a woman, one that in mainstream cinema is culturally intelligi-

ble as setting things right but neutralizes a reading against the grain and cinematic queering which, as Nick Davis clarifies, does not “translate pre-existing models of desire into corresponding visual images” (69). Víctor surrenders his carnation to Cecilia, now fulfilling its promise of love and a final revelation of the true nature of his experiences during the night. After he confides his fear and the attacks on his life, she reveals to him a belief still upheld in the provinces, where she is from, that the dead return during this sacred time to take with them those they truly loved, and she offers: «Si lo pedís, me quedo con vos». Cecilia associates with the past and the tradition and values that have been lost in the capital and a culturally uprooted present. Her attitude reverses the classic Argentine dichotomy of civilization and barbarianism, the latter now ruling Buenos Aires where Víctor sells himself. Led by her to the deserted railway station, Víctor succumbs to a long passionate kiss on the tracks where Cecilia transforms into a vengeful phantom hurling her resentment and accusations at him, a «mentiroso» or a fake. As she talks herself into a frenzy like the mythical Mexican Llorona, she blames him for sex during a fifteen-minute taxi ride that left her pregnant and with consequences resulting in her death. Víctor rejects the claims as impossible but also insists ambiguously, «Es cierto. Es cierto. Nunca dejé de pensar en vos, es cierto».

For the spectator who is increasingly alerted by the warning horn of the approaching train, Víctor’s character has become unintelligible, violating the most cherished of all human unities in realism that the fantastic undermines (Jackson 82). At the height of suspense, Cecilia lets go of her grasp on Víctor and he falls violently back to the platform, missed by the train whose speed dispels the specter and leaves him spared, or perhaps rejected because the dead only take those with them they truly loved. As he leaves the station, a jump-cut to a huge billboard contrasts with one of a boarded-up building bearing a «se alquila» sign. The dialectic of the shots underscores the dismissal of the historic aspects of the metropolis and the selling out to the hegemonizing pull of progress through corporations, leaving behind fragmented spaces where the past resurges fantastically. The transition to a sequence in which Víctor helpfully stops the bus for two elderly women with flower bouquets headed for the cemetery dispatches the past symbolically. The scene also makes a humorous allusion to the false image of youth as untouched by death when one of the ladies remarks to her companion that he is much too young to have lost any

beloveds. However, Víctor continues his walk along a long, shaded wall as the first sun light falls on his profile and shows a tired if not thoughtful gaze. Not knowing what he thinks though, this spectator comes to her own conclusions about his experiences of the night, helped by the last of John Berger's "Twelve Theses on the Economy of the Dead":

How do the living live with the dead? Until the dehumanization of the society by capitalism, all the living awaited the experience of the dead. It was their ultimate future. By themselves the living were incomplete. Thus living and dead were interdependent. Always. Only a uniquely modern form of egoism has broken interdependence. With disastrous results for the living, who now think of the dead as the eliminated. (5)

There is no filmic gesture to assume that Víctor resolves the fantastic experiences of his nightly round, but there is no doubt about his kindness to the children of the *cartoneros* he encounters fighting each other with filled garbage bags while others are playing soccer. Joining them, he regains his animated and contended mood, and the fact that the ball is made of wadded-up paper does not diminish their enjoyment of the game. As a hint to an allegorical resolution of the fantastic, that for the players the ball is not less real than a normal manufactured one, this extra-diegetic interpretation of the image works as a self-reflexive reference to the fantastic in the film similar to Jackson's description, that "by foregrounding its own signifying practice the fantastic begins to betray its version of the 'real' as a relative one" (84). The scene also suggests that there are creative and alternative ways of life in the gaps still unclaimed by profit-making and the demand for consumer goods even in the busiest and consumerist parts of the capital. The ending of the film thus returns to its documentation of the labor force from the opening scenes and a reality that now appears in a different light with new associations of complexities. As to the status of *Ronda nocturna* as queer cinema, it is important to consider Pagnoni Berns' critical perspective in including *Ronda nocturna* in the films he examines as depictions of a crisis of masculinity in the presentation of homosexuality: «Pareciera que un film luminoso en el cual predomina la ausencia de una crisis de identidad aún no tiene cabida en nuestro país, que apela mayormente a dramas de crisis

de la masculinidad a la hora de representar la figura queer». It is however crucial to remember that Víctor's encounters and experiences during the night illustrate a spectrum of homosocial bonds and of queer identities or performances in different strata of the social power structure. Thus, rather than reflecting a crisis of masculinity, his encounters during the night help the spectator in discovering the link between the fiction of binary constructs such as reality and gender identity.

As Judith Butler argues: “‘Intelligible’ genders are those which in some sense institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice, and desire” (17), in other words, those binary oppositions that the fantastic subverts. If Víctor's gender identity is not completely discernible from his sexual encounters, it is not a crisis of sexual identity or of coming out that undermines his confidence during the night, but rather the testing of his reason and uncertainty about the motivation of unexplained attacks on his life. With the thematic context of the tradition of the Day of the Dead, forgotten in the centers of consumption and commodification, the fantastic infiltrates the realistically portrayed urban space and disturbs a cause-effect logic and the linear movement of time. Through the strategic queering of the fantastic, *Ronda nocturna* fulfills the function of queer cinema in dislodging “automatic, idealized relations within or among sex, gender and desire” (Davis 69). The friction between mimetic realism and the fantastic not only prolongs suspense and repeated attacks on notions of normativity but also illuminates coexisting social realities that underlie the official concept of national identity in its neo-liberal configuration.

WORKS CITED

- Aguilar, Gonzalo. *New Argentine Film: Other Worlds*. Translated by Sarah Anne Wells, Palgrave Macmillan, 2008.
- Amado, Ana. *La imagen justa: Cine argentino y política (1980-2007)*. Ediciones Colhuc S.R.L., 2009.
- Berger, John. *Hold Everything Dear: Dispatches on Survival and Resistance*. Vintage Books, 2007.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.

- Chanan, Michael. "Latin American Cinema: from underdevelopment to postmodernism." *Remapping World Cinema*. Edited by Stephanie Dennison and Song Hwee Lim, Wallflower Press, 2006, pp. 38-51.
- Cine Ojo. «Presentación». *Cine Ojo Productora y distribuidora de cine documental independiente*, www.cineojo.com.ar. Accessed 25 April 2021.
- Cua Lim, Bliss. *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*. Duke University Press, 2009.
- Cozarinsky, Edgardo. «En las mejores salas» con Cozarinsky y Fontova, 2005 (fragmento), YouTube, www.youtube.com. Accessed 18 March 2021.
- Davis, Nick. *The Desiring-Image: Gilles Deleuze and the Contemporary Queer Cinema*. Oxford University Press, 2013.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 3rd ed., Routledge, 2006.
- Ingenschay, Dieter. "Ronda nocturna: A Homage to Buenos Aires (Edgardo Cozarinsky, 2005)." *Despite All Adversities: Spanish-American Queer Cinema*. Edited by Andrés Lema-Hincapié and Debra A. Castillo, SUNY Press, 2015, e-Book, pp. 263-280. Accessed 30 September 2021.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen, 1981.
- McCabe, Janet. *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema*. Wallflower Press, 2004.
- Pagnioni Berns, Fernando Gabriel. «Crisis de la masculinidad en el cine queer argentino: Desde 1985 hasta hoy». *Revista Lindes*, vol. 5, 2012, https://revistalindes.com.ar/contenido/numero5/nro5_ins_bern.pdf. Accessed 17 Apr. 2021.
- Poloniato, Alicia. *Cine y comunicación*. Editorial Trillas, 2004.
- Ronda nocturna*. Directed by Edgardo Cozarinsky, performances by Gonzalo Heredia, Rafael Ferro, and Mariana Anghileri, Cine Ojo Films and Video, 2005. DVD.
- Russo, Eduardo A. «Ronda nocturna y Meykinof: una historia de cuerpos y fantasmas.» *Cine Ojo: un punto de vista sobre el territorio de lo real*. Edited by Diego Broderon and Eduardo Russo, Ediciones Gráficas Especiales S.A, 2007, pp. 81-89.

- Sartora, Josefina. «Ronda nocturna». *Cineismo*, www.cineismo.com/criticas/ronda-nocturna.htm. Accessed 14 April 2021.
- Smelik, Anneke. *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. St. Martin's Press, INC., 1998.
- Straayer, Chris. "Redressing the 'Natural': The Temporary Transvestite Film." *Film Genre Reader II*. Edited by Barry Keith Grant, University of Texas Press, 1995, pp. 402-427.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Translated by Richard Howard, The Press of Case Western Reserve University, 1973.

OLD TROPES, NEW HOPES? POSTMODERN PREOCCUPATIONS IN *MAGICAL GIRL*

¿Viejos tropos, nuevas esperanzas?
Preocupaciones posmodernas en *Magical Girl*

Morgan F. Smith, Ph. D.
Miami University of Ohio
Correo electrónico: smithmf9@MiamiOH.edu

Abstract

The femme fatale synthesizes the narrative expectations of the thriller/film noir because she quells the very anxieties that she produces. Traditionally, her containment and corresponding destruction signal the prospect of hope by restoring the symbolic order. However, Carlos Vermut's neo-noir thriller, *Magical Girl* (2014), complicates this conventional portrayal through its postmodern sensibility. Backdropped by the Spanish crisis resulting from 21st-century neoliberal failures and overconsumption, the film celebrates liminality and the fracturing of the human condition and meaning systems. Bárbara, the film's femme fatale, acts as a site of confluence whereby the dark underbelly of Madrid and the human psyche surface. The sociocultural anxieties in Spain stemming from the crisis along with those provoked by Bárbara converge, challenging the order of a world in crisis, while interrogating our role as spectators in this process.

Keywords: crisis, consumption, neo-noir/thriller, femme fatale, postmodernism

Resumen

La *femme fatale* sintetiza las expectativas narrativas del *thriller*/cine negro al resolver las mismas ansiedades que ella produce. Tradicionalmente, su contención y subsiguiente destrucción anuncian cierto tipo de esperanza al restaurar el orden simbólico. Sin embargo, la película neo-

noir *Magical Girl* (2014) de Carlos Vermut, complica este proceso al emplear una sensibilidad posmoderna. La crisis española causada por el fracaso neoliberal y el sobreconsumo del siglo XXI sirve como trasfondo del filme que celebra la liminalidad, la fractura de la condición humana y los sistemas de significado. Bárbara, la femme fatale de la película, actúa como un sitio de confluencia a través del cual el lado oscuro de Madrid y la psique humana surgen. Las angustias socioculturales de España derivadas de la crisis y las provocadas por Bárbara convergen, desafiando el orden de un mundo en crisis e interrogando nuestro papel como espectadores en este proceso.

Palabras clave: crisis, consumo, neo-noir/thriller, femme fatale, posmodernismo

Recibido: 1 de junio de 2021. *Aceptado:* 20 de abril de 2022.

“Good luck and bad luck create each other
And it is difficult to foresee their change”.

Huainanzi, chapter 18

Acclaimed Spanish actor, José Sacristán explains that in Carlos Vermut’s film, *Magical Girl* (2014), «de todo encaja hasta la pieza que no encaja» («Magical Girl» 00:35 - 00:39). Referring to the final piece of a near-completed puzzle his character, Damián, frantically searches for to no avail, the actor highlights both the symbolic import of this missing piece and its metonymic relationship to the film: the signifying chain has holes. Nevertheless, as Sacristán’s paradoxical utterance indicates, there is also an excess of signification («todo encaja») which coexists alongside these fissures. This polarized coupling produces an epistemological shock which generates ontological uncertainty that ultimately subverts the neatly demarcated classifications of modernity. Instead, what is good and what is bad give way in the film to a series of moral paradoxes that, according to Vermut, arise from a mixture of «lo abyecto y lo sublime» («Carlos Vermut» 04:38-04:47).

At the center of this cinematic crucible is Bárbara (Bárbara Lennie). Shrouded in a material and divine orientalism seen also in her 19th-century

ancestor, she is the film's enigmatic femme fatale. However, at a difference to her fin-de-siècle counterpart who responded to anxieties resulting from "the confluence of modernity, urbanization, Freudian psychoanalysis and new technologies of production and reproduction" (Doann 1), Bárbara emerges in response to new sociocultural anxieties in Spain provoked by 21st-century neoliberal failures and overconsumption. By situating *Magical Girl* in this socio-cultural context of crisis and recurring to the generic conventions of neo-noir and the thriller, the film takes the dark underbelly of Madrid and the human psyche and brings them topside. To this end, Vermut operates within a postmodern sensibility that focuses on the blurring and fracturing of the human condition and meaning systems. In this world-as-crisis, Bárbara exacerbates anxieties surrounding the breakdown in meaning which becomes, like herself, illegible and obscured.

Thus, the world that is reflected in *Magical Girl* is a world where meaning is uncertain. That is not to say that meaning is unknowable, but rather meaning as we know it enters a grey area which is similarly reflected in the cinematic backdrop of Spain-in-crisis. In borrowing Primo Levi's term, Scott Boehm highlights the film's dramatization of the "grey zone produced by *la crisis*" and its connection to noir especially as it relates to the moral ambiguity of onscreen characters.¹ This moral ambiguity is intensified by the interplay of the thriller and neo-noir genres, given that they themselves resist straightforward definition and provoke "psychological and moral disorientation" (Naremore 28). Journeying further down Vermut's rabbit hole, Bárbara appears.

Mary Ann Doane explains that one of the most salient characteristics of the femme fatale is that "she never really is what she seems to be" (1). Like the genres she populates, the femme fatale is ambiguous because she hovers in and between oversignification and a lack thereof. Doane positions the figure as a cultural barometer that indicated "the extent of the fears and anxieties prompted by shifts in the understanding of sexual difference in the late nineteenth century" (2). Turning to film noir, Julie Grossman similarly concludes that "the 'femme fatale' is a projection of postwar male anxiety about changing or ambiguous gender roles" (2).

¹ I am particularly grateful to Dr. Scott Boehm and Dr. Diana Aramburu, the former for graciously sharing his forthcoming article with me, and the latter for her challenging graduate seminar which introduced me to *Magical Girl* and Professor Boehm's analysis of the film.

Bárbara's 19th and mid-20th century precursors are sexually-charged figures that exploited the known designations between male/female; masculine/feminine; public/private. Bárbara shares, to a degree, this genealogical trait in that she renders familiar knowns, unknown, much like the crises that backdrops the film's action.

The connection between crisis and the femme fatale resides in their ability to undermine the stability of forms, the result of which is a liquefaction that weakens the rigidity of modalities of signification. This connection is reinforced in the fluidity of cultural referents in the film which blend the Spanish and the Orient.² The processes of globalism and consumerism make this blending possible. Conversely, they are also two of several key factors responsible for triggering the Spanish economic fallout in 2008. The economic precarity of this fallout sparked emotional precarity which was amplified by the insecurity of systematic failures. Like the crisis, Bárbara elicits an emotional response rooted in uncertainty because she complicates the knowable version of the world we inhabit thus provoking failures in systems of meaning. Vermut clarifies that this response implicates viewers stating, «[e]l espectador debe completar la historia y participar emocionalmente en la misma» (Vermut). This is no easy task, and several questions emerge with the transference of the narrative reins: what is the point of having control over something beyond our control? What does it mean to contribute meaning to something that is actively deconstructing meaning as we know it?

Reflecting (on) Crisis and Consumption

Magical Girl was released the same year as the purported end of the crisis in Spain, and yet (the) crisis is very much alive and well in the film.³ The narrative structure revolves around a character triad, Damián, Bárbara, and Luis (Luis Bermejo), entrenched in crisis. The latter has been let go from his job as a literature teacher because of the employment crisis.

² For more on the Spanish referents in the film, see Stanley's analysis on the *españolada* and its cultural specificity as a mytheme which she claims is also "[rooted] in universal themes" (89).

³ The National Statistical Institute (INE) in Spain determined the crisis ended in 2014 based on information collected via the national account systems. Luis de Guindos, the Minister of Economy between 2011 and 2018, shared his optimism for the total recuperation of the Spanish economy, which was strongly criticized by the socialist parties in Spain that claimed the social emergency was far from over.

The tone of the household he inhabits is one of austerity where cream of vegetable soup is a staple meal, and the literary classics that adorn his living room shelf slowly disappear, sold secondhand to make ends meet. His daughter, Alicia (Lucía Pollán), is plagued by a medical crisis. She suffers from an advanced form of Leukemia which we are led to believe will take her life.⁴ While not immediately implicated in the effects of the economic crisis, Bárbara is nevertheless presented as constantly on the precipice of a psychological crisis, and is medicated by her psychiatrist husband, Alfredo (Israel Elejalde). Their marriage is in crisis as Alfredo leaves her, taking all his belongings, only to return on the condition that Bárbara not lie to him. Little does he know she has been dragged into a blackmail scheme developed by Luis who is seeking money to purchase a prohibitively expensive Magical Girl dress for his daughter. Bárbara returns to her former professional life as a BDSM sex worker to meet Luis's terms. Despite satisfying his original demand, Luis returns for more money which prompts Bárbara to contact Damián. His is the first voice we hear in the film, and he reenters the narrative structure later as a rehabilitated criminal who has served out his sentence and is cleared to return to society. His crime is unknown, although his desire to remain in prison where he does not stand a chance of seeing Bárbara gives the impression that she was involved somehow in his incarceration. Damián is a man that exemplifies the extremes of logic and order. As a femme fatale, Bárbara acts as a disruptor of logic, representing the immanence of crisis to and for Damián.

While the 2008 economic crisis is neither the central focus of the film nor is it the only type of crisis present, it does anchor the viewer in a specific time and a recognizable setting. Additionally, the upheaval of the Spanish economy reflected in the lives of Spanish citizens is a motor in the film for causality which exposes an underlying characteristic of crisis itself: crisis begets crisis. Under the operating development model and state ideology of neoliberal globalization, the abolition of international barriers to trade and investment facilitated the spread of severe economic decline resulting from the subprime mortgage crisis in the United States beginning in 2007. The global crisis arrived in Spain in 2008 where its own

⁴ This is one of the many informational ellipses in the film. While the gravity of her condition is never articulated explicitly, the face of her father, who appears stunned following a conversation with the doctor treating Alicia, her final desire to «[c]umplir 13 años», and Luis's unrelenting pursuit of the Magical Girl dress all hint at a grim prognosis.

housing-bubble collapse and the unsustainable cycle of debt and growth plunged the Spanish economy into a freefall. This economic volatility spawned the employment crisis, of which Luis is a victim.

We first encounter his character in a secondhand bookshop that buys used books by the kilo for resale. Luis haggles with the store clerk about the monetary worth of the Spanish literary classic, *La colmena*, in comparison with a DIY manual that weighs the same. The clerk offers Luis 5 euros along with an offhand remark about the worth of literary criticism, and Luis takes the money but decides to keep Cela's novel. The scene changes and we see him ambling along a sidewalk. He stops, bends over, and picks up a puzzle piece. While not immediately noteworthy, this scene reveals the domino effect that crisis potentiates. To generate money, Luis must sell the objects representative of his former employed self. In so doing, he stumbles upon a puzzle piece outside of a jewelry store that he will later try to rob to buy the Magical Girl dress he believes will satisfy his daughter's dying wish. This attempt will be cut short due to a stream of vomit that falls on him from the balcony above. The vomit is Bárbara's. He will have sex with her, blackmail her and she will sick her angel of death, Damián, on him. Prior to the death spree, we will see Damián attempt to complete a puzzle, which will remain incomplete because of a missing piece. The economic crisis (d)evolves into a temporal and systemic crisis in the film as Luis finds a puzzle piece that Damián loses much later (or earlier?), revealing a temporal distortion characteristic of the noir genre. Also, we can consider that what is necessary but lacking to Damián is presented as "surplus" and "frivolous futility" to Luis who tosses the piece aside (Derrida 101). Bárbara interrupts this supplement and lack, as she is sexually consumed by Luis, ultimately leading to his death at the hands of Damián. After hearing that Luis has had consensual sex with Bárbara, Damián shoots him suggesting that it is his desire but inability to consume her that triggers the final death sequence. What Luis has consumed and used to enter consumerist society –Bárbara, uses Damián and is precisely what he lacks. Luis pays for this with his life.

The causal circumstances represented in the microcosm of Vermut's cinematic world reflect the macrocosm of the viewer's world and demonstrate the fundamental network of interconnectedness that belies the fierce individualism of capitalism and consumer society. Yet, this is one of the inherent contradictions of consumption: it has the power to exalt the sub-

ject as an individual while it simultaneously disintegrates the subject through their integration into the consumer collective. Luis Moreno-Caballud comments on the individualist and consumerist interpretation of the Spanish economic crisis and its impacts upon reality as represented by the media. He claims that “at the beginning, the crisis was already a threat to the fulfillment of individual desires in a world of individuals who seek to fulfill their desires” (17). This fulfillment, he contends, is achieved through an imposed reality governed by the “money community” which reproduces a “consumerist ‘subjectivity’” (23). The media’s focus on individual responses to the collective crisis, and the establishment of a “consumerist ‘subjectivity’” within a “money community”, present a paradox which Jean Baudrillard simplifies: “[t]he structures of consumption are both very fluid and closed” (85). *Magical Girl* plays with the tension inherent in this paradox expressly through the protagonism of fluids and fluidity in the film.

Tobin Stanley elaborates on the function of fluids in relation to power, especially seen in Bárbara, and the threat her liquidity poses to the hegemonic phallogocentric order. She claims that “female fluidity or liquidity is a synecdoche for women themselves” (98). Stanley’s gendered reading on the secretion of liquids, specifically Bárbara’s “blood, vomit, urine, and tears”, leads her to claim that they have the potential to “destabilize order” and yet she avers that Bárbara ultimately succumbs to this very order (94). However, by examining fluidity in a broader sense, especially in relation to consumption, a different set of conclusions emerges. Instead, the underlying indeterminacy exemplified in the film’s postmodern aesthetic exhibits the polymorphic potential of fluids and outcomes, which reflects the polyvalence of consumption.

The liquids Stanley mentions are highly significant, and she aptly points to blood as the link between the film’s characters. It serves to note however that these fluids she mentions also participate and commingle with the presence of other liquids, stimulating coalescence between characters and presaging a changing of the tides both in the dramatic action and in the symbolic order. In this view, Bárbara allows us to see the consequences of excessive consumption by taking us through the looking glass. After discovering her husband’s departure, she presses her face into the living room mirror and the dominos begin to fall. She phones Damián as he is working on the puzzle. He hangs up on her, leaving the phone off

the hook. She puts her phone down and picks up her tumbler glass, avidly drinking and swallowing pills. Luis stands on the sidewalk below with a brick in his raised hand. He is seconds from robbing the jewelry store but is “saved” by the stream of vomit that falls from above. It is important to note that –whether she consumes or is consumed– Bárbara produces. She drinks Sailor Moon liquor, while shedding tears. She consumes copious pills and then vomits on Luis’ head. Boehm, in referencing Kristeva’s theories on the abject, explains that this scene generates “a reaction of disgust or horror to the threatened breakdown in meaning”.⁵ It is in this cycle of liquidity that Bárbara initiates the erosion of traditional demarcations between consumer/producer; victim/victimizer; salvation/damnation; good/bad, ultimately generating a “new monstrous disorder that leaves nobody untouched by violence” (Boehm). In other words, her own cycle of consumption/production leads to her consumption, particularly by Luis and later by the clientele of Oliver Zoco. From this consumption, she produces destruction which targets the consumer, Luis, implicating him in the cycle through his own type of production: the secretion of blood.

The protagonism of liquids and the symbolic naming of Alicia (Alice Liddell) and her father Luis (Lewis Carrol), invite viewers into a chaotic Mad Hatter’s tea party that exhibits the consequences of consumption while reinforcing the interconnectedness of the characters whose union is commemorated by consumption. Bárbara and her former Madame, Ada (Elisabet Gelabert), drink liquor upon their reuniting. When Bárbara journeys back to Ada’s to inquire about the ominous Black Lizard room in the house of Oliver Zoco (Miguel Insua), Ada first demands *churros* and *chocolate* and proceeds to eat while they talk. Alfredo is eating on both occasions when Bárbara and Luis work out the terms of his blackmail scheme. She is taking pills and drinking a glass of water when he calls her the second time to renew his demands. Luis and an old acquaintance that tends bar, Marisol (Marisol Membrillo), drink beer while Luis asks to borrow money to purchase the Magical Girl dress for Alicia. He and Alicia drink gin together, and he and Damián share drinks at a local bar just prior to Damián shooting Luis in the head. In perhaps the most evident display of the “miraculous status of consumption”, Alicia laments the

⁵ As previously stated, Dr. Scott Boehm’s article, “Cinema of Dissensus: Cultural Crisis and the (Re)Emergence of Spanish Neo-Noir,” is part of a volume still forthcoming, so no formal page numbers released as of yet.

cream of vegetable soup she has been served for dinner (Baudrillard 31). She slowly swirls her spoon around in the liquid food while Luis tells her that this time it has a special ingredient. Alicia finds a message in her soup that leads her to the Magical Girl dress.

This dress is a key piece in the narrative structure as it represents the “*magical thinking*” of consumption which is championed over other forms of reasoning (Baudrillard 31). In the case of Luis, he turns to the power of his “consumerist ‘subjectivity’” to obtain the dress and as a result, he repeatedly fails to hear what Alicia wishes to tell him. After he has taken her to the hospital at the start of the film, we see him engaged in a conversation with her doctor. Luis returns to his daughter’s bedside, his face bewildered at the news of her health. He is unable to respond to her repeated attempts at catching his attention. This happens again in the next scene where the two are seated at the table and Alicia calls out to him twice before he acknowledges she is speaking to him. Later, after Luis has discovered Alicia’s dairy and her three wishes, Alicia sits in the kitchen listening to the radio, while Luis makes his way out of the house to sell more books to purchase the dress. She asks him to wait. He does so impatiently, and she reminds him not to forget his phone.⁶ As he exits the house, we hear a voice on the radio begin to dictate a letter from a young girl with leukemia named Alicia to her father. Neither the spectators, nor Luis hear what Alicia wants to tell him. Finally, while Alicia stirs her soup, she is on the verge again of telling him something but is interrupted by the message she finds at the bottom of her bowl that leads her to the dress.

The breakdown in communication between father and daughter results from Luis’s surrender to the power and rewards of consumption whereby he rejects “his powerlessness as a parent to remedy his daughter’s leukemia and isolation” (Stanley 100). By purchasing the dress and scepter, he initiates Alicia’s transition into Yukiko allowing her to temporarily escape her leukemia ridden body. This has the corresponding effect of producing scars on Bárbara’s body given that she submits to physical domination in exchange for the money Luis has demanded of her. However, Luis’s

⁶ Luis also forgets his phone on his final foray out to the neighborhood bar where Damián kills him. After an unsuccessful search for it, Damián returns to Luis’s house where he discovers Alicia in full Magical Girl getup. He takes the phone and kills her as well. This chain of causality signals the consequences of Luis’s surrender to the seductive power of consumption rather than listening to his daughter.

rejection of impotence and attempt at restoring control in his life, out of control because of the economic crisis and his daughter's medical crisis, is undermined by Bárbara whom he uses as a means to an end. The same voracity with which he pursued the object(s) of his desire, is turned on him and instead Bárbara, through Damián, becomes the means to Luis's end. Thus, for as magical as consumption is, both Luis's and Alicia's murders at the close of the film exhibit the dangers integral in the process itself and the liquid that magically unveiled the dress is replaced by their shed blood.

Liquids then, participate in the paradox of consumption because they are a feature of the collective, bringing individuals into contact with one another while also conveying individual desires and tastes. We see this in the case of Luis who upgrades from beer to *liquor café* while Damián orders a Rioja wine, despite choosing to drink milk in the comfort of his home.⁷ We have an apparent choice in what we consume, the objects that we chose to desire and acquire, which contributes to the construction of the self and our "consumer 'subjectivity'". Yet, this concept is problematized by the fluid phenomenon of cultural liquidity, which is reinforced by globalism and neoliberal globalization. These processes challenge the foundation of subjectivity in that the outside (the Other) seeps in, enhancing the collective cultural crucible from which we drink. In this melting pot of cultural referents, it becomes difficult to distinguish what is ours from theirs, what is mine from yours. Japanese influences enter the film through this cultural liquidity.

Jacqueline Venet Gutiérrez teases out the Japanese intertextuality in *Magical Girl* and claims that the «Occidente y Oriente se aproximan engendrando una nueva proposición de la España de hoy, marcada por el pluralismo cultural, donde el individuo se reconoce y construye su identidad particular y nacional» (306). The dialect between Orient and Occident produces a collective cultural pluralism while providing a font of materials for the individual to consume, creating the illusion of a self-determining subjectivity. This is achieved exteriorly through Vermut's cited influences of the *Magical Girl* genre and Edogawa Rampo's, *The Black Lizard*, which infiltrate the *mise-en-scène* to become the symbolic allusions at work in the film.

⁷ Damián's choice of Rioja wine is the sole explicit reference to a Spanish manufactured product in the whole of the film. The other brands of consumed liquids are conspicuously absent or updated to dialogue with the Oriental flavor at work in *Magical Girl*, as is the case of the Sailor Moon liquor Bárbara consumes.

The Magical Girl (*mahō shōjo*) genre is a type of fantasy produced across a variety of media which emerged in Japan in the 1960's. *Sally the Witch* is often cited as the first Magical Girl series and cements the genre's connection to the (benevolent) western witch. The American sitcom *Bewitched*, which features a domesticated Samantha whose powers are inhibited by her husband, served as a source of inspiration for the Japanese elaboration of a new cultural trope that becomes the Magical Girl.⁸ This genre epitomizes the cultural liquidity similarly embraced by Vermut and entrenches us deeper in the labyrinth of cultural exchange: a western trope impacts upon an eastern genre which returns to impact upon western subjectivity. Commenting on this interplay, Akiko Sugawa Shimada explains how the Magical Girl genre, and more specifically witch-texts, allowed young girls to absorb both normative Japanese values and western imagery in the process of self-construction: "they served as sites in which female audiences took pleasure in constructing an ideal 'self' and self-assertion through negotiating, resonating and reconciling with Western-oriented fashionable female protagonists and their lifestyle" (8). The film engages this exchange of cultural circularity in Alicia. She is a western girl in the process of constructing an ideal self through eastern-oriented female protagonists and practices.

The genre's link to witches and the West as well as its impact upon girlhood subjectivity is acutely articulated in the series *Puella Magi Madoka Magica* (2011), which illustrates the dark reality of being a Magical Girl. Initially presented as a glamorized path of community service fighting the ills of the world that take the form of witches, we learn that for Magical Girls, damnation and salvation are inextricably linked. This is because the very forces of evil, the witches, are former Magical Girls whose souls have been drained of hope. They spread despair and are only vanquished by girls who, through a wish, become Magical Girls and fight against the very fate that awaits them. This series, like the film, stresses the inherent circularity and fluid exchange between these seemingly opposed categories: Magical Girl/witch; hope/despair; good/bad. The film plays with this exchange by

⁸ The domesticated housewife whose unconventional potential is curtailed by her husband is also evident in Luis Buñuel's, *Belle de Jour* (1967). Vermut has cited Buñuel and Catherine Deneuve's eponymous character as notable influences in *Magical Girl*. Her insatiable appetite for sadomasochistic sexual encounters appears in the relationship between Alfredo and Bárbara and her forays to Oliver Zoco's house.

entangling the identity of the witch and Magical Girl, as it is Alicia who shares her wish to become king and proclaims, «queridos españoles, me llena de orgullo que matéis al resto de españoles» (*Magical Girl*). This wish most acutely presages the film's denouement and her death. Yet, it is Bárbara and her seduction of Damián that execute this wish, reminding us, as a poster for the film indicates: «[t]en cuidado con lo que deseas». The semantic potential of the verb «desear» suggests, especially as it concerns Bárbara, that the *what* desired is as equally deadly as the *who*.

The cultural importation of the crime fiction genre to Japan at the close of the 19th century exhibits a parallel fluidity of cultural exchange, specifically in the case of Edogawa Rampo, *nom de plume* of Japanese mystery writer Hirai Tarō. Mark Schreiber insists that Rampo is “the ‘mastermind’ who played the key role in transforming Japanese mystery fiction –from foreign translations to an obscure subgenre, which eventually sprouted into a full-blown category of popular literature” (XVIII). In recurring to several western authors’ guiding principles and rules for constructing mystery fiction, Rampo put Japan’s iteration of the genre on the map.⁹ Like the *Magical Girl* genre, Rampo’s fiction and his influence seeps into *Magical Girl*. Of representational import, the ominous symbol of the Black Lizard references his 1934 classic, *The Black Lizard*. This *novella* features a sado-masochist femme fatale that “possesses tremendous magical powers” (Rampo 30) and is ultimately thwarted by the adept detective hero, Kogo Akechi. Logic triumphs over magic, and the world is right once more. Conversely, *Magical Girl*’s femme fatale unravels the processes of logic and the restoration of order that the crime fiction genre traditionally employs. Instead, she problematizes this restoration in favor of the chaotic confluence of fluid exchange and binary coalescence where meaning enters a state of crisis and viewers are situated in suspenseful uncertainty.

New Noir, New Femme fatale: Revisiting Orientalism

Reinhart Koselleck hints at the polyvalence attached to the signification of crisis stating that its “inflationary usage covers almost all aspects of life” (*The Practice* 236). Such is the case of *Magical Girl*, where the

⁹ Schreiber specifies that Howard Haycraft’s essay “Murder for Pleasure: The Life and Time of the Detective Story”, and Poe’s “Murders in the Rue Morgue” along with authors S.S. Van Dyne, Raymond Chandler, and Earl Stanley Gardner had a profound impact on Rampo and his contributions to the genre.

mingling of the thriller and noir genres renders a portrayal of crisis as multifaceted in both representation and effect. Speaking to modalities of representation, Boehm declares that the noir genre “is the cinematic mode *par excellence* for representing cultural upheaval and ideological crisis”. Vicente Rodríguez Ortega’s elaboration of the thriller genre in Spain stresses the overlap between the genres and reinforces Boehm’s idea clarifying that the thriller “may be understood as an ideological canvas through which behavioral practices and social formations are evaluated morally in the context of the crime film” (266). In other words, *Magical Girl’s* ideological canvas displays the ideological crisis at work in Spain which is directly related to the economic crisis, and the processes of consumerism and globalization.

The tenuous signification evident in the term crisis exists similarly in the genres themselves. Andrew Spicer identifies difficulties in delimiting the characteristics of film noir explaining that attempts that view the genre as possessing “a set of ‘essential’ or ‘irreducible’ formal components –stylistic, narratological or thematic – [tend] to be reductive and even misleading” (2). This problem is aggravated in the generic update to neo-noir and its amorphous qualities, to use Robert Arnett’s terminology, that both links and severs its connection to its predecessor. Similarly, Rodríguez Ortega points out that the thriller is a genre “that is easier to identify than to define with precision, since its contours are typically liminal: it exists in a crisscross of generic categories” (265). Transnational cultural liquidity teams up with this generic crisscrossing to make defining the confines of the thriller more problematic. The rendered ideological canvas is difficult to decipher, then, because of the mixture of dispersal and confluence, merger and fragmentation underway in the themes and the generic conventions employed in the film. Bárbara muddles this further.

One of the key, and arguably the most potent, features of the femme fatale is her unknowability. Helen Hanson and Catherine O’Rawe expand upon this attribute stating that the femme fatale is “both entrenched cultural stereotype and yet never quite fully known: she is always beyond definition” (1). She slips, much like the genres she inhabits, between neatly demarcated categories, making a mess of modernity’s structural system which organizes meaning (75). Mario Praz claims that fatal women are “more numerous during times in which the springs of inspiration [are] troubled” (216). Thus, returning to Koselleck and noting that “the modern

period since the turn of the nineteenth century can be called the age of crisis”, it follows that the modern period also witnessed a marked proliferation of femme fatales (“Crisis” 381). The boom begins in the 19th century with the abundance of literary and artistic representations circulating throughout Europe. Representations of the femme fatale spike again in the 1940’s in film noir which responds to the shifting sociocultural climate marked by the moral dejection following WWII. This pattern repeats following the Cold War which yields a new type of noir with new iterations of the femme fatale. Thus, as a cultural trope, she is old but constantly renewed, and persists as a symbolic apparatus for synthesizing cultural anxieties and paradigmatic shifts. Previously, her erasure or containment represented a way to mitigate those anxieties while reinforcing the primacy of the symbolic order. As a result, her relationship to crisis is both descriptive and curative: she makes anxieties evident while also providing a corrective route to remedy them. Contemporary femme fatales, however, are responding to the “permanence” of crisis by refusing to die (“Crisis” 358). In other words, she still functions in her descriptive role, however she has abandoned her restorative function and instead aggravates the return to normal.

In the case of Bárbara, Boehm states that she “should be historicized in the Spanish context as the cinematic return of a powerful literary trope that always already signifies anxieties tied to cultural crisis”. To understand Vermut’s updates to this trope, it is necessary to return to her 19th century predecessor and the European orientalizing of Spain underway at the turn of the century as seen in Prosper Mérimée’s publication, *Carmen* (1845). José Colmeiro and Joseba Gabilondo both speak to Spain’s position of liminality in contrast to the centrality of modern Northern Europe. The imperial decadence of Spain at the close of the 19th century retrograded its entry into modernity and resulted in ideological and economic crises, much like those of 2008. For the northern European, Spain served as a point of confluence between the Orient with its Moorish past and gypsy population and the Occident with its Christian history and decadent colonial might.

Colmeiro contends that Spain straddled the us/them binary reifying the cultural hegemony of Northern Europeans who characterized Spain and “Spanish culture as sensual and exuberant with the exotic oriental accent of the other” (131). Gabilondo echoes this idea through the polarity

of “inclusion and exclusion” where Spain is feminized and “the femme fatale, in her orientalist and Spanish embodiment, becomes the discursive subject that defines –in advance, in negative, before– what bourgeois sexuality becomes at home: a discursive apparatus always on the brink of psychotic crisis” (35). As the first European femme fatale, the gypsy Carmen synthesizes geopolitical, sexual, racial, and class tensions. She stimulates disgust and desire in her *macho* pursuer, don José, “a proud man of honor and reason” that “has lost both to Carmen’s magic spell” (Colmeiro 138). Their deaths at the end of the story reinstate the supremacy of the northern European male subject and his operative ordering systems. In other words, Carmen’s disruptive, sexually exotic allure is corrected. Her otherness is suppressed, and her castrating potential is contained. She can no longer produce ambiguous feelings in response to her overt sexuality or enigmatic subjectivity.

Stanley proposes viewing Bárbara “as a permuted version of the Carmen myth or type [whose] sexuality (or supposed inescapable allure) leads to the perdition of three men” (103). Tracing her archetypal lineage to Carmen is useful because it allows us to track the hereditary quality of disruption manifest in the figure of the femme fatale and the link to the exoticized Orient. Yet, unlike Carmen whose death at the close of the story reinstates the symbolic order, I differ from Stanley’s interpretation of the consequences of Bárbara’s fatality and the final scene in the film which sees her in a full body cast with one eye exposed. Instead of viewing her as succumbing to the phallogentric order, Bárbara not only retains her power as she is still able to manipulate Damián into killing Luis via her broken body, but she remains alluring precisely because of the influence of eastern practices in the film, in this case, Kegadoru (“injured idol”). Like a Japanese sexual fetish where women wrap themselves up in white bandages as if they were injured, Bárbara is again a fetishized sexual object in her abject state who defines herself as a subject through bending Damián to her will. Bárbara paradoxically self-constructs through self-deconstructing. As a site of this contradictory process which undergirds the narrative structure of the film, she submerges the opposing binary framework into a swamp of overlapping, imbricated meanings that become increasingly difficult to delineate.

While Luis’s blackmail scheme is the plot protagonist of the first half of the movie, Bárbara’s revenge scheme takes over in the second half.

Both drive the plot onward saturating the film with a noir sensibility that problematizes our perception of who and what is good and bad. This polarity and ensuing confluence extend their influence in the film to the black lizard symbol. In the West, the lizard is charged with ominous overtones. However, in eastern traditions, the lizard is a symbol of rebirth as it, like the snake, sheds its skin. Similarly, Bárbara sheds her housewife clothes upon arriving at Zoco's house. After she enters the Black Lizard room, through the violence inflicted on her body, she sheds her skin and is reborn deformed and monstrous. In a world where the abject is prized as beautiful, however, Bárbara emerges from the Black Lizard room more broken and more powerful than before. She uses this open and leaking body to seduce Damián. In her victimhood she becomes a victimizer convincing him that Luis is responsible for her current state. Here, binaries converge, and blend. Venet Gutiérrez comments on this convergence stating, «[l]a alta y la baja cultura se funden en un todo indivisible donde el Bien y el Mal, lo pop y lo tradicional, Oriente y Occidente concomitan armoniosamente» (305). And yet the onscreen harmony produces disquiet. As spectators we are suspended in the alternation of hope and despair that saturates the film. The hope that Luis can obtain the Magical Girl dress comingles with our contradictory hope that Bárbara's plan for revenge against Luis works. While we despair at Luis's abject poverty and his daughter's illness, we likewise despair at Bárbara's need to break her body to procure the funds Luis is demanding. The result of this is a world where uncertainty reigns and solid signification is liquified, mingling what we conceive it to be with what it is not.

This is underway from the first scene where Damián's voice overlays the opening credits. He welcomes his students to class with a discourse explaining the absolute truth of life,

Si Federico García Lorca no hubiese nacido y no hubiese escrito un solo verso, dos más dos seguirían siendo cuatro. Si Napoleón hubiese invadido España hace 200 años y ahora estuviésemos aquí dando esta clase en francés, dos más dos por supuesto seguirían siendo cuatro. Quiero que entendáis esto. Quiero que entendáis que la única verdad absoluta, lo único que seguirá siempre igual es que dos más dos son cuatro. (*Magical Girl*)

The speech stops and the camera shows a medium close-up shot of Damián who stands to the right side of a window. He addresses the giggles rippling through the class, asking one of the students, a 12-year-old Bárbara (Marina Andruix), to approach his desk. The shot remains fixed, and Bárbara enters from the left side where she stands opposite Damián with a note in her hand. The camera flashes to an overhead shot of Damián's desk which is organized with a "meticulousness [that] could be considered obsessive compulsive" (Stanley 92). The scene alternates from the symmetry of the two characters facing one another, to the symmetry of the desk. Damián asks Bárbara to read the note aloud, which she does and then folds it three times in her hand. Her closed fist opposes his outstretched, open hand and Damián demands (three times) that she give him the note. She tells him she cannot. He asks her why not, and she responds, «porque no la tengo» (*Magical Girl*). The symmetry is reinstated on screen as her closed fist opens to reveal an empty hand which mirrors Damián's.

Onscreen symmetry is integral to the film's aesthetic and contrasts with the intricate plot, which is a signature feature of noir films. Bárbara magically counters the absolute order Damián introduces. However, acting as her guardian angel, and angel of death, Damián abandons the old order in favor of the new. In the same way a young Bárbara makes the note disappear, in the final scene, Damián cannot give her Luis's cellphone with the recording of their sexual congress, «porque no lo [tiene]». Damián enters Bárbara's world of magical nonsense, displacing the world of logic where $2 + 2 = 4$. This final circularity emphasizes the tension between the onscreen symmetry and thematic chaos, which replicates the binary friction in the film. Bárbara's former profession as a renowned BDSM sex worker introduces a series of these oppositions which also enter into tension: bondage/discipline; domination/submission; sadism/masochism.

Upon journeying to Ada's to procure a job that will meet Luis's blackmail demands, we discover that Bárbara is a legend in this line of work. The poolside actress, Sónica is left speechless after Bárbara tells her her full name. Later, upon her arrival to Oliver Zoco's house, he confesses to having heard of Bárbara long before Ada arranged their meeting. Bárbara is dressed in this scene much in the same way she is throughout the film: in a kimono-like tunic that reveals nothing of what lies underneath. Her appearance, which deviates from the glamorized femme fatales of Hollywood noir, is characterized by simplicity. She wears no makeup. She

bears no skin, and her wardrobe is composed of a matted color palette. Nevertheless, upon her arrival to Zoco's house, which marks the halfway point in the film, a series of unveilings take place. Firstly, Zoco describes the reason why Spain and Spaniards are trapped in an eternal conflict, reminiscent of the eternal Magical Girl/witch cycle. As opposed to the rational Nordic countries, and the emotional Arabs and Latinos, Spaniards find themselves suspended between reason and passion, between the intellectual and the emotional. This ideological reveal is followed by Zoco asking Bárbara to disrobe. In her analysis of *Gilda*, Doane states that the "[s]triptease provides the perfect iconography for film noir, economically embodying the complex dialectic of concealing and revealing which structures it at all levels" (106). The unconventional striptease unveils Bárbara's body covered with scars which is proof of her professional prowess. Zoco tells her she is very beautiful. The exaltation of the abject is echoed previously by Ada who tells Bárbara that she likes her new scar that sits centered between her eyebrows.

Bárbara's scarred torso and the open wound on her head reveal a body which is cyclically opened and closed, much like the paradox of consumption. This is a feature of her violent profession as well as a characteristic of her archetypal representation. She is a sadomasochist who leaves the demarcation between domination and submission unclear in as much as she complicates our understanding of the abject and the sublime, the consumer and the consumed, the victim and the victimizer. Jennifer Hedgecock attributes this to the liminality of the femme fatale and her ability to "[cross] boundaries without immediate discovery, blending one perception of her into yet another" (23). In this case, Bárbara's scarred body alludes to her position as a sub in sexual matters. Nevertheless, during the film she dominates the life of the men around her. Her husband, Alfredo, attempts to control her with medication, which she does not take. He discovers this while they entertain guests, one of which encourages Bárbara to hold her baby. Bárbara begins giggling with the baby in arms and upon being asked the cause of her laughter explains, «[e]s que no puedo dejar de pensar en la cara que pondría si lanzo el bebé por la ventana» (*Magical Girl*). This violent utterance leads Alfredo to drug her, causing her to wake up in an empty house devoid of her husband and his possessions. While her husband medicates her to control her fearful behaviors, Damián also fears her to the point of wishing to remain in prison.

Luis is the third man to come into physical cont(r)act with Bárbara but does so without understanding her destructive power which is let loose as she thrusts her head through the mirror on her living room wall. Her masochistic journey through the looking glass opens her forehead and her third eye unleashing chaos into a world wrecked by the chaos of crisis. She, like the Hindu goddess Kali, devours all things, herself included. She “conveys death, destruction, terror, the all-consuming aspect of reality . . . [she] breaks the model of the subdued, controlled, obedient wife, mother, or daughter. She suggests energy out of control to the point of self-destruction” (Kinsley 78-80). Yet from this chaos, creation must follow as the Law of Cycles and the figure of Kali dictate: destruction paves the way for creation. What then, is produced from this all-consuming destruction?

Meaning, Melancholia, and Mirth

Thought by many film critics to be a necessary ingredient for creating a suspenseful cinematic experience, uncertainty is celebrated and affectively generated at every turn in *Magical Girl*. Uncertainty is the result of Bárbara’s destruction as she complicates the known ways of ordering and making sense of the world, much like the financial, medical, and ideological crises that also appear in the film. Hanson and O’Rawe identify the femme fatale as a “perennial site of uncertainty, raising challenging questions and inviting further investigation” (1). Yet she, like the genres she inhabits and the effects she produces, are both beyond definition and saturated with signification. This suspension between excess and lack, good and bad, rational and emotional, generates suspense for viewers because it neither clarifies nor unravels the contradictions it exposes. In other words, it does not resolve outcomes but rather celebrates the plurality and deficiency of potential responses. Noël Carroll comments on the relationship between suspense and uncertainty stating that “suspense, in general, is an emotional state. It is the emotional response that one has to situations in which an outcome that concerns one is uncertain” (84). By employing genres that evade definition and revel in the fault lines of demarcated categories, by incorporating crisis and consumerism which expose the interplay between determinism and indeterminism, *Magical Girl* “seeks to grasp what escapes these processes of definition and celebrates what resists or disrupts them” (Malpas 4).

To return to our initial questions which problematize making sense of nonsense: what is the point of having control over something beyond our control? What does it mean to contribute meaning to something that is actively deconstructing meaning as we know it? The postmodern sensibility that characterizes this film tells us that there are no clear answers to these questions, or rather the answers are uncertain, plural, beyond. The only definite conclusion we can arrive at is that in this world marked by crisis, conclusions themselves are indefinite. In the face of these porous genres, this slippery trope, these uncertain socio-cultural processes which are seemingly unending, meaning as we know it begins to disappear. Baudrillard contends that this makes us melancholic.¹⁰ I believe, however, that in the paradox of chaotic circularity that runs its course through the film, exhibiting how unpredictable our interconnected world is, a new type of signification thrives. It does not seek to clarify, but rather disturbs, agitates, and resists the totalizing and absolutist principles which consume us all. In this murky bottomless pool, the sublime and the abject, hope and despair, melancholia and mirth coalesce, commingle, and converge to erode the rigid demarcations of the modern, self-certain subject who is rendered both opened and closed—like consumption, like the narrative structure of the film, like Bárbara's body, like the puzzle that is complete precisely because it is incomplete.

¹⁰ See: Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press, 1994, pp. 162.

WORKS CITED

- Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Translated by Chris Turner, Sage, 1998.
- _____. *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Glaser, University of Michigan Press, 1994.
- Boehm, Scott. "Cinema of Dissensus: Cultural Crisis and the (Re)Emergence of Spanish Neo-Noir." *Crime & Crisis in Transatlantic Literature & Visual Culture*. Edited by Diana Aramburu & Nick Phillips, Hispanic Issues, Vanderbilt University Press (Forthcoming).
- «Carlos Vermut, director de *Magical Girl*». *Youtube*, uploaded by Carla Martínez Malagelada, 3 January 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=yf4VmT75SI>. Accessed 22 March 2021.
- Carrol, Noël. "The Paradox of Suspense." *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Exploration*. Edited by Peter Vorderer, Hans Jurgen Wulff, and Mike Friedrichsen, Routledge, 2013, pp. 71-92.
- Colmeiro, José. "Exorcising Exoticism: *Carmen* and the Construction of Oriental Spain." *Comparative Literature*, vol. 54, no. 2, 2002, pp. 127-144.
- Derrida, Jacques. *The Archeology of the Frivolous: Reading Condillac*. Translated by John P. Leavey Jr., 1st ed., Duquesne University Press, 1980.
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Routledge, 1991.
- Gabilondo, Joseba. "On the Inception of Western Sex as Orientalist Theme Park: Tourism and Desire in Nineteenth-Century Spain (On *Carmen* and *Don Juan* as *Femme Fatale* and Latin Lover)." *Spain is (still) Different*. Edited by Eugenia Alinoguénova and Jaume Martí-Olivella, Lexington Books, 2008, pp. 19-61.
- Grossman, Julie. *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-up*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Hedgecock, Jennifer. *The Femme Fatale in Victorian Literature: The Danger and the Sexual Threat*. Cambria Press, 2008.
- Hanson, Helen, and Catherine O'Rawe. *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Palgrave Macmillan, 2010.

- Kinsley, David R. *Tantric Visions of the Divine Feminine: The Ten Mahāvidyās*. University of California Press, 1997.
- Koselleck, Reinhart. "Crisis." Translated by Michaela W. Richter, *Journal of the History of Ideas*, vol. 67, no. 2, 2006, pp. 357–400. JSTOR, www.jstor.org/stable/30141882.
- _____. *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Translated by Todd Samuel Presner, Stanford University Press, 2002.
- Magical Girl*. Directed by Carlos Vermut, Aquí y Allí Films, 2014.
- «Magical Girl: misterio, obsesión y pop». *YouTube*, uploaded by Magical Girl, 15 January 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=-DdsYgMkgd-c&t=40s>. Accessed 17 March 2021.
- Malpas, Simon. *The Postmodern*. Routledge, 2005.
- Moreno-Caballud, Luis. "Cultural Aspects of the Neoliberal Crisis: Genealogies of a Fractured Legitimacy." *Cultures of Anyone: Studies on Cultural Democratization in the Spanish Neoliberal Crisis*. Translated by Linda Grabner, Liverpool University Press, 2015, pp. 17–63.
- Naremore, James. *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. University of California Press, 2008.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Translated by Angus Davidson, The Fontana Library, 1960.
- Rampo, Edogawa. *The Black Lizard and Beast in the Shadows*. Translated by Ian Hughes, Kurodahan Press, 2006.
- Rodríguez Ortega, Vicente, et al. "Film Noir, the Thriller, and Horror." *A Companion to Spanish Cinema*. Edited by Jo Labanyi and Tatjana Pavlović, Blackwell Publishing, 2013, pp. 259-290.
- Schreiber, Mark. Introduction. *The Black Lizard and Beast in the Shadows*. Rampo, 2006, pp. vii-xix.
- Shimada, Akiko Sugawa. *Representations of Girls in Japanese Magical Girl TV Animation Programmes from 1966 to 2003 and Japanese Female Audiences' Understanding of Them*. 2011. University of Warwick, PhD dissertation.
- Stanley, Maureen Tobin. "The Interplay of Female Voice(lessness) and Agency in the Face of Objectification, Commodification, and Fetishization in Carlos Vermut's *Magical Girl* (2014)." *Shifting Subjectivities in Contemporary Fiction and Film from*

Spain. Edited by Meredith Jeffers and Jennifer Brady, Cambridge Scholars Publishing, 2018, pp. 88-112.

Spicer, Andrew. *European Film Noir*. Manchester University Press, Palgrave, 2007.

Venet Gutiérrez, Jacqueline. «Las *Magical Girls* españolas: intertextualidad nipona para dialogar sobre una España en crisis en ‘Magical Girl’ (Carlos Vermut, 2014)». *Japón, España e Hispanoamérica: Identidades y Relaciones Culturales*. Edited by David Almazán Tomás, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 301-331.

Vermut, Carlos. «Los secretos de ‘Magical Girl’». *El correo*, 13 October 2014, <https://www.elcorreo.com/bizkaia/culturas/cine/201410/13/secretos-magical-girl-20141007105252.html>. Accessed 13 February 2021.

**CUERPOS ENVENENADOS, DELIRIOS
PERTURBADORES, ESCENAS FANTASMALES:
DISTANCIA DE RESCATE DE SAMANTA
SCHWEBLIN**

Toxic Bodies, Disturbing Delusions, Ghostly Scenes: *Fever Dream* by
Samanta Schweblin

Magdalena Maiz-Peña y Luis H. Peña
Davidson College

Correos electrónicos: mapena@davidson.edu y lupena@davidson.edu

Resumen

La estética de narrativas latinoamericanas postmodernas espeluznantes como *Distancia de rescate* (2014) de la atrevida escritora argentina contemporánea Samanta Schweblin, materializa el género del horror medioambiental en un relato hiperreal aterrador sobre lo siniestro tóxico de los campos de soya transgénica en un pueblo rural. Esta novela corta pone en escena un montaje performativo, delirios perturbadores, escenas movedizas transtemporales y una narración dialógica inestable entre personajes moribundos y espectrales. Este ensayo aborda la función del montaje performativo como armazón estructurante de una narrativa del horror medioambiental que incita al lector-espectador a articular una interpretación conjetural mientras escucha entre murmullos una audionarración que, entre segmentos narrativos inestables, lo acerca y lo aleja «del punto exacto de la agrointoxicación». En la escritura de Samanta Schweblin, el montaje performativo hace que una madre moribunda «agusanada» evoque eventos espeluznantes e hiperreales recientes, acechada por un niño-espectral transmigrado, de manera que revela un punto de fuga narrativo insospechado que redefine «la inquietante distancia de rescate» de su hija en un relato de horror medioambiental.

Palabras clave: horror medioambiental, montaje performativo, relato conjetural, agencia espectral, punto de fuga narrativo

Abstract

The aesthetics of postmodern Latin American eerie narratives such as *Fever Dream* (2014) by the daring contemporary Argentinean writer, Samanta Schweblin, materializes the environmental horror genre on a hyperreal terrifying tale about the toxic uncanny in transgenetic soy fields in a rural town. This short novel stages a performative montage, disturbing delusions, moving transtemporal scenes, and an unstable dialogic narrative between dying and ghostly spectral characters. This essay approaches the performative montage as a structural device of the environmental horror narrative engaging the reader-spectator on a speculative interpretation while listening a whispered audio-narration moving back and forth through unstable narrative segments in pursuit of “the exact moment of intoxication.” In Samanta Schweblin’s writing, the performative montage where a poisoned dying mother remembers eerie and hyperreal recent events coerced by a ghostly transmigrated boy, unfolds an unsuspected vanishing point which redefines “the haunting rescue distance” from her daughter in an environmental horror narrative.

Keywords: environmental horror, performative montage, speculative narration, ghostly agency, vanishing point

Recibido: 7 de junio de 2021. *Aceptado:* 22 de septiembre de 2021

Estética del terror medioambiental y un montaje escénico situacional

La estética del terror postmoderno latinoamericano de la atrevida escritora argentina contemporánea Samanta Schweblin materializa el horror social medioambiental registrando la cotidianidad del campo argentino. *Distancia de rescate* pone en escena un montaje escénico situacional, focalizaciones delirantes y fantasmales, escenas movedizas transtemporales y registros narrativos inestables habitados por protagonistas invadidos por agrotóxicos. Su práctica literaria inscribe, desde la memoria agonizante de Amanda frente a un interlocutor espectral llamado David, texturas discursivas siniestras en corporeidades materializadas y espectrales que develan el horror oculto bajo vastos campos de soya transgénica.

Esta novela corta se nos entrega como una narración de horror medioambiental desde una puesta en escena insólita en una clínica rural

en la cual una madre envenenada, delirando unas horas antes de morir, pregunta obsesivamente por su hija pequeña ausente, mientras, presionada incisivamente por un agresivo niño transmigrado, narra detalles de los últimos dos días antes de su muerte. Desde la obscuridad, desde un medio ambiente espectral y entre murmullos, Amanda rescata sitios de memoria, voces, escenas, sucesos y momentos que la acercan al «punto exacto» en que el veneno se infiltró en su cuerpo y en el de su niña, Nina. Su relato apresurado por la voz espectral de David, pronunciado desde un lugar indeterminado, intensifica el suspenso y la obliga a evocar escenas prístinas vividas en un pueblo rural casi idílico donde se oculta lo siniestro.

En esta obra, nos interesa indagar el montaje performativo perturbador estructurante del horror medioambiental como práctica escritural de Samanta Schweblin quien, en este relato espectral, sitúa a Amanda y al niño transmigrado de nueve años en una ambientación espacio-temporal brumosa que incita al lector-espectador a acercarse visceralmente a una lenta violencia ecológica sin distancia de rescate. En segunda instancia, nos interesa profundizar en la práctica de la lectura conjetural de una audionarración elíptica –rara y espeluznante, como diría el crítico cultural Mark Fisher– y entre murmullos que hace al lector-espectador transitar por escenarios movedizos persiguiendo el «punto exacto» de la infestación agrotóxica. Este montaje performativo de un sujeto corpóreo «agusanado» ante un niño-espectral produce un suspenso *in crescendo* que sedimenta hilos narrativos hiperreales sórdidos y fantasmales, y crea un punto de fuga que, en un giro insospechado, redefine «el punto exacto» del relato de horror social.

Marcos críticos y abordajes de una estética siniestra residual

Estudios críticos recientes asumen *Distancia de rescate* como una narración de eco-horror, neofantástica, neogótica, de terror medioambiental, de horror medioambiental gótico o como una memoria materializada, destacando lo ficticio hiperreal, la hibridez de géneros, los elementos sobrenaturales, lo fantasmal, la ambigüedad discursiva y la inestabilidad endémica de un acto de lectura vacilante. Críticos como Ana María Mutis considera esta novela corta un ecocidio o «fabula de la destrucción del campo argentino» debido a los agrotóxicos o un eco-maternalismo que manifiesta rasgos góticos como la discontinuidad temporal, la circularidad, los subtextos, la incertidumbre, el delirio, la fluidez, el aislamiento, la

mutabilidad y los desdoblamientos, además de las ansiedades maternas (42-43). Gisela Heffes sitúa la narrativa rural como un discurso tóxico que apunta a la monstruosidad y aberración «de la maquinaria invisible del biocapitalismo salvaje» que altera cuerpos y paisajes con todo tipo de sustancias y de agencias materiales (60). Óscar A. Pérez, desde estudios de la materialidad y de los afectos, concibe la narración dentro del horror del realismo postmodernista y como un relato ficticio de eco-enfermedad relacional que interroga la conciencia de los lectores en cuanto a la disfunción de sistemas biomédicos, medioambientales, sociales y ético-políticos (148-149). Ramiro Sanchiz sitúa este relato breve dentro del horror contemporáneo tomando en cuenta al niño cambiado o monstruoso, además de las zonas de lo demoníaco que sedimentan la intoxicación de David como un correlato de la historia de toxicidad sufrida por Amanda, Nina y otros habitantes del pueblo (193). Marta Sierra y Rodrigo Ignacio González Dinamarca aluden a las geografías espectrales, lo fantasmagórico, la monstruosidad, lo fantástico, lo surreal y laberíntico, además de apuntar a la desintegración de lo doméstico y «la irrupción de lo horrible» (Sierra 61; González Dinamarca 90). Gabrielle Bizarri define la obra como un neofantástico global donde las obsesiones terroríficas de los protagonistas, las competencias afectivas en transferencia, la difuminación de fronteras, el desmantelamiento del sentido de pertenencia, la desfamiliarización y la desarticulación entre cuerpos y espacios encarnan lo siniestro de una «tramposa pampa global» (223, 230). Por su parte, Fernando Rosenberg define el relato como una catástrofe fantasmagórica que se sedimenta en la «lenta degradación o acumulación sucesiva» de la pérdida y la devastación medioambiental debido a agroquímicos que afectan a los personajes condenándolos a transitar en «una especie de estado zombie y visionario, provocado por la intoxicación con agua del río» (902, 913).

Novela lúcida, desafiante, aterradora y apocalíptica abordada desde el cruce entre géneros, desde marcos teóricos interdisciplinarios, desde aproximaciones sociológicas, literario-culturales, estudios culturales ambientales, estudios de los afectos y estudios de memoria material que K.F. Ferebee define como un horror posthumano que no se delimita por el momento de infiltración tóxica, sino por el hecho de ser una «autobiografía transcorpórea» que remite a un yo constituido por agentes materiales biológicos, políticos y económicos (26). Catalina Forttes Zalaquett concibe esta novela gótica como una reescritura ecocrítica del conflicto entre tec-

nología y naturaleza dentro del capitalismo global (147). Lucía de Leone, además de apuntar al género de terror, realza su naturaleza metafictional a partir de sus gradaciones espacio-temporales, del espesor del relato rural y del acto mismo de narrar una trama «sobre [una] urgencia de rescates» (66). Tomando en cuenta los valiosos ensayos críticos de Lucía de Leone, Rodrigo Ignacio González Dinamarca, Ana María Mutis, Gisela Heffes, Óscar A. Pérez, K. M. Ferebee, Marta Sierra y Catalina Forttes Zalaquett, examinamos el armazón-espectral performativo en la primera escena del relato, así como el imaginario narrativo conjetural del lector-espectador ante el fluir del delirio que brota de la conciencia vigilante de Amanda moribunda. La performatividad de este sujeto-protagonista plagado por los efectos de su infestación química, la audionarración intimidante del niño David transmigrado persiguiendo «un punto exacto» del envenenamiento y una posicionalidad íntima del lector-espectador le dan espesor a este relato de horror medioambiental donde lo raro y lo espeluznante «nos permiten ver el interior desde el exterior» (Fischer 12) desde la voz agónica de una Amanda atrapada en una corporeidad quemante por los agrotóxicos, un cuerpo ardiente que deviene lentamente un campo epistemológico ominoso. La moribunda se queja: «Me parece que tengo fiebre. ¿Es por eso que todo es tan confuso? ... ¿Qué es lo que pasa en el momento exacto? ¿Por qué todo esto se trata de gusanos?». Y David responde: «...ya pasamos por eso también... Ya me contaste cómo llegaste hasta acá cuatro veces» (Schweblin 78-79).

La performatividad, gestualidad y modulación de la enunciación de Amanda dan gravedad a una enunciación habitada por Carla, David, Abigail, una niña con una deformación congénita en Casa Hogar, los niños espectrales que cruzan la calle, la curandera de la casa verde y hasta los trabajadores enguantados que descargan el veneno en la granja de Sotomayor. Su mente afiebrada, alucinando, persigue el punto exacto en el que Carla —la madre de David que le rentó la casa de vacaciones— se dio cuenta de que su hijo se acababa de intoxicar, dándole voz a Carla en el primer plano de su rememoración para detallarle cómo «—David se había acuclillado en el riachuelo, tenía las zapatillas empapadas, había metido las manos en el agua y se chupaba los dedos. Entonces vi el pájaro muerto. Estaba muy cerca, a un paso de David. Le grité asustada y él se asustó también, se levantó enseguida y se cayó de culo del mismo susto. Mi pobre David» (Schweblin 20).

Montaje performativo, alteridades discursivas y escenarios del horror medioambiental

La violencia medioambiental que agusana el cuerpo de Amanda, las marcas visibles en la voz-cuerpo-espectral de David y la presencia desencarnada de Nina operan como medidas del terror que acecha al pueblo rural donde tienen lugar los eventos de la novela en una serie de secuencias revividas de personajes presentes, ausentes y transmigrados desde antes de la llegada de Amanda. Las perspectivas entrecruzadas en escenas dentro de escenas, escenas presentes y pasadas y escenas futuras anticipadas se intercalan entre planos desordenados donde «lo raro es aquello que no debería estar allí» y lo espeluznante se relaciona con cuestionamientos metafísicos fundamentales de «la existencia y la no existencia» (Fischer 12, 15). Estas secuencias entre planos movedizos registran fragmentos de rememoraciones, cimentan distancias afectivas ante eventos cotidianos y develan la gravedad de la catástrofe oculta bajo un aljibe. La toxicidad se derrama bajo el rocío del pasto verde y brillante, bajo la inmovilidad de un pájaro muerto, dentro del cuerpo hinchado de potros sementales, en el olor metálico del agua, debajo del ruido del líquido derramado de bidones cargados de agrotóxicos o entre sombras espectrales inimaginables.

El descentramiento del relato oscilando entre tonalidades y tiempos cambiantes entre las dos voces enunciativas consolida el montaje performativo como sitio-memoria generador de metanarrativas sinestésicas y audibles que agudizan el suspenso. En su delirio afectivo, y desde su propia vulnerabilidad y agonía, la moribunda resignifica la conversación trunca con Carla entre planos, escenas y cortes alargados y pausados entre distintos escenarios espectrales, hiperreales e inusitados. En búsqueda del centro de gravedad de toxicidad que se infiltró en el cuerpo de Amanda y de su hija Nina, la audiolegibilidad alucinante del relato desde el umbral de la muerte compone una textura onírica que establece el tono ominoso de la historia. La trama espectral se tensiona constantemente, se acelera significativamente y se intensifica abismalmente mientras desintegra intuiciones, especulaciones y certezas de los protagonistas y del lector-espectador al no avanzar el relato. David nota la pausa de Amanda y le pregunta:

¿Que más? ¿Por que te quedás en silencio?

Es que estoy anclada en este relato, lo veo perfectamente,

pero a veces me cuesta avanzar. ¿Será por lo que me inyectan las enfermeras?

No.

Pero voy a morirme en pocas horas, va a pasar eso, ¿no? Es extraño que esté tan tranquila. Porque aunque no me lo digas, yo ya lo sé, y sin embargo es algo imposible de decirse a uno mismo. (Schweblin 13)

Este montaje performativo habitado en un primer plano por Amanda y David enmarca la trama como un proceso, una práctica, una episteme, una forma de intervenir el mundo y de desbordar desde un cuerpo-armazón performativo –como el de Amanda– realidades e irrealidades incalculables (Taylor 21). En este montaje performativo se instaura el suspenso *in crescendo* que tensiona la memoria alucinatoria de hechos reales, vividos, recordados, imaginados y resignificados como residuos narrativos entre espacio-temporalidades movedizas. Amanda, desvaneciéndose entre escenas, resignifica momentos, repasa vivencias, reproduce conversaciones del pasado inmediato junto a Carla, mientras narra una trama siniestra guiada por las escalofriantes preguntas de David. Su angustia inquietante resignifica pasados y futuros empalmados desde un presente inmediato evanescente, mientras su mirada destila imágenes que imprimen su percepción, intuición y memoria para «volver a mirar eso que se escapa» (Hang y Muñoz 19).

Por su parte, David agrieta el relato de Amanda, acosándola para que persiga «el punto exacto» del envenenamiento; detiene, moviliza, desorienta y desconfirma el relato de Amanda a medida que recuerda lo sucedido. Calibra, con su tono agresivo e hiriente, el tiempo finito ante su muerte y decide lo que no es importante. Mientras, la narradora convoca desordenadamente una diversidad de escenarios en un relato pausado, acortado y aletargado entre las huellas huidizas de la toxicidad, como la descripción que hace Carla del semental envenenado en el mismo arroyo del que bebió agua su hijo David, la vista de un pájaro muerto y la panorámica engañosa de brillantes campos verdes de soya transgénica.

Al narrar desde la sensación quemante de la invasión de gusanos bajo su piel, Amanda materializa la ausencia de su hija Nina y acentúa la estética de lo siniestro al recordar que Carla le pidió permiso para llevar a Nina a la casa verde de la curandera. En su relato, la protagonista nos lleva a

leer una matriz referencial del envenenamiento medioambiental en la piel manchada de color blancuzco de David, los niños deformes y los olores metálicos medioambientales. Amanda recuerda su conversación con Carla sobre su hijo David después de su transmigración en la casa verde:

Cuando él dio un paso más hacia mí, por su cuenta, yo me eché hacia atrás. Él estaba muy colorado, transpiraba. Tenía los pies mojados y las huellas húmedas de su recorrido ya empezaban a secarse.

—¿Y no lo agarraste, Carla? ¿No lo abrazaste?

—Me quedé mirándole las manos sucias. Avanzó con ellas por el borde de la mesa, como si se tratara de un barral, y ahí vi sus muñecas. Tenía en las muñecas y un poco más arriba también, marcas en la piel, líneas como pulseras, quizá hechas por el hilo sisal. (Schweblin 32)

Desde su voz languideciente, Amanda recupera en su memoria momentos escénicos de naturaleza espectral como las 38 tumbas de niños, una sala de espera decorada con dibujos de niños transmigrados, el interior de la casa verde de la curandera que ayudó a David a transmigrar después de ver el semental muerto y de tomar agua contaminada del mismo arroyo. La fluidez sinestésica del relato, los saltos ilógicos espacio-temporales y la des/ubicación de Amanda, de David y del lector/espectador despliegan indicios de lo tóxico en «significantes flotantes» siniestros. Los bordes erráticos del relato materializan el quiebre de la lógica perceptual de Amanda desde un presente «enmarcado» que revive el punto de ruptura de la distancia de rescate ante su hija Nina. Desde el umbral de un presente que se desvanece, entre murmullos languidecientes, Amanda nos adentra espectralmente al pasado hasta situarnos en el «punto exacto» de la conversación con Carla días antes del envenenamiento de David, de su propia intoxicación y de la de su hija Nina.

El montaje performativo en *Distancia de rescate* opera como disparador de escenas secuenciales desordenadas que generan saberes y conocimientos tenebrosos de lo insólito, lo irreproducible y lo imprevisible en los campos verdes aparentemente inofensivos. La madre moribunda reconstruye, desde su materialidad corpórea, hechos cotidianos en este pueblo supuestamente calmado, realidades escénicas rememoradas y momentos

evocados por el acoso inquisitivo de David. En su relato afiebrado, emergen microescenarios vívidos junto a Carla, cerca de su pequeña hija Nina, entrando a la tienda Casa Hogar, madre e hija sentadas frente a la granja de Sotomayor esperando a Carla para despedirse, mientras son descargados bidones llenos de agrotóxicos. Su memoria afiebrada recorre escenarios desde que llegó al pueblo hace dos días, acumula detalles íntimos de conversaciones con Carla, recupera con lucidez momentos clave de su diálogo con ella, como la muerte del semental de Omar, el envenenamiento de David y la dolorosa decisión de Carla de consentir la transmigración de su hijo David en la casa verde. En la rememoración, Carla comparte el hecho de que su hijo «monstruo» entierra patos envenenados, Carla y Amanda presencian la visita de David a la casa de esta última para velar el sueño de Nina y revive el momento en que la niña toca el pasto brillante y húmedo. Al expresar su afecto maternal angustiante sobre eventos sucedidos en los últimos días, Amanda expone ante su interlocutor —y ante el lector/espectador— una mirada detallada de acontecimientos pasados que moviliza una «circulación perceptiva y sensorial (mnemónica, actual, imaginativa), la circulación afectiva (la capacidad de afectar y ser afectado) y la circulación temporal (pasados, presentes, futuros, mitos)... moviéndose permanentemente...» (Fabião 27). Incluso después de un mes de haber muerto, Amanda vislumbra una escena en la que su esposo le pregunta a Omar —el marido abandonado de Carla— sobre lo que le sucedió a Nina, quien ha comenzado a curarse de las manchas blancuzcas de su cuerpo.

En este montaje performativo de *Distancia de rescate*, «El cuerpo performativo oscila constantemente entre la escena y la no-escena, entre el arte y el no-arte, y es justamente en esa vibración paradójica que ese cuerpo se hace y se fortalece» (Fabião 41). Desde el cuerpo se desarticulan viejas percepciones que obnubilaron lo que veía, escuchaba o sentía el personaje de Amanda, acelerando ciertos momentos del pasado filtrados desde el presente. Como afirma Amelia Jones, el cuerpo encarna relaciones, asociaciones, coaliciones, modalidades, correlaciones y afectos insospechados «en relación a otros y al locus de su identidad que siempre está en otro lugar» de manera que «el núcleo del evento no se encuentra en la interpretación del acto o en la construcción de sentido, sino en la propia vivencia de la experiencia» (14).

En su delirio, la protagonista enuncia otras historias, acontecimientos y momentos residuales que dan sentido al recorrido punteado por David

(Fabião 39). Sus puestas en escena sedimentan «huellas de lo real» entre murmullos de pasados inmediatos y distantes, de presentes dolientes e inclusive de futuros *post mortem*. Desde su cuerpo «agusanado», Amanda reconstruye su llegada al pueblo, conversaciones con Carla sobre el hijo-monstruo David, el asombro de Nina en la tienda Casa Hogar ante una niña desfigurada, su caminata nocturna para resguardar la seguridad de su hija y la paciente espera frente a la granja de Sotomayor para despedirse de Carla mientras se descargan bidones agrotóxicos.

La performatividad de Amanda revela fracturas de su memoria, focalizaciones distantes, planos visuales cercanos, cortes narrativos cinematográficos, rememoraciones entrehechas de diálogos, conversaciones, emociones y gestos persiguiendo el «punto exacto». Su gestualidad corporal proyecta síntomas, intuiciones y miedos que amplifican su geografía emocional ante la ruptura de la «distancia de rescate» de su hija Nina. Amanda recorre secuencias sinestésicas de un pueblo habitado por niños-monstruos, niños con la piel manchada, tumbas de niños intoxicados, campos silenciosos desgastados, caballerizas vacías, patos enterrados, pájaros muertos, sementales hinchados y maridos viudos y/o abandonados que no reconocen a sus hijos transmigrados, intensificando la ansiedad del lector-espectador ante el horror sigiloso, subrepticio y velado.

Sus modulaciones de voz diseñan su campo perceptual y cognoscitivo de los indicios de la catástrofe medioambiental, como cuando Carla asegura que la curandera de la casa verde «No es una adivina, ella siempre lo aclara, pero puede ver la energía de la gente, puede leerla. [...] Puede saber si alguien está enfermo y en qué parte del cuerpo está esa energía negativa. Cura el dolor de cabeza, las náuseas, las úlceras de la piel y los vómitos con sangre. Si llegan a tiempo, detiene los abortos espontáneos» (Schweblin 23).

David-interlocutor, agencia espectral e inquisiciones

En este montaje performativo, el niño transmigrado de Carla se hace presente como un cuerpo-espectro que gestualiza sus inquisiciones continuas, agresivas y ominosas, suscitando narrativas que se correlacionan con momentos recordados. La voz fantasmal entrecortada de David se cuela entre los pliegues del relato de la moribunda y rastrea indicios de momentos desapercibidos, ignorados o equivocados. David describe los efectos de la toxicidad: «Acá son pocos los chicos que nacen bien», pa-

sando a detallar que «No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también», reconociendo su naturaleza espectral (Schweblin 108). Quebrando la lógica del relato-central, David disloca, desubica y desterritorializa la narración de Amanda y le arrebató algunas miradas desviadas al auscultar su percepción detrás de su evocación afiebrada y al infiltrar la conciencia conjetural del lector.

La voz honda de David, aparentemente desde el borde de la cama de Amanda en la sala de emergencias de la clínica rural, moldea, acentúa y calcula la historia por venir, inquiriendo con urgencia sobre el punto exacto donde se originó su sensación corpórea agusanada. Con firmeza, tenacidad y osadía, David asienta coordenadas discursivas del mirar y no mirar de Amanda y deshace nudos de conocimiento que le impiden a la mujer llegar al punto exacto. Su poder como interlocutor espectral desconfirma la voz narrativa mientras vislumbra el «punto exacto» con precisión intuitiva. En un tono opresivo y desde una localización indeterminada, David repite obsesivamente «eso no es importante. No te desvíes, Amanda», forzándola a revivir su conversación con Carla sobre su envenenamiento y sobre su reacción ante las manchas blancas de su piel, su mirada extraña y su voz irreconocible (Schweblin 44).

La repetición inquisitiva de David construye un andamiaje discursivo en el umbral de la muerte que le arranca silencios y ausencias a Amanda mientras rearticula ejes espacio-temporales movedizos en búsqueda de «el punto exacto». Estas inquisiciones movilizan, detienen e intensifican el relato, haciendo a Amanda y a David transitar por zonas obnubiladas, cargadas de pesadez y angustia junto a otros protagonistas espectrales, como los niños intoxicados, desfigurados y afectados por los agrotóxicos.

David desata en el relato una secuencialidad de escenas y calibra, desde su percepción y afectividad voluble, no solo el «punto exacto» de su intoxicación, sino de lo que parecía haber sucedido y de lo que visceralmente intuía que había sucedido en su propia historia conectada tangencialmente con el «punto exacto» en que se rompió la distancia de rescate de Nina. El imaginario acústico de David redefine el final del relato a partir de sus inquisiciones lúgubres y fantasmagóricas que asedian a Amanda. Esta textura auditiva acerca al lector/espectador a huecos narrativos que atemorizan, como el que «La transmigración se llevaría el espíritu de David a un cuerpo sano, pero [que] traería también un espíritu desconocido al cuerpo enfermo» (Schweblin 28). La textura de extrañamiento

audionarrativo establece el ámbito de lo siniestro, fractura la claridad de visión de Amanda y acentúa lo tenebroso anunciado desde la voz agresiva de David: «Sí, tiene que ver con los gusanos, cada vez estamos más cerca del punto exacto» (Schweblin 52), clarificando: «el punto exacto en el que nacen los gusanos» (Schweblin 11). Al querer reconocer el momento del envenenamiento de Amanda y Nina, David posibilita el punto de fuga del relato conjetural del lector-espectador que considera el hecho de que quizás Nina transmigrada se ha vuelto parte de David. Amanda continúa su relato sobre Nina delante de David:

Yo miro el reloj y son las nueve menos cuarto. Entre una cosa y otra hace rato que empezó el día. Nina se mira la ropa, gira para verse la cola, las piernas.

¿Por qué? ¿Qué pasa?

—¿Qué pasa? —le pregunto.

Estoy empapada —dice con algo de indignación.

—A ver... — la tomo de la mano y la hago girar. El color de la ropa no ayuda a ver qué tan mojada está, pero la toco y sí, está húmeda.

—Es el rocío —le digo— ahora con la caminata se seca.

Es esto. Este es el momento. (Schweblin 64)

Desde nuestra lectura, el horror medioambiental se sedimenta en la situacionalidad acústica brumosa del montaje performativo en la clínica que hace transitar al lector-espectador por distintos escenarios aterrizantes, como el momento del envenenamiento de Nina, desorientando al lector-espectador aún más en cuanto a la presencia-ausencia, hibridez y transmigración de los personajes.

El tono espectral de David desestabiliza la enunciación mortecina de Amanda, quien se asoma a una sala de espera, un pasillo, una antesala, la casa verde e inclusive al interior del coche del padre de Nina donde David oprime el topo de peluche de la pequeña.

Escenarios movедizos y dosificación del suspenso

Amanda recuenta lo sucedido en los últimos días, reelabora momentos insólitos de su estancia en el campo, reproduce conversaciones con Carla y registra el entorno circundante. La voz honda de David, surgida desde

una zona liminal, pone de relieve la invasión de los agrotóxicos, la trans migración de David en la casa verde, la ausencia y posible transmigración de Nina e incluso la escena en la que el padre de esta habla con Omar, esposo de Carla, sobre las manchas en la piel de su hija y su rareza inexplicable a un mes de la muerte de su madre. Amanda relata a un mes de su muerte: «Veo a través de mi marido, veo en tus ojos esos otros ojos. El cinturón puesto, las piernas cruzadas sobre el asiento. Una mano estirada apenas hacia el topo de Nina, disimuladamente, los dedos sucios apoyados sobre las patas del peluche como si intentaran retenerlo» (Schweblin 123).

Por otra parte, la audionarración áspera refuerza el control de David sobre el relato, su punto de vista omnisciente, su nomadismo entre zonas nebulosas del relato, además de acentuar la des familiarización, el extrañamiento y la sordidez ambiental al escucharse: «Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan... está seca y dura... El aire huele a lluvia y una brisa húmeda llega desde el suelo» (Schweblin 122-123).

El relato acumula el suspenso en escenarios movedizos, excava detrás de los protagonistas, desnudas experiencias insólitas en el campo, desentierra la monstruosidad de los efectos de los agrotóxicos en cuerpos-espectros ambulantes. La dosificación de la historia con intensidad afectiva, las imágenes hiperreales e impresiones fantasmales, además de la sospecha ante la ausencia de Nina, sedimenta lo inexplicable, lo irresuelto y lo espectral entre escenarios movedizos hiperrealistas. Las resonancias fantasmagóricas emergen de las experiencias de los personajes, de las translocaciones espacio-temporales y de los estados perceptuales hechos de alucinaciones, desvaríos, aberraciones, extravíos y pesadillas, así como de la intoxicación química y los medicamentos. Los escenarios entretejidos por imágenes oníricas, ominosas y sobrenaturales develan perfiles de protagonistas enfermos, monstruosos, transmigrados o en fuga entre distintas espacio-temporalidades, como el coche de Amanda, la casa de verano, la casa verde, la tienda Casa Hogar, las calles casi desiertas del pueblo, los campos de soja y la clínica rural.

Estos escenarios desvían la mirada de Amanda hacia lo desapercibido y desmontan instancias de extrañamiento, des familiarización y distorsión perceptual al mismo tiempo que esclarecen indicios del punto de fuga del relato. La puesta en escena dialógica, los afectos y la intimidad corroboran las huellas del envenenamiento del pueblo desde mucho an-

tes del momento nombrado por Carla. El imaginario de Amanda –saturado de silencios, sombras y nebulosidades– delinea zonas de conocimiento con claridad y lucidez correlacionadas con niños deformes, dibujos inacabados, patos muertos, abortos espontáneos, animales envenenados, campos desérticos y sonidos acallados. La estética residual de la novela destila, entre intersticios espectrales para el lector-espectador, la nefasta narrativa medioambiental encarnada en el relato agónico de Amanda, quien desentierra otros escenarios tóxicos al preguntar constantemente por su hija ausente.

Entre divagaciones, devaneos y ensueños pesadillescos, Amanda desenreda visceralmente para el lector-espectador otros hilos narrativos circulares, resonantes y en dispersión que redefinen este montaje siniestro entre «desplazamientos enunciativos, saltos lógicos y registros periféricos que producen sospecha ante lo que se mira» (Bleeker 75).

Espacio-temporalidades brumosas y un punto de fuga narrativo

El marco referencial del montaje performativo de la primera escena de la novela tensiona, desde los sitios enunciativos de sus protagonistas, predicados espectrales del relato que apuntan a lo oculto, lo sórdido y lo perverso. Las coordenadas audionarrativas de suspenso nos acercan y alejan del «punto exacto» bajo la intimidación de David y su urgencia por rastrear las huellas del envenenamiento perpetrado. En un punto de la narración, una Amanda delirante toma el control y asume su agencia casi al umbral de la muerte, redefiniendo el «punto exacto» más allá de la narración de Carla sobre la toxicidad y transmigración de David. En su toma de control narrativo, Amanda abre los pliegues de su relato hacia otra trama no prevista ni anticipada por el lector-espectador al escuchar la narración dialógica entre los dos protagonistas.

El sitio-memoria-agonizante desde el que Amanda evoca lo sucedido y lo relatado por Carla desde un presente inmediato que se siente cercano concentra el miedo de Amanda y agudiza sus sentidos, alertándola sobre acontecimientos antes desapercibidos. Su rememoración nomádica toca el espesor de su memoria desde una geografía afectiva fracturada por la desintegración de su certeza sobre la distancia de rescate de su hija. Su afectividad maternal, encarnada en su voz moribunda, acentúa su autopercepción ante la presencia/ausencia de Nina y las microescenas sórdidas del pueblo rural contaminado que desfilan por su mente afebrada.

Entre escenarios sórdidos, una escena clave del relato parecería materializar el punto de fuga discursivo que no tenía cabida en las inquisiciones de David sobre «el punto exacto». Un giro inesperado articula el metarrelato que sugiere que, quizás, «el punto exacto» no radica solamente en el envenenamiento de David, sino que se localiza en el mismo montaje performativo hacia el final de la novela, cuando Amanda asume su agencia ante David, quien quisiera seguir dirigiendo la historia. David le dice a Amanda que quiere enseñarle algo; esta, recuperando el poder de su enunciación y de la historia evocada, se niega:

Quiero mostrarte algo.

Ahora soy yo la que va a decidir en qué historia hay que concentrarse, David. ¿Esto que cuenta tu madre no te parece importante?

No.

Tu madre fuma y Nina da varias de sus vueltas energéticas alrededor del aljibe. Esto será ahora lo importante.

(Schweblin 72)

El suspenso desborda el relato de Amanda moribunda que, entre intersticios y liminalidades, sondea el «punto exacto» de su envenenamiento y el de Nina, tocando el momento en que se rompe el hilo de la distancia de rescate: «Cuando estábamos sobre el césped con Nina, entre los bidones. Fue la distancia de rescate: no funcionó, no vi el peligro», detectando el envenenamiento y el quiebre de la distancia de rescate de Nina que alteran la significación del «punto exacto» (Schweblin 116).

La bilocación espacio-temporal de los dos protagonistas en el montaje performativo, la perspectiva a contrapunto de sus enunciaciones y el desdoblamiento del personaje fantasmal de David identifican el punto de fuga del relato *post mortem* no anticipado por el lector-espectador. Por otra parte, la ausencia de Nina —como punto de fuga— se vuelve un «metasigno cuyo significado es indicar, a través de la sintaxis que viene con él, la ausencia de otros signos específicos», como el líquido intangible que lo infiltra todo y que la intoxica (Bleeker 85).

Lector/espectador y oyente, imaginario conjetural y posicionalidad aterradora

Como afirma la escritora y crítica chilena Andrea Jeftanovic, «La memoria se ancla en objetos y lugares» donde se crean imágenes que golpean y se acotan momentos discursivos que exigen «leer en diagonal» para «habitar un tercer espacio» desde donde se vuelve imprescindible «resistir la necesidad de certezas» (16-17, 20). En este sentido, *Distancia de rescate*, como ficción de horror medioambiental, genera una textura escritural y un entramado de imaginarios conjeturales a partir de la dosificación del suspenso en fragmentos narrativos perturbadores. Indudablemente, la desviación subjetiva del campo visual de Amanda «Cuestiona la posición segura del espectador, una posición marcada por la ausencia [de Nina que] exige un reposicionamiento» tocando el «punto exacto» en el que la mujer no vio que su distancia de rescate se había roto (Bleeker 90). Esta fuga del relato nos posiciona dentro de un acto de lectura aterrador que genera las siguientes preguntas: ¿Por qué David intensifica el control de la narración de Amanda, aunque vislumbre vestigios del momento en que esta cruza el umbral de la muerte? ¿Cómo funciona la resistencia de Amanda ante su propia visión, rememoración, narración y concientización y ante la intimidación de David? ¿Quién está en control de la imposibilidad del cierre de la historia, Amanda, Carla, David y/o el lector-espectador que, espantado, considera la posibilidad de que se trate del cuerpo-espectral de David-Nina? (Szeinblum 145-146).

Amanda hace inhabitable para los lectores/espectadores ciertos fragmentos narrativos, tramos incompletos y segmentos en dispersión que delinean un imaginario conjetural. Ausculta, desde su filtro maternal protector, gestos de David en el coche del padre de Nina que devienen indicios siniestros de la presencia de Nina dentro del cuerpo de David. El lector/espectador se desplaza al interior de un relato que agudiza las «resonancias» visuales, acústicas y táctiles de un estado-límite de una lectura visceral donde el «punto exacto» reside entre los pliegues de un relato agusanado. El lector/espectador consume esta historia de horror a partir de marcos referenciales que se deshacen a medida que avanza el relato, encuadres movedizos y escenas sinestésicas entretejidas con lo insólito, lo sórdido y lo perturbador más allá de los campos de soya transgénica.

El lector/espectador oyente sedimenta su interpretación conjetural aislando indicios narrativos de la última escena movidiza que disuelve espacio-temporalidades y reajusta percepciones, sensaciones y afectos de desfamiliarización y extrañamiento. *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin denuncia actos siniestros de un capitalismo cruel que nos hace transitar sitios-habla desde donde se abrazan saberes y conocimientos de nomadismos espectrales entre paisajes medioambientales tóxicos y brutales.

OBRAS CITADAS

- Bleeker, Maaïke. «Mostrar lo que no puede ser visto. La perspectiva en la puesta en escena posdramática». *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Editado por Barbara Hang y Agustina Muñoz. Traducido por Fernando Bruno, Caja Negra, 2019, pp. 67-90.
- Bizarri, Gabrielle. «Cuerpos movidizos y narrativas en circulación: Samanta Schweblin y el fantástico neoglobal». *Revista Landa*, vol., no.1, 2019, pp. 222-233.
- De Leone, Lucía. «Campos que matan, espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate*». *452oF*, no. 16, 2017, pp. 62-76.
- Fabião, Eleonora. «Performance y Precariedad». *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Editado por Barbara Hang y Agustina Muñoz. Traducido por Fernando Bruno, Caja Negra, 2019, pp. 25-49.
- Ferebee, K.M. “Something in the Body: Material Memoir and Posthuman Horror in Samanta Schweblin’s *Fever Dream*.” *Latin American Literary Review* vol. 48, no. 95, 2021, pp. 26-33.
- Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie*. Repeater, 2016.
- Fortes-Zalaquett, Catalina Alejandra. «El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin». *REVELL. Revista de Estudos Literários da UEMS*, vol. 3, no. 20, 2018, pp. 147-162.
- González Dinamarca, Rodrigo Ignacio. «Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin». *Brumal: Revista de Investigación Sobre*

- lo Fantastico/Research Journal on the Fantastic*, vol. 3, no. 2, 2015, pp. 89-106.
- Hang, Barbara y Agustina Muñoz, eds. «Prólogo». *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Editado por Barbara Hang y Agustina Muñoz. Traducido por Fernando Bruno, Caja Negra, 2019, pp. 11-24.
- Heffes, Gisela. “Toxic nature in Contemporary Argentine Narratives: Contaminated Bodies and Ecomutations.” *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*. Editado por Ilka Kressner, Ana María Mutis y Elizabeth M. Petinarolli, Routledge, 2020, pp. 55-73.
- Jeftanovic, Andrea. *Escribir desde el trapecio*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2017.
- Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*. University of Minnesota Press, 1998.
- Mutis, Ana María. “Monsters and Agritoxins. The environmental Gothic in Samanta Schweblin’s *Distancia de rescate*.” *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*. Editado por Ilka Kressner, Ana María Mutis y Elizabeth M. Petinarolli, Routledge, 2020, pp. 39-54.
- Pérez, Óscar A. “Toxic Chemicals in Samanta Schweblin’s *Distancia de rescate*,” *Ecozon@. Revista Europea de Literatura, Cultura y Medioambiente*, vol. 10, no. 2, 2019, pp. 148-161.
- Rosenberg, Fernando J. «Toxicidad y narrativa: *Los suicidas del fin del mundo* de Leila Guerriero, *Cromo* de Lucía Puenzo, y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin». *Revista Iberoamericana*, vol. 85, no. 268, 2019, pp. 901-922.
- Sanchiz, Ramiro. «Niños cambiados y territorios del afuera: sobre formas del horror en *Distancia de Rescate*, de Samanta Schweblin». *Orillas*, vol. 9, 2020, pp. 193-203.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Random House/Mondadori, 2014.
- Sierra, Marta. “Spectral Spaces: Haunting in the Latin American City.” *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature*. Editado por Jose Eduardo González y Timothy R. Robbins, Palgrave MacMillan, 2019, pp. 47-66.

Szeinblum, Diana. «Un escondite posible». *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Editado por Barbara Hang y Agustina Muñoz. Traducido por Fernando Bruno, Caja Negra, 2019, pp. 145-150.

Taylor, Diana. *Performance*. Duke University Press, 2016.

**SUSPENSE EN EL CARIBE:
¿Y TU AGÜELA AONDE EJTÁ?¹
O LA AUSENCIA DE AFROCUBANIDAD
EN *JUAN DE LOS MUERTOS***

Suspense in the Caribbean: “Yo gramma, where she at?”
or the Absence of Afrocubanness
in *Juan of the Dead*

Silvia M. Roca-Martínez, Ph.D.
The Citadel, The Military College of South Carolina
Correo electrónico: srocamar@citadel.edu

Resumen

Este artículo examina la película *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2011) desde un ángulo que la crítica ha pasado por alto: la ausencia de afrocubanidad y de una crítica al racismo aún vigente en Cuba. Mediante lecturas detalladas de la figura del zombi, las alusiones religiosas, los personajes y las localizaciones, argüimos que el filme promueve una imagen de Cuba como una democracia racial e ignora la existencia de racismo. De igual manera, defendemos que la dinámica racial representada tiene como resultado el blanqueamiento de la sociedad cubana, de la cubanidad y de Cuba en general, gesto que debilita en gran medida el espíritu crítico del filme. Concluimos que la película reposa en una crítica de Cuba y del gobierno cubano plagada de lugares comunes y que se aleja de temas más controvertidos como lo son la raza y el racismo. Todo ello hace que *Juan de los muertos*, incluso de manera inadvertida, se alinee con el discurso oficial.

¹ Tomamos la frase «¿Y tu agüela aonde ejtá?» del poema del mismo nombre de Fernando Fortunato Vizcarrondo (Carolina, Puerto Rico, 1895-1977). El poema destaca la hipocresía de quienes ocultan su afrodescendencia –representada por la figura de una abuela a quien mantienen escondida– mientras señalan y se burlan de los rasgos africanos de quienes no pueden hacerse pasar por «blancos». Tomamos la traducción al inglés de la antología *Puerto Rican Poetry: An Anthology from Aboriginal to Contemporary Times* de Roberto Márquez, pp. 195-196.

Palabras clave: zombi, religiones afro-atlánticas, blanqueamiento, raza, Cuba

Abstract

This article examines the film *Juan of the Dead* (Alejandro Brugués, 2011) from an angle that critics have overlooked: the absence of Afro-cubanness and of any criticism of the racism still existing in Cuba. Through close readings of the zombie, religious allusions, primary and secondary characters, and locations, we argue that the film espouses a narrative that depicts Cuba as a racial democracy and overlooks the existence of racism. Furthermore, we contend that the racial dynamics portrayed in the film result in the whitening of Cuban society, of Cubanness, and Cuba in general, which undermines the film's overtly critical nature. We conclude that the film relies heavily on trite criticism of the Cuban government and life in Cuba, but that skirts on far more controversial issues such as race and racism. In doing so, even if inadvertently, *Juan of the Dead* aligns itself with the official discourse.

Keywords: zombie, Afro-Atlantic religions, whitening, race, Cuba

Recibido: 6 de junio de 2021. Aceptado: 14 de noviembre de 2022.

Un día cualquiera durante los años que transcurrieron entre los ataques terroristas en suelo estadounidense (11 de septiembre de 2001) y el deshielo de las relaciones entre Cuba y los Estados Unidos (2014 tardío), dos amigos –Juan y Lázaro– pescan en una balsa en las aguas del malecón habanero. De repente, algo muerde el anzuelo de Juan (Alexis Díaz de Villegas), quien tira para sacarlo a la superficie. Para la sorpresa de ambos, Juan encuentra el cadáver de un preso de Guantánamo que inesperadamente cobra vida y trata de salir del agua en actitud amenazante².

² Alejandro Brugués, director del filme, explica que la clave para discernir la causa del apocalipsis zombi está en este primer zombi, a quien llama «paciente cero» (Miyakasa 222). Por una parte, esta escena socava la naturaleza incisiva del filme, pues reproduce y canibaliza, como si de otro zombi se tratase, las acusaciones de sabotaje que el régimen cubano lanza incansablemente contra los Estados Unidos. Por otra, abre magistralmente un filme rebosante de críticas dirigidas a dicho régimen.

Casi por azar, Lázaro lo «mata» clavándole un arpón en la cabeza. Los amigos se prometen no comentar este inquietante incidente con nadie. Sin embargo, lejos de ser un caso aislado, ambos comienzan a ser testigos de un número alarmante de episodios de la misma índole protagonizados por muertos vivientes, un fenómeno para el que carecen de nombre o explicación. Paulatinamente, los habitantes de La Habana, inclusive turistas, se transforman en estas criaturas y se apoderan de la ciudad³. Los amigos advierten la crisis que se cierne sobre Cuba, para la que no parece existir una teoría convincente ni una solución viable. Juan y Lázaro, junto con sus respectivos hijos –Camila (Andrea Duro) y Vladi (Andros Perugorria)– y unos conocidos del barrio, La China (Jazz Vilá) y su fiel acompañante, El Primo (Eliecer Ramírez) –crean un negocio para lucrarse de la crisis provocada por la proliferación de zombis cuya misión es eliminarlos. No obstante el éxito del negocio, los personajes continúan sin saber a qué se enfrentan, viviendo así en un suspense continuo. Aunque articulada en clave de terror, suspense y humor casi a partes iguales, la premisa descabellada de una horda de zombis apoderándose de La Habana⁴ resulta tan efectiva como perspicaz para formular un comentario incisivo de la crisis escatológica que asfixia a los cubanos desde la caída del campo soviético: la escasez, los derrumbes, la separación familiar, el jineterismo, el embargo económico impuesto por los Estados Unidos (1962), la militarización y la ansiedad provocada por el desconocimiento de lo que devendrá el mañana.

Doce años después de su estreno, mucho se ha escrito sobre el filme, especialmente sobre cómo resalta los desaciertos del (¿zombi?) socialismo cubano⁵. Ann Marie Stock arguye que *Juan de los muertos* (en adelan-

³ Carmen A. Serrano localiza los orígenes de la literatura fantástica y de horror latinoamericana en la literatura gótica británica, que tiene como su principal referente a *The Castle of Otranto* de Horace Walpole (1764). Sin embargo, Serrano no ve en la literatura –y posteriormente el cine– de horror producidos en Latinoamérica meras copias de sus precursores anglosajones, sino una negociación de las fórmulas establecidas que comprende la incorporación de mitos, figuras y leyendas latinoamericanos tanto pre-hispánicos como coloniales (81-89).

⁴ Aquí podría leerse un guiño a la llegada a la capital cubana de Fidel Castro y sus famosos barbudos, quienes fueron recibidos por un número importante de simpatizantes.

⁵ *Jdlm* es la primera película cubana de zombis y la primera película de horror cubana desde que Juan Padrón estrenara *Vampiros en La Habana* (1985) y su secuela *Más vampiros en La Habana* (2003) (Dymond 15). El cine zombi nació durante los años 30

te *Jdlm*) es una película genuinamente cubana que, a la vez, logra apelar a una sociedad globalizada. Por su parte, Emily Maguire reconoce la cubanidad en la obra de Brugués, pero la sitúa dentro de la corta y, sin embargo, robusta tradición del género de cine zombi de la industria cinematográfica con raíces en Europa y Norteamérica. Sara Armengot defiende que *Jdlm* invita a reflexionar sobre la necesidad de responder coherentemente ante una crisis. Antonio Cardentey Levin lee en el zombi una reflexión del tema del doble que toma relevancia en la fractura causada por la Revolución y, por lo tanto, una alegoría del trauma vivido por los cubanos desde entonces. Sara Potter se enfoca en el contagio y defiende que puede ser percibido como un instrumento tanto de opresión como de resistencia. Para Potter, Brugués usa el contagio para llevar a cabo una crítica sociopolítica. Todos ellos destacan los aciertos de la película, subestimada en ocasiones por su vulgaridad y por su pesimismo ante una posible resolución de la coyuntura sociopolítica cubana.

El presente artículo analiza un aspecto clave de *Jdlm* que ha pasado desapercibido ante la crítica: la ausencia de afrocubanidad. Ni la comunidad afrocubana ni una crítica al racismo aún vigente en la isla tienen cabida en el filme, salvo por una excepción que se analizará más adelante. Esta grave omisión y la falta de diálogo crítico en torno al racismo mina la naturaleza mordaz de la propuesta de Brugués a la vez que la alinea con el discurso oficial que propone a la Cuba revolucionaria como modelo singular de democracia racial (Benson 71). Si bien, como acertadamente apunta Maguire, en *Jdlm* observamos una ruptura con la tradición realista que ha dominado el cine cubano desde 1959 (171), este silencio abruma-

como un subgénero del cine de horror. Cuando las fuerzas de ocupación regresaron a los Estados Unidos con relatos distorsionados del país caribeño para justificar su invasión, se encontraron con una incipiente industria cinematográfica sedienta de historias, creencias y prácticas «exóticas» en las que inspirarse. *White Zombie* (1932) y *The Emperor Jones* (1933) serían los filmes que inaugurarán este subgénero. Previamente, autores como William Seabrook (1884-1945) o H. P. Lovecraft (1890-1937) habían escrito sobre la figura del zombi y el Vodú. El trabajo de estos escritores y las producciones cinematográficas que siguieron promovieron una idea distorsionada, sensacionalista y racista del Vodú aún arraigada en el imaginario popular. Para un análisis sobre la aparición de este género y su desarrollo, léase la introducción de *Zombie Movies: The Ultimate Guide* de Glenn Kay (2012). Para más información sobre la aparición y evolución de este subgénero en América Latina, léase «La invasión zombi en el cine de terror independiente latinoamericano» de Suppia y Filho.

dor con respecto a la raza y el racismo convierte al filme en heredero de una industria cinematográfica que ha relegado a la comunidad afrocubana a un papel marginal y que la ha mantenido alejada de las pantallas. Esta ausencia ha señalado aún más el racismo existente en la sociedad cubana y, a su vez, contradice –irónicamente– el discurso oficial que ha defendido justo lo contrario (de la Fuente 323-24).

¿Zombis yuma? ⁶ ¿Y eso qué cosa es?⁷

En *Jdlm*, Alejandro Brugués recupera la figura del zombi y la devuelve al Caribe. Sin embargo, el zombi de Brugués procede de una estirpe occidental y se inspira en el cine de horror zombi estadounidense que, a su vez, tiene como precursor más relevante al zombi de George Romero (Maguire 171)⁸. Como arguye Sarah Juliet Lauro, la figura del zombi reposa en la apropiación cultural: se origina primero en África para luego cobrar vida en Haití –cuna de la religión afro-atlántica conocida como Vodú– a raíz del tráfico de seres humanos. El zombi haitiano –intrínsecamente ligado al Vodú– es un cuerpo drogado con una pócima elaborada por un *bòkò* o sacerdote de Vodú para que trabaje incansablemente en la plantación al servicio de un amo. Por el contrario, el zombi de Brugués se nos revela heredero del zombi de George Romero: es un devorador y reproductor insaciable, detalle que la crítica ha interpretado como comentario a la cultura del consumismo asociada con la sociedad occidental. Sin embargo, este zombi está completamente desligado de sus raíces haitianas y africanas, y por consiguiente blanqueado. Lauro explica cómo el zombi de Hollywood

⁶ Según Jonathan Risner, las características del subgénero de cine zombi son: «una enfermedad contagiosa, una invasión, la aniquilación de cuerpos, las frágiles alianzas humanas, una multitud de zombis y la ausencia e incapacidad del gobierno para defender a sus ciudadanos» (84-85).

⁷ «Yuma» es un término coloquial del español cubano usado para referirse a un extranjero, especialmente a un extranjero procedente de los Estados Unidos y, en ocasiones, al país en sí.

⁸ Alejandro Brugués hace una distinción importante entre el zombi vodú y el zombi de George Romero. De hecho, el título de la película del cubano, *Jdlm*, encierra un guiño a la segunda película de Romero, *Dawn of the Dead* (1978), considerada un clásico de este género. Asimismo, Brugués confirma tener conocimiento de la película cubana *Morir para vivir* (Miguel Morayta, 1954), en la que somos testigos de una de las raras apariciones que el zombi vodú hace en el cine cubano (Miyasaka 222). Todo ello confirma que el zombi que vemos en *Jdlm* es fruto de una decisión consciente por parte del director de diferenciarlo del zombi vodú.

fue despojado de todo un legado afro-atlántico y, por ende, de un pasado marcado por la opresión y el tráfico de seres humanos⁹. La misma suerte corrieron las lecturas poscoloniales del zombi –olvidadas quizás por resultar inconvenientes– que veían en esta figura la alegoría de un país –Haití– construido sobre los cimientos de la economía de la plantación y agotado de todos sus recursos para el provecho de otro (Lauro ix-x). Otro detalle importante en lo tocante al escenario del filme y que nos ayuda a matizarlo es su politización: el zombi haitiano parece haber tenido un rol importante durante la revolución haitiana¹⁰; numerosos relatos de este hito histórico constatan la presencia de combatientes en estado catatónico con alta resistencia al dolor (Lauro 87). Nada de esto está presente en *Jdlm*, donde el zombi ha sufrido un proceso de desculturización, despolitización y deshistorización. Si bien Brugués devuelve el zombi al Caribe –a su hogar a este lado del Atlántico–, ni lo devuelve a su tradición ni lo reinserta dentro de su simbolismo original. De esta manera, Brugués se convierte en otro zombi más: canibaliza la figura del zombi sin ofrecer ningún tipo de reflexión por su parte sobre dicha figura y sus implicaciones históricas, políticas y culturales, como lo han hecho otros creadores en otros contextos. Kaiama Glover, por ejemplo, lee en el zombi una metáfora utilizada por escritores haitianos para abordar asuntos espinosos tales como la dictadura haitiana y sus estragos, y para barajar la posibilidad de un alzamiento zombi contra el régimen, idea esta última que hace eco de los sucesos ocurridos durante la revolución haitiana (McAlister 72-73). McAlister, a su vez, trae a colación *After the Dance: A Walk Through Carnival in Jacmel* (2015), de la escritora haitiana-estadounidense Edwidge Danticat. Para su tía, explica Danticat, los zombis no eran más que prisioneros políticos,

⁹ El vocablo del criollo haitiano *zombi* también sufre apropiación cuando es adoptado por el inglés y convertido en *zombie* (Lauro 87). Este cambio morfológico no tiene lugar en español, que respeta la grafía del criollo haitiano.

¹⁰ A finales del siglo XVIII, Toussaint L'Overture lideró la revuelta de esclavos que se convertiría en una revolución que en 1804 culminaría con la independencia de Haití. Esta nueva nación-estado sería desde entonces conocida como República de Haití, la primera república negra de la historia (Trouillot 37). Para indagar más en la revolución haitiana, las ramificaciones que tuvo en Europa, Latinoamérica y los Estados Unidos y el rol de la figura del zombi en la misma, léase *Silencing the Past: Power and the Production of History* de Michel-Rolph Trouillot, "Figures of Terror: The 'zombie' and the Haitian Revolution" de Raphael Hoermann y la introducción al libro de Glenn Kay, *Zombie Movies: The Ultimate Guide*.

torturados hasta la saciedad y despojados de su salud mental y de su capacidad intelectual (McAlister 72). Por ende, podemos concluir que la figura del zombi haitiano y afro-atlántico se presta fácilmente para la creación de narrativas críticas con estados autoritarios como trasfondo. Abordar la figura del zombi desde este ángulo habría enriquecido y matizado enormemente la labor crítica de *Jdlm* que, como ya mencionamos, se centra en la mala gestión del país caribeño y deja de lado dos de los temas más tabú en Cuba: la raza y el racismo aún existente¹¹. Asimismo, volver a atribuirle al zombi su significado original y reubicarlo en la mayor de las Antillas no hubiera sido descabellado: Cuba es la cuna de la Santería, el Ifá criollo y el Palo Mayombe, entre otras religiones afro-atlánticas. Tanto el Vodú como algunas de sus variantes continúan practicándose en el oriente de la isla; forman parte del legado cultural que cerca de un millón de braceros haitianos asentados principalmente en zonas orientales como Guantánamo y Camagüey llevaron consigo. Su avatar cubano, el Ogunismo, aún sigue vigente en dicha zona. Este último detalle tampoco debería sorprendernos, pues doscientos cincuenta mil de dichos braceros haitianos hicieron de Cuba su hogar (Millet 66; 71).

No obstante la presencia documentada del Vodú en la isla, Miharu M. Miyasaka señala que Cuba no ha tenido «una tradición de filmes sobre zombis vuduistas, algo sorprendente dado el racismo de un sector de la sociedad cubana contra la población negra de origen esclavo y contra la inmigración haitiana en el siglo XX [sic]» (229). Cabe destacar que, aunque coincidimos con las observaciones de Miyasaka, lo que esta autora tilda de «sorprendente», atribuyéndole así una naturaleza arbitraria, nosotros lo tildamos como un intento de blanquear Cuba y su gente, de negar toda influencia de religiones, tradiciones y poblaciones históricamente pensadas como primitivas por occidente¹². A su vez, la tensa relación entre

¹¹ En 2013, dos años después del estreno de *Jdlm*, el intelectual afrocubano Roberto Zurbarano publicó un ensayo sobre este tema en *The New York Times* que le costó su puesto como investigador y jefe de redacción de La Casa de las Américas (La Habana, Cuba). La novela *Negra* (2013) de la reconocida escritora cubana Wendy Guerra sigue sin ser publicada en Cuba. El mensaje es claro: de la raza no se habla.

¹² No argüimos que el cine cubano sea el único que cuida la manera en la que es percibido tanto fuera como dentro de sus fronteras. Sí es importante resaltar que, junto con Brasil, Argentina y México, Cuba ha tenido una de las industrias cinematográficas más robustas y aclamadas de Latinoamérica, especialmente durante los años 60 (King 147). Indudablemente, Cuba ha sido consciente de ello, al igual que de la expectativa y curio-

minorías raciales y la industria cinematográfica tampoco es una característica exclusiva del cine cubano; lo que sí distingue el caso cubano, sin embargo, es una narrativa oficial que proclamó la eliminación del racismo en la isla¹³. Irónicamente, y de manera inadvertida, el filme de Brugués lo contradice. Tanto la eliminación del racismo como la creación de una industria cinematográfica de calidad han sido considerados y promocionados como dos de los logros de la Revolución.

El menosprecio por la cultura y la epistemología de origen africano no solo se observa en el filme como producto, sino también entre los mismos personajes. Juan, Lázaro, Vladi y Camila confiesan no saber qué son los seres a los que se enfrentan a pesar de sí estar familiarizados con criaturas fruto del folclor occidental como los vampiros y los hombres lobo. No resulta menos curioso que Preacher Jones —el único personaje estadounidense del filme y de quien hablaremos más adelante— sea quien comparte con el grupo esta información. Es un extranjero, perteneciente a la misma cultura que ha canibalizado y resignificado la figura del zombi para criticar el consumismo desmedido de su propia sociedad, quien posee las claves para resolver este enigma. Son los personajes cubanos quienes desconocen elementos que integran su propia sociedad y cultura. La ausencia de un zombi procedente y anclado en las religiones afro-atlánticas asocia el filme con una corriente de corte occidental que considera tanto la población afrocubana como sus religiones y epistemologías el principal obstáculo para que Cuba fuera considerada una nación occidental y, por ende, blanca, tras su independencia de España (Howard 147). De igual modo, la ausencia de afrodescendientes, de cualquier rastro de herencia cultural

sidad que provoca; se sabe observada, vigilada. Los festivales de cine han contribuido a este fenómeno; la idea del festival como vitrina sigue vigente. El cine de horror también goza de sus propios festivales de cine: Otricine (Colombia), Buenos Aires Rojo Sangre (Argentina), Fantaspoa, CineFantasy y RioFan (Brasil), Macabro y Mórbido (México), FIXION-SARS (Chile), Montevideo Fantástico (Uruguay) y Puerto Rico Horror Film Festival (Cabiya 29).

¹³ Recordemos la controversia que se vivió en México tras el éxito de *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), quien escogió a Yalitza Aparicio, actriz oaxaqueña de origen indígena, para contar la historia de otra mujer desfavorecida y con un trasfondo étnico y socioeconómico similar. Aparicio saltó a la fama de forma inmediata, y de igual manera se convirtió en diana de comentarios racistas por parte de la prensa mexicana, de las redes sociales y de algunos de sus compañeros de profesión, entre otros. Léase «La blanquitud e industria cinematográfica 'inclusiva': el caso de Yalitza Aparicio» de Salazar Cortés y Solís Hernández.

afrocubana, así como de una crítica al racismo que relega a los miembros de esta minoría a una ciudadanía de segunda clase debilita el espíritu crítico del filme y lo acerca al discurso oficial que los poderes fácticos han promovido desde los años tempranos de la Revolución. Dicho discurso define a la Cuba revolucionaria como una democracia racial, exenta de racismo y de la desigualdad que de este deviene. De la misma manera que la Revolución intentó despojar a la comunidad afrocubana de su identidad racial y cultural en aras de lograr la unidad nacional, Brugués continúa la práctica hollywoodense de despojar al zombi de sus raíces africanas y haitianas, contribuyendo así al blanqueamiento de Cuba.

Hay gente que te dice que no creen en na...¹⁴

La relación entre la comunidad afrocubana, la nación y el gobierno ha sido complicada desde tiempos coloniales; la percepción generalizada que se tenía de la primera como una comunidad primitiva y, por consiguiente, inferior, obstaculizó su inclusión dentro de la comunidad imaginada cubana¹⁵. La labor de intelectuales cubanos blancos de clase alta como Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Natalia Bolívar Aróstegui y Miguel Barnet permitió refutar dichas creencias y reevaluar la gran contribución de la comunidad afrodescendiente a la cultura y la sociedad cubanas¹⁶. Si bien en la actualidad nos resultaría imposible no pensar la afrocubanidad como parte del ethos de dicha nación caribeña, *Jdlm* insiste en (de)mostrar lo opuesto. Brugués, por ejemplo, siguiendo la tónica de Romero, despoja a su zombi de cualquier asociación con las religiones afro-atlánticas, las cuales, sorprendentemente, tampoco tienen cabida alguna en *Jdlm*, una película que tiene lugar en Cuba, la cuna de varias de estas religiones –todas ellas abiertamente

¹⁴ Frase del tema de Adalberto Álvarez «¿Y qué tú quieres que te den?» (Álvarez 1992). En ella escuchamos la siguiente afirmación: «Hay gente que te dice que no creen en na y van a consultarse por la madrugá [sic]». La frase se refiere a personas que niegan ser creyentes de religiones afrocubanas en el espacio público, pero sí lo son en privado.

¹⁵ Tomamos la expresión «comunidad imaginada» de Benedict Anderson.

¹⁶ Las actividades turísticas centradas en las religiones afro-atlánticas organizadas por el gobierno cubano a partir de los años 90 sugieren que el mismo gobierno pensaba y exhibía dichas religiones como pilares de la herencia cultural cubana, e intuía que el turismo internacional coincidiría en ello. Para más información sobre la mercantilización de las religiones afro-atlánticas, léase “Santurismo: The Commodification of Santería and the Touristic Value of Afro-Cuban Derived Religions in Cuba” de Rausenberger.

presentes tanto en el espacio privado como en el público¹⁷. La ausencia de cualquier referencia a dichas religiones invisibiliza al pueblo afrocubano y, por lo tanto, blanquea la sociedad y la cultura de la isla.

La ausencia de las religiones afrocubanas en *Jdlm* cobra aún más relevancia si tenemos en cuenta que en el filme abundan las alusiones al cristianismo. La primera tiene lugar casi al comienzo. Juan acude en ayuda de Yiya, una vecina que piensa que su esposo, quien ha estado confinado a un sillón durante los últimos años, ha fallecido. Juan confirma las sospechas de Yiya, quien, al enterarse, apela a Dios y se santigua. Cuando el esposo se levanta, Yiya grita «¡Un milagro!», apuntando así a la religión que profesa, algo normal entre la población blanca de su generación, formada principalmente por descendientes de españoles. Juan, Lázaro y Vladi se ven abocados a «inventar», es decir, a servirse de todos los recursos caseiros que tienen a su alcance para eliminar al zombi¹⁸. Un ejemplo sería un exorcismo torpe y rudimentario. Juan usa un crucifijo y urge a un supuesto demonio a salir del cuerpo del anciano, a quien termina golpeando en la cabeza con el crucifijo y matando. Esta escena –guiño a clásicos del cine de horror como *Drácula* (Browning, 1931 y Fisher, 1958) o *El exorcista* (Friedkin, 1973)– resulta divertida, en parte por la manera apresurada y chapucera en la que los protagonistas abordan un problema inesperado: primero, le llenan la boca de ajo al abuelo para luego clavarle estacas de madera fabricadas *in situ* con las patas de una silla. Juan, Lázaro y Vladi hacen uso de su escaso conocimiento de la religión católica; sin embargo, nunca se encomienden a ninguna de las deidades afro-atlánticas o intentan practicar –incluso de una manera tan desastrosa como hicieran con el exorcismo– ninguno de los ritos que de ellas forman parte. Mencionar a algún Orisha o intentar llevar a cabo algún ritual habría ofrecido una imagen de Cuba menos occidental y blanqueada, pero definitivamente más fiel a la realidad cubana.

¹⁷ El estigma sufrido por estas religiones, fenómeno al que apunta el título de la canción de Álvarez, y el requisito de haber sido bautizado por la iglesia católica para poder iniciarse en cualquiera religión afro-atlántica existente en Cuba hacen que las cifras que estiman el número de practicantes de estas religiones fluctúen. La Comisión de los Estados Unidos para la Libertad Religiosa señala que un 70% de los 11 millones de cubanos que residen en la isla practica alguna religión afro-transatlántica.

¹⁸ Helen Yaffe define «inventos», sustantivo derivado del verbo «inventar», como las soluciones creativas que los cubanos encuentran a la escasez y a la necesidad (56; mi traducción).

Más adelante, nos encontramos con Preacher Jones, personaje caracterizado por llevar una cruz al cuello, un sombrero al estilo Indiana Jones, conducir un jeep y hablar inglés, apuntando a su supuesta ciudadanía estadounidense. Él le comunica al grupo en inglés: «Pienso que el Señor me escogió por una razón: quiere que yo sea su soldado en esta guerra contra el mal» (mi traducción). De nuevo, abundan las referencias al cristianismo mientras que las religiones afro-atlánticas son barridas debajo de la alfombra.

La última referencia religiosa llega hacia el final de la película y se reduce a una toma de una imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre, que sirve de ornamento del capó del vehículo anfibio que Vladi y Camila construyen para poder huir por mar. La cámara enfoca «a la cachita» –como cariñosamente se la llama– durante cuarenta segundos sin explicaciones, sin diálogos o sin mención alguna de su relevancia religiosa para los cubanos. Los espectadores cubanos o aquellos conocedores de la isla no requieren aclaración; quienes no lo son, pueden ver en esta toma de una virgen perteneciente a la religión católica los lazos de la isla con dicha doctrina como parte importante de su herencia colonial. Una vez más, las religiones afro-atlánticas –la referencia a Oshún en este caso, Orisha o deidad afro-atlántica sincretizada con la Virgen de la Caridad del Cobre– no tienen cabida. Volvemos a ser testigos del blanqueamiento de una nación indudablemente afrodescendiente que se nos presenta como lo opuesto.

Ni blancos, ni negros. Somos cubanos

En 1975, Fidel Castro se refería a Cuba como un país latinoamericano (Palmier 25). Dicha observación pretendía hermanar a Cuba con países africanos como Angola y justificar la presencia militar cubana en dichas naciones que se encontraban inmersas en guerras independentistas contra potencias coloniales como Portugal. Sin embargo, como Devyn Spence Benson, Danielle Pilar Cleveland o Alejandro de la Fuente han señalado, las palabras del líder cubano contradecían el discurso oficial del gobierno revolucionario en lo tocante a la raza¹⁹. La Revolución optó por reconfigurar Cuba como una democracia racial; el discurso oficial proclamaba haber acabado con la discriminación en la isla y usaba tal argumento para prohibir cualquier tipo de asociación basada en la identidad racial (de la

¹⁹ En 2002, se estimaba que el 62% de la población cubana era afrodescendiente (Torres 471).

Fuente, *A nation* 279-280). Como José Martí ya sugiriera, los cubanos, independientemente de su raza, deberían identificarse simplemente como cubanos en aras de fomentar una nueva idea de nacionalismo arraigado en valores y principios nacionalistas para así poder enfrentarse al Coloso del Norte; cualquier otra identificación que provocara división no tendría cabida en la nueva nación y sería interpretada como antirrevolucionaria (Benson 19)²⁰.

Por ende, la composición racial de los personajes de *Jdlm* –así como la trayectoria de cada uno de ellos en la película– amerita atención. Los protagonistas de *Jdlm* (Juan, Lázaro, Vladi, Camila, La China y El Primo) son un grupo de inadaptados que han sido discriminados por razones varias (Maguire 182): Juan y Lázaro no tienen empleo y, a menudo, se ganan la vida de maneras poco ortodoxas, infringiendo leyes como la Ley Anti-vagancia o pescando ilegalmente en aguas del malecón. Vladi se dedica a jinetear. Camila emigró a España con su madre, también cubana, con quien ahora planea marcharse a los Estados Unidos. La China pertenece a la tan maltratada comunidad LGBTQ+, y El Primo, inseparable de La China, encarna la ya estereotipada y omnipresente figura del «negrón de discoteca» y es el único personaje afrodescendiente en el filme²¹.

A Juan, el protagonista indiscutible y quien podría considerarse como mestizo, no lo define su color, lo define su cubanidad. En palabras del escritor Yoss (José Miguel Sánchez), «Juan es la personificación de la resiliencia del cubano medio, de su habilidad de hacer de la necesidad una virtud y de vivir inventando» (citado en Maguire 181; mi traducción). Su edad, su constitución, su nombre, inclusive su actitud ante la vida, lo confirman como representante del cubano medio. Su hija Camila es blanca –como lo es su abuela– y habla un español estándar peninsular; también son blancos Lázaro y su hijo Vladi, cuyo nombre completo, Vladimiro California, hace referencia a los dos ejes de la Guerra Fría: la Unión Soviética y los Estados Unidos. Si bien Juan encarna la figura del antihéroe,

²⁰ Para profundizar más en la opinión de Martí con respecto a Cuba y la cuestión racial, léase, entre otros escritos, «Mi raza» publicado en *Patria*, Nueva York, dos años antes de su muerte (1893). Es en este artículo que encontramos su famosa frase «Hombre es más que blanco, más que mulato, más que negro».

²¹ Léase más sobre el racismo y el sexismo aún vigente en «Cuba hoy: La pugna entre el racismo y la inclusión» de Alejandro de la Fuente. <https://www.nytimes.com/es/2019/04/26/espanol/opinion/cuba-racismo-afrocubanos.html>

termina convirtiéndose en héroe cuando, al final de la película, decide quedarse en Cuba a luchar contra los zombis solo y sin más arma que un remo²². En palabras de Miharū Miyasaka, «Juan, el *slacker* cubano, termina convirtiéndose en un heroico *zombie slayer*. Juan, quien hasta ahora había puesto su vida en piloto automático, experimenta un cambio radical como individuo e integrante de la sociedad; el héroe asume la responsabilidad de preservar los fundamentos de la nación del efecto desestabilizador de unos zombis que no creen en nada» (219). Una lectura más intertextual lo convierte en una suerte de Don Quijote cubano del siglo XXI a ojos del espectador. Aunque es seguro asumir que Juan muere a manos de los zombis y, por lo tanto, no es uno de los sobrevivientes, la película propone al personaje mestizo, representante del cubano medio, como héroe nacional. Pese a todo, el mensaje resulta demoledor: cualquier cubano que opte por luchar en Cuba y por Cuba será recompensado con la muerte. Solo sobreviven Lázaro, Vladi y Camila –estos dos últimos ya convertidos en pareja oficial–, y un niño a quien Juan rescata de su padre, también convertido en zombi. Incluso Lázaro, quien es un personaje de dudosa moral y un voyerista –condición tipificada como delito sexual–, escapa con vida hacia Miami.

Los únicos miembros del grupo que no logran sobrevivir son La China y El Primo. Si bien La China es mulata, las cualidades que informan su otredad son su orientación sexual y su identidad de género; es el único miembro del grupo que se destaca por estas razones. El filme la presenta como inteligente, mandona y resuelta: es ella quien negocia la parte de sus ganancias y la parte de El Primo en el negocio de Juan. Sin embargo, explotando lugares comunes, Brugués usa la performatividad de la sexualidad femenina articulada por este personaje para regalarnos momentos cómicos. Así, por ejemplo, cuando Juan y sus socios acuden al llamado de una señora que sospecha que sus huéspedes y sus acompañantes se convirtieron en zombis, la China arruina el plan de Juan cuando, al ver una cucaracha caminando por la pared a escasos centímetros de su rostro, grita desconsoladamente. La China, a quien ya hemos visto pelear mientras le dictaba a El Primo las coordenadas necesarias para luchar contra los zombis, grita cual damisela indefensa. Este gesto, si bien divertido para

²² Emily Maguire señala que «las referencias intertextuales de *Juan* lo insertan dentro del corpus de películas de este género en lengua inglesa, así como al cine clásico cubano haciendo que ambas tradiciones cinematográficas dialoguen» (173; mi traducción).

el espectador, no solo está fuera de carácter, sino que crea una situación aún más peligrosa para todos. Es ella el único personaje que encuentra su fin a manos de otro de los protagonistas del filme y la primera en morir del grupo; de hecho, muere dos veces, detalle que entraña una gran carga simbólica dada la historia reciente de la comunidad LGBTQ+ en Cuba. Primero, es mordida por un zombi y, luego, una vez ya convertida en zombi, Juan le da muerte dos veces, la segunda vez de manera alarmantemente agresiva: Juan la golpea repetidamente en la cabeza con un remo, causando repulsión y asombro en los otros; al notarlo, Juan se excusa: «¡Era una puta ladilla, coño!». Aunque el uso de esta expresión se extiende a otros países latinoamericanos y la palabra «ladilla» toma la acepción de persona molesta cuando aparece en un registro coloquial, no resulta baladí que el único uso de esta expresión vulgar en el filme ponga en el mismo plano al personaje claramente perteneciente a la comunidad LGBTQ+ con una enfermedad de transmisión sexual²³.

El Primo, personaje plano y estereotipado, encarna la presencia afrocubana en el filme. Además de La China, es el otro personaje que carece de nombre propio. Es un hombre grande y musculoso que, a excepción de un puñado de palabras sin peso, carece de líneas –y por lo tanto de voz– en todo el filme. A pesar de su apariencia fornida, se desmaya al ver sangre y responde servilmente a las órdenes de La China, actitud que pone su inteligencia en entredicho. La China lo usa como guardaespaldas; el grupo, por su parte, como mera fuerza bruta. Los personajes secundarios, incluyendo aquellos que tienen más relevancia como las vecinas Sara o Yiya, son blancos o, a lo sumo, mestizos. La presencia afrocubana brilla por su ausencia entre los zombis. Ante este panorama, cualquier espectador perspicaz se pregunta: «¿y tu agüela aonde ejtá?»

²³ La China no es el único personaje perteneciente a la comunidad LGBTQ+ en el filme. Dos de las vecinas de Juan son una pareja lesbiana *femme* que, aunque claramente pertenecen a esta comunidad, lejos de ser estigmatizadas o usadas para garantizar momentos cómicos, son mostradas como objetos de deseo masculino, detalle que socava su orientación sexual. De hecho, Juan les confiesa haberlas espiado teniendo sexo, acto que define como «espectáculo sublime», a lo que Lázaro replica: «Cuando me lo contó, me tuve que tocar». Más que personajes pertenecientes a esta minoría, ambas funcionan como atrezos para reafirmar la heterosexualidad de Juan y Lázaro, así como para subrayar el desmesurado deseo sexual de dichos personajes. El filme nunca retrata a La China como objeto de deseo, sino de burla.

¿Havanization?²⁴

La Habana funciona como un personaje más en *Jdlm*. Como ya se mencionó, la escena que da comienzo a la película tiene lugar en el mar, frente al malecón habanero, donde divisamos edificios icónicos como el Hotel Nacional o el FOCSA. En la secuencia del título, aparecen el capitolio cubano, el Parque de la Fraternidad, La Habana Vieja y diversas calles de Centro Habana, además de algunas tomas de la vida diaria de la capital cubana y una pequeña muestra de la diversidad racial del país. Tras la secuencia del título, las localizaciones se concentran en la zona de El Vedado, barrio que no es identificado por su nombre, sino que se nos presenta como La Habana sin más. Mientras que a los espectadores familiarizados con la capital cubana no les resultará difícil reconocer esta zona, aquellos que no lo estén verán en ella una Habana sin matices que coincide en gran medida con la visión que de ella se tiene desde el exterior.

Irónicamente, la palabra «vedado» significa lugar acotado, prohibido, fuera de alcance. En sus comienzos, fue campamento militar para interceptar posibles invasiones. Jorge Pavez Ojeda explica que, antes de su urbanización, El Vedado era conocido como «el bosque de La Habana» o Monte Vedado. Esta área, afirma el autor, fue zona predilecta de cimarrones y otras comunidades marginadas. Además, su ubicación era idónea para las ceremonias propias de las religiones afro-atlánticas (13). Monte Vedado encarna el monte al que Lydia Cabrera se refiere en su obra seminal del mismo nombre²⁵. Más tarde, se convertiría en una zona codiciada por la clase pudiente: El Vedado es el barrio construido por iniciativa privada más antiguo de América Latina y fue declarado monumento cultural nacional en 1999 (Mertins and Sardiñas Gómez 209, 211). Se empezó a levantar en la segunda mitad del siglo XIX, con avenidas perfectamente

²⁴ «Havanization» (2010) es el título de uno de los doce temas que conforman el álbum del mismo nombre de Raúl Paz. La canción y el vídeo oficial celebran la diversidad de la capital cubana, incluyendo afrodescendientes y practicantes de religiones afro-atlánticas como el Ifá.

²⁵ Lydia Cabrera –de quien fuera discípula Natalia Bolívar Aróstegui– forma parte de la cohorte de intelectuales cubanos blancos que a lo largo del siglo XX estudiaron las culturas y religiones afrocubanas en la isla. Abogaron para que se reconociese el importante aporte con el que la comunidad africana contribuyó a Cuba. *El monte* (1954), considerada la obra cumbre de Cabrera –uno de los manuales sobre religiones afrocubanas más completos y renombrados que existen– es fruto de su arduo trabajo de campo entre la comunidad afrocubana.

simétricas acentuadas por árboles, parques y zonas verdes, borrando, así, todo rastro de su pasado afrocubano. A partir de 1915, el flujo de residentes adinerados dio lugar a la edificación de mansiones eclécticas (Quintana 110). Según el Fondo Mundial de Monumentos (World Monument Fund), El Vedado incluye algunos de los mejores ejemplos de arquitectura y planificación urbana de comienzos y mediados del siglo XX en Cuba. Además de estas residencias majestuosas, consta de numerosos puntos de referencia habaneros como el Hotel Nacional, la Universidad de La Habana, La Chorrera o La Casa de las Américas (<https://www.wmf.org/project/el-vedado>). El Vedado es conocido por su buen estado de conservación, debido en parte a haber mantenido su posición exclusiva como sede de embajadas, residencias de diplomáticos, ministerios, instituciones gubernamentales y por ser la zona hotelera de La Habana por excelencia. Es un vecindario concebido por y para la clase media-alta blanca (de la Fuente, *A nation* 296). Todo ello lo convierte en un distrito urbano sin parangón en el contexto urbanístico cubano (Mertins y Sardiñas Gómez 216).

Nada de lo hasta ahora mencionado está presente en *Jdlm*, lo que nos permite hablar de este barrio habanero como una zona blanqueada por partida doble: primero por la iniciativa de la clase pudiente habanera y luego por el mismo Brugués, que no solo no desentierra su pasado afrocubano, sino que nos lo presenta como vecindario representativo de La Habana. Es precisamente esta Habana, la que sirve como carta de presentación para el consumo extranjero, la que la película nos muestra una y otra vez: El Vedado y sus mansiones, El Vedado y sus apartamentos, El Vedado y sus hoteles y, por supuesto, El Vedado y su malecón. La primera toma que vemos de La Habana, por ejemplo, es del Hotel Nacional con el edificio FOCSA justo detrás; este último, que consta de una serie de apartamentos de lujo y del exclusivo restaurante La Torre, aparece en varias ocasiones a lo largo del filme. Más adelante, vemos también en varias tomas el hotel Habana Libre, la Avenida de los Presidentes, el Hotel Presidente, la Casa de las Américas, La Rampa o la ya icónica Plaza de la Revolución.

Cabe mencionar que ninguno de los personajes del filme mora en un solar o en una vivienda en dudosas condiciones o comparte casa con personas de diferentes generaciones de la misma familia o vive en un reparto en las afueras de la ciudad, como es la norma en Cuba. Yiya y su esposo residen en un apartamento en el mismo edificio en el que vive Juan; no luce renovado, pero parece estar en buenas condiciones. El único inconve-

niente es el ascensor –que deja de funcionar cuando Juan acompaña a Yiya a su casa– y el estado desgastado de las paredes de los espacios comunales. Sara y su compañera viven en el mismo edificio. Por su parte, la residencia de la amante de Juan goza de buena decoración, y su esposo parece ser un hombre de negocios. La exsuegra de Juan vive en una mansión sin señales de deterioro; Camila se hospeda con su abuela. Juan llama hogar a una azotea, y jamás llegamos a saber dónde residen Lázaro, Vladi, La China o El Primo. Además, los personajes nunca se quejan de la dificultad de encontrar vivienda o de la escasez de alimentos –aunque debemos considerar la posibilidad de que la figura del zombi, que en gran medida cumple la función de «significante vacío» en el filme, pudiera estar apuntando a este problema; solo hay una referencia al transporte urbano.

La Habana –y por extensión la Cuba– retratada en *Jdlm* es un escenario anclado en una suerte de nostalgia fabricada que reside en el imaginario europeo y norteamericano y que flirtea con la industria turística: una Cuba socialista-tropical estancada en el tiempo, escenario de un experimento social único en las Américas, de una revolución venerada por unos y criticada por otros, de una arquitectura tan ecléctica como cautivadora que funciona cual pátina exotizante, desgastada y con problemas, *ma non troppo*. Una Habana donde las dificultades que se afrontan diariamente sirven para alimentar la nostalgia y para lanzar algunas críticas que no terminan de incomodar del todo. En ningún momento se muestran zonas con viviendas en peligro de derrumbe, los solares y cuarterías que gradualmente han aparecido en El Vedado, repartos como Alamar o municipios como Marianao, marcados por la falta de suministro eficiente de agua potable o el transporte precario y donde reside una alta densidad de afrodescendientes²⁶.

¿Y tu agüela aonde ejtá?

Jdlm sacudió el panorama cinematográfico cubano: fue la primera película de zombis creada, producida y filmada en el país caribeño y colmada de una plétora de críticas sociopolíticas. Su irreverencia no dejó indiferente a nadie. El filme ilustra las tensiones que entrañan la cultura cubana y la cubanidad, así como el acto de crear en la Cuba contemporá-

²⁶ Según Mertins y Sardiñas Gómez, las cuarterías son apartamentos de un cuarto creados dentro de una mansión. Este fenómeno ya tenía lugar antes del 1959 en otras partes de La Habana, pero no tendría lugar en El Vedado hasta después de la Revolución (13).

nea. La obra de Brugués arroja algo de luz sobre ese difícil ejercicio de malabarismo que es hacer cine —o cualquier otra expresión cultural— en Cuba al regalarnos un relato simultáneamente familiar y distinto, descarrado y conservador, mordaz y oficialista, cubano e internacional. De igual manera, *Jdlm* y su silencio ensordecedor en lo tocante a la afrocubanía, su reñida relación con la nación cubana y su inmensurable aporte cultural y epistemológico a la isla destilan vestigios de una narrativa occidental y blanqueadora aún vigente en Latinoamérica y el Caribe, digna heredera de un pasado colonial. Desde este ángulo, el filme es un fiel reflejo de un discurso oficialista sobre la raza y de un racismo tan manido como enraizado que impregna cada capa de la sociedad cubana. Paradójicamente, un filme que critica las muchas carencias del pueblo cubano y que apunta casi exclusivamente con el dedo acusador al gobierno carece de reflexión alguna sobre el papel que la raza ejerce sobre dichas carencias. Tal como lo ha hecho la Revolución desde sus inicios, Brugués lanza —y, a la vez, nos invita a lanzar— una mirada daltónica sobre la sociedad cubana que deviene en un producto incompleto, carente, donde la afrocubanía y la condición afrocubana quedan relegadas al ámbito de lo anecdótico, de lo circunstancial e insignificante. Este silencio revelador nos lleva a preguntarnos una y otra vez: ¿y tu agüela aonde ejtá?

OBRAS CITADAS

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Verso, 1983.
- Álvarez, Adalberto. «¿Y qué tú quieres que te den?». *Mi linda habanera*, Bis Music, 2005. Spotify, open.spotify.com/album/6XNKuYAofwnJ1hjDvge7dj?si=LUn9g-KQZyYnOeUyudfkg.
- Armengot, Sara. “Creatures of Habit: Emergency Thinking in Alejandro Brugués’ *Juan de los muertos* and Junot Díaz’s ‘Monstro’.” *TRANS-Revue de littérature générale et comparée*, vol.14, 2012, doi: [10.4000/trans.566](https://doi.org/10.4000/trans.566).
- Benson, Devyn Spence. *Antiracism in Cuba. The Unfinished Revolution*. University of North Carolina, 2016.
- Cabiya, Pedro. «Breve preámbulo sobre el significado del terror». *Horro-filmico. Aproximaciones al cine de terror el Latinoamérica y el*

- Caribe*. Editado por Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé, Isla Negra, 2012, pp. 19-43.
- Cardentey Levin, Antonio. «La revolución zombificada. La alegoría del trauma cubano en *Juan de los muertos*, de Alejandro Brugués». *Alambique: Revista Académica de Ciencia Ficción y Fantasía*, vol. 2, no. 1, 2014, doi: 10.5038/2167-6577.2.1.2.
- Casamayor-Cisneros, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- Cedeño Rojas, Maribel. «Apocalipsis revolucionario en *Juan de los muertos* de Alejandro Brugués». *Terra Zombi. El fenómeno transnacional de los muertos vivientes*. Editado por Rosana Díaz-Zambrana, Isla Negra, 2015, pp. 276-296.
- Cleveland, Danielle Pilar. *The Power of Race in Cuba. Racial Ideology and Black Consciousness During the Revolution*. Oxford University Press, 2017.
- De la Fuente, Alejandro. *A Nation for All: Race, Inequality and Politics in Twentieth-Century Cuba*. University of North Carolina Press, 2001.
- _____. «Cuba hoy: la pugna entre el racismo y la inclusión». *The New York Times*, 26 de abril, 2019, www.nytimes.com/es/2019/04/26/espanol/opinion/cuba-racismo-afrocubanos.html?smid=url-share. Consultado el 19 de abril de 2022.
- Dymond, Erica Joan. «*Juan de los muertos*». *A Cuba Cinema Companion*. Editado por Salvador Jiménez Murguía, Seon O'Reilly y Amanda Eaton McMenamin, Rowman and Littlefield, 2019, pp. 156-162.
- Hoermann, Raphael. "Figures of terror: The 'zombie' and the Haitian Revolution." *Atlantic Studies: Literary, Historical and Cultural Perspectives*, vol. 14, no. 2, 2016, pp. 152-173.
- Howard, Philip. "Interpreting the Experiences of the African Diaspora in the Americas." *Vanderbilt E-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol.1, no. 1, 2003, pp. 135-148.
- Juan de los muertos*. Dirigida por Alejandro Brugués, La Zancoña y La 5ta Avenida, 2011.
- Kay, Glenn. *Zombie Movies: The Ultimate Guide*. Chicago Review Press, 2012.

- King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Verso, 2000.
- Lauro, Sarah Juliet y Karen Embry. "A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism." *Boundary 2*, vol. 35, no. 1, 2008, pp. 85-108.
- Maguire, Emily. "Walking Dead in Havana: *Juan of the Dead* and the Zombie Film Genre."
- Simultaneous Worlds: Global Science Fiction Cinema*. Editado por Jennifer L. Feely y Sarah Ann Wells, University of Minnesota, 2015, pp. 171-184.
- McAlister, Elizabeth. "Slaves, Cannibals, and Infected Hyper-Whites: The Race and Religion of Zombies." *Zombie Theory: A Reader*. Editado por Sarah Juliet Lauro, University of Minnesota, 2017, pp. 63-84.
- Márquez, Roberto. *Puerto Rican Poetry: An Anthology from Aboriginal to Contemporary Times*. University of Massachusetts, 2006.
- Martí, José. «Mi raza». *Biblioteca Virtual Universal*. <https://biblioteca.org.ar/libros/656489.pdf> Consultado el 21 de julio de 2022.
- Mertins, Günter y Orestes Sardiñas Gómez. "El Vedado/Havana (Cuba): Consequences of the Transformation Process Within a Former Upper-Class Residential Quarter." *Erkunde*, vol. 68, no. 3, 2014, pp. 209-217.
- Millet, José. *Vodú en Cuba, Haití, República Dominicana, el Caribe y los USA*. Fundación Casa del Caribe, 2018.
- Miyasaka, Miharu M. «Dinámica cultural y ansiedad nacional en la zombificación de La Habana. Diálogo con Alejandro Brugués, director del filme *Juan de los muertos*». *Terra Zombi: El fenómeno transnacional de los muertos vivientes*. Editado por Rosana Díaz-Zambrana, Isla Negra, 2015, pp. 217-233.
- Palmier, Stephan. *The Cooking of History. How Not to Study Afro-Cuban Religion*. University of Chicago Press, 2013.
- Pavez Ojeda, Jorge. «Territorios e identidades en la ciudad de La Habana, Cuba. El caso de El Vedado (1860-1940)». *Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales*, 2001, pp. 1-41.
- Paz, Raúl. "Havanization." *Havanization*, Naïve Records, 2010.
- _____. "Havanization." *YouTube*. Consultado el 28 de mayo de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=EuaVbePQipc>

- Potter, Sara. "Postcolonial Pandemics and Undead Revolutions: Contagion as Resistance in *Con Z de Zombie* y *Juan de los Muertos*." *Alambique: Revista Académica de Ciencia Ficción y Fantasía*, vol. 6, no. 1, 2018, doi: 10.5038/2167-6577.6.1.5.
- Quintana, Nicolás. "Havana and Its Landscapes: A Vision for Future Reconstruction of Cuban Cities." *Havana Beyond the Ruins: Cultural Mappings After 1989*. Editado por Anke Birkenmaier y Esther Whitfield, Duke University Press, 2011, pp. 106-118.
- Rausenberger, Julie. "Santurismo: The Commodification of Santería and the Touristic Value of Afro-Cuban Derived Religions in Cuba." *Alma tourism: Journal of Tourism, Culture and Territorial Development*, vol. 9, no. 8, 2018, pp. 150-71.
- Risner, Jonathan. «Las multitudes no muertas. Alegorías del neoliberalismo en *Plaga zombi* y *Plaga zombi: Zona mutante*». *Horrofilmico. Aproximaciones al cine de terror el Latinoamérica y el Caribe*. Editado por Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé, Isla Negra, 2012, pp. 83-98.
- Salazar Cortés, Arantxa y María Edita Solís Hernández. «La blanquitud e industria cinematográfica 'incluyente': el caso de Yalitza Aparicio». *La Aljaba. Segunda Época: revista de estudios de la mujer*, vol 23., 2019, pp. 191-201, doi: [10.19137/aljaba-2019-230110](https://doi.org/10.19137/aljaba-2019-230110).
- Serrano, Carmen A. *Gothic Imagination in Latin American Fiction and Film*. University of New Mexico Press, 2019.
- Stock, Ann Marie. "Resisting 'Disconnectedness' in 'Larga distancia' and 'Juan de los Muertos': Cuban Filmmakers Create and Compete in a Globalized World." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 37, no. 1, 2012, pp. 49-66.
- Suppia Alfredo y Lúcio Reios Filho. «La invasión zombi en el cine de terror independiente latinoamericano». *Horrofilmico. Aproximaciones al cine de terror el Latinoamérica y el Caribe*. Editado por Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé. Isla Negra, 2012, pp. 142-159.
- Torres, Cristina. «Descendientes de africanos en la Región de las Américas y equidad en cuestiones de salud». *Revista Panamericana de Salud Pública*, vol. 11, no. 5/6, 2002, pp. 471-479.

Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Beacon Press, 1995.

United States Commission on International Religious Freedom. <https://www.uscirf.gov/>. Consultado el 20 de abril de 2022.

World Monument Fund. www.wmf.org/. Consultado el 26 de mayo de 2021.

Yaffe, Helen. *We are Cuba: How a Revolutionary People Have Survived in a Post-Soviet World*. Yale University Press, 2020.

**PUBLICACIONES
RECIBIDAS**

Libros recibidos, 2020-2021

- Acevedo, Ramón Luis (ed.). *Antología crítica de la literatura puertorriqueña II*. Río Piedras: Francisco Vázquez Editores, 2021.
- Alcántara Almánzar, José. *Manuel Rueda, único*. San Juan: Isla Negra, 2021.
- Arévalo, Marta de. *Obra en el tiempo*. Volumen I. Madrid: Deslinde, 2020.
- _____. *Obra en el tiempo*. Volumen II. Madrid: Deslinde, 2020.
- Aristeguieta, Jean. *Temblor del vacío: Últimos diarios poéticos tras la muerte de Elvira Senior*. Madrid: Deslinde, 2020.
- Báez Fumero, José Juan. *Tres poetas y un motivo*. Río Piedras: Ediciones Gaviota, 2020.
- Barradas, Efraín. *Desde la otra orilla*. Santo Domingo: Cielonaranja, 2021.
- Barrios y Carrión, Leopoldo. *La historia de la Guerra de Cuba*. Madrid: Deslinde, 2020.
- Bayo, General Alberto. *Mi aportación a la Revolución Cubana*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Castero, Ferdinand R. *Obra poética*. Edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Tiempo Nuevo, 2021.
- Chávez Castillo, Susana. *Primera tormenta*. Houston: Canal Press, 2020.
- Eulate Sanjurjo, Carmela. *La vida real: Cuentos*. Recopilación, edición y estudio crítico de Ramón Luis Acevedo Marrero. San Juan: Instituto de Literatura Puertorriqueña, 2020.
- Hostos, Eugenio María de. *Hamlet*. Edición de José Luis Vega. Madrid: Asociación de Academias de la Lengua Española, 2018.
- Laguerre, Enrique A. *Puntos de partida*. Selección, edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Tiempo Nuevo, 2021.
- Martínez Rodríguez, Gisela. *La poesía protoindiomática y lírica*. Selección de Fredo Arias de la Canal, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Nahson, Daniel. *Amor sensual por el cielo: La exposición del Cantar de los Cantares de Fray Luis de León*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Peña Obregón, Ángel et al. *Iconografía de Calixto García Iníguez*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Reyes, Ángela. *Poesía protoindiomática*. Selección y prólogo de Fredo

- Arias de la Canal. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Soriano Tinnirello, Clotilde Ma. *Umbrales multifacéticos*. Madrid: Deslinde, 2020.
- Sotomayor, Aurea María. *Poéticas que armar*. Cabo Rojo: Educación Emergente, 2017.
- Torres Caballero, Benjamín. *La novela detectivesca en Puerto Rico*. San Juan: Callejón, 2018.

Revistas

- Atenea*, número 516, segundo semestre, 2017.
- Arch-letras Científica: La escritura de Miguel Delibes*. Volumen V, número 1, 2021.
- Arch-letras Científica: Emilia Pardo Bazán hoy: la mujer y la escritora*. Volumen V, número 2, 2021.
- AVGVSTINVS: Revista publicada por los agustinos recoletos. Volumen LXIV, números 254-255, 2019.
- Boletín de la Academia Colombiana*, tomo LXVIII, números 277-278, 2017.
- Bulletin of Spanish Studies*, volumen XCV, número 8, octubre 2018.
- Cahiers des Amériques Latines*, números 88-89, 2018.
- Colonial Latin American Review*, volumen 25, número 1, 2016.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 833, noviembre de 2019.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 834, diciembre de 2019.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 835, enero de 2020.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 836, febrero de 2020.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 837, marzo de 2020.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 838, abril de 2020.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 839-340, mayo-junio de 2020.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 841-842, julio-agosto de 2020.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 846, diciembre de 2020.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 847, enero de 2021.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 849, marzo de 2021.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 850, abril de 2021.

- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 851, mayo de 2021.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 852, junio de 2021.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 853-854, julio-agosto de 2021.
- Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*. 46, 2020.
- Confluencia*, volumen 34, número 2, 2019.
- Confluencia*, volumen 35, número 2, 2020.
- Comparative Literature*, volumen 69, número 3, 2017.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 824, febrero 2019.
- Estudios*, Instituto Tecnológico de México, número 129, 2019.
- Estudios*, Instituto Tecnológico de México, número 131, 2019.
- Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, Universidad de Granada, volumen 69, 2020.
- Norte (Revista Hispano-Americana)*, México, número 531-532, 2019.
- Proyección*, número 275, 2019.
- Revista Chilena de Literatura*, volumen 94, diciembre de 2016.
- Revista de Literatura*, CSIC, volumen LXXXI, número 161, enero-junio 2019.
- Revista de Estudios Orteguianos*, número 40, 2020.
- Revista de Estudios Orteguianos*, número 42, 2021.
- Revista de Occidente*, número 465, febrero de 2020.
- Revista de Occidente*, número 467, abril de 2020.
- Revista de Occidente*, números 470-471, julio-agosto de 2020.
- Revista de Occidente*, número 472, septiembre de 2020.
- Revista de Occidente*, número 473, octubre de 2020.
- Revista de Occidente*, número 482, julio-agosto de 2021.
- Revista de Occidente*, número 487, diciembre de 2021.
- Revista de Occidente*, número 488, diciembre de 2021.
- Revista de Occidente*, número 490, marzo de 2022.
- Revista de Occidente*, número 491, abril de 2022.
- Suplemento cultural*, Universidad Nacional de Costa Rica, número 137, enero-marzo, 2020.
- Suplemento cultural*, Universidad Nacional de Costa Rica, número 138, abril-junio, 2020.
- Suplemento cultural*, Universidad Nacional de Costa Rica, número

139, junio-julio 2020.

Suplemento cultural, Universidad Nacional de Costa Rica, número 140, agosto-septiembre, 2020.

Suplemento cultural, Universidad Nacional de Costa Rica, número 141, octubre-diciembre, 2020.

Suplemento cultural, Universidad Nacional de Costa Rica, número 142, enero-marzo, 2021.

COLABORADORES

Olga ALBARRÁN CASELLES, Ph.D. Es doctora en Estudios Hispánicos por The University of British Columbia. Su investigación explora la intersección entre teoría literaria, feminismos y maternidades en la literatura hispánica reciente, cuestiones a las que ha dedicado diversos ensayos. Su libro *(Pro)creación: nuevos discursos de la maternidad en la España contemporánea, un estudio crítico de la literatura sobre la gestación*, ha sido recientemente publicado por Ediciones Libertarias. Actualmente, participa en varios proyectos internacionales sobre la relación entre creación literaria y reproducción humana. Vive en Vancouver y es Sessional Lecturer of Spanish en The University of British Columbia desde 2011.

María Claudia ANDRÉ, Ph.D. Profesora e investigadora emérita de Hope College, donde se desempeñó como catedrática especializada en estudios de América Latina y estudios de género y sexualidades. Ha publicado reseñas, entrevistas y artículos en revistas académicas nacionales e internacionales. Es autora y editora de varios libros, entre ellos: *Dramaturgas argentinas de los años 20* (2010), *The Woman in Latin American and Spanish Literature* (2012) y *Escrituras extremas: feminismos libertarios en América Latina* (2016).

Marina BETTAGLIO, Ph.D. Is an Associate Professor of Spanish and Italian at the University of Victoria, British Columbia, Canada. As a cultural comparatist, she conducts interdisciplinary research in the field of gender and media studies. Her most recent publications include: *Con el lápiz en la mano. Mujeres y cómics a ambos lados del Atlántico*, Special Issue of *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* coedited with Elizabeth Montes Garcés and María Elsy Cardona (2019), and *Rappresentare la violenza di genere. Sguardi femministi tra critica, attivismo e scrittura [Representing Gender-Based Violence: Feminist Approaches between Criticism, Activism, and Literature]*, ed. Marina Bettaglio, Nicoletta Mandolini and Silvia Ross (Mimesis, 2018), which participates in the growing debate over gender-based violence in contemporary Italy. Dr. Bettaglio's trilingual publication record investigates issues of representation and self-representation in a variety of media, centering on the discursive construction of maternal figures in contemporary Spain and Italy. Exploring how images of motherhood constitute powerful ideological tools that have shaped women's identity

throughout history, Dr. Bettaglio's research has focused on the way maternal narratives respond to patriarchal notions of proper maternal conduct and to neoliberal self-branding in post-Franco Spain and in Italy. In recent years, her scholarly activity has been supported by fellowships and visiting scholar positions at the Centre for Studies in Religion and Society at UVic (Fall 2017) and at the Universidad de Salamanca and the Universitat Autònoma de Barcelona (Fall 2019). She currently holds a 5-year SSHRC Insight Grant to research "Maternal Self-Expression in Spanish Graphic Narratives: Beyond Patriarchy and Neoliberalism?" (2020-2025).

Frieda Hilda BLACKWELL, Ph.D. Is currently Professor of Spanish at Baylor University in Waco, Texas, USA, where she has taught since 1989. She received her M.A. and Ph.D. from Vanderbilt University in Nashville, Tennessee, in 1979 and 1983 respectively. Her doctoral dissertation, later published by Albatros/Hispanófila/University of North Carolina in 1985, was entitled *The Game of Literature: Demythification and Parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester*. Much of the research came from her interviews with Torrente Ballester in 1981 in his home in Salamanca. She taught at Howard Payne University in Brownwood, Texas, from 1983 to 1989. She has published several articles on Torrente Ballester in *Dictionary of Literary Biography*, an edited volume by Janet Pérez and Stephen Miller published by Hispanic Society of America and several other venues. She has also published articles on Federico García Lorca in *Hispania* and *Cauce*, on Enrique Jardiel Poncela in *Letras peninsulares* and *Contextos*, and on Miguel Delibes in *Hispanic Journal*. She has served as Associate Dean for Humanities at Baylor University for the last 25 years. She has also presented on many nineteenth and twentieth-century novelists, dramatists, and poets at some 50 literary conferences over the past 30 years.

Maria B. CLARK, Ph. D. Professor Emerita of Spanish, Carson-Newman University, Jefferson City, Tennessee. Academic Specialization: Latin American literature and film, feminist, and psychoanalytic approaches to short fiction by Argentine women writers, Argentine film, and cinematographic strategies of the fantastic.

Michele C. DÁVILA GONÇALVES, Ph.D. Obtuvo un bachillerato y maestría en literatura comparada de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, y se doctoró en literatura hispánica en la Universidad de Colorado, Boulder, en los Estados Unidos. Actualmente es Catedrática en el *World Languages and Cultures* en Salem State University en Massachusetts. Sus temas de investigación son el *Bildungsroman* y *Bildungsfilme*, la literatura puertorriqueña y la novela detectivesca latinoamericana. Entre sus recientes publicaciones están «Las ironías de la soledad en *Doce versiones de soledad* de Janette Becerra» en *Cuadrivium* (2021); «Poéticas de la soledad en el Caribe: Janette Becerra y Tere Dávila» en *Exégesis* (2018), «Detectives de aquí y de allá: enigma, metaficción y búsqueda de la verdad en la novela policial puertorriqueña» en la *Revista del Instituto de cultura puertorriqueña* (2017); «Navegando mundos virtuales: literatura femenina puertorriqueña» en *Entornos Digitales: Conceptualización y Praxis* (2017) y “Subversions of Motherhood: The Sleuth in Claudia Piñeiro’s Crime Fiction” en *Twenty-first Century Latin American Narrative and Postmodern Feminism* (2014). En 2016 editó el volumen *Transnational Orientalisms in Contemporary Spanish and Latin American Cinema*.

Catalina FORTTES ZALAUQUETT, Ph. D. Profesora de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, y Ex Directora de los programas de Posgrado en Literatura del Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Como docente, dicta cursos de pre y posgrado dentro de las áreas de literatura en habla inglesa y latinoamericana. La profesora Forttes ha sido investigadora responsable de un proyecto Fondecyt Iniciación: «Sobrevivir la megalópolis: adolescentes, masculinidad y medios en la novela de iniciación latinoamericana, 1960-2011» (2012-14) y un Fondecyt Regular: «Narrar lo imposible: Gótico, *autoficción* y maternidad en la narrativa latinoamericana reciente» (2020-2023). Es Co-investigadora de dos proyectos Fondecyt Regular: 1-«Músico errante: masculinidades, estéticas y mercados en la música popular y narrativa latinoamericana reciente» (2015-17), y 2-«Descolonizando la mirada imperial: tropos de representación de sujetos afrodescendientes en cinematografías críticas de las Américas» (2019-2022). En estos proyectos ha trabajado la literatura y la producción cultural latinoamericana contemporánea desde los estudios de género, raza y afecto con un foco en la representación de la maternidad, masculinidades jóvenes y la naturaleza.

Alicia HERRAIZ GUTIÉRREZ, Ph.D. Profesora y comunicadora, es Doctora en Literatura por la Universidad de Nebraska-Lincoln, Máster en Literatura por la Universidad de Western Michigan y Máster en Educación por la Universidad de Burgos. Ha participado en cerca de una veintena de conferencias y es autora de varios artículos y capítulos de libro. En la actualidad, dirige el Máster en Enseñanza de Español como Lengua Extranjera en la Universidad Isabel I. La doctora Herraiz Gutiérrez incorpora en toda su investigación académica una perspectiva de género, con especial atención a los personajes femeninos y a la obra de escritoras. En su faceta de comunicadora, está comprometida con la divulgación humanística, participando en varias publicaciones culturales además de en el programa «Al pie de la torre».

Magdalena Maiz-Peña, Ph.D. is the William H. Williamson Professor of Hispanic Studies at Davidson College. She specializes in contemporary Latin American Women Writers, and Life-Writing, gender, and the politics of representation. Her teaching interests include Latin American human rights, the Latin American/Latino city, and 21st century Latin American short narratives. Recently co-edited with Nora Erro-Peralta, *La palabra contra el silencio; Elena Poniatowska ante la crítica* (2013), and with Elizabeth C. Martinez, *Teaching the works of Elena Poniatowska in 21st Century Frames* (Diálogo, Special Issue Spring 2014). Recent publications are «Siluetas entintadas, instalación gráfica, life-writing gráfico y geografías corpóreas: *Who is Ana Mendieta?*» included in the Special volume *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 43.1 (Otoño 2018): 169-191, and «Geografías interiores, cuerpos-hablantes y texturas visuales de la depresión: el manifiesto corpóreo nepantlista de Laura Aguilar (1959-2018)», *Revista de Estudios de Género y Sexualidades*, Special Issue 45.1 (2019) *Re-imagining Female Disabilities in Luso-Hispanic Women's Cultural Production*. Essay includes photography “Nature self-portrait #2” courtesy of the Getty Museum at Los Angeles.

Ángela MARTÍN PÉREZ, Ph.D. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, cursó dos másteres en la Universidad Complutense de Madrid, uno de ellos en Estudios Literarios. En 2018, se graduó de su doctorado en la Universidad de Connecticut (Estados Unidos). Trabaja actualmente como Investigador María Zambrano en la Universidad

de Castilla-La Mancha. Los últimos cinco años fue profesora en la Universidad de Southern Indiana, donde impartió cursos de literatura española y latinoamericana y cultura hispánica. Dirige, junto al Dr. Santiago Sevilla y el Dr. Jesús Guzmán Mora, el *Seminario Las Desconocidas. Estudios sobre la identidad femenina en la literatura* de donde surge la Revista de Crítica Literaria *Andrea* y el congreso anual con el mismo nombre. Entre sus líneas de investigación, destaca el teatro español contemporáneo, los estudios autobiográficos y la identidad femenina en la literatura.

Lila MCDOWELL CARLSEN, Ph.D. Associate Professor of Hispanic Studies en Pepperdine University, California, Estados Unidos. Es autora de varios artículos y capítulos sobre la ficción de Chile y de México, los cuales incluyen estudios de las obras de Isabel Allende, Roberto Bolaño, Diamela Eltit y Cristina Rivera Garza, entre otros. Su investigación se enfoca en la utopía y la distopía, el género y las intersecciones de las culturas orientales y occidentales en la literatura hispánica reciente. <https://seaver.pepperdine.edu/academics/faculty/lila-mcdowell/>

Vilma NAVARRO-DANIELS, Ph.D. Es Professor of Spanish and Film Studies en Washington State University. Sus campos de estudio son la literatura, el cine y la cultura de España y del Cono Sur de América Latina de los siglos XX y XXI. Su aproximación interdisciplinaria une sus estudios en filosofía, educación, ciencias sociales, literatura y estudios de cine. Su trabajo académico se centra en la relación entre las transformaciones políticas, sociales, culturales y económicas y sus representaciones literarias y cinematográficas. Ha publicado sobre novela, cuento, poesía, teatro y cine españoles y latinoamericanos, y acerca de géneros asociados a la cultura popular, como la serie televisiva y el cómic.

Luis H. PEÑA, Ph.D. Professor in the Department of Hispanic Studies and Latin American Studies at Davidson College. He received his doctorate from Arizona State University. His publications include *La metamorfosis del deseo: una aproximación a la narrativa mexicana contemporánea 1958-1970*, and *Modalidades de representación del sujeto auto/biográfico femenino*. He has published extensively and read papers at professional meetings on topics related to his areas of interest in 20th and 21st century Latin American film, literature, and culture, Latin American literary and cultural theories

since the 1960s, and Images of the US-Mexico Border, including the essays «Memoria, diálogo y escritura: *Hasta no verte Jesús mío*» and «Intersticios, cruzamientos e intersecciones: Desafíos pedagógicos en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska». Most recent publication is entitled “Staging Modernity: Reports on the Murder of Delmira Agustini, Cursed Celebrity,” in *Negotiating Space in Latin America*, edited by Patricia Vilches (Leiden & Boston: Brill Rodopi, 2020): 258-280. Chapter 12.

Alejandro RAMÍREZ MÉNDEZ, Ph.D. Es Assistant Professor of Spanish in The School of Languages, Cultures, and Race, en Washington State University, donde imparte cátedra de estudios latinoamericanos y cultura latinx en los Estados Unidos. Su investigación incluye el estudio de migración y diáspora en la cultura urbana en Latinoamérica y en los Estados Unidos. Actualmente está trabajando con narraciones urbanas de escritores latinx que representan y describen los flujos contemporáneos de personas e ideas en las metrópolis norteamericanas, mostrando cómo sus obras entrelazan los límites políticos entre distintas naciones, mientras generan geografías transnacionales y espacios transfronterizos en el periodo histórico del neoliberalismo global.

Javier RIVERO GRANDOSO, Doctor. Profesor del Departamento de Filología Española de la Universidad de La Laguna. Ha dirigido varios proyectos de investigación sobre las representaciones literarias y artísticas de Canarias. Preparó las notas a la edición italiana de *Libro de poemas*, de Federico García Lorca, traducido por Valerio Nardoni y editó un monográfico sobre la novela criminal en la revista *La Página*, los volúmenes *Ciudades mito y Reflejos de la ciudad* en la editorial Peter Lang, el libro *La ciudad hostil* en la editorial Síntesis y la obra poética del autor canario Julián Herrera bajo el título *La mentira del agua y Alfabeto celoso (Obra completa)*. En 2018, publicó una edición de *Un verano en Tenerife*, de Dulce María Loynaz, en la Colección Atlántica del Gobierno de Canarias. Es el director del Seminario Internacional Tenerife Noir de Investigación en el Género Negro que se celebra cada año en la Universidad de La Laguna y de la recién constituida Cátedra Cultural Antonio Lozano de Género Criminal.

Silvia M. ROCA-MARTÍNEZ, Ph. D. Es profesora titular de Literatura Latinoamericana en The Citadel, The Military College of South Carolina

y egresada del programa doctoral en Literaturas Hispánicas con especialidad secundaria en los Estudios de Género de la Universidad de Indiana, en Bloomington, Indiana, Estados Unidos. Su investigación se bifurca en dos temas: el estudio de las representaciones de religiones afrocaribeñas en la producción cultural cubana contemporánea y el estudio de memorias de intelectuales latinoamericanas involucradas en movimientos políticos de sus respectivos países o de Latinoamérica en general. Ha publicado su trabajo en revistas especializadas como *Chasqui*, *Cincinnati Romance Review* o *A Contracorriente*, así como varios capítulos en volúmenes editados.

Yamile SILVA, Ph.D. Profesora titular y directora del Departamento de Lenguajes y Estudios Culturales de la University of Scranton donde enseña literatura hispanoamericana. Gracias a las becas *American Association of University Women* and *the Program for Cultural Cooperation between Spain's Ministry and the United States*, ha adelantado gran parte de su investigación en el Archivo de Indias de Sevilla, el Archivo Histórico de Madrid, la Biblioteca del Congreso de Washington D.C., el Archivo Arzobispal de Lima, la Biblioteca Palafoxiana de Puebla, entre otros. Entre el año 2017-2019, fue presidenta de la Asociación de Estudios de Género y Sexualidades (AEGS) (anteriormente AILCFH). En 2020, fue elegida como miembro del Comité ejecutivo del área de Colonial de LASA. Es coeditora de la antología *Palabras: Dispatches from the Festival de la Palabra* (2013) y coeditora de dos antologías sobre estudios del Caribe. Sus libros incluyen *Agencia, Historia y Empoderamiento Femenino* (2018) coeditado con Diane Martin y Eva Paris-Huesca, y *La sonrisa del paisaje. Diarios de Abigail Mejía* (2020).

Morgan F. SMITH Ph. D. She is a Visiting Assistant Professor at the Department of Spanish and Portuguese, Miami University of Ohio. Her work focuses on the gynocentric turn and feminine fatality as a response to patriarchal oppression. Her doctoral dissertation, “When the Father’s Away, Girls Will Slay: The niña fatal and the De(con)struction of the Paterfamilias,” focuses on the fatal adolescent in the works of female creators as a tool for exploring alternative solutions to the legislative collapse of the fatherland (patria) through developing female subjectivity. She loves femme fatales and aspires to be one when she grows up.

Rebecca STEPHANIS, Ph.D. Is an Associate Professor at Gonzaga University in Spokane, Washington. Her research focuses on a variety of textual representations of space, place, and national construction in the literature, photography, and film of Argentina, Cuba, and Colombia. Her publications include: “The Burden of Violence in Ciro Guerra’s *La sombra del caminante* (*Wandering Shadows*, 2004),” “Exploring Space/Excavating Place: Alejo Peyret, the Misiones Territory, and the Argentine State,” and «La construcción del ‘Hombre nuevo’: el intelectual y el revolucionario en *Memorias del subdesarrollo*, *Fresa y Chocolate* y *Guantanamera*».

Karla P. ZEPEDA-WENGER, Ph.D. Associate Professor of Spanish en Purdue University Fort Wayne. Ha impartido cursos de literatura hispana, conversación, composición, cultura, filme y español como segunda lengua. Su último libro, *Se abre el telón: Teatro español y latinoamericano para analizar, conversar y actuar* (McFarland & Co., 2021, co-editado), es una colección de obras de teatro. También es autora de *Exile and Identity in Autobiographies of Twentieth-Century Spanish Women* (Peter Lang, 2012) y co-editó *Forging a Rewarding Career in the Humanities* (Sense Publishers, 2014).

RED DE REVISTAS

La **REVISTA DE ESTUDIOS HISPANICOS** participa en la Red de colaboraciones con revistas literarias y culturales publicadas en América Latina, Europa y Estados Unidos que impulsa la **REVISTA CHILENA DE LITERATURA**. “Dicha red implica canje, intercambio de avisos con las revistas que así lo estimen, colaboración ocasional con respecto a pares evaluadores y también estudiar la posibilidad de realizar dossiers o números en conjunto.”

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Incluida en ISI, ERIH, SCOPUS, REDALYC,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de Estudios, Notas,
Documentos, Reseñas.

2015: números monográficos "Barroco fronterizo" número 90
y "Nicanor Parra" número 91.

2016: número monográfico "El libro y soporte digital ¿Cambio
de época?" convocatoria abierta, ver número 91.

Para suscripción y envío de contribuciones
www.revistaliteratura.uchile.cl
Contacto: rchilite@gmail.com

**MANUAL DE
PROCEDIMIENTOS**

Manual de procedimientos

La *Revista de Estudios Hispánicos*, adscrita al Seminario Federico de Onís del Departamento de Estudios Hispánicos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, es una publicación arbitrada bianual de investigaciones literarias, lingüísticas y culturales del mundo hispánico. Publica en español, inglés, portugués, entre otras lenguas, trabajos inéditos de investigación, reseñas, bibliografías, documentos, notas y entrevistas.

Director

La dirección de la *Revista de Estudios Hispánicos* será labor del director del Seminario Federico de Onís. Su función principal es promover la publicación periódica de los números de la revista a tono con las decisiones acordadas con la Junta Editora.

Junta Editora

La Junta Editora de la *Revista de Estudios Hispánicos*, instaurada en 1971, cuando comenzó la segunda época de la publicación, es el cuerpo asesor del director de la revista. Se reúne periódicamente para discutir y establecer el derrotero de las publicaciones. Sus miembros son recomendados y seleccionados en reunión oficial de la Junta Editora.

Junta Honoraria

La Junta Honoraria fue definida en el momento de su creación del siguiente modo: “Hemos considerado la posibilidad de crear una Junta de Redacción Honoraria con los nombres de todos los profesores distinguidos que en un momento u otro han formado parte de la facultad del Departamento de Estudios Hispánicos”. Actualmente, los nombres de los miembros de esa junta son propuestos y seleccionados en reunión oficial por la Junta Editora.

Junta Evaluadora (externa e interna)

La Junta Evaluadora externa está formada por profesores de universidades extranjeras o de Puerto Rico que no sean profesores de la Universidad de Puerto Rico. La Junta Evaluadora Interna incluye a todos los profesores del Departamento de Estudios Hispánicos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico —salvo aquellos que hayan decidido no pertenecer a ella—.

Evaluación de artículos y reseñas

Los artículos y reseñas recibidos son evaluados anónimamente por dos especialistas del área de estudio. De ser rechazado por uno de ellos, el artículo o reseña se someterá a un tercer lector. Si éste lo rechaza, quedará rechazado; si lo acepta, será publicado.

**NORMAS PARA LA
PRESENTACIÓN DE
ARTÍCULOS**

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

La *Revista de Estudios Hispánicos* es una publicación arbitrada bianual de investigaciones literarias, lingüísticas y culturales del mundo hispánico. Publica en español, inglés y portugués trabajos inéditos de investigación, reseñas, bibliografías y entrevistas.

Los colaboradores deben cumplir con los siguientes requisitos:

1. Incluir un resumen de no más de 150 palabras y seleccionar cinco palabras clave. Tanto el título del artículo como el resumen y las palabras clave deben estar en español e inglés.
2. Seguir las indicaciones en la redacción de los artículos de la última edición del *MLA Handbook y las reglas ortográficas de la Real Academia Española*.
3. El autor deberá incluir un breve párrafo biobibliográfico, la dirección postal y la dirección electrónica a través de la cual se le pueda contactar.
4. En caso de que los artículos no cumplan con estos requisitos no se someterán a evaluación.
5. Los artículos se circularán anónimamente entre asesores especialistas quienes evaluarán el mérito para la publicación.
6. Debe enviar una versión electrónica en *Word* o *Word Perfect* (versiones recientes), a la dirección altardavid@hotmail.com.
7. La *Revista de Estudios Hispánicos* se reserva el derecho de publicar los trabajos aceptados en el número que considere más conveniente.

