

El *Bildungsroman* de la postmodernidad literaria: Nuevos sentidos de la pertenencia y del desarraigo en la novela y el cine hispanos del siglo XXI

By

Belkis E Barrios

Dissertation

Submitted to the Faculty of the
Graduate School of Vanderbilt University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

May 11, 2018

Nashville, Tennessee

Approved:

Andrés Zamora, Ph.D.

William Franke, Ph.D.

Edward H. Friedman, Ph.D.

Cathy L. Jade, Ph.D.

A mis padres. Por ellos, la noción del hogar pervive en mí,
aún desde la distancia y a pesar de los incesantes recorridos

AGRADECIMIENTOS

En estas líneas quiero expresar mi agradecimiento a todas las personas que me ofrecieron su valioso apoyo en el largo, y no siempre constante, proceso de escritura de esta disertación. Especiales gracias le debo a mi asesor y amigo, Andrés Zamora, por la confianza y el cariño depositados en mí a lo largo del camino, por su estimulación intelectual, y sus siempre valiosos y oportunos consejos. Agradezco igualmente a los miembros de mi comité de tesis, Cathy L. Jrade por su inestimable orientación y su eterna disposición a ayudarme a desarrollar agudeza en el pensamiento crítico, a Edward H. Friedman por sus útiles sugerencias, su amabilidad y continuas muestras de solidaridad, y a William Franke por su receptividad a leer y a ofrecer valiosas críticas a mi proyecto.

Quisiera extender mi gratitud a los profesores Ruth Hill, William Luis, Catherine McTamane, Philip Rasico, Virginia Scott y Benigno Trigo, de quienes recibí inolvidables enseñanzas en el espacio del salón de clases durante mis años de doctorado. También doy las gracias a todos los coordinadores de cursos de español con quienes tuve la oportunidad de trabajar, y bajo cuya guía y ejemplo enriquecí mis habilidades docentes: Frances Alpren, Chalene Helmuth, Clint Hendrix, Patrick Murphy y Carolina Palacios. A José Luis Aznar por permitirme adquirir experiencia en programas de estudios de lengua en el extranjero a través del Maymester en Alicante, y a Paz Pintané por abrirme las puertas de su clase de Introducción a la Literatura mediante el programa de "Shadowing" y animarme a diseñar y enseñar varias clases en distintos géneros y periodos de la literatura hispana. A Lilliana Rodríguez, especiales gracias por su constante sonrisa y disposición a ayudar.

Mil gracias a mis colegas Ben Galina, Tim Foster, John Maddox, Clara Mengolini, Berna Muñoz, Megan Myers, Alexandra Rodríguez, David Vila, Steven Wenz y Boston

Woolfolk. Especial agradecimiento le expreso a mi querida colega y amiga Alicia Lorenzo-García, por su incondicional apoyo, cariño y amistad, así como a mis compañeros y amigos Alana Álvarez, Carmen Barrios, Denise Callejas, Karin Davidovich, Alejandra Escudero, Irina Goundareva, León Guerrero Ayala, José Lara, Jimmy Medina, Elsa Mercado, Ebtisam Mursi, Tugba Sevin, Camille Sutton y Alonso Varo Varo, por su cálida presencia y cariñoso apoyo.

A mis hermanas Mariluna Hernández y Trina Barrios Benaím, gracias por su complicidad, por las risas compartidas y el apoyo desde la distancia. A mis primos y amigos en Venezuela y en distintos rincones del mundo por no olvidarse nunca de mí. A Pat Whelan, gracias por creer en mí, en mi potencial y habilidades, y por no dejar jamás de impulsarme amorosa y desinteresadamente a perseguir mi meta. A Mary Sue Whelan, por mostrarme un camino de luz. Por último, a mis amados padres, a quienes dedico este trabajo, por la generosidad, altruismo y amor incondicional que me han regalado toda la vida.

TABLA DE CONTENIDOS

	Página
DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
Capítulo	
1 Introducción. Reescrituras postmodernas del <i>Bildungsroman</i>	1
1.1 <i>Bildungsroman</i> "hispano"	16
1.2 Novela y cine	20
1.3 Novelas hispanoamericanas y postmodernidad global	27
1.4 El cine hispano: contexto histórico y contemporaneidad global	35
2 El <i>Bildungsroman</i> a través del tiempo y el espacio: El ayer y el hoy del género en sus distintas variaciones regionales.....	54
2.1 <i>Bildungsroman</i> : Consideraciones históricas y teóricas	54
2.2 Variaciones del <i>Bildungsroman</i> en la literatura latinoamericana	60
2.3 Un <i>Bildungsroman</i> clásico latinoamericano: <i>Don Segundo Sombra</i> (1926)	62
2.4 Dos ejemplos del <i>boom</i> latinoamericano de los sesenta	64
2.5 Los <i>Bildungsromane</i> con protagonistas minoritarios	66
2.6 Las ficciones del postboom	72
2.7 El enfoque trasatlántico: Un breve contexto de la tradición picaresca y los relatos de aprendizaje en la literatura española	80
2.8 La relación entre la picaresca y el <i>Bildungsroman</i>	85
2.9 La relevancia de la tradición picaresca en la conformación de la novela latinoamericana	89
2.10 Variaciones del modelo del <i>Bildungsroman</i> en España	97
3 Modernismo y postmodernidad literaria hispanoamericanos: Continuidades y rupturas	102
3.1 La tensión entre el pesimismo y el optimismo en los periodos finiseculares	102

3.2	La tensión entre lo local y lo global en los periodos finiseculares	119
4	El regreso al origen en <i>Blue Label/Etiqueta Azul</i> y <i>Nadar solo</i> , ¿desintegración o invitación al 'renacimiento'?.....	128
4.1	La búsqueda de valores trascendentes en la postmodernidad literaria: ¿posibilidad o utopía?	135
4.2	El repudio hacia la familia como célula mínima de "lo nacional".....	138
4.3	La escuela como otro espacio de "deformación"	154
4.4	El viaje como instrumento catalizador de la conciencia en <i>Nadar solo</i>	158
4.5	El viaje como rito de iniciación en <i>Blue Label</i>	174
4.6	La subversión de los espacios de integración	188
5	<i>El príncipe de los caimanes</i> y <i>El pejesapo</i> . ¿ <i>Bildungs</i> a lo picaresco?.....	193
5.1	Sociedad y configuración del mito / modo picaresco en <i>El príncipe</i> y <i>El pejesapo</i>	204
5.2	La barbarie del caucho: Legado de degradación y determinismo en la Amazonía del siglo XXI	207
5.3	El pejesapo contra la sociedad, o la sociedad contra el pejesapo?.....	215
5.4	Una configuración preliminar de Miguel y Tomás como "pícaros"	225
5.5	El caimán y la anaconda: los modelos "educativos" a emular en <i>El príncipe</i>	234
5.6	Variaciones del mito picaresco en <i>El pejesapo</i>	240
5.7	Reconciliación y redención: ¿posibilidad o aporía?	246
5.8	"El mundo es así de jodido, Godiva, no lo he inventado yo": la progresiva aniquilación de la conciencia de Miguel.....	255
5.9	La tensión cíclica entre la obliteración del <i>Bildungs</i> y el nacimiento de la conciencia en dos obras del mismo periodo: <i>Ronda nocturna</i> y <i>Cidade de Deus</i>	261
5.10	El tropo del río y la aporía del retorno al hogar	272
6	<i>La ciudad feliz</i> y <i>Princesas</i> : Hacia una identidad global.....	287
6.1	Una aproximación objetiva a la "nación" y a la "identidad nacional" en tiempos globales	292
6.2	Lo local y lo global: nuevos planteamientos.....	299
6.3	Variaciones del desencanto, o las distintas versiones del desarraigo	304

6.4 La aversión a la familia: otro <i>leitmotiv</i> de la insatisfacción juvenil	315
6.5 Variaciones del <i>Bildungs</i> y posibilidades de arraigo: La evolución de una conciencia individual	328
6.6 <i>Princesas y La ciudad</i> : Dos modelos actualizados de <i>Bildungsroman</i> femenino	349
7 Reflexión final. La novela de formación del siglo XXI: ¿'Género' emergente? ¿ <i>Bildungsroman</i> postmoderno?	354
OBRAS CITADAS	369

Capítulo 1

Introducción: Reescrituras postmodernas del *Bildungsroman*

En un sentido clásico, el *Bildungsroman* es un género narrativo arraigado en la tradición literaria europea del siglo XIX, e inspirado en ideales de la Ilustración y del Romanticismo. Su argumento se fundamenta en la formación y la auto-realización de los protagonistas, representados, en líneas generales, como jóvenes insatisfechos que emprenden un viaje en busca de crecimiento personal, madurez e integración positiva dentro de sus respectivas sociedades. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando se combinan los rasgos del *Bildungsroman* clásico con las particularidades estéticas de ciertas ficciones postmodernas de aprendizaje escritas en el siglo XXI en regiones de habla hispana? En el periodo literario postmoderno se registra un giro fundamental en relación con la modernidad. La certeza contenida en el género canónico en cuanto a la potencialidad del individuo de forjar su propia formación, de aprehender el conocimiento y de alcanzar una conciencia elevada que le permitiera lograr una madurez e integración efectivas dentro de su mundo, parece desvanecerse para dar lugar a la incertidumbre. Las ficciones postmodernas tienden a obsesionarse con la impresión de desconcierto y perplejidad, y llaman la atención sobre una primordial duda en cuanto a la posibilidad de capturar una realidad referencial coherente. De hecho, narradores literarios y cinematográficos sugieren constantemente en sus creaciones que, aún desde su propia subjetividad, resulta difícil comprender el mundo que intentan representar. Desde el punto de vista de la evolución histórico-literaria, si las obras de la tradición picaresca española (según algunos críticos,

precursoras del *Bildungsroman*) sugerían la inclemencia de la sociedad estamental—y del autor mismo como representante de esa sociedad—contra el individuo, y el *Bildungsroman* depositaba su confianza en el individuo ilustrado para conducir a la humanidad a un estado más óptimo, la postmodernidad literaria reflexiona sobre el individuo en desconcertada lucha contra una sociedad incomprensible y hostil.

Dentro de este contexto estético particular, identifico una tendencia en la literatura y el cine hispanos¹ del siglo XXI que exige reconocer el surgimiento de un género diferente, originado a partir del "enlazamiento" estético entre el *Bildungsroman* clásico—con sus variaciones y adaptaciones histórico-contextuales en las regiones hispanas—y las peculiaridades de las ficciones que se narran en la postmodernidad literaria. Este nuevo género establece un productivo diálogo con el modelo canónico del *Bildungsroman* y, a la vez que retiene evidentes continuidades, plantea también profundas rupturas. En esta disertación propongo una noción inédita, la de "actualizar" o conceptualizar el "último paso" en el desarrollo del género del *Bildungsroman* en las regiones de habla hispana. ¿Qué nos están revelando las manifestaciones literarias y cinematográficas de esta época en relación con una especie de "signo común" generacional? Buena parte de las expresiones textuales de las últimas dos décadas representan a jóvenes personajes en los que se identifica un conjunto de preocupaciones fundamentales que aquejan profundamente a esta generación y determinan su concepción de sí misma, así como del momento que le ha tocado vivir y su porvenir. Una serie de escritores y cineastas latinoamericanos y

¹ Más adelante ofreceré una justificación de la inclusión del cine en mi estudio, como también del término "hispano" dentro del contexto de esta investigación.

² Aquí resulta significativo notar que dos de los creadores en cuestión—Santiago Roncagliolo y Eduardo Sánchez Rugeles—dejaron atrás sus países de procedencia y se han radicado en España. Ellos perciben la "realidad" de sus lugares de origen desde una distancia territorial y, sin embargo, tanto en los autores como en sus personajes se identifican las profundas huellas del pasado histórico nacional de sus respectivos países.

españoles, nacidos entre mediados de la década de los sesenta y principios de los ochenta, aunque en espacios geográficos diferentes, recrean en sus novelas y películas historias que giran sobre la vida presente y cotidiana de jóvenes hispanos (y en algunos casos también de otras nacionalidades) del siglo XXI, habitantes, en su mayoría, de ámbitos urbanos. Las experiencias de vida de estos individuos vienen determinadas, en buena medida, por los contextos históricos, sociopolíticos y culturales específicos que dictan el quehacer humano en sus lugares de origen. Sin embargo, más allá de su procedencia geográfica, este grupo de artistas parecería contar una historia similar que tiende a repetirse: la de un prototipo de antihéroes post-modernos, desilusionados, que emprenden un viaje bien sea territorial o introspectivo y que intentan—aparentemente en vano—encontrar significado y sentido de pertenencia en un mundo globalizado, degradado, regido por el dinero y por la cultura materialista, más allá de cualquier límite geográfico.² Estos personajes aparecen, según sus distintas situaciones, marcados por dispersiones territoriales, identidades desintegradas, relaciones familiares deterioradas o inexistentes y/o una contradicción entre la ausencia de memoria histórica y el deseo de reapropiarse de su pasado. Muchos de ellos, de hecho, acometen un sincero intento de “re-significar” su pasado y presente nacional y otorgarles sentidos nuevos e inteligibles, aunque este intento resulte en un aparente fracaso en algunos casos.

Mi argumento, en este sentido, plantea vínculos fructíferos con el estudio de Tobias Boes publicado en el año 2012, titulado *Formative Fictions. Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungstoman*. Aquí, el crítico literario propone un puente

² Aquí resulta significativo notar que dos de los creadores en cuestión—Santiago Roncagliolo y Eduardo Sánchez Rugeles—dejaron atrás sus países de procedencia y se han radicado en España. Ellos perciben la “realidad” de sus lugares de origen desde una distancia territorial y, sin embargo, tanto en los autores como en sus personajes se identifican las profundas huellas del pasado histórico nacional de sus respectivos países.

dialéctico, de matices complejos, entre dos nociones centrales al debate de la crítica literaria del siglo XX en torno al género. Por un lado, un sector "esencialista" de la crítica, a lo largo de varias épocas, ha insistido en asociar el *Bildungsroman* en su acepción clásica—más que ningún otro género literario—con el advenimiento del nacionalismo moderno (3). En concreto, el *Bildungsroman* por antonomasia de Johann Wolfgang von Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, como también otras novelas inspiradas en esta obra fundacional, han sido estudiadas como instrumentos que revelan una especificidad contundente acerca del "carácter" de la nación alemana, sobre todo si se recuerda que las mismas surgen en un período en el que predominan el deseo y la ansiedad de consolidar una identidad y una unidad nacionales (19-20). Por otro lado, ha existido la aproximación crítica que concibe el *Bildungsroman* como un género inscrito dentro de los preceptos de una modernidad universal, una respuesta literaria a un mundo y a una historia en permanente estado de cambio, a un individuo en constante evolución y en necesidad de asegurar su lugar en el mundo, en lugar de dar por sentada su pertenencia dentro de una tradición o legado nacional predeterminados (4). Boes propone un balance entre las dos posturas al afirmar que ninguna de estas novelas logra del todo otorgar una forma acabada o definitiva a la experiencia colectiva "nacional" que intentan articular, puesto que no es posible para el personaje literario encontrar realización y plenitud total dentro del aparato institucional adscrito a la esfera nacional: "There is always some kind of remainder, some identity claim that resists nationalism's aim for closure in what ... we can identify as the normative regime of the nation-state. These remainders are the novels' 'cosmopolitan' elements" (3). Mi disertación confirma y expande la premisa central del libro de Boes mediante el análisis de versiones contemporáneas del género en regiones de habla hispana, en las que se agudiza a un punto álgido la tensión entre las esferas nacionales y las

globales, o cosmopolitas, como diría Boes, y se pone en duda más que nunca la posibilidad de aprehender un sentido de pertenencia identitaria netamente nacional, por más que se permee en los textos una voluntad de afirmación y fortalecimiento de lo nacional.

El corpus de mi estudio comprende una selección de novelas y películas latinoamericanas y españolas del siglo XXI poco exploradas desde el punto de vista crítico y agrupadas, dentro de una nueva categoría propuesta, como las “últimas” versiones del *Bildungsroman* hispano. Son ellas las novelas *El príncipe de los caimanes* (2006), del peruano Santiago Roncagliolo, *La ciudad feliz* (2009) de la española Elvira Navarro, y *Blue Label/Etiqueta azul* (2010) del venezolano Eduardo Sánchez Rugeles). También incluyo las películas *Nadar solo* (2003), del argentino Ezequiel Acuña, *Princesas* (2005) del español Fernando León de Aranoa, y *El pejesapo* (2007), del chileno José Luis Sepúlveda. Este limitado grupo es representativo, sin embargo, de una tendencia cuyos rasgos característicos se pueden reconocer en un cuerpo mucho más amplio de obras actuales, a varias de las cuales me referiré en una aproximación comparativa a lo largo de mi estudio.

La conceptualización del nuevo género que propongo, esto es, un *Bildungsroman* actualizado por vía de una visión estética postmoderna del mundo, exige el planteamiento de una serie de preguntas, cuya resolución abordaré a lo largo del estudio: ¿qué rasgos informan la experiencia del mundo por parte de los personajes literarios y cinematográficos hispanos representados en estas obras? ¿Mediante qué estrategias estéticas les sería posible alcanzar alguna versión de auto-conocimiento e integración a su entorno, si consideramos la gran dificultad que enfrentan para comprender el mundo que los rodea? ¿Existe un camino que los conduciría a renovar la posibilidad de narrar la experiencia vivida? Desde el punto de vista del crítico literario, ¿cómo reconciliar el sentimiento generalizado de

desesperanza en estas narrativas con el evidente acto de fe expresado en la voluntad de continuar buscando, luchando, viviendo y, más allá, de continuar creando, escribiendo?

Como preludio a la articulación de mi argumento central, voy a considerar como cierto que una determinada lectura de los textos en cuestión sugiere una desviación substancial del modelo del *Bildungsroman* canónico, que en general proponía el avance a un nivel elevado de conciencia y se sustentaba en la fe de la humanidad en haber aprendido a comprender el mundo. Esta desviación se produce a partir de una serie de experiencias, mediante las cuales los protagonistas de las ficciones recientes se van decantando hacia una determinada visión del mundo que parece, sin lugar a dudas, muy pesimista. Este tipo de lectura nos lleva a analizar las estrategias narrativas que utilizan el punto de vista de los protagonistas para exponer una manera radical de representar las consecuencias materiales de una crisis económica y también, a un nivel más implícito y menos visible, de la crisis de valores morales asociada a un capitalismo "salvaje" y su objetivación del individuo hasta el punto de la deshumanización. Reflejo de este panorama, los mundos recreados en estas ficciones parecen refractarios a las posibilidades de definición, sentido, arraigo, acomodo, o integración y, debido a esto, los protagonistas exteriorizan una aparente pérdida de fe en la humanidad. Este pesimismo los lleva a conducirse como si estuvieran solos en su mundo, irónicamente desamparados en unos espacios urbanos cada vez más superpoblados. Este ángulo de lectura revela, en concreto, una serie de rasgos comunes compartidos por los protagonistas de estos textos: 1) Todos experimentan un tipo de desarraigo, 2) todos son sujetos de distintas variantes de viajes, desplazamientos, diásporas, que exacerban en mayor o menor medida la sensación de desorientación, 3) todos coinciden en la dificultad (y en algún caso, la imposibilidad) de integración una vez concluida la experiencia del viaje (que en algunas ocasiones se prolonga sin resolución), puesto que el espacio al que

habrían de integrarse se percibe como un mundo global y degradado, debido a una escala dominante de valores que privilegia lo material por sobre lo esencialmente humano, 4) todos expresan una pérdida o ausencia de fe en cualquier proyecto colectivo institucionalizado, como por ejemplo los sueños fundacionales de unificación nacional, 5) todos son producto de familias o bien desintegradas, o disfuncionales, cuyas interacciones en su mayoría están gobernadas por el *leitmotiv* de las mentiras y muchas de las cuales han heredado un legado discursivo gastado, ya no creíble, sustentado en retóricas nacionalistas, 6) todos expresan un cuestionamiento explícito de la familia como institución y de sus propias familias en particular, al mismo tiempo que demuestran una voluntad deliberada de diferenciación, o de separación de la estructura familiar.

No obstante, otra lectura alternativa, fundamentada en las líneas de razonamiento de la narratología, nos invitaría a abordar estas ficciones con una curiosidad diferente, orientada a indagar las motivaciones y propósitos de estas novelas y películas, en función de su carácter textual. Si diéramos por cierto que los mundos contados en estas novelas y películas son topos deshumanizados al cien por ciento, y que los protagonistas, antihéroes, son meros entes que deambulan en espacios (post)apocalípticos sin expectativa ni rumbo, cabría entonces formularse una serie de preguntas en aras de averiguar qué habría, dentro de los textos mismos, más allá de la representación de la anomia *per se*. Primero que nada, ¿cuál sería el propósito, desde el punto de vista de los autores real e implícito de dirigir el foco hacia la recreación de un panorama tan negativo?—recordemos que Seymour Chatman, en su estudio narratológico titulado *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, concibe al autor implícito como aquel que guarda un propósito o "*intent*" ulterior (74). Si en efecto no hubiera esperanza alguna de acceder a una vida más o menos digna en el mundo postmoderno, ni resolución ante los problemas de la vida

contemporánea, ¿para qué afanarse en seguir escribiendo, y con qué voluntad y con qué medios seguir haciéndolo? Y desde el punto de vista tanto de creadores como de personajes, ¿qué hacer ante el reconocimiento del mundo que se derrumba? ¿Son sus habitantes impotentes ante tal desmoronamiento? ¿Dónde residiría el desafío, si lo hay, para el artista y para los personajes recreados en esos mundos? ¿Qué visión se podría desenterrar de los textos literarios y cinematográficos?

Más allá de las interrogantes imaginables en cuanto a la posibilidad de estas obras de generar un cambio radical de paradigma socio-cultural, o de su intencionalidad de mejorar el mundo "real", resulta útil, como ya he sugerido, indagar en ciertos fundamentos de la teoría narratológica para comprender qué podrían ofrecer estos textos, desde su propuesta estética, a quienes los lean. Como argumenta Mark Currie en *Postmodern Narrative Theory*, existen evidencias incontestables sobre el poder ideológico de la literatura en áreas como la validación de las naciones, en las expansiones imperialistas, en la promoción de ciertas ideologías (pensemos en las ficciones fundacionales post-independencia en América Latina, o en el impacto del mismo *Bildungsroman* clásico en la consolidación de las élites burguesas), como también en el reforzamiento de ciertas actitudes raciales o de género. Sin embargo, Currie, comparte sus dudas con la mayoría de los teóricos de la narratología acerca de la posible influencia de las formas narrativas como vehículo de cambios efectivos en la cultura social y política: "If the role of the intellectual is to speak the truth to power, as Gramsci formulated it, the evidence suggests that power is not listening" (8). De modo que el influjo de las obras ficcionales reside en otra dimensión, la de la persuasión. Ya Georg Lukács, en su *Teoría de la novela* (1920), sostenía que la legitimidad de la obra literaria residía en capturar, mediante su sustrato estético, la verdadera situación actual del espíritu, así como de revelar contenidos trascendentes,

esenciales (77).

En la década de los años sesenta del siglo XX, varios filósofos y teóricos literarios legaron aportes sustanciales a la crítica sobre la significación de las obras artísticas y literarias. En su análisis sociocrítico *Towards a Sociology of the Novel*, Lucien Goldmann sugirió que el aporte de las obras ficcionales no radica en despertar una conciencia colectiva "real", sino en llamar la atención acerca de una "conciencia posible" (9). Según la postura de Theodor Adorno sobre el realismo en su ensayo *Reconciliation Under Duress* (1961) el fin de una creación no es el de "retratar" la "realidad" como el lente de una cámara fotográfica, sino en su poder de tornar visible su significado más profundo ante los ojos del lector / espectador, que a su vez incorporaría esta esencia a su esfera cognitiva. El arte puede generar, en sí mismo, conocimiento y conciencia sobre el mundo real a partir de un proceso de mediación estética, es decir, un distanciamiento del acontecimiento histórico que inspira a la obra, por virtud de la focalización del ojo del creador, de las formas estéticas elegidas por el artista para recrear el evento, de la distribución de la obra, de la recepción del espectador de acuerdo con su experiencia del mundo. En una línea de pensamiento afín, en su ensayo *El efecto de lo real* (1968), Roland Barthes argumenta que las leyes de la literatura no se limitan a validar sólo lo referente o lo "concreto" como "real", sino que reconocen el sentido de "lo real" en el ámbito de lo verosímil—no lo "verdadero", sino más bien lo inteligible, que surge de la conformidad con las reglas culturales de la representación (149). Lo "real", en estos términos, viene expresado en la forma. Según Barthes, dada la imposibilidad de captar "la realidad" en su totalidad, el realismo moderno busca lograr el "efecto de lo real", para lo cual es preciso utilizar el lenguaje de manera que se alcance una totalidad, pero desde otra dimensión, desde la dimensión simbólica que permite el recurso estético (151).

En estrecha vinculación con estas nociones seminales, en distintos períodos de la crítica literaria del siglo XX la narratología se ha ocupado de explorar las maneras en que las obras narrativas (tanto la ficción literaria como la cinematográfica) nos ayudan a articular una percepción de nuestro mundo circundante y a construir significados. Según la dialéctica de Hayden White, la ficción constituye un meta-código humano universal sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca del carácter o naturaleza de realidades compartidas (1). En 1990, Chatman emprendió el ya mencionado exhaustivo estudio sobre el campo crítico de la narratología, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. En el libro, el crítico reevalúa términos y conceptos narratológicos fundacionales, incluyendo el de la retórica de la ficción, propuesto por Wayne Booth en 1961. Esta reformulación es de particular interés para el planteamiento del problema que me ocupa. Chatman argumenta que el fin último de la retórica ficcional no es ni la mera comunicación, ni la imposición de opiniones, ni mucho menos la expectativa de que el lector emprenda acciones sociales tras leer cierta obra. Su propósito más bien reside en la persuasión del lector, primero, para que acepte la forma estética de la obra—no las acciones de los personajes, sino la manera en que esas acciones se presentan, la intensidad, la verosimilitud, la validez y la calidad de la ilusión que evocan en la mente del lector—y segundo, para dirigir su atención al reconocimiento de una cierta visión y unos ciertos valores, posibles y creíbles, sobre una realidad determinada en el mundo referencial, independientemente de que el lector, en su esfera real, se adhiera o no a esos valores (203). En una publicación más reciente (2010), titulada "Narratology in the Twenty-First Century: The Cognitive Approach to Narrative", la teórica austríaca Monika Fludernik pronostica una integración de la narratología dentro de una tendencia general hacia la "rehumanización" de las humanidades, desde una aproximación cognitiva que

dirige su foco hacia la conciencia, e incluso la generación de emociones y el desarrollo de empatía en la lectura de obras literarias. Como parte integral de esta tendencia, emerge con especial interés para la narratología la teoría filosófica de los mundos posibles, articulada hacia la década de los años setenta del siglo XX por varios filósofos y críticos literarios, incluyendo a David Lewis, Thomas Pavel, Umberto Eco y Marie-Laure Ryan. Según la dialéctica de esta última autora, esta teoría se fundamenta en la aserción de que la realidad, más que ser un compendio de lo que existe en el mundo físico, se concibe más bien como la suma de lo imaginable, es decir, un universo conformado por una pluralidad de mundos posibles. En su aplicación a la teoría narrativa, se concibe el texto literario (o cinematográfico) como un mundo en sí mismo con su propio y autónomo "horizonte de posibilidades" (Pavel 175), o como, en palabras de Eco, una maquinaria de producción de múltiples mundos posibles, a varios niveles: los imaginados y afirmados por el autor, como también aquellos imaginados, creídos y deseados por los personajes representados en los textos y, ultimadamente, por el lector "modelo" (Eco 246).

Estos mundos válidos, verosímiles, creíbles, posibles, se prefiguran dentro de los textos ficcionales a partir de los recursos narrativos seleccionados por el artista, que constituyen la esfera del discurso (en distinción de la mera historia contada): lenguaje y estilo, relaciones cronológicas entre la historia y el discurso, voz narrativa, enfoque del narrador y filtro de los personajes, elección del discurso indirecto libre (Chatman 192). La elección de un narrador en primera persona, que a la vez es personaje, por ejemplo, le permite al lector un acercamiento a una conciencia y a una visión particular del mundo representado en la obra, experimentadas "de primera mano" de acuerdo con el pacto narrativo. En la época postmoderna, en la que emergen las ficciones objeto de mi estudio, existe una especial inclinación a la narración en primera persona como demostración del

valor que se asigna hoy a las formas testimoniales, como veremos en varias de las obras de mi estudio, en las que también se aprecia una predilección por narrar en retrospectiva, desde la experiencia y la madurez adulta, las vivencias del pasado, como recursos de legitimación testimonial.³ Estas voces vivenciales otorgan una fuerza narrativa innegable en términos de la credibilidad de los mundos articulados en los textos.

Si regresamos a las interrogantes sobre qué tipo de visión / consciencia se podría extraer del fondo de estos textos literarios y cinematográficos, y las entroncamos dentro de las consideraciones teóricas que acabamos de puntualizar, se nos presentan dos alternativas. La primera, conformarnos con la posibilidad de que el propósito estético último de estas obras sea el de dirigir la atención hacia unos mundos anómicos, irredimibles, en los que se ha resquebrajado la condición humana a tal punto que solo pueden reinar el escepticismo y la desesperanza. Sin embargo, si consideramos la fuerza del espíritu humano en su búsqueda incesante por permanencia y trascendencia (valores fundamentales en la articulación del *Bildungsroman* clásico), surge una pregunta impostergable: ¿constituyen esos mundos de características tan negativas los espacios donde estos protagonistas desean vivir? ¿Se conforman con la derrota? La respuesta unánime en todas las ficciones, aún en las de apariencia más nihilista, es *no*. Esta realización nos permitiría identificar visiones alternativas en cuanto a las posibilidades que se plantean en la construcción estética de estos mundos en las propuestas narrativas y cinematográficas que analizo. Una posibilidad diferente surge definitivamente en estos

³ Al retomar las ideas de David Harvey en cuanto a la urgencia postmoderna por aprehender un “pasado perdido”, Josefina Ludmer señala que el extravío histórico y la ruptura con la realidad propios de la postmodernidad ocasionan una perplejidad perturbadora en una sociedad que, al no encontrar referentes temporales a los que aferrarse, busca restaurar el contacto con la realidad mediante expresiones estéticas como el testimonio y la autobiografía.

textos, la del deseo intenso y constante por un mundo más acogedor, y este anhelo se reconoce como una respuesta tajante ante el escepticismo y desesperanza generalizados sobre los que parecen, en una primera apreciación, centrar su foco los textos.

A partir de esta afirmación, voy a defender un par de argumentos. En primer lugar, una interpretación posible de estos textos nos conduce a afirmar que esta actitud de resistencia por parte de los personajes les permite un auto-conocimiento y una integración que sí se cristalizan con creces en las obras, aunque de maneras muy diferentes a las que esperaríamos el lector de un *Bildungsroman* clásico, en el que el protagonista por lo general se reconcilia, aunque no del todo conforme, con las condiciones impuestas por la sociedad dominante establecida. En este sentido, las ficciones del siglo XXI establecen un diálogo crítico con el canon clásico del *Bildungsroman* y con sus versiones posteriores generadas en regiones de habla hispana, en el que proponen respuestas actualizadas desde el punto de vista del género, de acuerdo con los tiempos históricos en los que surgen. Los personajes de las obras que analizo muestran una voluntad inquebrantable y un cierto tipo de heroísmo de cara a todos los aspectos negativos de la vida postmoderna, y esto incluye la decisión de continuar buscando, activa e incesantemente, la manera de acceder a mejores condiciones de vida (cuyo significado, desde luego, varía de acuerdo con las circunstancias personales de cada personaje) y, en el caso de algunos personajes artistas, de continuar creando, narrando la experiencia vivida en sus mundos. Más allá de las constantes quejas y actitudes de auto-victimización que se perciben en la superficie de los textos, subyace una postura transgresora, de rebeldía contra el engranaje social imperante. La realización personal propuesta en estas ficciones es contestataria, porque se fundamenta en un repudio al estado actual de las cosas, a una voluntad de diferenciación y separación. Los personajes parecerían afirmar que se rehúsan a integrarse en calidad de cómplices a esta sociedad

degradada, y que solo sería posible hacerlo en sus propios términos. En lugar de resignarse a pertenecer al mundo establecido y continuar perpetuando sus vicios, estos individuos expresan la voluntad de echar abajo el sistema de valores de ese mundo, desde las bases. En relación con lo anterior, en estas ficciones se reformula la noción de las minorías. Si en el *Bildungs* clásico y en muchas de sus versiones hispanoamericanas el prototipo invariablemente favorecido por la sociedad era el del sujeto masculino blanco, en las reescrituras del siglo XXI todos son minorías: independientemente del género y de la procedencia étnica, la constante aquí es la tensión entre el individuo y la sociedad. Aún los sujetos que antes dictaban la norma hegemónica, son ahora excluidos y por ello comparten, con las minorías tradicionales, una postura de reproche y resistencia.

Segundo, si bien la realización personal puede no necesariamente ocurrir en la dimensión del mundo material, sí se logra a partir del paso de una situación de inmadurez / ignorancia hacia la adquisición y maduración de una conciencia, a todas luces superior a la que demuestran otros personajes y, en general, a la conciencia colectiva imperante, y que parece preguntarse: ¿cuál es mi responsabilidad última para conmigo mismo y hacia mis iguales? Esta conciencia dicta las pautas ético-morales de un quehacer humano posible en aras de un tránsito más satisfactorio y pleno en el mundo, y consiste en la convicción compartida de que, en un lugar en que todo parece perdido, todavía existe la posibilidad de restauración humana, social y cultural a partir de la renovación del valor de las relaciones humanas y afectivas sinceras, despojadas de todo interés o mediación material. Esto evoca la noción de una especie de "punto cero" casi equiparable al de un origen ideal del mundo, en el que sería posible regresar a ciertas unidades mínimas de significado que definen lo humano. La restauración de estos valores, visiblemente perdidos en los mundos donde viven estos personajes, es la clave fundamental que todos proponen, a su modo, como vía

última para lograr la anhelada ancla, refugio, u hogar. Esta manera de ver el mundo está presente en todos los personajes, aun cuando no en todos los casos sea viable una actuación acorde con tales dictámenes, simplemente porque el mundo circundante impone una barrera de acceso. Más allá, son estos valores humanos los que impulsan a estos protagonistas a continuar, febril y delirantemente en algunos casos, con sus búsquedas, lo que les permite seguir viviendo y luchando, aunque invariablemente las circunstancias externas los condenen. La mayor interrogante parece residir en la inquietud de cómo generar estas actitudes de modos endógenos y, desde la subjetividad íntima del individuo, *self-made* en este sentido, proyectarlas hacia el entorno. Es decir, en lugar de contar con el apoyo de la estructura social como espacio de bienestar y refugio, como proponía el *Bildungs* clásico, estos personajes, en un gesto de heroísmo notable, buscan primero la realización desde su esfera íntima subjetiva, como respuesta a un mundo que no comprenden y que rechazan, para luego intentar exteriorizar este aporte renovador hacia la sociedad.

Hechos estos planteamientos argumentativos, en las dos secciones que siguen presentaré algunas consideraciones metodológicas sobre las que se sustentará mi investigación. La primera de ellas, consiste en una aclaración terminológica puntual que busca justificar el uso de la expresión "***Bildungs 'hispano'***" como taxonomía acertada para el análisis y comparación de una serie de obras con rasgos comunes producidas a ambos lados del océano Atlántico. En la segunda, sustentaré una explicación sobre mi decisión de emprender un estudio comparativo entre obras narrativas y producciones cinematográficas.

1.1 Bildungs "hispano"

Es indispensable esclarecer el uso del término "hispano" en el contexto de esta disertación como elemento lingüístico aglutinador de los relatos de aprendizaje producidos en el nuevo milenio a ambas orillas del Atlántico, más allá de las discusiones acerca de la validez de los términos "hispano", "hispanico", "latino", "latinoamericano", "hispanoamericano", o "iberoamericano", y más allá de los debates en torno a las implicaciones de dominación colonial y relaciones desiguales de poder subyacentes en estas denominaciones. Mi argumento es que, en una época de globalización caracterizada por la penetración de los intereses comerciales españoles en la región latinoamericana, flujos migratorios en ambas direcciones, y un discurso sobre las "identidades postnacionales", resulta hasta cierto punto ilusorio seguir considerando las expresiones culturales en español como productos estrictamente locales. En su ensayo "National, Transnational and Post-national: Issues in Contemporary Filmmaking in the Hispanic World" Stephanie Dennison promueve la noción de un "Atlántico Hispano" propuesta con anterioridad por Joseba Gabilondo, dada la necesidad de matizar la aproximación crítica a las relaciones contemporáneas entre España y Latinoamérica: según los investigadores, no es posible hablar hoy en día de un "lugar fijo" ocupado por las producciones culturales en español (7). Esto es así sobre todo si se toma en cuenta que los mismos creadores literarios y cinematográficos son, en muchos casos, sujetos de la diáspora migratoria, de modo que su tránsito entre territorios y culturas son factores que se permean no solo hacia su experiencia personal, sino también hacia las obras que producen. A ello se añaden asuntos como la necesidad de entender el carácter simbiótico de las relaciones entre directores de

cine latinoamericanos y productores e inversionistas españoles, por ejemplo, como argumenta Dennison (7).

Así, un aspecto de sumo interés para la problemática aquí planteada es la inclusión de novelas y películas de creadores españoles, ambientadas en España y con personajes tanto españoles como latinoamericanos, dentro de la categoría del *Bildungsroman* hispano. El uso abarcador e inclusivo del término "hispano", en lugar de "latinoamericano", "hispanoamericano", o "español", se justifica, entonces, por varias razones. Si bien no cabe duda de que, en términos formales relativos a la especialización, este trabajo se inscribe en el campo literario, crítico y metodológico de la literatura latinoamericana, es también cierto que el alcance del estudio se extiende a un enfoque comparativo con expresiones culturales de temática similar generadas en España en el mismo periodo. Si se considera, como ya he sugerido, el tema de la diáspora migratoria y las presiones de la globalización sobre los creadores y sus obras, convendrá a este análisis defender ciertos rasgos de "latinoamericanidad" de los autores y directores españoles—y de sus personajes también— así como el fenómeno inverso, esto es, una cierta "españolización" de los creadores y personajes latinoamericanos. ¿Qué aspectos, por ejemplo, incluirían a películas como *Princesas*, o a novelas como *La ciudad* como ejemplos de *Bildungsroman* hispano, esto es, que engloba y acerca los dos lados del Atlántico? ¿Es suficiente el hecho de que exista una realidad empírica en la que se evidencia un contacto cultural trasatlántico que de algún modo echa por tierra las nociones fronterizas nacionales? En estas dos obras se representan sujetos desplazados (no solo en un sentido estrictamente territorial sino también psicológico o afectivo) quienes mantienen un intercambio humano y cultural trasatlántico activo, dinámico y permanente con los personajes de la esfera local en que se desenvuelven las historias, siempre una ciudad española. De este intercambio, por lo general, resulta una

concepción de sí mismo, del Otro y del mundo en que se vive mucho más amplia y enriquecida que la que se tenía en el punto de partida, esto es, al principio de las historias contadas.

Todo esto responde a un hecho anclado en la realidad referencial española. A partir de la década de los ochenta, a raíz de la transición hacia la democracia y el subsiguiente *boom* económico, España, un país para el que el concepto de inmigración no era familiar, comenzó a recibir una oleada de inmigrantes procedentes no solo de América Latina sino también del norte de África y otras regiones. *La ciudad* plantea un ejemplo de gran interés en este sentido, puesto que sus protagonistas son un niño chino y una niña madrileña, lo cual excluye *de facto* el elemento latinoamericano. Por ello, el estudio de esta novela sirve de eje para articular tanto los contrastes como algunos elementos comunes y, por qué no, cierto carácter "universal" compartido con las expresiones estéticas latinoamericanas y españolas de la época. Lo que busco resaltar en concreto es que, dentro de la tendencia que exploro, aun en los casos de los jóvenes personajes españoles o de otras procedencias, como el niño chino de *La ciudad*, los orígenes y fronteras geográficos tienden a ser intrascendentes. Esto es así porque tanto los autores en cuestión como sus creaciones ficcionales parecen enfrentarse a una "circunstancia" presente, unificadora, común al mundo globalizado del siglo XXI y relevante por igual para los jóvenes creadores procedentes de cualquier país hispano y sus personajes: el desarraigo, la no pertenencia, una cierta desorientación espacial y una dificultad objetiva de integración, bien sea a un espacio territorial—propio o ajeno—o a su mundo interior, esto es, a un plano introspectivo más íntimo o personal.

Al analizar el argumento de Jürgen Habermas en torno al concepto de postnacionalismo, el crítico literario y latinoamericanista chileno Grínor Rojo señala el

multiculturalismo como fuerza clave en la conformación *de facto* de los estados del siglo XXI. El incontenible incremento de los flujos migratorios, unido a la globalización de los intercambios económicos, comerciales, comunicacionales y culturales, son los factores centrales que explican el debilitamiento contemporáneo de los estados nacionales. Esto es fundamental no sólo para comprender las realidades de los grandes centros occidentales como Estados Unidos y Europa, que esperan “varias decenas de millones de inmigrantes” dentro de las próximas dos o tres décadas, sino también para repensar el locus de las producciones estéticas latinoamericanas (156-57). Aquí conviene recordar, a modo de cierre, el capítulo que Carlos Fuentes le dedica a Juan Goytisolo en aquel estudio de 1969 titulado *La nueva novela hispanoamericana* y que sirvió de base para una ampliación considerable del tópico, publicada en 2011 bajo el nombre de *La gran novela latinoamericana*. En el ensayo de 1969 Fuentes argumentó que las novelas de Goytisolo *Señas de identidad* y *Reivindicación del conde don Julián* son, al igual que las novelas hispanoamericanas del *boom*, un reconocimiento por parte tanto de españoles como de latinoamericanos de la inestabilidad y carácter quebradizo de nuestra propia imagen y cultura. “No es otro el mensaje de esta literatura de exilados que escriben algunos autores de nuestra lengua común: todos somos contemporáneos porque todos somos excéntricos. Perdida la vieja pretensión universalista de la burguesía europea, todos somos hoy exilados en un mundo sin centro” (84). Cuenta Fuentes en *La gran novela* que su inclusión de Goytisolo en ambos ensayos era necesaria para recordarnos que tanto españoles como latinoamericanos nos reconocemos unos a otros en nuestra “impureza del lenguaje, impureza de la sangre, impureza del destino” (411). El autor español renovó además un lenguaje narrativo vetusto y gastado: España no es ni remotamente esa entidad tradicional e inmutable que cierta parte de la literatura española se ha empeñado en reforzar sino al

contrario, una unidad dinámica y cambiante conformada por esas diversas culturas que a lo largo de la historia ha insistido en expulsar. Si Goytisolo, desde el exilio, expresaba en sus creaciones ficcionales de los años sesenta y setenta este rechazo a una España tradicional que se pretende homogénea en términos étnicos y culturales, los creadores del siglo XXI tienen otra serie de razones, ancladas en una realidad referencial, para hacer lo mismo. Al menos los aquí estudiados, desde una óptica española subjetiva y no convencional, observan y comprenden las complejidades humanas inherentes al fenómeno migratorio que ha modificado la demografía urbana y ha generado una serie de cambios socioeconómicos en varios entornos citadinos ibéricos. De esta simpatía hacia un Otro oprimido en la historia de las relaciones (post)coloniales entre España y Latinoamérica, y en general hacia cualquier grupo minoritario, se deriva una aproximación si se quiere humanitaria, reconciliadora y aun unificadora al tema de la diáspora en España en películas como *Flores de otro mundo* (1999) de Icíar Bollaín, en la ya mencionada *Princesas*, en otras como *Amador* (2010), también de Fernando León de Aranoa, *Rabia* (2009), de Sebastián Cordero, como también en las novelas *Saber perder* (2008) y *El país del miedo* (2008), de los españoles David Trueba e Isaac Rosa, y la ya citada *La ciudad feliz*, entre muchas otras.

1.2 Novela y cine

En segundo lugar, como ya he anunciado, considero necesario plantear una justificación sobre mi decisión de emprender una exploración simultánea de obras narrativas y cinematográficas, dos formas estéticas fundamentalmente diferentes, construida una sobre el lenguaje literario y la otra sobre el lenguaje visual. No obstante, para los estudiosos contemporáneos de la narratología, en especial aquellos que como

Chatman y Fludernik han publicado influyentes trabajos desde la última década del siglo XX, el estudio del cine resulta crucial a la hora de reformular definiciones teóricas sobre la narrativa, así como la actualización de lo que se entiende por narrativa en diferentes medios (Chatman 2). Utilizando la dialéctica de Chatman como base, diré que tres aspectos narratológicos son relevantes para justificar el estudio comparativo de literatura y cine. Uno es el carácter ficcional de ambos medios por igual, ficción entendida aquí como una forma narrativa sin pretensiones factuales (184). Otro es el carácter *textual* narrativo de las obras literarias y cinematográficas, esto es, un atributo temporal cronológico inmanente a la obra narrativa: "A text in my sense ... requires us to begin at a beginning it chooses (the first page, the opening shots of a film, the overture, the rising curtain) and to follow its temporal unfolding to the end it prescribes" (7). El tercero es la retórica de la ficción que, como he sugerido ya en la introducción, tanto en la literatura como en el cine trasciende un fin meramente comunicativo en su alcance específico de persuadir al lector / espectador de dos cosas, una, que acepte la forma estética de la obra y la otra, que adquiera nuevas visiones sobre las dinámicas de la existencia y quehacer humanos en el mundo real (203). Este último aspecto resulta de particular interés en mi estudio: tanto la literatura como el cine en el siglo XXI parecen querer persuadir al público, usando recursos temáticos sorprendentemente similares, sobre un particular estado de las generaciones actuales dentro del panorama político, económico y sociocultural del mundo globalizado.

Es preciso reconocer que en el mundo global de hoy las expresiones artísticas tienden a experimentar un "cambio de piel", es decir, una cierta mutabilidad de algunos de los atributos que tradicionalmente las han caracterizado y, en paralelo, una adopción de rasgos asociados con otras formas estéticas, dando lugar así a productos culturales marcados por una hibridez formal. A este fenómeno, sobre el que abundaré en detalle en

secciones subsiguientes, no son ajenos la literatura y el cine hispanos del siglo XXI. Al contrario, aunados en el propósito común de representar las distintas versiones del sujeto desarraigado de hoy, cada día es más evidente la tendencia del cine a utilizar un lenguaje altamente poetizado, como también la propensión de la literatura a "espectacularizar" la realidad social, desde una estética cinematográfica a veces incluso comparable con la de un guión. Más allá de las similitudes y divergencias temáticas evidentes en las producciones literarias y cinematográficas hispanas de principios de milenio, existen otras arenas posibles de comparación entre ambos medios, que tienen que ver con la necesidad de replantear la naturaleza, el rol y los espacios de recepción de las producciones culturales hoy en día. Para desarrollar esta observación, voy a partir de la siguiente afirmación de João Batista de Brito en *Literatura no cinema*: "in the era of interdisciplinary, nothing is healthier than trying to see the literature's verblativity from the perspective of cinema, and the movie iconicity from the perspective of literature" (131). En efecto, en esta época de globalización, la siempre presente relación entre la literatura y el cine es especialmente relevante en las producciones de ambos tipos que se originan en las regiones hispanohablantes. En primer lugar, es necesario reconocer que en el contexto actual de la postmodernidad literaria, si bien es cierto que las creaciones narrativas hispanas dialogan activamente con sus tradiciones literarias precedentes y se nutren de ellas, también lo es que la literatura se concibe cada vez menos como un género estético autónomo, separable de sus condiciones de producción, distribución y consumo (Pierre Bourdieu, Josefina Ludmer). En el mundo de hoy, el producto indiscutible de consumo son las imágenes, intensas, fragmentadas y espectaculares. Y la fascinación por la multiplicidad de imágenes encarnada en lo que Fredric Jameson llama la "parodia postmoderna" ha alcanzado, desde luego, a la literatura, que tiende a mimetizarse con formas estéticas audiovisuales altamente

mercadeables (como gran parte del cine hoy en día en su propósito de entretenimiento masivo) y más "accesibles" a un público más amplio que trasciende la élite letrada. Con ello, no sin deliberada ironía, las formas narrativas tienden a llamar la atención sobre cierta abdicación de su poder evocativo, connotativo y metafórico ante la "necesidad" de vender y entretener. No es extraño, entonces, que en varias de las novelas que ocupan mi interés (especialmente en *Blue Label*, de Sánchez Rugeles), se evidencie una espectacularización literaria, al punto de que por momentos tenemos la impresión de estar ante un guión cinematográfico y no una novela. Muestras de este fenómeno se aprecian en unidades narrativas más pequeñas, comunes al cine, evidentes en escenas de una condensada estética. En ellas se prescinde de las descripciones detalladas y extensas y se hace énfasis más bien en la construcción de un presente en el que predomina la acción y que no admite una contextualización efectiva de los referentes históricos. También abundan, en lo formal, acotaciones semejantes a las de los guiones cinematográficos que señalan los momentos, precisos en el tiempo, en que deben intercalarse *soundtracks*, o diálogos, entre unidades diegéticas. No falta incluso alguna novela que se venda en un "paquete" que incluye un *soundtrack* musical, recogido en un CD, como es el caso de *Liubliana* (2012), del mismo autor venezolano. Estas estrategias, en su mayoría paródicas, forman parte de una fijación de postura y un intento de crear conciencia por parte de los creadores en torno a varios fenómenos que caracterizan el mundo globalizado de hoy: la fragmentación y la falta de cohesión de la identidad cultural e individual en un mundo donde (casi) todo está en venta (lo que se refleja, sin duda, en la desesperanza de los personajes ficticiales en cuestión); el proceso de banalización o borramiento del tiempo y de la historia, y la dominación hegemónica de los medios masivos y tecnológicos y su insistencia en crear una "realidad" formada por un conjunto errático e intenso de signos e imágenes.

Curiosamente, un fenómeno que podría verse como la cara inversa de lo anterior ocurre en el cine hispano del nuevo milenio. A nivel global, a raíz de la dominación absoluta de Hollywood, el producto cultural más susceptible a la comercialización durante todo el siglo XX y más aún en el XXI ha sido el cine y, sin duda, el alcance de este medio hoy en día continúa siendo mucho más amplio que el de la literatura debido a su naturaleza más "digerible" (a un nivel superficial puede afirmarse que las imágenes son más "fáciles" de recibir que el lenguaje literario, que requiere un receptor intelectualmente activo y comprometido). Sin embargo y de modo paradójico, asistimos en este cambio de milenio a una tendencia de gran interés: sirviéndose del uso innovador y creativo de los avances técnicos, el cine hispano parece declarar en este tiempo una voluntad de expresar un gran poder evocativo, análogo en cierto sentido a la función metafórica que la Modernidad y la Ilustración asignaron al arte en su momento y, más concretamente en el caso que nos ocupa, a la literatura. Es un signo común en el cine independiente y de vocación artística de hoy la atención en la función poética del lenguaje (no tanto en sus diálogos sino en el aspecto meramente visual). Es evidente que el estado interior de los personajes y sus introspecciones sobre su lugar de pertenencia en el mundo son factores que ocupan un lugar mucho más preponderante que el de la simple acción o representación realista, cuya función comunicativa y de denuncia era patente, por ejemplo, en las películas de la post-dictadura en el cono sur en las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX. El interés en lo que la imagen pueda revelar sobre la realidad, y no tanto en lo que la imagen pueda equipararse con la representación fidedigna de la realidad (Bazin 92) es aparente en las producciones filmicas hispanoamericanas del nuevo milenio, en las que la diégesis apunta a un análisis connotativo de los individuos de una sociedad dentro de un contexto institucional deteriorado por la corrupción, las dependencias económicas y, en general, los

vicios asociados con el "subdesarrollo". Esta preocupación trae reminiscencias del expresionismo y el simbolismo característicos del cine americano y francés de la década de los años treinta del siglo pasado, retomada en los sesenta por el cine escandinavo de Ingmar Bergman, en los que la inquietud de plasmar la realidad desde una estética realista o documental se supedita a la función poética mediante la cual, como señala Valdés, "cada objeto, cada sonido está dispuesto para añadir a lo visible, evidente, una dimensión rítmica y plástica, que no salta inmediatamente a los ojos del espectador pero lo sumerge en una atmósfera estética específica" (10). Así, la estética simbolista de lo onírico, el inconsciente, los silencios y las ausencias, la sublimación poética de lo abyecto, como también la exploración de los mitos, son algunas de las estrategias puestas en marcha en varias de las películas hispanas de las que se ocupa este estudio. Con ello, se busca producir un despertar de las conciencias diferente al que opera en el cine de mera denuncia, porque la conciencia se activa a partir de un cambio en la captación estética. Una de estas imágenes recurrentes en las películas latinoamericanas y españolas de mi estudio y otras similares generadas en el mismo periodo, por ejemplo, es la figura de los protagonistas en el transcurso de un recorrido (a pie, en bicicleta, en autobús, en automóvil o en avión), cuyo principio o final nunca se muestran. La imagen, en un movimiento constante que no se origina en ninguna parte como tampoco conduce a un destino concreto, alude de modo metafórico al desarraigo de unos sujetos cuyo "viaje" queda, en la mayoría de los casos, inconcluso. En otros casos particulares como el del largometraje chileno *Perfidia* (2009), hay una supresión absoluta del diálogo y de la acción y, en su lugar, el foco exclusivo se centra en la expresión facial, el lenguaje gestual y las introspecciones de un protagonista itinerante y visiblemente atormentado que, una noche en el transcurso de su viaje, se hospeda en la habitación de un hotel. Los movimientos de este sujeto, captados en

múltiples y variadas perspectivas por el lente de la cámara, construyen la escena única en esta película. El estudio del cine hispano del nuevo milenio, en conjunción con el de las producciones narrativas, puede entonces revelarnos mucho sobre nuestros signos generacionales y, más allá, sobre el incentivo por parte de los creadores al poner en marcha un arte diferente, no de mero entretenimiento, información o denuncia referencial, sino más bien un arte de impacto a la esfera sensorial en el que las imágenes promuevan la desautomatización del mundo degradado que, por costumbre mecánica, ha pasado a ser cotidiano y "normalizado". Desde la perspectiva de los estudios culturales, en este sentido el cine hoy puede verse como un medio capaz de mostrar a cabalidad los "mundos posibles" de los que hablábamos en páginas anteriores, mundos en que se ponen en marcha valores diferentes, o alternativos a los del espectador, en cuanto a la agencia política, la orientación sexual, el género, la clase social o la raza, lo que a su vez influenciaría potencialmente, en cierto nivel, las dinámicas de formación identitaria de las nuevas generaciones espectadoras de estas creaciones.

En esta era postmoderna y global, entonces, cine y literatura se integran y complementan para seguir intentando despertar una sensibilidad hacia el arte en un heterogéneo universo cultural mediado por las expectativas del mercado. Con el fin de facilitar la comprensión de las obras de mi estudio dentro de los contextos estéticos y culturales de los cuales emergen, en las dos próximas secciones comentaré algunas particularidades relevantes sobre la situación actual de la narrativa y el cine hispanoamericanos producidos en este cambio de milenio.

1.3 Novelas hispanoamericanas y postmodernidad global

Una aproximación productiva a la narrativa contemporánea de la postmodernidad obliga a problematizar, en primer lugar, los asuntos de la "generación", el "canon", el "género" y la "literatura nacional" para comprender la sensibilidad estética de las creaciones en cuestión. El intento de ubicar la producción narrativa hispanoamericana de autores nacidos entre finales de los años sesenta y principios de los ochenta del siglo XX⁴ dentro de una historia o canon literarios determinados, o aun asignar a este plural, polifacético grupo el apelativo de "generación", es un cometido ilusorio en el universo cultural globalizado de hoy, como también lo es el de tratar de situar las obras escritas en el siglo XXI dentro de un género determinado, o dentro de la categoría de "literatura nacional". Al mismo tiempo, el asunto del valor estético de la obra de arte no deja de ser un tema crucial en una disertación que, como la mía, estudia expresiones literarias que circulan por los espacios globales de consumo como parte de un universo masificado de mercancías: ¿cómo determinar el aporte de estas obras al saber y conocimiento de nuestra

⁴ El universo de escritores latinoamericanos nacidos en la década de los setenta (o en los años finales de los sesenta / principios de los ochenta) es fecundo. Entre otros muchos, nombro a los siguientes, considerando el reconocimiento que han venido obteniendo en diferentes esferas públicas: Yuri Herrera (México, 1970), Pablo Illanes (Chile, 1973), Juan Gabriel Vásquez (Colombia, 1973), Heriberto Yépez (México, 1974), Santiago Roncagliolo (Perú, 1975), Patricio Pron (Argentina, 1975), Matías Néspolo (Argentina, 1975), Alejandro Zambra (Chile, 1975), Antonio Ortuño (México, 1976), Lucía Puenzo (Argentina, 1976), Oliverio Coelho (Argentina, 1977), Carlos Labbé (Chile, 1977), Andrés Neuman (Argentina, 1977), Carlos Yushimito (Perú, 1977), Pola Oloixarac (Argentina, 1977), Andrés Ressa Colino (Uruguay, 1977), Federico Falco (Argentina, 1977), Eduardo Sánchez Rugeles (Venezuela, 1977), Andrés Felipe Solano (Colombia, 1977), Samanta Schweblin (Argentina, 1978), Rodrigo Hasbún (Bolivia, 1981), Daniel Krauze (México, 1982). Entre los españoles hay igualmente un sinfín, entre los que destacan Ray Loriga (España, 1967), David Trueba (1969), Fernando Clemot (1970), Pilar Adón (1971), Ricardo Menéndez Salmón (1971), Ignacio Ferrando (1972), Óscar Esquivias (1972), Jon Bilbao (1972), Imma Turbau (1974), Isaac Rosa (1974), Andrés Barba (1975), Alberto Olmos (1975), Sonia Hernández (1976), Javier Montes (1976), Elvira Navarro (1978), y Pablo Gutiérrez (1978).

época y bajo qué criterios decidir si merece la pena incluirlas en una disertación doctoral?

Los planteamientos de Mabel Moraña en su relevante ensayo *Crítica impura*, publicado en el año 2004, resultan de gran vigencia para dar sustento crítico a estas inquietudes. El estudio de la autora sugiere que las definiciones estáticas tendientes a agrupar producciones culturales dentro de categorías canónicas, o dentro de géneros rígidos, han sido puestas en cuestión por la crítica en la era de la postmodernidad. La labor de la crítica se ha centrado, de hecho, en encontrar, dentro de la pluralidad temática, de géneros, de estilos, de soportes, y de formas estéticas que confluyen en el tejido cultural latinoamericano de hoy, las preocupaciones "que se articulan en torno al eje problemático de la construcción del sujeto moderno y de sus inscripciones en el centro y los márgenes de la institucionalidad cultural" (8). Moraña argumenta en su obra que las esferas de la historia y crítica literarias, así como la de los estudios culturales, son hoy por hoy "campos contaminados" que se aproximan, desde perspectivas variadas, experimentales y eclécticas, a objetos de estudio desestabilizados, creaciones culturales (incluida la producción literaria) que ya no se circunscriben a dominios específicos, y por tanto no son susceptibles de fijación dentro de un "locus preciso de indagación epistemológica" (8). Una de las faenas más intensivas de la crítica postmoderna y postcolonial ha sido, por una parte, la de problematizar las representaciones identitarias esencialistas instituidas a partir del siglo XIX desde el aparato ideológico del Estado-Nación. Para ello, se ha insistido en el estudio de conceptos cruciales que dan cuenta de una realidad latinoamericana mucho más diversa y proteica: la subjetividad, la diferencia, la hibridez, la heterogeneidad, la memoria colectiva, cuyo reconocimiento ha facilitado la comprensión más integral del entretejido socio-político en el continente, así como sus procesos de simbolización cultural. Por otra parte, y en estrecho vínculo con lo anterior, nos dice Moraña que este pensamiento crítico

renovado responde a un nuevo orden mundial establecido desde el fin de la guerra fría, signado por la consolidación irrefutable del capitalismo neoliberal global. La rearticulación de las fuerzas económicas, políticas y culturales en la esfera internacional, y con ello el surgimiento de nuevas agendas culturales, nuevas subjetividades, nuevos movimientos sociales, ha exigido una profunda revisión de los modelos ilustrados del racionalismo humano que dominaron el ámbito teórico-crítico de la cultura hasta las últimas décadas del siglo XX. Para la autora, la actualización de la crítica incluye, entonces, democratizar los criterios canónicos en respuesta a estos nuevos reordenamientos, y

repensar la cultura como un todo integrado por muy diversas manifestaciones, proyectos y procedimientos expresivos y representacionales, desde la oralidad al arte público, desde el *grafitti* a la telenovela, desde el paisaje urbano a los viajes virtuales por Internet, desde las formas poéticas más domésticas e intimistas a la retórica política, desde los productos audiovisuales a las más tradicionales formas literarias que siguen emergiendo de círculos letrados que no son impermeables a los influjos transgresores de los medios de comunicación masiva, la literatura "menor", el testimonio, o la cultura popular. De ahí que el tema del valor estético haya vuelto a aflorar en nuestros días, como replanteo de las relaciones entre poética e historia, y de las vinculaciones entre la llamada literatura "culta" y las múltiples manifestaciones que revelan un grado mayor, a veces impactante, de hibridación formal, temática y compositiva. (170)

A propósito del sensible asunto del valor del arte, la amenaza hacia la autonomía de la creación artística por parte de la cultura global tecnificada—uno de los pilares del sistema de producción capitalista—ha sido uno de los puntos más álgidos del debate que, hacia finales de la década de los años setenta del siglo XX, ocupa la atención de influyentes teóricos de la postmodernidad (Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, David Harvey). Un aporte más o menos reciente y muy relevante a este diálogo es el de Ludmer con la publicación, en el año 2007, de su ensayo titulado "Literaturas postautónomas". Ludmer argumenta que una de las peculiaridades de las

escrituras hispanoamericanas de fin de siglo y de la primera década del siglo XXI es que, en ellas, la búsqueda estética se ve en gran medida desplazada por los criterios de rentabilidad comercial. En la era de los medios masivos y electrónicos y de las editoriales transnacionales, árbitros últimos del "valor estético" de las obras, el poder evocativo y subversivo de las formas literarias tiende a desvanecerse: escrituras "sin metáfora", "ficciones" que repiten, sin distanciamiento o "desautomatización" estética (en términos de los formalistas rusos), el imaginario ya establecido en la imaginación colectiva gracias al intenso y continuo bombardeo mediático, unificador de todos los tiempos y espacios. Así, la literatura de cambio de milenio y del siglo XXI, pasa a formar parte de la "fábrica de presente que es la imaginación pública", siguiendo un tipo de "historicidad" que se decanta por la narración de experiencias inmediatas y personales, o el registro de lo cotidiano.

Otra peculiaridad de las ficciones del siglo XXI, que también tiene mucho que ver con el impacto de la globalización, es la dificultad de articular narrativas de identidad nacional. Este es uno de los temas centrales del libro *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, del crítico uruguayo Fernando Aínsa, quien argumenta que literatura latinoamericana de las últimas tres décadas está signada por interdependencias territoriales, económicas y culturales, de modo que los modelos de escritura netamente nacional resultan un poco anacrónicos hoy en día. Esta realidad, que obliga a la configuración de identidades "nacionales" fluidas y plurales, ha dado lugar a un desplazamiento de la literatura latinoamericana desde la dinámica centro-periferia hacia nuevas interpretaciones de inclusión basadas en "flujos segmentados y combinados que atraviesan y desdibujan las fronteras nacionales existentes" (62). Es por esta razón que los textos, en acuerdo con los argumentos de Moraña presentados anteriormente, ya no pueden clasificarse de acuerdo con orígenes nacionales o regionales, como tampoco pueden

adscribirse a géneros determinados. Según Aínsa, los escritores, muchos de quienes escriben desde la distancia, son, como los personajes que crean, pasajeros en tránsito y comparten el sentido de no pertenencia a un lugar, revisitando la memoria de la patria distante desde la nostalgia del recuerdo. Tal y como se comprueba en todas las ficciones de mi estudio, como se verá en los capítulos de crítica textual, varios de los *leitmotifs* de muchas de las obras de este período son la aporía del regreso, la obsesión fantasmática por el lugar de origen, la naturaleza inconclusa de los viajes, la transformación del viaje en un estado de permanencia, y la sensación de ser un extraño en su propia ciudad. A diferencia del tropo del viaje en las ficciones de la modernidad, en estas ficciones postmodernas el viaje se presenta no tanto como un rito de iniciación con la aspiración última de integración a la fibra sociocultural del lugar de destino, sino más bien como una nueva manera de autoinclusión: los personajes se abren camino a través del aporte de una visión propia, aunque periférica y marginal, que genera otros centros de identidad y cultura diferentes a los establecidos (118).

Resulta interesante, además, indagar sobre el sentir de varios de los escritores hispanos del siglo XXI en cuanto a cierto conjunto de rasgos que distinguen sus creaciones, y que coinciden en mucho con los planteamientos propuestos por los críticos que acabo de mencionar. En el año 2006, en una entrevista titulada "Manifestaciones del nacionalismo y la globalización en la literatura contemporánea", tres de estos escritores, todos residentes en lugares diferentes a sus países de origen—Edmundo Paz Soldán, Santiago Roncagliolo y Santiago Vaquera—conversaron con Natalia Navarro-Albaladejo sobre la experiencia de la creación literaria en el contexto postmoderno, globalizado de hoy. Roncagliolo corrobora los postulados críticos de Aínsa y demuestra el tema de la "no pertenencia a un lugar" al afirmar que "por mucho que mis escenarios sean generalmente peruanos, creo que

formo parte de una generación en la que la identidad nacional es cada vez menos importante. Los autores escriben como si fuesen de cualquier parte . . . Lo importante de sus personajes no es la peruanidad sino la humanidad", y esto se confirma con creces en las motivaciones de los personajes de *El príncipe de los caimanes* quienes, lejos de buscar afirmar una identidad "peruana", persiguen, aunque con resultados estériles a la larga, un sentido de acogida, refugio y valoración dentro de una comunidad, donde quiera que esta pudiera encontrarse. Paz Soldán ilustra en su propia experiencia el tropo del constante visitar la patria desde la distancia, mediante el recuerdo nostálgico: a pesar de haber permanecido fuera de Bolivia por más de veinte años, Bolivia es su "espacio literario". De hecho, confiesa que le resulta difícil ambientar sus historias en otros lugares, puesto que la distancia es precisamente lo que le permite una perspectiva crítica que libera la creatividad (239-40). Vaquera, por su parte, sugiere la idea de que sí hay una voluntad política y ética en las escrituras del siglo XXI, pero expresada desde la cotidianidad de la experiencia del presente. En su caso particular, siendo un escritor que escribe desde áreas de contacto cultural y lingüístico en los Estados Unidos, el solo hecho de narrar historias en español denota un compromiso ético, lo mismo que escribir sobre personajes que no son empleados agrícolas o sujetos marginados en barrios pobres o empleadas domésticas, sino profesionales de clase media. Con ello, establece un posicionamiento político puesto que "las maneras de encasillar una comunidad en una categoría no funcionan. La comunidad latina en los Estados Unidos es mucho más diversa" (243). En la misma entrevista, Paz Soldán abordó otro tema crítico en el horizonte literario de la época: el poder de las grandes editoriales comerciales para otorgar valor a ciertos autores y a ciertas producciones literarias en detrimento de otras, bajo un criterio estrictamente comercial.

Sobre estas cuestiones se pronuncia en detalle Pablo Sánchez en su artículo "Un

debate tal vez urgente: la industria literaria y el control de la literatura hispanoamericana". Sánchez, como Paz Soldán, advierte que por tratarse de un engranaje transnacional, el mercado editorial permite que circulen por un lado trabajos de autores conocidos en sus regiones de origen, y por lo tanto de distribución escasa, no masiva, a la par de quienes Sánchez llama autores "alfaguarizados", con evidentes ventajas en cuanto a un posicionamiento económico y cultural más perdurable en el mercado (19). En la época actual, el mercado editorial español domina, desde una postura hegemónica, la producción y consumo de la literatura hispanoamericana. De allí que un gran número de escritores, entre los que se incluyen dos de mi corpus de estudio (Roncagliolo y Sánchez-Rugeles), se hayan instalado en España en busca de oportunidades. Ahora bien, el hecho de que las obras de estos autores se mercadeen en editoriales eminentemente comerciales, a la par de la "literatura de aeropuerto", no necesariamente excluye *per se* el valor literario de algunas de ellas. Si bien es cierto que, como asegura Sánchez, existe una aparente tendencia a no comprometerse con radicalismos ideológicos, así como una cierta indiferencia hacia experimentaciones formales y complejidades anticomerciales (26), también lo es que una gran parte de los escritores de hoy son también académicos, críticos literarios, ensayistas, traductores. La actividad intelectual les permite abordar sus creaciones desde una postura consciente y crítica hacia la realidad cultural de su época, por lo que apelan en muchos casos a los recursos de la sátira, la ironía o la parodia para llamar la atención, precisamente, sobre la masificación y superficialización de la creación literaria de la época. De hecho, la mimetización deliberada de la literatura con expresiones de cultura masiva, y a la vez, la crítica autorreflexiva hacia la literatura y a la búsqueda del significado del quehacer literario en la era vigente, son rasgos prevalentes de estas ficciones, por lo que no pueden ser sujetas a las simplificaciones y generalizaciones de la mercadotecnia editorial (26).

Cabe preguntarse, además, como lo plantea Moraña, en qué espacios persistiría la resistencia del texto literario contra la intrascendencia y el olvido, y es que la obra literaria, como toda expresión artística, conserva aquello que Walter Benjamin definió como el "aura" aún en una época de masificación mercantilista. No caprichosamente, nos dice Moraña en *Crítica impura*, los creadores del siglo XXI continúan apelando a textos y géneros canónicos—uno de sus intertextos más productivos—asignándoles significaciones nuevas que responden a los nuevos tiempos y, a la vez, afirmando no solo la necesidad de preservar saberes, capturar experiencias sociales, negociaciones simbólicas y memorias colectivas, sino de asegurar un privilegiado lugar en la periferia de la circulación incesante de productos culturales mercadeables (193).

En consonancia con los planteamientos de Moraña, el crítico literario alemán Andreas Huyssen propone en su influyente ensayo "Geographies of Modernism in a Globalizing World" (2007) una visión esperanzadora en cuanto al papel de la literatura en esta época en que el mercado domina el quehacer cultural. Huyssen cuestiona, sobre todo, la noción de que las artes ficcionales ya no ocupen un lugar preponderante en la esfera cultural. Más bien cree que, si bien no puede pensarse en la literatura en los términos en que emergió como una actividad autónoma en la modernidad, sí puede proponerse que su rol dentro de la cultura global sea repensado: "...this may also be literature's chance". La necesidad humana por las artes, argumenta, es tan imperiosa como siempre ha sido: "we need a space of complex and imaginative writing that can reorient us in the world. We need to ask whether the market can secure new traditions, new forms of transnational communications and connectivities". Las palabras de Kafka, afirma Huyssen, "the book must be the axe for the frozen sea within us" (207) adquieren así especial relevancia en estos tiempos, evocando un sentido de esperanza y de posibilidad, para enfrentar el futuro

cultural. Y es desde esta perspectiva crítica de apertura y nuevas alternativas de interpretación y aproximación al conocimiento, a mi juicio, que necesitamos abordar el estudio de las ficciones hispanoamericanas de hoy: ¿Qué intentan decirnos estas obras sobre el mundo referencial del que provienen, que no seríamos capaces de percibir o racionalizar si no fuese a través de ellas? ¿De qué manera nos ayudan a desautomatizar la visión rutinaria de lo cotidiano y de las circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales, en una época que promueve, más que ninguna época pasada, la automatización de la vida?

1.4 El cine hispano: contexto histórico y contemporaneidad global

En lo que concierne a las películas incluidas en el corpus de esta tesis⁵, resulta interesante, en primer lugar, colocarlas dentro del contexto más amplio y fecundo de films españoles y latinoamericanos del nuevo milenio cuyo motivo central es la representación de niños y adolescentes. No menos relevante es la relación de las películas seleccionadas para este estudio con la variedad de films contemporáneos que insisten en el tropo de viajes

⁵ Un nutrido grupo de directores latinoamericanos nacidos entre mediados de los sesenta y principios de los ochenta del siglo veinte ha poblado las carteleras independientes con sus creaciones: el también escritor chileno Alberto Fuguet (1964), Julia Solomonoff (Argentina, 1968), Paz Encina (Paraguay, 1971), Pablo Trapero (Argentina, 1971), José Luis Sepúlveda (Chile, 1971), Sebastián Cordero (Ecuador, 1972), Alejandro Amenábar (Chile/España, 1972), Manolo Nieto (Uruguay, 1972), Rodrigo Moreno (Argentina, 1972), Pavel Giroud (Cuba, 1973), Ezequiel Acuña (Argentina, 1976), Claudia Llosa (Perú, 1976), Rodrigo Bellot (Bolivia, 1978), Rubén Imaz (México, 1979), Israel Cárdenas (México, 1980), Laura Amelia Guzmán (República Dominicana, 1980), Ciro Guerra (Colombia, 1981), Dominga Sotomayor (Chile, 1985). A pesar de su sustancial diferencia de edad con respecto a los citados, incluyo además a Edgardo Cozarinsky (Argentina, 1939) por abordar un sentir común generacional desde la perspectiva de un joven en una de sus más recientes películas, *Ronda nocturna* (2005). Entre los españoles, figuran Benito Zambrano (1965), Icíar Bollaín (1967), Fernando León de Aranoa (1968), Jaime Rosales (1970), Juan Antonio García Bayona (1975), Kike Maíllo (1975), Fernando Franco García (1976), Enrique Gato (1977), Santiago Zannou (1977), entre otros muchos.

y desplazamientos en diversas modalidades como fuente de aprendizaje. En su estudio titulado *Representing History, Class and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film* (2012), Carolina Rocha y Georgia Seminet exploran un extenso corpus de películas en las que jóvenes individuos son representados como protagonistas o testigos que transitan hacia la madurez en sociedades fragmentadas por conflictos de diversa índole. Como afirman las investigadoras, "In this increasingly postnational era, children and adolescents are appropriated to mediate issues of identity and difference, history, class and gender, as well as their place in discourses that question the construct of family and nation" (2). Los temas que despiertan el interés de esta miríada de producciones son variados: la violencia política y la represión en España y países del cono sur en las épocas posteriores a sus respectivas dictaduras, el cuestionamiento de la sociedad patriarcal y de los valores familiares tradicionales, los problemas socio-económicos a consecuencia de la reducción del apoyo estatal a la educación y a los programas sociales en las sociedades neoliberales globalizadas, así como los efectos de los constantes exilios y migraciones desde las "periferias" hacia los centros de poder económico. Según las autoras, debido a las limitaciones inherentes a la infancia y a la adolescencia para el ejercicio de acciones político-ideológicas, la representación de estos temas a través de una perspectiva infantil o juvenil les confiere a los sujetos representados la expresión de una conciencia no contaminada y relativamente libre de prejuicios. Por esta razón, la voz de los jóvenes, desde su vulnerabilidad y dependencia de los mayores, contiene la autoridad de someter a escrutinio las acciones de los adultos y de asignarles una responsabilidad por el orden social imperante. Esta actitud de censura, evidente de manera unánime en todas las obras cinematográficas (y narrativas también) de mi estudio, es de especial relevancia en cuanto a uno de los temas que me ocupa, el del conocimiento, conciencia y aprendizaje derivado

de la experiencia, motivos centrales del *Bildungsroman*. En contextos en el que tanto padres como representantes del poder estatal son por igual sometidos a juicio y condenados por una serie de fracasos, ¿dónde residen las fuentes de aprendizaje? Si el conocimiento y la conciencia conducentes a ratificar el encumbramiento de la condición humana y la capacidad de sostener estructuras políticas, económicas y sociales a cuyo centro esté la dignidad humana no puede obtenerse de los mayores—los que estarían autorizados y mejor capacitados para "formar" o "educar"—entonces ¿de quién? La resolución de estas interrogantes es uno de los propósitos centrales de esta disertación.

Rocha y Seminet agrupan las producciones de cambio de milenio en las que se representan niños y adolescentes en varias categorías. En particular, de ellas me interesan, primero, la que corresponde a películas españolas y latinoamericanas en las que, desde los ojos de niños o jóvenes de la clase media, se revisita la historia de la tiranía. "The representation of youth in these films as the repository of cultural memory and the guardians of hope for the future has become a staple of films seeking to give voice to those who were unjustly murdered, tortured, or disappeared by dictatorial regimes" (16). Entre estos films, merecen mención *La lengua de las mariposas* (1999), del español José Luis Cuerda, *Kamchatka* (2002), del argentino Marcelo Piñeyro, *Machuca* (2004), del chileno Andrés Wood, y *O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), del brasileño Cao Hamburger. El tema de las memorias de infancia como vía de preservación de la memoria de todos aquellos caídos a manos de la represión dictatorial, es fundamental en una de las películas de mi estudio, *Nadar solo* (2003), del argentino Ezequiel Acuña. Sin embargo, a diferencia de las historias que acabo de mencionar, en las que el protagonista infantil es testigo de los efectos devastadores de aquellos regímenes, de los que sus padres fueron víctimas directas, en *Nadar solo* el protagonista, Martín, recurre a ciertas memorias de

infancia desde un periodo temporal posterior a la dictadura. La recuperación de estas memorias le permiten al adolescente de dieciséis años cuestionar el legado negativo de la historia oficial en las dimensiones psicológicas, emocionales y afectivas de las generaciones que siguieron, incapacitadas de hacer frente a los efectos del trauma.

Nadar solo comparte—y subvierte—además ciertos rasgos con otro género prolífico en Latinoamérica, el del *road movie*. Coincidiendo con el cambio de milenio, el director mexicano Alfonso Cuarón aportó una versión novedosa del *road trip movie* latinoamericano con *Y tu mamá también* (2001), una de las representantes del llamado "nuevo cine mexicano". Si recordamos la película de Cuarón, en ella no se llega a cumplir el propósito tradicional del viaje adolescente como espacio de aventura, cuestionamiento de la realidad socioeconómica y, sobre todo, un potencial conocimiento de sí mismo. Al contrario, el motivo del viaje sirve para exponer consistentemente a un sujeto vulnerable, en estado de conflicto interior, al que le resulta difícil integrarse a la sociedad al regreso del viaje, aunque en apariencia esta integración sí ocurra en una dimensión exterior y superficial. En este sentido, *Y tu mamá también* funciona como prelude de las películas de mi estudio, en tanto que anticipa algunos de los aspectos del desarraigo que se caracterizan en ellas, como veremos en los capítulos de crítica textual. Entre las películas latinoamericanas recientes enmarcadas dentro de la tradición del *road trip* que iniciara *Y tu mamá también* están *Qué tan lejos* (Ecuador, 2006), de Tania Hermida, *Tour* (2008) de Alfredo Pourailly, *Máncora* (Perú, 2009), de Ricardo Montreuil, *Desierto sur* (Chile, 2010), de Garry Shawn, *De jueves a domingo* (Chile, 2012), de Dominga Sotomayor, *Viaje redondo* (México, 2012) de Gerardo Tort, entre otras.

Nadar solo, también se entronca dentro de una vertiente regional del cine argentino, el cine de la post-dictadura, cuya obra más representativa sea tal vez *La historia oficial*

(1985) de Luis Puenzo.⁶ y que cedió el camino a otra tendencia, iniciada en la década de los noventa y también vinculada conceptualmente a los principios del *postboom* literario. La preocupación primordial de estas películas fue la representación de jóvenes a los que les tocó vivir un presente marcado por la hegemonía neoliberal. Los protagonistas de esta generación mostraban un impulso vital a emprender su camino de aprendizaje alejados de su familia y de su lugar de procedencia, puesto que les era difícil y a veces hasta imposible, encontrar un sentido existencial en estos contextos familiares, territoriales y geopolíticos (de allí la extendida metáfora cinematográfica de la Argentina como un lugar que "expulsa" a sus hijos). El "lugar propio" se convierte en una noción escurridiza, puesto que para los adolescentes la residencia en el extranjero es tan incierta como su porvenir en los lugares donde nacen o crecen. Uno de los representantes más emblemáticos de esta corriente es Adolfo Aristarain, con películas ya consideradas clásicas del cine latinoamericano: *Un lugar en el mundo* (1991), *Martín (Hache)* (1997) y *Lugares comunes* (2002). Es en esta tendencia en la que se insertan otras películas posteriores como *El abrazo partido* (2003) de Daniel Burman, *Bar El Chino* (2004), de Daniel Burak, o *Luna de Avellaneda* (2004) de

⁶ Aunque desde el punto de vista de su estructura temática y formal el film de Puenzo no es un *Bildungsroman*, podría decirse que se trata de una versión atípica del género y, por su final desesperanzado, un antecedente importante de mis obras de estudio. Alicia, una mujer de poco más de cuarenta años, profesora de historia en la escuela secundaria, comienza a descubrir por vía de varias fuentes, incluidos sus propios alumnos, la perentoria necesidad tanto personal como social de cuestionar las versiones oficiales de la historia contenida en los textos. Por tratarse de una realidad demasiado cercana en el tiempo, Alicia ha permanecido ciega no solo a los horrores de la recién culminada dictadura de Videla, sino más trágico aún, al hecho de que tales atrocidades han venido a desestabilizar de modos radicales su propia vida. Alicia descubre que su pequeña hija adoptiva de cuatro años ha sido en realidad arrancada a una joven pareja de desaparecidos durante las persecuciones perpetradas por el régimen. Pero lo peor de todo es que Roberto, su propio marido, ha sido uno de los cómplices en la perpetración de esa abducción, dados sus vínculos con el aparato militar corrupto. El proceso de aprendizaje de Alicia culmina con un final abierto y nada promisorio, que sugiere la inminente entrega de su hija a su familia de sangre, la desintegración del núcleo familiar y el cuestionamiento de su propio lugar en el mundo envilecido que acaba de revelársele.

Juan José Campanella. Este movimiento sigue su curso, con diversas variantes, con las también argentinas *Nadar solo* y *Ronda nocturna* (2005), del argentino Edgardo Cozarinsky, las chilenas *Perfidia* (2009) de Rodrigo Bellot, *Tour* (2008) de Alfredo Pourailly y Piero Mancini, y *Mejor no fumes* (2011) de Daniel Peralta. Rocha y Seminet analizan la representación cinematográfica de jóvenes en las sociedades neoliberales con estas palabras:

In this period, the rite of passage, a central feature of adolescence, and the volatility it implies, mirrors the insecurity and instability of many Latin American societies as they veer away from stolid paternalist states to uncertain free-market economies. Thus the transition from adolescent to adult in the films serves as a metonymy for the experiences of society as a whole. (10)

While globalization gives them more access to commodities, it also renders their insertion as productive citizens into the global market as a problematic scenario at a time when countries are either unable or reluctant to support their aspirations (whether in education or meaningful careers) due to uneven development and shrinking national economies. (14)

De hecho, tanto el cine como la literatura de este periodo insisten en un tema fundamental de esta disertación, el de la desorientación de unos jóvenes ante la imposibilidad no solo de aprehender una identidad asociada con un contexto nacional, sino de crecer y desarrollarse en las sociedades descritas en las citas anteriores. Las viabilidades de exploración y expansión mediante una gama de experiencias diferentes, que marcarían la transición de la adolescencia a la edad adulta, se ven severamente restringidas en los contextos ficcionales representados en estas películas. Una de las consecuencias más evidentes de estas limitaciones es la infantilización de los adultos, caracterizados como tal en películas como *Ronda nocturna*, donde un joven recién salido de la adolescencia divaga sin rumbo ni propósito, se prostituye y se entrega al consumo y tráfico de drogas en la Buenos Aires nocturna. Otro ejemplo de la adultez frustrada se caracteriza en *Velódromo*

(2009), del chileno Alberto Fuguet, donde un joven de 35 años no termina de cuajar en sus intentos de integrarse a las dinámicas laborales y sociales, o como él mismo describe su inhabilidad, "no llega". En una de las películas de mi corpus, *El pejesapo* (2007), del chileno José Luis Sepúlveda, el personaje central, Daniel, encarna un sujeto adulto extenuado en sus múltiples y truncados intentos de crecer y pertenecer a una sociedad neoliberal que, invariablemente, le niega la oportunidad de desarrollo y ejerce distintas expresiones de opresión y violencia en su contra. Cuando vemos esta película, como también *Ronda nocturna*, es casi inevitable recordar el lejano, aunque vigente referente de *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, y su retrato de la marginación de los niños de la calle en aquel México que pugnaba por insertarse en la modernidad y el progreso sin atender a la necesidad de poner en marcha políticas efectivas de inclusión. Otras películas posteriores articulan sus tramas alrededor de variaciones del mismo tema: *Crónica de un niño solo* (1965), del argentino Leonardo Favio, *Pixote: A lei do mais fraco* (1981), del brasileño Héctor Babenco, *Pizza, birra, faso* (1998) de los argentinos Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, *Amores perros* (2000), del mexicano Alejandro González Iñárritu, y *Cidade de Deus* (2002), de los brasileños Fernando Mireilles y Kátia Lund, entre muchas otras. Por muy diferentes que puedan parecer estas películas entre sí, en ellas están presentes las preocupaciones recurrentes de la realidad latinoamericana, abordadas de maneras diferentes en diferentes periodos históricos e intensificadas en la era del neoliberalismo global: la orfandad (no solo en su acepción más estricta que alude a la falta de padres sino, en un sentido más amplio y simbólico, el desposeimiento producto de una sociedad indiferente), la pobreza, la miseria, la opresión, la violencia y el crimen, todo ello como resultado de las desigualdades sociales y el bloqueo sistemático a las oportunidades de desarrollo (educación, empleo, servicios). Tanto en estas películas como en *El pejesapo*,

la perspectiva de niños, adolescentes, o adultos "infantilizados" a los que se niega la ocasión de madurar, sirve para emitir un comentario reprobatorio hacia las sociedades que fomentan y perpetúan estas condiciones hostiles a la inclusión efectiva de todos sus ciudadanos.

Otra de las consecuencias de la globalización, abordada en todas las películas aquí estudiadas, es el deseo de pertenencia a una comunidad en la que se reconozca la diferencia individual y se restauren los niveles más básicos de las relaciones humanas, como estrategia de resistencia a la homogeneización impuesta por las dinámicas globales. Como apunta Nayibe Bermúdez Barrios en su introducción al volumen *Latin American Cinemas. Local Views and Transnational Connections*, "A communal structure with transversal ways of interacting might also transcend national spaces, developing transnational flows as people are increasingly linked through the media, migration, corporate global capital, and commodity culture" (6). El transnacionalismo, visto desde este ángulo, es un fenómeno que, a la vez que toma en cuenta las hibrideces étnico-culturales que signan la época, también resalta la acción de los flujos globales en espacios sociales multidimensionales, en los que, más allá de las diásporas migratorias, coexisten las diversidades culturales. De hecho, una de las realidades socio-económicas y culturales que informan el contexto de las películas estudiadas aquí es, precisamente, este espacio transnacional que resulta de la ola migratoria suscitada en España en la década de los ochenta y que se intensificó notablemente a partir del cambio de milenio, lo que dio lugar a un fenómeno literario con un paralelo cinematográfico importante. Sin embargo, los imaginarios de viaje en un sentido inverso, esto es, personajes españoles que fantasean con viajar a destinos latinoamericanos o aquellos que, en efecto, se embarcan en un recorrido hacia el "nuevo mundo", pueblan también las producciones cinematográficas españolas, como también

muchas coproducciones entre España y países latinoamericanos, como muestra del transnacionalismo al que aludíamos en líneas anteriores.

Andrés Zamora dedica un capítulo especial al tropo del viaje, o más bien la circunstancia "trashumante"⁷, sustrato teórico que él utiliza para describir el carácter de los desplazamientos experimentados por los sujetos cinematográficos que habitan el cine español actual, en su reciente libro *Featuring Post-National Spain*. El argumento central de este capítulo muestra conexiones evidentes, y de gran relevancia para mi estudio, con el tropo del viaje circular teorizado por M. H. Abrams como vehículo simbólico de la realización personal y el alcance de madurez de los héroes en la poesía romántica. En concreto, Zamora propone que, independientemente del punto de partida o el destino de los viajes emprendidos, o de la identidad étnica y cultural de los personajes viajeros, en todos ellos se reconoce una connotación de retorno al hogar:

The sheer quantity of these traveling enterprises, their diversity, and their common transhumant slant conspire to create a Spanish national identity bent on a coveted, even prescriptive, hybridity predicated on the idea that all the protagonists of these trips are not entirely foreigners or strangers in foreign lands but rather people that, to a lesser or greater degree, return home, come back to an all encompassing motherland; or, failing this, that that should be the case. (136)

Cosas que dejé en La Habana (1997) del director español Manuel Gutiérrez Aragón, *Cuarteto de La Habana* (1998) del español Fernando Colomo, *Flores de otro mundo* (1999) de la española Icíar Bollain, *Aunque estés lejos* (2003), del cubano Juan Carlos Tabío y *Habana Blues* (2005) del español Benito Zambrano, son solo unos pocos ejemplos entre un amplio universo que por razones de espacio no enumero, de películas que marcan esta tendencia con su representación multiangular bien de sujetos españoles

⁷ Para una definición y contextualización detallada de la noción de transhumancia, ver el libro de Zamora *Featuring Post-National Spain* (111-12).

que llegan a Latinoamérica e intentan comprender la realidad local desde una visión postcolonial, o de latinoamericanos que llegan a España en busca de mejores condiciones de vida y que son o bien estereotipados por parte del imaginario cultural español, o vistos con una óptica de más benevolencia, apertura e incluso una voluntad manifiesta de intercambio cultural productivo, del que ambas partes pueden aprender y enriquecer su perspectiva sobre la diferencia y la alteridad. La realidad de las migraciones hacia España y desde España, vista en estas producciones desde varios ángulos, se ha planteado en cierta medida como una alternativa al discurso dominante de rechazo a los inmigrantes, culpabilizados por parte de la cultura promedio de una buena parte de los males sociales imperantes. Este estigma, en varias producciones, lejos de perpetuarse, se reconoce oblicuamente como una de tantas expresiones de un problema más complejo, el de la dificultad de capturar el significado de la identidad nacional española en una era de post-transición signada por los flujos migratorios globales, una reciente tendencia al estancamiento económico que conduce a los jóvenes españoles a preguntarse sobre su porvenir, un cuestionamiento hacia los padres, como responsables de cierto orden social, a los valores tradicionales hegemónicos encarnados en la visión patriarcal de la familia y a la noción de una identidad monolítica y homogeneizante. En esta corriente, que representa en buena medida las visiones de crecimiento personal a partir de los múltiples contactos culturales entre españoles y latinoamericanos, a la vez que se apela al deseo de una comunión humana que trascienda los orígenes étnicos, se insertan más recientemente la ya mencionada película de mi corpus *Princesas* (2005) del español Fernando León de Aranoa, *Amador* (2010), del mismo director, y *Rabia* (2009), una coproducción colombiana, española y mexicana dirigida por el ecuatoriano Sebastián Cordero y producida por el mexicano de proyección internacional, Guillermo del Toro, entre varias otras.

En los próximos dos capítulos de esta disertación ofreceré un sustento teórico-crítico, además de importantes consideraciones históricas para la defensa de los argumentos expuestos en esta introducción, y que servirá como punto de partida para el análisis textual de las novelas y películas de mi corpus de trabajo. En el Capítulo 2, titulado **"El *Bildungsroman* a través del tiempo y el espacio: el ayer y el hoy del género en sus distintas variaciones regionales"**, propondré las herramientas teórico-metodológicas de análisis en función de su relevancia a las obras de estudio. Para ello, en primer lugar, plantearé una serie de consideraciones sobre la evolución histórico-literaria del género del *Bildungsroman*, así como de sus variantes dentro de la literatura hispana, a fin de identificar continuidades y divergencias con las obras producidas recientemente en la región. La noción del viaje circular de M. H. Abrams en su análisis de la poesía del periodo romántico, así como la dialéctica de Mikhail Bakhtin en cuanto al desarrollo de la novela moderna y el surgimiento del *Bildungsroman* dentro de ella, serán conceptos claves a considerar en este segmento. En esta sección incluiré una amplia referencia a la tradición de la picaresca española y sus relaciones con el género del *Bildungsroman*, tanto en su inepción en la literatura moderna, como en sus versiones más recientes en las regiones de habla hispana centrales a mi estudio, así como el legado de la narrativa picaresca en la novela latinoamericana desde sus orígenes hasta la actualidad, debido a su presencia indiscutible en un par de las obras estudiadas aquí. Por último, en un sentido abarcador, realizaré una contextualización de las obras en su relación con tradiciones precedentes, ubicando las obras narrativas del corpus en relación con las tradiciones del modernismo y la vanguardia, el *boom* literario latinoamericano de la década de los sesenta del siglo XX, y el movimiento *postboom* de *McOndo* de la década de los noventa.

En el Capítulo 3, titulado "**Modernismo y postmodernidad literaria hispanoamericanos: Continuidades y rupturas**", emprenderé una revisión de la tradición literaria del modernismo hispanoamericano finisecular, a fin de identificar posibles similitudes con las obras de mis estudio, producidas a partir del cambio de milenio hacia el siglo XXI, en relación con las tensiones modernistas entre una visión optimista y esperanzada del mundo, y la desilusión del artista ante la degradación percibida de su entorno como resultado de la integración de las naciones latinoamericanas dentro de la modernidad burguesa. El propósito de esta aproximación comparativa es determinar hasta qué punto se evidencian variaciones drásticas entre los modos en que los artistas modernistas y vanguardistas interpretaban el mundo de su época y los modos en que los creadores contemporáneos lo hacen en los albores del siglo XXI. Exploraré además los paralelos existentes entre la preocupación modernista por las tensiones entre lo nacional y lo internacional, y lo local y lo global, y la manera como se abordan estas tensiones y sus efectos en las ficciones del cambio del nuevo milenio. Como preámbulo al análisis textual contenido en los capítulos subsiguientes, anticipo un par de interrogantes. La primera, tiene que ver con inquirir acerca de los medios estéticos y creativos de los que se valen los artistas en las distintas épocas para penetrar en "lo trascendente", de cara a las limitaciones que enfrentan los artistas de la postmodernidad para encontrar vías de expresión a su sentir creativo. La segunda, atiende a la inquietud de cómo podría un estudio literario que incorpore referencias a estas tradiciones pasadas iluminar la comprensión de la literatura hispanoamericana del siglo XXI y, más allá, ayudar a revelar lo que la literatura actual intenta decirnos sobre las generaciones del presente y la forma como éstas conciben su lugar en el mundo y su porvenir.

Los Capítulos 4, 5 y 6 se dedicarán al estudio crítico del corpus literario y

cinematográfico. En el Capítulo 4, titulado **"El regreso al origen en *Blue Label/Etiqueta Azul* y *Nadar solo*, ¿desintegración o invitación al 'renacimiento'?"**, centraré mi atención en los análisis textuales de la novela *Blue Label/Etiqueta Azul* (Sánchez Rugeles, 2010) y la película *Nadar solo* (Acuña, 2003), donde la historia y la memoria son conceptos fundamentales. En estas ficciones, el viaje interno o dentro de los límites "nacionales", equivale al redescubrimiento del hogar como un espacio ambivalente que, por una parte, parecería promover el rechazo y el destierro, aunque por la otra, podría constituirse también en un espacio susceptible a restauración siempre y cuando surja en las nuevas generaciones, de las que estos protagonistas son representantes, una voluntad de cambio de paradigma sociocultural. Analizaré aquí la idea del "viaje circular" en un amplio sentido crítico y la aplicaré a los procesos ficcionales por medio de los cuales los jóvenes protagonistas se embarcan en sus respectivos viajes, que a su vez pueden ser territoriales o simbólicos, como por ejemplo, la memoria como vía de reconexión con el pasado.

Discutiré además las estrategias estéticas empleadas para construir un "presente" narrativo de alienación. Este tiempo presente puede reconocerse solamente a partir de su estrecha conexión con un pasado hostil, marcado por disfuncionalidades familiares crónicas que pueden verse como microcosmos de la relación tiránica del Estado con sus ciudadanos en el mundo hispano. Este pasado traumático, representado de modos sombríos o evasivos, puede recuperarse y repensarse bien sea por medio de la memoria (evidente por ejemplo en el hecho de que la narradora de *Blue Label* narra en primera persona desde un tiempo presente, mirando hacia el pasado en retrospectiva), o por medio de sus experiencias en varios lugares distintos al hogar. En cada uno de estos parajes, los protagonistas de la novela y de la película son confrontados con su historia nacional y, subsiguientemente, forzados a formular un balance que incluye la urgencia de la responsabilidad personal. Las

preguntas principales a explorar en este análisis son: ¿En qué medida promueven estos viajes un proceso significativo de aprendizaje, una reflexión profunda del héroe sobre sí mismo y su relación con su entorno, o más bien resultan en búsquedas estériles que sólo conducen a reforzar un sentimiento de derrota? ¿Existe la posibilidad de reconciliación del héroe consigo mismo, su sociedad y su tiempo histórico más allá de la sensación de fracaso? ¿Es posible para el héroe aprehender los valores trascendentales que busca, aunque solo fuera de manera fugaz, fantasmal, como si se tratara de un espejismo? ¿Qué legado contienen estas experiencias ficcionales para las generaciones futuras?

En el Capítulo 5, titulado "***El príncipe de los caimanes y El pejesapo. ¿Bildungsroman picaresco?***" centraré mi atención en la novela *El príncipe de los caimanes* (Roncagliolo, 2006) y la película *El pejesapo* (Sepúlveda, 2007), obras en las que puede observarse tal vez la más extrema o transgresora versión del modelo del *Bildungsroman*, tanto en su sentido canónico europeo como en su variación latinoamericana. Argumentaré que estos antihéroes comparten vínculos más evidentes con el pícaro—personaje central de la tradición picaresca española y posteriormente desarrollada en Latinoamérica—que con el protagonista que alcanza una madurez de carácter, representado en las últimas páginas de las novelas de formación. Demostraré que si bien estos sujetos de procedencia imprecisa, sin padres conocidos ni familia, desplazados e "instruidos" por sus propios medios de supervivencia experimentan en efecto procesos de aprendizaje, sus búsquedas nunca llegan a concluir, sino que más bien tienden a repetirse al infinito como resultado de los bloqueos de acceso a la sociedad que impone la cultura dominante. En este sentido, las ficciones del siglo XXI no solo subvierten el *Bildungsroman* sino que agudizan el sentimiento de infortunio y perplejidad del héroe que, a pesar de los constantes fracasos, continúa con sus peregrinajes sin perspectivas de cierre. Recordemos que en el caso del pícaro de la

temprana edad moderna, aun cuando raras veces lograba la aceptación por parte de su entorno social, el final de su viaje usualmente se equiparaba con cierta actitud de conformidad hacia una sociedad degradada y algún grado de resignación ante su destino. Para los protagonistas de las ficciones actuales, sin embargo, los viajes sin resolución aparente se perpetúan en un ciclo sin fin, prolongando un sentido de indignidad y desorientación que desemboca en el delirio. Estas andanzas sin rumbo ni fin señalan, a su vez, el fallo dramático del proyecto de modernidad en el subcontinente latinoamericano. Las preguntas relevantes que surgen aquí son: si consideramos que el destino invariable del antihéroe es la marginación social, ¿cuál sería el valor del viaje y del proceso de aprendizaje? ¿Existe aún alguna posibilidad de reconciliación y, de ser así, dónde reside? ¿Cómo definen a un sector de esta generación las representaciones de la sociedad en estas ficciones, así como las representaciones de individuos aún hasta más desposeídos que los antihéroes picarescos de los siglos XVI y XVII? ¿Es la sociedad el agente marginador o es el héroe mismo quien, deliberadamente, se rehúsa a adherirse a unas convenciones sociales que se desmoronan en un mundo anómico?

En el Capítulo 6, que titulo "***La ciudad feliz y Princesas: Hacia una identidad global***", centraré mi estudio en la novela *La ciudad feliz* (Navarro, 2009) y la película *Princesas* (León de Aranoa, 2005), por compartir una óptica multiangular sobre las implicaciones personales e interculturales de la diáspora Latinoamericana y de otras regiones en el país ibérico. Exploraré las estrategias estéticas utilizadas por los creadores para recrear una gama de estampas migratorias, explorar los matices inherentes a cada una de ellas y reconocer la imposibilidad de generalizar o estereotipar a los sujetos migrantes, puesto que cada experiencia es única y relativa. Examinaré además la manera en que estos viajes y contactos interculturales se tornan en una fuente de reconocimiento personal no

solo por parte de los protagonistas viajeros sino también de los personajes, en este caso españoles, que entran en contacto con nuevas culturas, así como los modos en que estos intercambios conducen a cada uno de los grupos a reformular sus concepciones sobre sí mismos y el Otro, lo cual a su vez sugiere la posibilidad última del *Bildungsroman*, la del crecimiento personal, el autoconocimiento y el desarrollo de conciencia. En mi análisis, reflexionaré también sobre la presencia de ciertos rasgos cruciales, "universales", que sugieren un sentimiento generalizado de desilusión compartido por una sociedad global, más allá de las identidades distintivas locales y nacionales. Este hecho me permitirá cuestionar las categorías rígidas de lo "latinoamericano", lo "español"—y aun lo "chino" si consideramos al personaje chino que, en *La ciudad*, sufre de la misma extendida y perniciosa condición "postmoderna" de la que podrían sufrir los personajes de la española o de la dominicana en *Princesas*. Al comparar estas obras, centraré mi atención en las siguientes interrogantes: ¿Es la experiencia ficcional de la diáspora latinoamericana muy diferente de aquella de otros sujetos migrantes del siglo XXI? ¿Es el desarraigo una característica evidente solo en los protagonistas viajeros, o puede el héroe sentirse desplazado en su propio lugar de origen? ¿Qué estrategias estéticas emplean los artistas para subvertir la visión de España como una nación hegemónica y conservadora, y con ello proponer una conciencia alternativa que reconozca una realidad social en permanente evolución y cambio, abierta tal vez a la inclusión del Otro?

En el Capítulo 7, una reflexión final titulada "**La novela de formación del siglo XXI: ¿un 'género' emergente? ¿un *Bildungsroman* postmoderno?**", formularé respuestas a las siguientes interrogantes: ¿Qué vestigios del modelo canónico del *Bildungsroman* europeo y de los modelos alternativos latinoamericanos generados en el siglo XX permanecen en estas obras? ¿De qué maneras el corpus estudiado se aleja de

estos modelos? ¿Se deforma en algunos casos el *Bildungsroman* al punto de asemejarse más a un modo ficcional picaresco de antihéroes aún más extraviados? ¿Hasta qué punto podemos sustentar el surgimiento de un "nuevo género", si consideramos que uno de los rasgos de la postmodernidad implica, necesariamente, la obliteración de la noción de géneros? Intentaré además aclarar una de las incertidumbre que, sin duda, se desprenderá de este estudio, y esto es, en qué medida los héroes ficcionales analizados son meras víctimas pasivas y pesimistas de una decadencia social irreversible, o hasta qué punto más bien se perciben a sí mismos como agentes de transformación humana y social aún dentro de sus limitados y rígidos campos de acción. Más allá de la dimensión temática de estas posibilidades, reflexionaré sobre sus significaciones estéticas: sospecho que el *leitmotiv* de la imposibilidad de integración del héroe podría estarnos sugiriendo la puesta en marcha deliberada de una estrategia formal tendiente a denunciar la imposibilidad actual de la ficción para representar las búsquedas identitarias de modos efectivos y contundentes en un mundo globalizado, donde el mercado sea tal vez la única, última y definitiva forma discursiva. A la hora de formular las conclusiones tomaré en cuenta las siguientes premisas: 1) Un reconocimiento de las estrategias literarias, textuales y estéticas claves utilizadas por los autores y directores para trascender el dominio de lo local y transmitir un mensaje universal, así como una reflexión sobre las particularidades, diferencias y semejanzas de estas estrategias en cada una de las obras analizadas. 2) Una reflexión general sobre los modos en que los valores trascendentes que propone Lucien Goldmann en su *Sociología de la literatura* operan en estas obras, bien sea para afirmar el fracaso de lo "nacional" desde el punto de vista de la experiencia individual, o para configurar nuevas narrativas "nacionales". 3) Una comparación de los momentos o procesos específicos de "tragedia nacional" que dificultan la posibilidad de los personajes caracterizados por todos

los creadores de alcanzar la paz interior y social en “el hogar” (premisa básica del *Bildungsroman*), entendido éste como el espacio íntimo personal y también como la morada física, extendida a los ámbitos “nacional” y “global”. 4) Un reconocimiento de que, más allá del posible “fracaso” individual de estos personajes, existen múltiples aspectos positivos resultantes de sus búsquedas, como por ejemplo la propuesta de basar el tránsito por el mundo en la recuperación y consolidación de las relaciones humanas honestas y nobles, como también la reapropiación productiva del patrimonio histórico y cultural respectivo y la subsiguiente posibilidad de integrar esa herencia a su realidad ontológica, otorgarle nuevos significados y despojarla de su carácter alienante, no solo desde el punto de vista propio sino también en provecho de futuras generaciones. En este sentido, las obras analizadas evidencian un elemento común implícito en relación a que todos estos protagonistas, aun los más sombríos, marginados y desintegrados, demuestran un gran heroísmo frente a todos los aspectos negativos de la vida postmoderna, lo que los vincula con el aspecto melancólico del modernismo, pero a la vez con el optimismo y la esperanza que en cierto momento exteriorizaron sus artistas. 5) Un comentario sobre las posibles diferencias sustanciales entre las obras estudiadas, que permitan reconocer contextos geopolíticos delimitados—el venezolano, el chileno, el peruano, el argentino, y el español—o si, por el contrario, tales diferencias se ven matizadas o incluso borradas por los efectos de las fuerzas globalizadoras económicas y culturales. 6) Un balance histórico literario sobre las continuidades y divergencias entre las obras analizadas y las tradiciones estéticas precedentes de que son herederas. La conclusión, en suma, reforzará los vínculos comparativos entre todas las obras estudiadas, a partir de los cuales emitiré una reflexión sobre el rol del *Bildungsroman* en el ámbito estético de hoy, no solo en términos de lo que revela sobre esta generación, su concepción de las sociedades en las que vive y su

responsabilidad dentro de ellas, sino también en cuanto a lo que nos dicen las versiones de este género sobre el estatuto de la literatura y del cine en el mundo postmoderno, globalizado y mercantilizado de hoy.

Capítulo 2

El *Bildungsroman* a través del tiempo y el espacio: el ayer y el hoy del género en sus distintas variaciones regionales

2.1 *Bildungsroman*: Consideraciones históricas y teóricas

El *Bildungsroman*, de acuerdo con el crítico literario y traductor Tobias Boes, es un tipo de novela que se enfoca en el proceso de maduración intelectual y espiritual de su protagonista (1). Fue el filólogo alemán Karl Morgenstern quien, en el siglo XIX, propuso y sistematizó el término en una conferencia (Universidad de Dorpat, Estonia, 1819) donde definió el género así: "We may call a novel a *Bildungsroman* first and foremost on account of its content, because it represents the development of the hero in its beginning and progress to a certain stage of completion..." (654). Boes—quien en años recientes (2009) tradujo el trabajo de Morgenstern y escribió una introducción al mismo—aclara que, a pesar de ciertos arcaísmos, el ensayo decimonónico ofrece una aproximación acertada que trasciende el contexto de la Alemania del siglo XVIII, en la que se generó lo que la crítica considera como el primer ejemplo de *Bildungsroman*, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795) de Goethe. El enfoque de Morgenstern, según Boes, conecta este género ya clásico no solo con muchas de las corrientes intelectuales de su tiempo en términos más amplios, sino con motivos universales e intemporales presentes en la literatura, como el deseo de cohesionar una comunidad y la búsqueda de formas de representación de las

fuerzas dinámicas de la historia, con lo que el trabajo del filólogo afirma el género del *Bildungsroman* como una categoría central de la literatura moderna (649).

En su ensayo póstumo titulado "The Bildungsroman and its Significance in the History of Realism", publicado en 1986, Mikhail Bakhtin formuló un análisis del *Wilhelm Meister* de Goethe. Según Bakhtin, en el tiempo histórico en que se escribió la novela, la concepción del ser humano dentro del mundo experimentaba un cambio radical en relación con momentos anteriores: la línea de pensamiento influyente en la época era la filosofía de la Ilustración, que enfatizaba los valores de la razón, el análisis y el individualismo (el sujeto como dueño y forjador de su propio destino) en oposición a su subordinación a las fuerzas institucionales tradicionales tales como la iglesia y las jerarquías sociales, característica de períodos históricos precedentes. La ilustración alemana, argumenta Bakhtin, privilegia la relevancia del potencial humano y la iniciativa creadora del individuo no solo para desarrollarse a sí mismo, sino para constituirse en un agente que pueda generar cambios sociales significativos, es decir, cuya formación se efectúe a la par de la evolución histórica. Estos atributos se reúnen en la persona y quehacer del protagonista, *Wilhelm Meister*, quien acepta, con la madurez de alguien que ha confrontado una serie de experiencias de vida, la responsabilidad de todas sus elecciones, a la vez que integra las consecuencias de las mismas en la dirección de su destino. Al final, la renuncia al mundo del arte, expresado en el teatro, la aceptación de su deber paterno y su incorporación a la vida doméstica burguesa son decisiones fundamentadas en la reconciliación efectiva de todas las contradicciones encontradas en el recorrido de la experiencia vivida.

En una línea similar de pensamiento, en su obra *Natural Supernaturalism*, publicada por primera vez en 1971, M. H. Abrams reflexiona sobre el propósito fundamental de auto-redención en la historia de la humanidad, partiendo del pensamiento

filosófico post-Kantiano. La corriente del idealismo alemán, estrechamente ligada con los preceptos del romanticismo y de la ilustración, prescinde de la posibilidad de reconciliación del hombre con un Dios trascendental, y reemplaza esta esperanza con el ideal de unificación del espíritu humano consigo mismo, o con su propia alteridad. Abrams vincula estos enunciados con el género del *Bildungsroman*, en cuyo centro argumentativo permanece la educación y realización del protagonista a partir de su voluntad e ímpetu vital:

. . . this culmination was represented as occurring in the fully developed consciousness of men living their lives in this world: the justification for the ordeal of human experience is located in experience itself. Accordingly, the history of mankind, as well as the history of the reflective individual, was conceived . . . as a process of the self-formation, or self-education, of the mind and moral being of man from the dawn of consciousness to the stage of full maturity . . . In this philosophy the primacy and initiative lies in the principle of mind, and in the Western tradition the distinctive attribute of the mind is "consciousness," and its distinctive activity is "knowing." Hence the extraordinary degree to which these metaphysical systems—even though they undertook to account for the totality of the universe—were primarily epistemological and cognitive systems. (187-88)

Sobre la base de estos ideales, el género del *Bildungsroman* en su acepción clásica se inspira entonces en una fe en el conocimiento y la infinita potencialidad de cada individuo para llevar a cabo el proyecto último de la humanidad, el del progreso, la prosperidad, la realización íntegra individual y, por subsiguiente, colectiva, y la búsqueda y consecución de la verdad. De este modo, como argumenta Bakhtin, "man in the process of becoming" (19) y "man growing in national-historical time" (25) son las definiciones más precisas que describen al héroe representado en el *Bildungsroman*, entre cuyos ejemplos la crítica coincide en mencionar, además de la novela fundacional de Goethe, una obra precedente a ésta, *Emilio, o de la educación* (1762), del francés Jean Jacques Rousseau, como también *Pride and Prejudice* (1813) y *Jane Eyre* (1847), de las autoras inglesas Jane Austen y Charlotte Brontë, respectivamente, *David Copperfield* (1850), del también inglés

Charles Dickens, *La educación sentimental* (1869) del francés Gustave Flaubert, *Retrato del artista adolescente* (1916), del irlandés James Joyce, *La montaña mágica* (1924), del alemán Thomas Mann, y *El guardián en el centeno* (1951), del estadounidense J. D. Salinger.

En líneas generales, en estas obras se identifican algunos rasgos más o menos comunes:

a) La integración social es un asunto de gran relevancia dentro de la estética narrativa y se representa como posibilidad efectiva o como objeto de rechazo, de acuerdo con el significado de la vida para el autor o la sensibilidad de la época en que se escribe la novela. La búsqueda de la verdad en la época victoriana durante la que se escribieron las obras inglesas mencionadas con anterioridad, por ejemplo, se relacionaba con alcanzar un estatus de ciudadano responsable de clase media, casarse, interiorizar las convenciones sociales, aprender el arte de desempeñarse con destreza y cultivar la integridad de las relaciones humanas dentro de la estructura social establecida. Sin embargo, para otros autores como Gustave Flaubert en *La educación sentimental* (1869) y James Joyce en su *Retrato del artista adolescente* (1916)—considerada como novela de formación del artista, o *Künstlerroman*—, el significado de la vida se descubre más bien en el rechazo hacia los valores de la burguesía y se reemplazan por una búsqueda más genuina de identidad, en el caso de *La educación*, y afirmación en el arte, en *Retrato*, valores que reflejan la sensibilidad literaria de la época en la que vivió cada artista. El héroe representado en *La montaña mágica*, de Thomas Mann, comprende que el sentido de la existencia reside en una apreciación holística de la vida, con su belleza pero también con sus horrores— recordemos que el protagonista regresa de la utópica montaña, donde el tiempo y el espacio se disipan, a asumir una responsabilidad ético-moral en el mundo real, el del tiempo,

espacio y acción de la Primera Guerra Mundial. La sociedad estadounidense de la postguerra, y su obsesión con la prosperidad eterna encarnada en el sueño americano, es el espacio contra el que protagonista de *El guardián en el centeno* de J. D. Salinger sostiene una angustiada lucha existencial en su búsqueda de significado. El final, abierto, no deja claro el destino del joven, y las posibilidades quedan a la imaginación del lector: la reconciliación con las realidades de la sociedad de su tiempo y la integración al *statu quo*, la decisión de permanecer como desencantado y pasivo testigo crítico, o el ejercicio de una responsabilidad didáctica y altruista, desde los márgenes, para inspirar a otros jóvenes a encontrar significado en un espacio de elevación de la conciencia, contrastante con el espíritu prosaico de la sociedad de su tiempo.

b) El quehacer humano de los protagonistas tiene lugar en sociedades que les brindan la oportunidad material de descubrir y cultivar sus talentos, y eventualmente evolucionar hacia una madurez y conciencia de sí mismos, y el integrarse o no a la sociedad establecida es un asunto de elección personal que resulta de la maduración de un sistema individual de valores. Esto es así porque no existe una imposición determinista de obstáculos materiales por parte de la sociedad contra sujetos no privilegiados, como sí era el caso de la sociedad estamental de las obras de la temprana modernidad española, y también lo es de cierta manera, como se verá en detalle en los capítulos en que se analizan textualmente las obras incluidas en esta disertación, en las sociedades neoliberales de muchas de las ficciones escritas en la postmodernidad. Esta afirmación resulta crucial, puesto que sugiere, dentro de la construcción de los mundos narrativos planteados, ciertas reminiscencias de aquellas condiciones socio-económicas y culturales características de épocas anteriores como la temprana edad moderna y el barroco en España que hicieron posible el nacimiento de un personaje como el pícaro.

c) El aprendizaje, por lo general, se efectúa bajo la tutela de adultos avezados, cuyo modelo es emulado o rechazado. Más allá de la confianza tácita en la capacidad de las instituciones educativas para fomentar el desarrollo individual y la integración social efectiva, la vida misma es el ámbito amplio donde se efectúa el aprendizaje: los personajes pasan por una serie de experiencias de las que adquieren lecciones de vida.

d) El viaje, en sus distintas posibilidades, es un tropo invariable que confronta a los héroes novelescos con un mundo más amplio—la alteridad—y promueve un cambio que, a su vez, fomenta el crecimiento. Como instrumento temporal de transformación, el desplazamiento cesa una vez cumplido su cometido, es decir, el sujeto efectúa un retorno al lugar de origen después de haber alcanzado una madurez a partir de la experiencia viajera.

El motivo universal y atemporal del viaje es de especial significación en todo *Bildungsroman*, y un tropo recurrente y de vital relevancia en las obras de mi estudio. El análisis de Abrams sobre las obras literarias del periodo romántico, revela que el reencuentro positivo del héroe consigo mismo se efectúa tras la conclusión de un viaje, sea este territorial o simbólico. Según la dialéctica de Abrams, el individuo se encuentra en búsqueda permanente, encaminada a superar la alienación que le produce el mundo que lo rodea y la subsiguiente distorsión del sentido de sí mismo. Impulsado por la necesidad de autoconocimiento y crecimiento, el personaje se embarca en un viaje del que, por lo general, retorna "integrado", reconciliado con los procesos dinámicos de la vida—con sus altibajos, satisfacciones y aflicciones—y con una visión de un paraíso "recuperado".

So represented, the protagonist is the collective mind or consciousness of men, and the story is that of its painful pilgrimage through difficulties, sufferings, and recurrent disasters in quest of a goal which, unwittingly, is the place it had left behind when it first set out and which, when reached, turns out to be even better than it had been at the beginning.
(191)

Al regreso de este trabajoso peregrinaje, el protagonista habrá alcanzado una unidad orgánica como la que imagina Georg Wilhelm Friedrich Hegel, un estado más elevado que el del momento de la partida, y que incorpora al acervo de la experiencia todos los obstáculos y contradicciones que se encuentran en el camino. Evocando a Hegel, Abrams concluye: "According to this view, the reunion or synthesis which follows after any division into contraries constitutes a 'third thing' which is higher than the original unit because it preserves the distinction that it has overcome" (184). La imagen de la unidad orgánica, o paraíso recobrado, funciona como una alegoría del hogar no solo como espacio físico, sino también como una morada que alberga la riqueza y sosiego interior del individuo. El motivo del viaje circular, o "circuitous journey" en la poesía del periodo romántico es clave, según Abrams, para comprender la maduración integral de los personajes y será una consideración teórica esencial, a su vez, a la hora de analizar la relevancia del viaje en los procesos de crecimiento, aprendizaje y formación de conciencia de los personajes de las obras de mi corpus. Como he sugerido en la Introducción, en cada una de ellas se representa una modalidad particular de recorrido y el impacto del viaje en el porvenir de los personajes será variable, como veremos en los capítulos de crítica textual, en relación con las posibilidades de autoconocimiento, reconciliación e integración que puedan generarse a partir de estos desplazamientos.

2.2 Variaciones del *Bildungsroman* en la literatura latinoamericana

La identificación efectiva de las continuidades y rupturas de las obras estudiadas en esta tesis con respecto a la tradición precedente de relatos de aprendizaje requiere una mirada contextual a algunas de las muy variadas expresiones del género en distintas

regiones hispanas a lo largo del siglo XX. Las realidades locales signadas por el (neo)colonialismo, la hibridez, la represión, la limitación de recursos materiales y, con ella, la prolongación involuntaria de un estado de "adolescencia", la corrupción a varios niveles, la violencia, en el caso de Latinoamérica, así como los conflictos de identidad y las presiones de la globalización tanto en Latinoamérica como en España, entre otros factores, han exigido hasta el día de hoy revisiones sustanciales y periódicas del modelo clásico del *Bildungsroman* en las regiones hispanas a través de sus historias. En su ensayo titulado *Reconstructing Childhood. Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman* (2004), Julia Kushigian argumenta que los protagonistas de muchos *Bildungsroman* latinoamericanos escritos durante el siglo XX—del género masculino en su gran mayoría—demuestran en mayor o menor medida una consolidación de su identidad personal, el alcance de una madurez cultural y un entendimiento más amplio sobre sí mismos y sobre su mundo exterior hacia la conclusión de la obra. Los personajes de estas novelas, entre las que pueden citarse la regionalista *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, las novelas del boom *Las buenas conciencias* (1959), de Carlos Fuentes, *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa, *El entenado* (1983), de Juan José Saer, e incluso los protagonistas representados en ejemplos del *postboom* (más concretamente del movimiento *McOndo*) tales como *Mala onda* (1991) de Alberto Fuguet o *Río fugitivo* (1998), de Edmundo Paz Soldán, afrontan las luchas y contradicciones inherentes a la vida y, aún cuando la historia que protagonizan no alcance un final favorable, pueden sentirse en puerto más o menos seguro y hallar caminos de crecimiento personal en sus contextos respectivos. En los *Bildungsroman* latinoamericanos del siglo XX con protagonistas femeninas se registra una variación importante. Debido a las

dinámicas socioculturales impuestas por el sistema patriarcal, los personajes de novelas como *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra, *Balún Canán* (1957), de Rosario Castellanos y cuentos como *La bella durmiente* (1976) de Rosario Ferré, se ven en la necesidad o bien de transgredir el orden social con resultados desfavorables y aun trágicos, o de adaptarse por obligación a una sociedad establecida de la que no se sienten parte. En *Los cachorros* (1967), novela corta de Vargas Llosa, la imposibilidad de integración obedece a una causa diferente: el protagonista masculino, Pichula Cuéllar, es castrado tras un accidente y a la larga, se involucra en tendencias autodestructivas que desembocan en la muerte. Así, si en *Ifigenia* y en *La bella durmiente* el impedimento para adaptarse a la sociedad es la condición femenina, en *Los cachorros* el factor equivalente al fracaso es la castración. A continuación voy a presentar una contextualización de algunos de los ejemplos de *Bildungsroman* más resaltantes en las letras hispanas del siglo XX, con el fin de establecer una línea histórico-literaria que facilite comparaciones productivas con las ficciones objeto de exploración en esta tesis.

2.3 Un *Bildungsroman* clásico latinoamericano: Don Segundo Sombra (1926)

Uno de los primeros ejemplos canónicos de *Bildungsroman* latinoamericano, *Don Segundo Sombra*, es una novela escrita en la tradición del regionalismo y en la que el protagonista llega a resoluciones favorables de los conflictos inherentes a sus “viajes” y procesos de aprendizaje. Aquí se narra la historia del joven huérfano Fabio. En un recorrido de iniciación a través de la pampa argentina en compañía de su mentor, el gaucho Don Segundo Sombra (quien, interesadamente, en su calidad de maestro da el título a la novela), el joven aprendiz abandona sus hábitos de delincuencia juvenil y se convierte en

un miembro honesto y responsable de la sociedad. Fabio se ve en el camino de renunciar a su apego a la libertad incondicional para poder cumplir con su “verdadero destino”, el de administrar la propiedad y la inmensa fortuna que su padre, desconocido hasta entonces para él, le deja en herencia. Si bien en un principio el joven se resiste al cambio de vida, las enseñanzas de Don Segundo no tardan en asentarse en su espíritu: el viaje físico y espiritual en compañía del viejo gaucho le ha inculcado los valores morales deseables en un hombre y que a la larga conforman su genuina identidad: el estoicismo, la valentía, la lealtad, la amistad y la responsabilidad. No hay que olvidar que la novela de Guiraldes es una ficción fundacional de las primeras décadas del siglo XX que busca "construir la nación", propósito coherente con el "crecimiento positivo" que alcanza el protagonista. Este rasgo acerca la obra al estilo del *Bildungsroman* canónico, o al modelo de la novela de la educación, como define Lukács la narrativa donde el protagonista demuestra una "voluntad de formación, voluntad consciente de su fin . . . que crea ese clima de última seguridad" (146-47). Fabio Cáceres, aún desconociendo su destino final, se hace por voluntad propia el hombre que la sociedad espera de él, apoyado en la valiosa educación que recibe por parte de don Segundo. Estas enseñanzas le confieren el temple necesario para asumir una participación activa en un proyecto nacionalista en ciernes: la modernización de una Argentina que se ha concebido a sí misma como una nación blanca, neo-europea. Esto concuerda, como he sugerido, con las finalidades ideológicas del género tradicional, según las cuales la educación de los jóvenes de género masculino, en un sistema burgués netamente patriarcal, significaba la elevación material y moral de la sociedad, es decir, un progreso integral.

2.4 Dos ejemplos del *boom* latinoamericano de los sesenta

Las buenas conciencias (1959)

Variaciones del modelo clásico comentado en las líneas anteriores, preludian en mayor o menor grado ciertos aspectos del pesimismo y del desengaño de los textos del siglo XXI que estudio y, por lo mismo, pueden considerarse como sus antecedentes. En la novela de Fuentes, ya se perfila un tipo de crecimiento negativo parecido al que Vargas Llosa propuso más adelante en *La ciudad y los perros*: ficciones enmarcadas en la tradición del *boom* y que se dedican a mostrarle al mundo una cara desconocida de Latinoamérica, la cara de la corrupción de las instituciones y de la degradación social. En *Las buenas conciencias*, la focalización recae sobre el estado de alienación y mediocre resignación de Jaime Ceballos, un joven mexicano que comprende la necesidad de renunciar a sus altruistas ideales adolescentes para poder integrarse a una sociedad cerrada, cuyos dogmáticos y excluyentes principios morales reflejan un entendimiento distorsionado de la doctrina cristiana. Jaime Ceballos experimenta, sin duda, un proceso de crecimiento. Tras su vehemente rebelión contra el mundo adulto, un mundo que repudia y del que quisiera alejarse, y su contacto con diferentes representantes de ese mundo (la Iglesia, la clase trabajadora, los desposeídos, los discriminados, los juzgados de modo injusto y, ultimadamente, los miembros de su familia de los que más quiere apartarse) llega a alcanzar un nivel de autoconocimiento que le permite darse cuenta, para su desilusión, que en el fondo él no es muy diferente a la sociedad que critica y que no posee la fuerza y voluntad necesarias para modificar las férreas estructuras de poder establecidas.

La ciudad y los perros (1963)

Una técnica narrativa experimental de gran complejidad fue la base de la estrategia estética de Vargas Llosa para caracterizar el caos, la alienación y la sensación laberíntica experimentados por los jóvenes adolescentes Alberto, el Boa, el Jaguar y el Esclavo en una institución militar limeña. La fragmentación narrativa busca reflejar el desorden social y la distorsión de valores en una sociedad degradada por la corrupción y el deseo de poder: la institución militar, inicialmente concebida para la protección de la soberanía nacional y, con ella, de los derechos de los ciudadanos, se retrata como un organismo corrompido que, conscientemente, desacata las leyes sobre las que se funda su misma existencia. A pesar de que el rito de iniciación que deben vivir los jóvenes cadetes del colegio militar Leoncio Prado de Lima es una experiencia plagada de violencia, aberraciones, mentiras y chantajes, el final de la novela deja entrever que los jóvenes sujetos sufren—o sufrirán—una evolución. El Jaguar se casa con Teresa, “olvida” su turbio pasado en el colegio y se asienta en un empleo estable. El poeta, quien también trivializa los horrores del internado al evocarlos en retrospectiva como “una película”, se casa con una joven de su misma clase social, aunque sus cualidades más nobles parecerían diluirse en sus nuevos proyectos acomodaticios, rutinarios y conformistas con el *statu quo*. La ironía más profunda radica en que la formación de generaciones de jóvenes se gestará dentro del seno de una institución militar corrompida (aquí subyace la idea de deformación en lugar de formación) y, por lo tanto, la posterior incorporación de estos jóvenes a la sociedad como ciudadanos responsables queda en entredicho. El cuartel latinoamericano es, en palabras de Fuentes en *La gran novela*, "la sociedad en miniatura; la sociedad es el cuartel gigantesco, la prisión social de la que hablaba William Blake", en la que madurar no significa ennoblecerse sino, al contrario, degradarse y este es, desde luego, el aspecto esencial que se problematiza en la

novela (277). En su estudio de la obra vargallosiana, Román Soto nos advierte sobre la transgresión del género clásico del *Bildungsroman*, puesto que la alienación y la derrota de los personajes en *La ciudad y los perros* "encontraría su origen tanto en la incapacidad de la sociedad para constituirse en el espacio de la feliz formación del héroe como en el fracaso de éste para enfrentarla y, eventualmente, modificarla" (68). Así, *La ciudad y los perros* le reveló a América Latina y al mundo una versión alternativa—y bastante pesimista—de Lima como microcosmos de un continente que se desmorona en su camino hacia la modernización.

2.5 Los Bildungsromane con protagonistas minoritarios

En la narrativa de aprendizaje latinoamericana del siglo XX, los sujetos que no lograban una reconciliación con su mundo circundante eran por lo general personajes prototípicos minoritarios (como las mujeres en *Ifigenia* y *La bella durmiente*, el varón castrado en *Los cachorros*, la mujer indígena de *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska, o el personaje transvestido en *Cobra*, de Severo Sarduy, entre otros). Los representantes de una mayoría (masculina, blanca) que no lograban integrarse a la sociedad eran meras excepciones, como el caso de El Esclavo en *La ciudad y los perros*.

Recordemos el caso particular de *Los cachorros*. Aquí, la integración resulta imposible para un joven limeño de familia acomodada, de sensibilidad artística poco común en su entorno—es el único de su grupo aficionado a la lectura. Apodado Pichula Cuéllar a raíz de un trágico accidente infantil en que sufre una castración tras el ataque de un perro, la clave de su marginación reside, en apariencia, en el cercenamiento absoluto de su masculinidad. El joven se aísla progresivamente del círculo de amistades del colegio y

se entrega al cultivo de compañías “poco recomendables” desde la óptica de su clase social. Finalmente, llega la noticia de que ha fallecido en un accidente de tráfico por exceso de velocidad. Algunas corrientes críticas han llegado a sugerir que, más allá de ver la castración como el obstáculo único a la madurez e incorporación social exitosa del protagonista masculino, *Los cachorros* podría verse como un símbolo de las dificultades de adaptación de un espíritu privilegiado en una sociedad burguesa y tercermundista, adaptación que sí logran sin problema alguno los compañeros de colegio de Cuéllar, quienes se afirman así como representantes idóneos de ese orden social mediocre.

La situación de opresión de Pichula Cuéllar, a raíz de su castración, es en algo similar a las condiciones de opresión que experimentan las niñas y adolescentes en los relatos de formación femenina escritos en buena parte del siglo XX. Esto, porque como afirma María-Inés Lagos, "La situación subordinada de la mujer puede compararse a la de otros grupos marginales dentro de la cultura hegemónica, como por ejemplo a la de grupos minoritarios en sentido étnico, religioso o de orientación sexual..." (22). Si *Los cachorros* puede interpretarse como una excepción al “desenlace favorable” frecuente de los *Bildungsroman* de protagonistas masculinos, en aquellos que tienen como personajes centrales adolescentes o adultos jóvenes del género femenino las posibilidades son más diversas y casi nunca “favorables” desde el punto de vista del sujeto protagonista, puesto que en estas narrativas intervienen variables inherentes a las jerarquías de género en sociedades patriarcales, y por lo general se ponen en marcha estrategias de subversión femenina ante ese orden social. Lejos de fluir en el sentido de la corriente social, los procesos de crecimiento de las jóvenes se ponen en marcha sobre la base de una relación mujer-sociedad signada por la marginalidad, puesto que la búsqueda femenina de una identidad propia y definida es, necesariamente, antisocial, desafiante, solitaria, ambigua y

resuelta sólo mediante una profunda y angustiosa elección existencial, parafraseando la opinión de Annis Pratt (37).

El resultado de estas resistencias puede oscilar entre 1) la integración no genuina, sino más bien impuesta al servicio de un “deber social femenino” en el que la mujer no cree, pero al cual es forzada a adherirse debido a fuerzas convencionales que no puede superar, o 2) una renuncia consciente y premeditada a desempeñar un rol mutilador que, en algunos casos desemboca incluso en la muerte como única vía de liberación. Un ejemplo del primer caso es *Ifigenia* (1924), de la venezolana Teresa de la Parra, considerada como la primera novela de formación femenina en Venezuela. Aquí, desde un lugar de enunciación autobiográfico, la autora recrea la alienación de María Eugenia, una joven venezolana que ha crecido en París, disfrutando de las libertades de la modernidad, y se ve en la desafortunada necesidad de regresar a Caracas, donde es forzada, a pesar de su insistente y vehemente rebelión expresada en forma directa contra su Abuelita y su Tía Clara, a soportar un ambiente doméstico de opresión patriarcal en una sociedad que, en su impaciente búsqueda de modernización, se ha transformado en un medio cada vez más hostil sobre todo para la mujer. La joven protagonista, de cultivadas ideas intelectuales y espíritu libre pensador, asiste así a su propia aniquilación psicológica y espiritual en una sociedad conservadora y patriarcal en extremo. Es decir, que su mera condición de mujer es el factor que ultimadamente imposibilita su integración satisfactoria en el orden social.

En el cuento "La bella durmiente" (1976), Ferré aportó un ejemplo contundente del segundo caso, es decir, del desenlace en que muere la protagonista. En el relato, la joven María de los Ángeles, instruida desde niña en las artes del ballet clásico, es predestinada a un matrimonio por conveniencia y a la maternidad de un hijo no deseado, por lo que decide enfrentar a las fuerzas institucionalizadas desde una postura feminista de transgresión. Esta

actitud se manifiesta en una serie de comportamientos que escandalizan a la sociedad burguesa puertorriqueña, representada en el cuento por el poder patriarcal de la Iglesia, la autoridad del padre y posteriormente, del marido, quienes definen, discursivamente, la imagen de lo que "debe ser" una mujer.

Ahora bien, según Lagos, a diferencia de lo que ocurre en *Ifigenia*, en “La bella durmiente” María de los Ángeles no se rebela ante sus padres abiertamente, pues no quiere herirlos con su actitud inconformista (o tiene miedo de su reacción) sino que aparenta aceptar su voluntad y manifiesta su disconformidad de modos subrepticios, pasivo-agresivos: introduce variantes transgresoras en los guiones de ballet y los representa ante el público en sus versiones alteradas, o se enferma cuando le anuncian que no le permitirán bailar más y pierde la voluntad de seguir viviendo (62). Sus medidas encaminadas a hacer sentir su subjetividad a como dé lugar, sin embargo, van *in crescendo* categóricamente: decide no bautizar a su hijo (concebido a la fuerza como resultado de la violación por parte del propio marido), lo pone al cuidado de una niñera, continúa con su carrera de bailarina a pesar de la oposición del padre y del marido, y finalmente, para coronar su rebelión, traiciona a su marido con varios hombres—y se lo hace saber a través de una serie de cartas anónimas que escribe ella misma, dándole la dirección del hotel donde estará. La manifestación última de su transgresión es la carencia de temor ante la inminente muerte que la espera como resultado de la ira del marido. Lejos de temer a la muerte, la busca con ansiedad, porque comprende que es la única vía de escape ante la situación de opresión en que se encuentra.

En la introducción del volumen de ensayos de nombre *The Voyage In: Fictions of Female Development*, Elizabeth Abel et al. proponen, asimismo, que la trama de las novelas de desarrollo femenino requiere una revisión del modelo clásico y que la

representación del proceso de crecimiento requiere una alteración sustancial:

The tensions that shape female development may lead to a disjunction between a surface plot, which affirms social conventions, and a submerged plot, which encodes rebellion; between a plot governed by age-old female story patterns, such as myths and fairy tales, and a plot that reconceives these limiting possibilities; between a plot that charts development and a plot that unravels it. (12)

Tensiones de este tipo son evidentes en las tramas de *Ifigenia* y "La bella durmiente". En la primera, son recurrentes los enfrentamientos entre María Eugenia (quien expone con vehemencia sus ideas liberales) y Abuelita y Tía Clara (representantes arquetípicas de la interiorización y defensa de los valores patriarcales, en cuyo refuerzo estas mujeres son cómplices ciegas de su propia opresión). En el cuento de Ferré, estas tensiones son aún más subversivas, puesto que desde la estrategia narrativa no se le confiere voz directa a ninguna de las mujeres, como sí ocurre en *Ifigenia*—donde la Abuelita y la Tía emiten sus opiniones en discurso directo. Al contrario, sus voces casi siempre son exteriorizadas a través de la mediación del poder discursivo del hombre (salvo la excepción de los monólogos interiores y los sueños de María de los Ángeles, actividad discursiva a su vez asociada con la femineidad, y las cartas anónimas que ella le escribe al marido, lo que implica de por sí un silenciamiento autocensor de la verdadera identidad). El conflicto entre la postura de María de los Ángeles y la postura conservadora de su madre, Elizabeth, no se expresa nunca a partir de la voz directa de Elizabeth, sino que conocemos su sumisión al orden patriarcal a través del discurso de su esposo, don Fabiano, por ejemplo en las cartas que éste le escribe a la Reverenda Madre diciendo "...lo mucho que Elizabeth goza con la decoración de las fiestas, la pobre, y ella se había hecho la ilusión de, para su nietecito, celebrar el bautizo más hermoso que se hubiese visto jamás en Puerto Rico" (177). En este, como en otros muchos pasajes, se evidencia que María de los Ángeles se

posiciona en contra de las convenciones patriarcales que su madre, sumisamente, acepta y perpetúa.

En ambas obras es posible, además, encontrar evidencias claras de otros rasgos del *Bildungs* femenino conceptualizadas por Pratt (34-36). Según la autora, mientras los *Bildungsromane* canónicos de los siglos XVIII y XIX sirvieron para imponer modelos de conducta en las niñas, bajo los dictámenes patriarcales, las novelas en que se quería introducir una voz de protesta y al mismo tiempo, de algún modo, aceptar la conformidad con los dictámenes sociales, adoptaron estrategias variadas, especialmente el uso de la ironía o diferentes grados de alienación en las protagonistas, tales como locura, suicidio, enfermedad y muerte (36). Al mismo tiempo, es evidente que las (anti)heroínas presentan un desarrollo regresivo o crecimiento disminuido en términos de Pratt: si la edad adulta significa independencia y autonomía para el hombre, para la mujer por el contrario es sinónimo de opresión y sometimiento: "...so many of the images and leitmotifs of the bildungsroman deal with the same suffocation, breathlessness, of being stuffed down and dwarfed, that characterizes inmates of mental institutions" (34-35). Si bien no se suicida, María de los Ángeles sí busca activamente la muerte que al final, en efecto, sobreviene. En el caso de María Eugenia, la representación de la alienación es más sutil, aunque mucho más prolongada y se pone en marcha a partir de una tensión narrativa que ocupa muchas páginas, en las que se trasluce una opresión sorda, insidiosa. María Eugenia elige no morir físicamente, pero cuando cae en cuenta de que la única alternativa a la pobreza y el ostracismo social es el casamiento con César Leal (un arquetipo casi caricaturesco del sujeto masculino dominante) se sumerge en un cuadro psicótico semejante a la agonía. La joven se refiere a su decisión de someterse al matrimonio como un "martirio", sacrificio análogo al de la *Ifigenia* de la mitología, con frecuentes alusiones a la locura y a la muerte

simbólica con que la protagonista equipara la vida doméstica.

Ifigenia y "La bella durmiente" son ejemplos claros del *Bildungsroman* femenino escrito en el siglo XX en Latinoamérica, relatos que se enfocan en el proceso de crecimiento de un personaje femenino dentro de un contexto social que establece claras diferencias entre lo masculino y lo femenino. Se presentan como obras que se componen principalmente del conflicto y el resultante compromiso entre la libertad del individuo, de un lado (por ejemplo, el deseo de María Eugenia en *Ifigenia* de desenvolverse como una mujer moderna y de ideas independientes, inspirada en la experiencia adolescente que tuvo al vivir en París, o el deseo de autorealización a través de la actividad del ballet en el caso de María de los Ángeles en "La bella durmiente") y las restricciones impuestas por la sociedad burguesa (matrimonio, hogar, hijos, sumisión al marido).

2.6 Las ficciones del *postboom*

La contextualización literaria de las ficciones de mi estudio precisa, a continuación, el detenido reconocimiento de un conjunto de textos escritos dentro de la tradición que precede a las narrativas del siglo XXI. Me refiero al movimiento literario conocido como *McOndo*,⁸ muchos de cuyos textos vaticinan varios de los aspectos de pesimismo y

⁸ *McOndo* fue un movimiento iniciado a finales de la década de los noventa por los escritores chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez como un modo de cuestionar la expectativa de supervivencia de algunas características de la narrativa del *boom* latinoamericano de los sesenta, sobre todo aquellas vinculadas con el estilo del realismo mágico de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Tal objeción condujo a que la mítica comunidad de Macondo recreada en esta novela, alegoría de la noción romántica que caracterizaba a Latinoamérica como una cultura rural "exótica", adquiriera—vía la creatividad de Fuguet y Gómez—el giro literario nominal de *McOndo*, en un juego de palabras que aúna ambas denominaciones en lo fonético, pero las aleja abismalmente en lo semántico. En efecto, *McOndo* buscaba dissociarse del tropo metafórico del realismo mágico a fin de representar un tipo de realismo más cónsono con la experiencia de la vida cotidiana de los autores, en representación a su vez de los millones de jóvenes radicados en centros urbanos latinoamericanos, intensamente marcados por los "valores" de la cultura popular global.

dificultades de adaptación social presentes en las obras de mi corpus. Ahora bien, la diferencia fundamental entre los personajes de estas novelas y los de *McOndo* radica en que la búsqueda “anti-épica” y aparentemente trivial o perezosa de estos últimos parece ser marcada por la negación, la frivolidad, la inmersión evasiva dentro de los valores culturales mediáticos foráneos—con sus representaciones fragmentadas de la realidad—y cierta indiferencia ante la alienación que experimentan en sus propios espacios geográficos. Todo ello desemboca al final en una integración social cómoda, no obstante tediosa e insatisfactoria en muchos de los casos. Como veremos a lo largo de los capítulos, los individuos recreados en las obras de mi corpus, por el contrario, podrían considerarse también anti-héroes pero en un sentido diferente. A la apatía “McOndina” se contraponen una exploración activa e intensa de valores, identidad, raíces y/o mejoras sustanciales de calidad de vida y de las relaciones humanas, más allá del hecho de que esta búsqueda, desde la perspectiva y el deseo de los personajes, no resulte fructífera en términos de reconciliación con el entorno circundante.

En 1996, Emmanuel Tornés Reyes señalaba en su libro titulado *¿Qué es el postboom?* una serie de rasgos comunes a las ficciones posteriores a la era del *boom* latinoamericano, incluidas las obras que hasta entonces se habían escrito en la década de los noventa. Uno de ellos era la conciencia acerca del fiasco de los ideales de la modernidad sobre los que se moldearon las naciones latinoamericanas, evidente en las

Dos de los escritores más destacados de esta generación, el mismo Fuguet (*Mala onda*, de 1991; *Por favor rebobinar*, de 1995) y José Edmundo Paz Soldán (*Río fugitivo*, de 1998 y *La materia del deseo*, de 2001) han mostrado un interés recurrente en los tópicos de la desilusión individual derivada de las promesas no cristalizadas de “modernidad” y progreso en el subcontinente latinoamericano, la dominación (neo)colonialista tanto económica como cultural, primero de España y luego de los Estados Unidos sobre la región, el desplazamiento geográfico de individuos y familias y el subsiguiente proceso de reconstrucción subjetiva de la identidad.

agudas crisis económicas, la disminución del nivel de vida, y el aumento de la corrupción y la violencia, entre otros aspectos. Por otra parte, si las ficciones del *boom* se preocuparon por explicar los mitos fundacionales del continente, muchas veces circunscritos a espacios rurales exóticos, las ficciones posteriores intentaron desbancar esa tradición por considerarla ajena a la realidad cotidiana y urbana de los jóvenes latinoamericanos ciudadanos. Así, en contraste con las representaciones colectivas y totalizantes del *boom*, se representan más bien las experiencias individuales fragmentadas de los jóvenes y esto es así, en parte, debido a la repercusión de los medios de comunicación sobre la población y la manera como ésta recibe y procesa la información. Al mismo tiempo, la informalidad coloquial que permea estas expresiones de la cultura popular mediática conduce a que el lenguaje en estas narrativas se aleje de las renovaciones estilísticas y la "exhuberancia barroca y cultista que denominó en la etapa anterior" (40) y privilegie sobre todo la oralidad de los adolescentes, los grandes protagonistas de estas obras.

Los escritores adscritos al movimiento de *McOndo* (Sergio Gómez y Alberto Fuguet), junto con otros tan relevantes de la misma época como Edmundo Paz-Soldán, han prefigurado en sus ficciones las preocupaciones de esa generación, de la que ellos mismos forman parte. Varios de los rasgos comunes a las narrativas de estos autores nos muestran entonces una generación individualista, conformada por jóvenes inmersos en cierto solipsismo y dados a vivir como adolescentes por un periodo más prolongado que el esperado, en una postura evasiva hacia las responsabilidades adultas. Los personajes representados en estas ficciones pertenecen a una generación escéptica, que quisiera convencerse de que ya no queda nada en que creer. Todos los objetos de lucha por la reivindicación de justicia social se han desvanecido y la clase media se ha adocenado cómodamente en una situación de falso bienestar material. La globalización y las políticas

neoliberales implementadas en el continente privilegian el mercado como único dictaminador del quehacer humano, que acapara y capitaliza hasta las esferas del arte y la literatura. Sin embargo, subyace una sensación insidiosa, cuyo legado se aprecia en las ficciones más recientes del siglo XXI, de que "algo falta": en las páginas de estas novelas se siente la urgencia de llenar un vacío innombrable, una insatisfacción que intenta inútilmente mitigarse consumiendo imágenes de bienestar idealizadas vendidas por los medios. Una especie de amnesia, o el deseo de evadir el pasado para no enfrentar la aflicción, así como una cierta indiferencia ante la alienación dentro de sus propios espacios geográficos, son algunos de los síntomas de este vacío en tensión con cierto impulso vital que conduce a estos jóvenes a querer escudriñar el pasado, intento que tratan de canalizar por varias vías.

Una de estas vías es la escritura y la poesía, como en *Por favor rebobinar*, de Fuguet, *Río fugitivo*, de Paz Soldán y, particularmente, en *Los detectives Salvajes* (1998), de Roberto Bolaño. Aquí es indispensable detenerse a comentar el importante legado del ya mítico autor chileno dentro de la tradición literaria hispanoamericana posterior al *boom*, y cómo su obra, y en especial la novela que acabo de mencionar, se inscribe dentro de esta tendencia. Bolaño, sin duda uno de los autores más influyentes de los noventa, además de caracterizar de modos paródicos la apatía juvenil del momento y la desintegración identitaria provocada por la globalización del mundo, plasmó consistentemente a lo largo de su trabajo (y más en particular en *Los detectives salvajes*) una crítica metaliteraria en cuanto a las posibilidades y alcances de la literatura (y el arte en general) en la era postmoderna, otra de las inquietudes que acarreó consigo la globalización. Como sugiere J. Agustín Pastén, si el proceso de institucionalizar la literatura "está estrechamente vinculado con la formación de la nación, particularmente en el caso de América Latina" (424) lo más

predecible es que las bases de la literatura, tal como se captura en *Los detectives salvajes*, tiendan a disolverse: ¿Cómo representar al sujeto nacional, a la nación y su evolución histórica en un tiempo en que nos vemos desconectados del pasado, en que las fronteras de lo "nacional" tienden a borrarse (al contrario de construir naciones, en esta época las estamos desbancando) y en el que los valores "estéticos" son dictaminados por el mercado? En palabras de Pastén, en esta novela Bolaño documentó el cambio registrado en la literatura al ser despojada de su función, es decir, "cuando la literatura deja de 'relatar' y 'construir' la nación y cuando ya no consuela al individuo. Es justamente esta obliteración de su utilidad, al mismo tiempo que el rechazo a aceptar dicha situación, lo que hace que simultáneamente se alabe y se ironice la actividad literaria en la novela" (426).

Esta inquietud se refleja en algunos de los tropos recurrentes en *Los detectives*—estratégicamente articulados para llamar la atención sobre el estado de la literatura en el tiempo en que se escribe—motivos cuyo legado a su vez pervive, adquiriendo matices, implicaciones y desenlaces diferentes, en la mayoría de las ficciones del siglo XXI que analizo en mi tesis: las ambigüedades de sentido, las búsquedas sin objetivo aparente, los viajes cuyo propósito se desvanece en el camino, la disolución del protagonista, y la imposibilidad de acceder a un significado concreto. Y es que, como dice Paz-Soldán en su introducción a *Bolaño salvaje*, existe en la obra del escritor chileno una relación indivisible, acaso perdida para siempre, y que se desearía con gran fuerza restaurar, entre la literatura y la autorrealización, "una forma de conocimiento, la búsqueda absoluta de Arturo Belano y Ulises Lima ... del escritor que entiende el arte como una aventura vitalista, y en otras ocasiones del narrador y del poeta en busca del 'origen del mal', y por ello condenados desde el principio a la derrota" (25). Al igual que en las obras que estudio en esta tesis, en *Los detectives* no se produce una integración social como sí ocurre en la

mayoría de las ficciones de la época posterior al *boom*—los "protagonistas" Belano y Lima se desvanecen en un final ambiguo del mismo modo en que se diluye el objeto de su búsqueda, Cesárea Tinajero, o la "poeta" que resulta no ser tal. No obstante, el desarraigo se mira desde un lente de ligereza y hasta de socarronería: la falta de asidero no es motivo de angustia ni desengaño, sino más bien de una cierta indiferencia lúdica, o tal vez el reflejo de una resignación pragmática muy diferente a los esforzados intentos de búsqueda de arraigo y de sentido que emprenden los protagonistas de las obras de mi estudio.

Otros recursos narrativos que buscan capturar el espíritu de la época en las ficciones del *postboom* son los exámenes de conciencia, como en *Mala onda* y, como ya he sugerido, los viajes en que se emprende una búsqueda imprecisa que se desintegra en el camino, como en *Los detectives salvajes*, de Bolaño. Una modalidad del viaje en obras de esta tendencia es la que plantea una imposibilidad de acceder a "la verdad", o de desentrañar el sentido individual y colectivo del quehacer humano en un entorno nacional. Este es el caso de *La materia del deseo*, de Paz-Soldán, tal vez la precursora más clara de las ficciones que estudio. Aquí, el protagonista Pedro se caracteriza como un tipo de personaje central aún más desplazado que los de ficciones predecesoras como *Mala Onda* y *Por favor rebobinar*, o *Río Fugitivo*. A pesar de que las condiciones materiales de su ciudad natal, Río Fugitivo, todavía le permitirían a este protagonista una inclusión social relativamente cómoda y efectiva, se levanta frente a él una barrera infranqueable que bloquea cualquier posibilidad de asidero emocional o espiritual ni en su lugar de origen ni en el extranjero. Una de las claves para entender la novela reside en el *mise en abîme* de *Berkeley*, la novela que escribió el padre del protagonista acerca de su experiencia política. En esta novela dentro de la novela, el narrador se interesa en el uso político de los medios de comunicación y su manipulación por parte del gobierno: "enmudecidos por la censura

militar, los periódicos no se animaban a contar nada, ni siquiera entre líneas. O quizás su escritura era tan secreta que me era vedado develarla" (249). Pero más allá, los mismos ciudadanos de *Berkeley*, en su interacción diaria, se habituaron dentro de un régimen dictatorial a no contar lo que sabían, a mentir y a autocensurarse debido a alianzas políticas, traiciones, o miedo a represalias. Una cosa parecida le ocurre a Pedro, el protagonista, cuya imposibilidad de aprehender la verdad, y con ella el sentido de sí mismo dentro de su nación, parecería negarle la oportunidad de vivir felizmente dentro del lugar de origen, dando como resultado la profunda problematización de la noción de ciudadanía. El personaje, como los miembros de esta generación, está mediado por lo inmediato. Vive en una época en la que se tiende a reemplazar la lectura e interiorización de la Historia con las versiones edulcoradas, vaciadas de significado, inmediatas y ubicuas de la historia que han pasado por el filtro de los medios de comunicación masivos. Este efecto de inmediatez, a la vez de opacar la conciencia histórica, le impide al protagonista indagar y resolver lo que le ha ocurrido como individuo, en la dimensión de lo familiar, y lo que le ha ocurrido a su país. Es, en cierta forma, el extremo de la vida moderna: los sujetos burgueses solo pueden hablar desde su voz y expresarse desde su experiencia subjetiva vivida, porque ya no existen fuentes confiables a las que recurrir para averiguar las verdades del pasado, como no hay tampoco un sentido de comunidad cohesionada que pueda dar cuenta de una historicidad compartida. La única alternativa parece ser el asumir como verdaderas las historias manipuladas, inmediatas, que circulan por doquier no solo en la multiplicidad de medios instantáneos, sino también en las bocas de los propios consumidores. Así, en *La materia del deseo*, como en otras de las ficciones discutidas aquí, es difícil aprehender un sentido identitario.

Si en las ficciones fundacionales y en las creaciones del *boom*—contra las que

irónicamente se revelaron los autores de los noventa—se creaban "mentiras" con las que era posible vivir aunque más tarde fueran desbancadas a raíz del fallo de la modernidad (los mitos, arquetipos y estereotipos para explicar la formación de los Estados-Nación como también nuestra identidad y porvenir dentro de ellos), ahora siempre hay una versión en constante formación, construida a partir de fantasías perpetuadas, escurridizas y no comprobables. Como plantea Eduardo Bécerra, en su análisis sobre las maneras en que las narraciones del cambio de milenio se inscriben en la tradición literaria y a la vez se diferencian profundamente de ella, *La materia del deseo* es un ejemplo fehaciente para ilustrar la ambivalencia de un autor entre la tradición del *boom* y las nuevas exigencias estéticas, puesto que

apunta a un hecho evidente en cuanto a las exigencias del nuevo escritor latinoamericano respecto a sus modelos del pasado inmediato. Si aquellos grandes novelistas lograron lo que podría llamarse la universalización de sus imágenes de América Latina a partir de la reivindicación de la cultura autóctona, el nuevo escritor se enfrenta ahora a los riesgos y ventajas de la uniformidad de una globalización igualmente de rango universal, pero resultado de procesos muy diferentes que tienen que ver con fenómenos de alienación y suplantación cultural y exigen por tanto nuevos planteamientos a la hora de acercarse a ellos. (175)

Y es que la novela de Paz Soldán en su totalidad condensa la problemática planteada en otras ficciones contemporáneas con respecto a la relación de las nuevas generaciones con sus antepasados. Protagonistas como Pedro intentan derribar la barrera de desconocimiento y duda que rodea su pasado nacional y le impide no solo la formación de una identidad sólida y duradera—no transitoria y en constante fluir—sino el regreso a casa como un adulto maduro. La lealtad hacia el pasado, (y con él hacia sí mismo) o, por el contrario, la renuncia a la búsqueda activa de los orígenes, no es sólo responsabilidad del protagonista, sino también del autor, dado a la tarea de encontrar un sistema discursivo eficiente que capture el desencuentro y descentramiento de las generaciones de hoy, con

preocupaciones ya no colectivas sino individuales. *La materia del deseo* prefigura uno de los *leitmotifs* de las narrativas del siglo XXI: ¿de qué se trata esta barrera que opaca el acceso al que tendría derecho todo ciudadano, a conocer una versión más o menos creíble de la historia, del pasado? Más que un obstáculo material, parece ser uno de índole espiritual, emocional y psicológica, y una de sus raíces fundamentales se localiza en las disfuncionalidades familiares intergeneracionales, en la obsesión familiar por velar verdades cruciales sobre el pasado histórico contemporáneo y por conservar una apariencia de "normalidad". Herederos inequívocos de Pedro, protagonista de *La materia del deseo*, son también los personajes caracterizados en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) del argentino Patricio Pron, y en *Formas de volver a casa*, del mismo año, del chileno Alejandro Zambra. En ambas ficciones, contemporáneas con las de mi estudio, se demuestra la inquietud de los narradores, ambos escritores dentro de la diégesis, por cuestionar las versiones "oficiales" y otras versiones tergiversadas y difundidas entre los ciudadanos de las clases medias y altas acerca de la historia de la postdictadura en ambos países sureños, como ocurre también en una de las novelas de mi corpus, *Blue Label*, así como en una de las películas, *Nadar solo*.

2.7 El enfoque trasatlántico: Un breve contexto de la tradición picaresca y los relatos de aprendizaje en la literatura española

Un último e igualmente relevante aspecto de esta revisión literaria abarca la evolución de los relatos de formación en la narrativa española, no solo por el hecho de que mi estudio examina un par de obras de autores españoles, ambientadas en España, en vinculación con la literatura y cine hispanoamericanos producidos en la misma época, sino

sobre todo porque dos de las ficciones hispanoamericanas de mi corpus—*El príncipe* y *El pejesapo*—o bien se construyen sobre una fundación narrativa en la que se evidencian claros rasgos de la tradición picaresca española, o parodian de manera deliberada elementos picarescos. Algunos críticos literarios de distintas épocas sitúan los orígenes de los relatos de formación en España en la tradición renacentista y barroca de la novela picaresca. Ahora bien, antes de examinar las posibles relaciones entre la tradición picaresca española y el posterior género del *Bildungsroman* y referirme a la extensa influencia de esta tradición en obras hispanas escritas en siglos posteriores, me detendré sucintamente en algunas necesarias consideraciones sobre el contexto histórico en el que emergió la picaresca en España, y haré una breve alusión a sus atributos más relevantes.

El espectro histórico de la picaresca abarca desde el Humanismo hasta la Contrarreforma, como también desde el Renacimiento hasta el Barroco. A partir del Concilio de Trento (1545), que institucionalizó el resurgimiento católico como respuesta a la reforma protestante de Lutero, se experimentó un retroceso del Humanismo renacentista y, como resultado, se reanudó una visión sobria y austera de la existencia, determinada por expectativas de adhesión absoluta al orden institucional y jerárquico reinante. En paralelo a este proceso, el periodo de creación artística del barroco, que se extendió hasta entrado el siglo XVIII, se entroncó dentro de un ambiente difícil, caracterizado por crisis socioeconómicas que respondían, entre otros factores, al deterioro del sistema feudal y a las migraciones desde los ambientes rurales hasta la ciudad, todo lo cual ocasionó una situación de miseria palpable en las ciudades. Los privilegios sociales se fundamentaban, además, en la herencia de sangre: en la sociedad estamental la movilidad social era en extremo difícil, por no decir imposible. Esta serie de condiciones desfavorables condujo a una visión desengañada de la vida, cristalizada en la novela picaresca.

José Antonio Maravall, en su fundacional ensayo titulado *La literatura picaresca desde la historia social*, establece una relación entre esta tradición narrativa y el individualismo de un sujeto escindido de las instituciones que garantizaban el bienestar, la integración y la seguridad material de los ciudadanos dentro de la sociedad, en particular, el feudo y la iglesia. Expulsado de estos ámbitos de cobijo, el personaje literario se halla en un modo de mera supervivencia y, por tanto, en continua competencia. En medio de la depresión socio-económica y moral en que emerge la cultura barroca, señala Maravall, aparece en la sociedad una conciencia de esta crisis, que hace "brotar desordenadas aspiraciones" y obliga a "tristes renunciaciones", en el seno de una "situación adversa, de penuria y hambre, de miedo y reforzamiento de castigos, situación que se reconocerá provocada por la intervención de los hombres", por la que se explica un estado general de incertidumbre y caos, y una de cuyas "excrecencias" es, precisamente, el pícaro (11). La interrogante central del libro de Maravall, según sus propias palabras, es explorar a fondo las condiciones en que "aparece y se implanta en la sociedad ese 'adaptado fraudulento', ese ser anómico, exento de escrúpulos, impulsado por desorbitadas aspiraciones y sujeto de penosa frustración..." (11).

No será necesario adentrarme en estas páginas en una discusión sobre el "género" picaresco. Las deliberaciones sobre el tema han sido prolíficas a lo largo del siglo XX y la crítica (entre cuyos exponentes más relevantes hay que citar a Fernando Lázaro Carreter, Claudio Guillén y Alexander Parker) no ha llegado a un consenso al respecto. Bastará a los efectos de este estudio con mencionar la posición de Guillén en su seminal ensayo "Towards a definition of the picaresque", contenido en el libro *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Para Guillén, ninguna obra encarna por completo el "género picaresco" aunque sí propone un par que se adecuaría a la definición

de género como un modelo basado en ciertos principios de composición: *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554) y la primera parte de *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán. Hecha esta consideración, Guillén distingue entre: 1) el antes mencionado género picaresco *per se* (con sus no obstante problemáticas implicaciones teórico-críticas), 2) otro grupo de novelas que, categorizables como narrativas picarescas en un sentido un poco más amplio, "fluctuate around a norm with respect to each of certain characteristics", como las obras españolas *La pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda, *El donado hablador* (1624) de J. de Alcalá Yáñez, *Historia de la vida del buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (1626) de Francisco de Quevedo, y *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646) cuya autoría se atribuye a Gabriel Vega. En otros países, cabe incluir en este grupo, según Guillén, *Gil Blas* (Alain-René Lesage, 1715, Francia), *Moll Flanders*, (Daniel Defoe, 1722, Inglaterra), y *Felix Krull* (Thomas Mann, 1954, Alemania). Y 3) en tercer lugar, Guillén sugiere la categoría más relevante para mi investigación, la del mito picaresco, o una situación o estructura literarias significativas que se derivan directamente de las consideradas novelas picarescas y que se proyectan en un vasto alcance geográfico y temporal, aún vigente hoy. En el amplísimo grupo de obras de distintas regiones geográficas y períodos literarios en el que se podría identificar este mito, cabría una miríada de ficciones imposibles de mencionar en estas líneas, aunque un par de ellas son de indispensable referencia, *The adventures of Huckleberry Finn* (1885), del estadounidense Mark Twain, y *Amerika* (1913, del alemán Franz Kafka (Guillén 71-74).

J.A. Garrido Ardila, en la introducción al volumen *The Picaresque Novel in Western Literature*, titulada "Origins and Definition of the Picaresque Genre", profundiza en la línea investigativa de Guillén al afirmar que, en lugar de atascarse en deliberaciones genéricas, resulta más fructífero estudiar textos producidos en distintos periodos y regiones

geográficas, sobre la base de ciertos elementos de la tradición picaresca que han permeado la ficción escrita en occidente a lo largo de los siglos hasta el presente (18-19). Garrido sostiene que en España, de hecho, se han escrito obras que, en su uso de la figura del pícaro para denunciar desigualdades y vicios sociales, revelan la influencia de las novelas picarescas tempranas. Según el investigador, esta aproximación crítica ayuda a estudiar la cuestión de la influencia literaria, como también a considerar la historia de la novela en distintas literaturas nacionales. Garrido incluye en estas ficciones *La busca* (1904) de Pío Baroja, *El Chiplichandle* (1940), de Juan Antonio de Zunzunegui, *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela, *Retablo de picardías* (1969), de Manuel Barrio, y *Oro y hambre* (1990), de Fernando Fernán-Gómez. Según el argumento de Garrido, estas novelas usan al personaje marginado para satirizar la sociedad española en distintas épocas: Baroja escribe en la España post-colonial, Zunzunegui lo hace contra la Segunda República, Cela y Barrio formulan una crítica a los horrores de la Guerra Civil y a la tiranía de Franco y Fernán-Gómez escribe en contra de la sociedad corrupta de la transición española. Jon Juaristi, por su parte, elabora un argumento sobre la filiación picaresca entre *La de Bringas* (1884), de Benito Pérez Galdós, y *La vida de Lazarillo de Tormes* en su artículo "Ironía, picaresca y parodia en *La de Bringas*". A este grupo de ficciones españolas, Ulrich Wicks añade las *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), de Cela, cuya contribución es relevante porque demuestra una inquietud ante la posibilidad de la novela picaresca en el siglo XX (274). Como ejemplo de ficción española de cambio de milenio, habría también que mencionar *El novio del mundo* (1998), de Felipe Benítez Reyes, que documenta, en forma de relato pseudo-autobiográfico y combinando elementos del *Bildungsroman* y de la novela picaresca, la trayectoria de degradación del personaje de Walter Arias.

Retomando la propuesta de Garrido, el autor sugiere que en otros países del mundo occidental, en el siglo XX, el mito picaresco ha servido igualmente como un modelo para la sátira social: en la Inglaterra de la postguerra, destacan autores de la clase media baja como Kingsley Amis con *Lucky Jim* (1954), disidentes anticomunistas en la Unión Soviética como Ilya Ilf y Yevgeni Petrov con *The Twelve Chairs* (1929), y Venedikt Yorofeyev con *Moscow-Petushki* (1969), autores afroamericanos en Estados Unidos como Ralph Waldo Ellison con *The Invisible Man* (1952), y Gunter Grass con *The Tin Drum* (1959), la versión del autor sobre la Alemania Nazi. "All of these authors used the figure of the picaro to articulate their particular political message, keeping the picaresque alive 400 years after the publication of *Lazarillo*" (19).

2.8 La relación entre la picaresca y el *Bildungsroman*

En las líneas que siguen me detendré a explorar las posibles vinculaciones entre la narrativa picaresca y el *Bildungsroman*, y más aún, como argumentarían algunos críticos, la posible evolución lógica y coherente de un género a otro, cuestiones esenciales al análisis crítico que se plantea en esta tesis. En las páginas introductorias de este capítulo mencioné el ensayo de Bakhtin titulado "The Bildungsroman and its Significance in the History of Realism", en el que el filósofo ruso distinguía la época de la Ilustración europea de periodos histórico-literarios anteriores, como por ejemplo el Barroco español. En este último, como hemos visto, al personaje novelesco le tocaba desenvolverse en un mundo estable y rígido que exigía el reconocimiento de sus reglas y convenciones y una adaptación a ellas por parte del individuo, a quien no le estaba dado intentar cambiar el orden establecido: ". . . the world, as an experience and as a school, remained the same,

fundamentally immobile and ready-made, given" (23). La distinción propuesta por Bakhtin en cuanto a la concepción del mundo en estos distintos periodos de desarrollo del género novelístico es fundamental para comprender la relación entre el *Bildungsroman*, un género que ponía toda su fe en el potencial humano, precepto del período de la Ilustración europea, y la narrativa picaresca española, muchos de cuyos temas, revisitados o parodiados perviven, como he sugerido, en algunas de las ficciones hispanas postmodernas que hoy, en la segunda década del siglo XXI, analizo en esta tesis.

En desacuerdo con Bakhtin, quien en cierta manera sugiere que el (anti)héroe en la novela picaresca es un ente estático que no experimenta mayores modificaciones en su personalidad y cuya función sirve solo al propósito de desenmascarar los vicios del mundo circundante, pienso que es necesario reconocer que el Lázaro desencantado que narra como adulto es completamente diferente al Lázaro inocente que entra en contacto por primera vez con el ciego. Como señala Fernando Lázaro Carreter (en Estébanez 835), cuando en el último episodio admite la deshonra marital "es un hombre entrenado para aceptarla por la herencia y por sus variados aprendizajes". Y es que, en efecto, el carácter tanto de Lázaro como del Pablos de Quevedo ha sido forjado a fuerza de una cadena interminable de sinsabores y del mal ejemplo degradante y corruptor de sus amos, en el caso de Lázaro, y de los diferentes tipos sociales satirizados, en el caso de Pablos. Como resultado, ambos personajes experimentan un proceso "negativo" de aprendizaje, o un proceso de "deformación" (en lugar de "formación"), que lejos de promover una integración positiva a una sociedad receptiva y una reconciliación con sus mundos exteriores e interiores (como ocurre en el *Bildungsroman*), va a marcar su desarraigo y ostracismo en una sociedad condenatoria, que destruye y expulsa a los sujetos que no conforman con unos parámetros rígidos de aceptabilidad. Ambos, gradualmente, configuran una personalidad desengañada,

extirpada de una sociedad cuyas perversiones son capaces de ver, pero no de combatir.

Manuel M. Pérez López conceptualiza el aporte de la picaresca, dentro de la evolución de la novela moderna, como uno de los géneros precursores del tropo del proceso de formación, que se va a consolidar en todo su potencial a partir del *Bildungsroman*. Según el autor, si bien el pícaro en efecto evolucionaba y se construía a medida que iba experimentando el mundo, lo hacía en "una sociedad cerrada en un infranqueable orden dogmático de valores donde el individuo nada contaba, y cada ser nacía con un destino predeterminado por su origen" (912). Este restrictivo proceso contrasta visiblemente con la razón de ser del *Bildungsroman*, donde la trayectoria de formación, aunque no exenta de conflictos, dificultades y contradicciones, privilegia la conciencia de la individualidad, el conocimiento y la afirmación del "yo" en reconciliación con el mundo y, con ello, la armonía y la madurez del individuo, a quien le es posible llegar a una

realización vital y social del yo que puede ya elegir su destino en una sociedad más abierta, donde el racionalismo y las nuevas estructuras políticas del sistema burgués han quebrado los absolutismos dogmáticos de antaño. (912)

María de los Ángeles Rodríguez Fontela profundiza en esta línea de pensamiento al matizar la oposición entre picaresca y *Bildungsroman*, para lo cual establece paralelos entre el abordaje del asunto de la educación en este último género y en las ficciones picarescas de la temprana edad moderna (209). La investigadora afirma que en *Lazarillo* se pone en marcha un genuino enfrentamiento del personaje con su entorno, y el narrador protagonista construye el texto a partir de la rememoración gradual de sus relevantes experiencias, con el propósito de explicar el final del relato como producto de un

"aprendizaje deformativo". Así, aún a pesar de su cinismo, a Lázaro no le queda más remedio que sucumbir a la sociedad y aceptar el pobre papel que ésta le tiene reservado, mientras que Pablos opta por tomar el camino de la delincuencia: la sociedad misma lo ha formado como delincuente.

Para Rodríguez Fontela, del mismo modo, el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, es una instancia clara de didactismo educativo, puesto que la significación de la obra reside precisamente en los vicios que se generan a causa de la carencia de mentores durante la infancia y la adolescencia. La educación es con frecuencia caricaturizada en la obra: "el *Guzmán de Alfarache* es una novela de autoformación . . . porque no hay ningún mentor que guíe o resuelva teóricamente los dilemas éticos" con los que se enfrenta el protagonista (301). De este modo, la reflexión moral que se desprende de la obra no tiene ancla en una educación pedagógica formal y sólida ni en la falta de asimilación de esta por parte del personaje novelesco, sino que se configura en una conciencia forjada a partir de la interiorización de experiencias adversas. En este sentido, Rodríguez Fontela sitúa el Guzmán como un "claro anticipo histórico del *Bildungsroman*" (302), aun cuando el proceso autoformativo es degradante y solo adquiere una transformación positiva al final. La autora legitima entonces, de modo categórico, la correspondencia entre picaresca y *Bildungsroman*, sustentándose además en los planteamientos de Alexander Blackburn, citado en Rodríguez Fontela, con respecto al *Lazarillo*: "...the core of the novel, is an embryonic *Bildungsroman*. It exemplifies (in spite of a certain farcical crudity...) a process of learning and development" (200). En palabras de Rodríguez Fontela, con la picaresca española "asistimos por vez primera a la formalización novelística de la autoformación del hombre común" (201).

Wicks propone un vínculo inédito y de notable interés para mi estudio entre el

modo picaresco y el modo del romance, y se pregunta en concreto si el patrón picaresco esencial no sería acaso una búsqueda del "hogar", entendido éste bien en el sentido de triunfo social y material, como en *Lazarillo*, o en el sentido espiritual de la unión con Dios, como en *Guzmán y Simplicissimus*, o aún en el sentido mítico de un retorno al paraíso, como ocurría en el romanticismo, y en el mismo *Bildungsroman* (48):

In the Bildungsroman of late eighteenth—and early nineteenth—century German literature, what at first appears to be a disconnected picaresque world slowly takes shape as an emerging world of order and moral goodness... a romance vision to counteract a world in flux. (50)

It might even be said that contemporary picaresque, especially, is a fictional exploration of exile from and search for home. It may well be that our twentieth-century interest in the picaresque has its origins in picaresque's implicit romance desire more than in its explicit depiction of disorder and chaos. (48)

Estas afirmaciones resultan de especial relevancia en el análisis de *El príncipe de los caimanes* y *El pejesapo* que emprenderé en el Capítulo 5, donde argumentaré que el motivo último de la búsqueda de los personajes allí representados sería, precisamente, la posibilidad de integración a un hogar que se concibe a partir de una idealizada renovación, o mejor, "re-humanización" de las dinámicas de relación sociocultural.

2.9 La relevancia de la tradición picaresca en la conformación de la novela latinoamericana

Las posibilidades de expresión del mito o modo picaresco en las obras literarias creadas en el mundo occidental a través de diferentes periodos literarios, así como el alcance de estos elementos en la novelística latinoamericana y, más en particular, su innegable revigorización en ciertas ficciones del siglo XXI, es otro de los aspectos cruciales en el argumento de esta tesis. Me interesan, en especial, las razones por las que se

ha instalado una tendencia a revivir y resignificar estos rasgos, así como sus relaciones con la estética del aprendizaje en el mundo postmoderno y globalizado en el que se escriben las ficciones de mi interés. Como sugiere Erik Camayd-Freixas en su ensayo "From Epic to Picaresque", la crítica literaria ha dedicado un extenso interés al estudio de la influencia de la épica en las ficciones fundacionales del siglo XIX, y de las obras de los escritores de las vanguardias y del *boom* latinoamericano como cuestionamientos explícitos a este modelo (226-242). Sin embargo, no se ha articulado hasta la fecha un cuerpo de trabajo sólido y sistemático que dé cuenta del influjo de la narrativa picaresca en la configuración de la novela en Latinoamérica, más allá de las manidas referencias a *El periquillo sarniento* (1816, 1830) de José Joaquín Fernández de Lizardi, o *La vida inútil de Pito Pérez* (1938), de José Rubén Romero, ambos autores mexicanos, así como estudios aislados y sin mayores conexiones críticas de otras cuantas obras. El artículo de Camayd-Freixas busca mitigar este vacío crítico y propone una serie de cuestiones de gran interés para mi disertación.

En primer lugar, Camayd-Freixas toma como punto de partida la dialéctica de Bakhtin para desasociar el origen de la novela latinoamericana en el género de la épica que caracterizó las crónicas de la conquista española, y argumentar que más bien habría que buscar ese origen en el modelo picaresco, cuyos principios, a su vez, se remontan a varias tradiciones. Éstas, según Bakhtin son: 1) Las geórgicas, uno de los tres estilos de poesía antigua de Virgilio, del que se originó un género satírico que derivó a su vez en el protopicaresco evidente, por ejemplo, en *La celestina*. Fue este estilo, según Bakhtin, y no el de las épicas (de las que se deriva el romance caballeresco) ni el de las églogas (del que se derivan las novelas pastorales), el que se mantuvo activo en el tiempo, inacabado, flexible y por lo tanto proclive a evolucionar hacia la novela moderna, cuya preocupación central es

la vida del día a día y las posibilidades de un presente que se va desplegando a medida que se vive. 2) Un tipo de novela "antigua" fundada en el periodo romano y cuyos ejemplos más emblemáticos son el *Satyricon*, de Petronius y *Las metamorfosis—El asno de oro—* de Apuleyo, claro prelude de la picaresca en su caracterización de un personaje, Lucio, transformado en un asno que sirve a muchos amos. De nuevo, es de esta vertiente, según el filósofo, y no de los otros tipos de novela antigua—los romances griegos y su género sucesor, las novelas bizantinas—que se desprenden figuras como el gracioso y el pícaro, centrales al desarrollo de la novela moderna en tanto que cumplen con la función de llevar la vida privada a la esfera pública, emitir una crítica social desde su condición de ingenuidad y usar el humor, la sátira y la parodia para exponer la hipocresía y la decadencia de la sociedad. 3) El diálogo entre los principios apolíneos y dionisíacos (estudiados por Nietzsche) presentes en la tragedia. Lo dionisíaco, propio de un mundo de caos, libertad, sátira, cornucopia y bacanal, inspira a Bakhtin para desarrollar su concepto novelístico del carnaval, ejemplificado en *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais (1532-64) cuyo sucesor lógico no puede ser otro que la picaresca, con raíces a su vez en la sátira menipea, clave a la teoría del carnaval de Bakhtin.

Camayd-Freixas utiliza este planteamiento para argumentar que, en efecto, lejos de arraigarse en el carácter épico de las crónicas de la conquista, las creaciones ficcionales de Carpentier, Fuentes y García Márquez, por nombrar a tres de los exponentes más canónicos de las letras hispanoamericanas, están imbuidas de elementos picarescos. Piénsese por ejemplo en la perspectiva narrativa del esclavo Ti Noel en *El reino de este mundo*, en la estructura (auto)biográfica confesional en *La muerte de Artemio Cruz*, o en la mascarada autorial del gitano Melquíades en *Cien años de soledad*. Ahora bien, la tendencia de una buena parte de la crítica literaria a buscar el origen de la novela latinoamericana en las

crónicas españolas tiene su razón de ser en el hecho de que, a excepción de la crónica, todos los géneros (el pastoral, el caballeresco, el picaresco), sufrieron una censura férrea durante la época colonial por ser considerados sensuales, inmorales y subversivos, razón por la que la crónica fue el único tipo de narrativa que circuló libremente en el siglo XVI. Sin embargo, el carácter de la misma experimentó una transformación importante muy temprano durante el proceso de la colonia: de la sublimación del nuevo mundo como estrategia para justificar la iniciativa de la conquista y atraer más colonos, se migró a una desilusión ante la precariedad de la vida cotidiana en el nuevo mundo. A la clase criolla le tocó enfrentar la realidad de la supervivencia económica en el continente americano, lo que implicaba la administración de las colonias, la población de las tierras, la lucha por el sustento mediante el trabajo forzado de la tierra y la mina y las limitaciones a la movilidad social en una sociedad estamental. Era este, desde luego, un panorama muy diferente al de los primeros conquistadores del siglo XVI que escribieron sus crónicas desde la perspectiva épica de la emoción por el "descubrimiento", la gloria de los viajes y los triunfos bélicos. En la opinión de Camayd-Freixas, ningún medio estético podría ser más adecuado que la picaresca para expresar el sentir de esa realidad. Es así como la crónica en la América del siglo XVI pasa de lo épico a lo picaresco, una tendencia que comienza con los *Naufragios* (1527) de Cabeza de Vaca, y continúa con obras como *El carnero* (1638) del criollo colombiano Juan Rodríguez Freyle, la "Sátira a las cosas que pasan en el Perú, año de 1598" de Mateo Rosas de Oquendo, un colono español asimilado al Perú, y los *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos Sigüenza y Góngora, nacido en el Virreinato de la Nueva España. Obras contemporáneas en las que se refleja esta tensión son *El arpa y la sombra* (1979), de Carpentier, y la trilogía de la conquista del argentino Abel Posse, conformada por *Daimón* (1978), *Los perros del paraíso* (1983) y *El largo atardecer*

del caminante (1992).

Es la ya mencionada *El periquillo sarmiento*, escrita en la época en que México, en pleno fervor revolucionario, libra su independencia de España y con ello, termina por liberarse de las censuras coloniales, la obra que según Camayd-Freixas consolida el nacimiento picaresco de la novela latinoamericana. En *El periquillo* se representa la figura de un pícaro, el granuja arrepentido Pedro Sarmiento, víctima de una sociedad estamental en la que reina la corrupción, la pretensión y la falta de oportunidades, condiciones que llevan al joven criollo a una vida de ocio y disipación. A raíz de la independencia, como se sabe, las ficciones fundacionales retoman el modelo romántico-realista, que plantea un diálogo entre la épica y la tragedia como expresión del deseo de construir las naciones en base a ciertos ideales. No obstante, argumenta Camayd-Freixas, el modelo picaresco retorna a finales del siglo XIX como resultado de la decepcionante convicción de que el continente latinoamericano seguía rigiéndose por un modelo de relaciones coloniales. La interiorización de esta realidad reavivó el sentimiento de desengaño y escepticismo hacia los proyectos de nación y, en este contexto, el naturalismo, que según el autor comparte ciertas afinidades con la picaresca y se inspira en el pesimismo hacia la naturaleza humana, se constituyó en el movimiento ideal para dar expresión literaria a ese sentir. Novelas de finales del siglo XIX y décadas posteriores adoptan entonces rasgos picarescos: *Sin rumbo* (1885) del argentino Eugenio Cambáceres, en la tendencia naturalista, y más adelante *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) del también argentino Roberto Arlt (quien utilizó el término "picaresca existencial" para describir su propia obra), constituyeron las bases de una extensa tradición en el Cono Sur que culmina con *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti y *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato. Aquí es necesario incluir también la novela ya citada *La vida inútil de Pito Pérez* (1938), que José

Rubén Romero escribe en el contexto de la Revolución Mexicana y cuya trama gira alrededor de la figura y calamidades de Pito, un personaje devastado por el caos revolucionario, sumido en el alcoholismo y totalmente al margen del orden social.

Además de la significativa contribución crítica de Camayd-Freixas, un número modesto de artículos exploran algunas ficciones latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX en su uso de elementos picarescos para llamar la atención sobre ciertas condiciones sociales. Entre estas novelas figuran *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de la mexicana Elena Poniatowska, *El laberinto* (1972) del argentino Manuel Mujica Láinez, *El recurso del método* (1974), del cubano Alejo Carpentier, *Tantas veces Pedro* (1977), del peruano Alfredo Bryce Echenique, *El vampiro de la colonia Roma* (1979), del mexicano Luis Zapata, *La nada cotidiana* (1995), de la cubana Zoe Valdés, y *Vivir la vida* (2000), de la mexicana Sara Sefchovich.

Camayd-Freixas concluye su artículo evocando de nuevo a Bakhtin, al afirmar que la infusión de rasgos picarescos en un cuerpo diverso de novelas latinoamericanas es una manifestación más de la heteroglosia sobre la que se construye, en general, la novela moderna, tradición que continúa muy vigente en los ejemplos más recientes de parodias postmodernas (241). Una obra emblemática para ilustrar lo anterior es *El entenado* (1983), del argentino Juan José Saer, obra en la que "by building Francisco into an unreliable picaresque narrator ... the novelist questions the reliability of 'official' colonial historiography as a whole" (242).

Efectuado este breve recuento, resulta de fundamental relevancia en mi estudio preguntarme, en concreto, por las particularidades que exigen una nueva reactualización de los elementos picarescos en las ficciones hispanas del siglo XXI. Peter Dunn, en su libro *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*, ofrece un aporte importante con el

que empezar la discusión sobre el tema. Dunn se refiere a la necesidad de continuar la labor investigativa de Maravall, ya citado anteriormente, consistente en identificar los subtextos sociales e ideológicos que se desprenden de las fuentes históricas, lo que ayudaría a comprender la perspectiva de los lectores originales de la picaresca en cuanto a la correspondencia entre esos contenidos del mundo referencial de entonces y la manera en que los mismos se representaban en los mundos ficcionales de los textos. Según Dunn, el trabajo de Maravall recrea

the 'mental texture' of the culture from which these writings emerged. Some of the constituent parts of this texture are the degeneration of the vagabond into the pícaro and the social responses elicited by it and such crucial binary structures as the oppositions rich/poor, integrated/marginal, static/upwardly mobile, country/city, money/power of rank, master/servant, male/female, to name the most obvious. The segmentation of time into units of value permits the traditional elitist opposition *otium/negotium* to escape from the favored precincts and to become generalized and, in so doing, to assume new forms and meanings. (301)

Esta consideración adquiere especial relevancia si intentamos establecer paralelos entre las condiciones socio-económicas en que emergió un personaje como el pícaro, y las condiciones socio-económicas en las que "resurge" un personaje de rasgos picarescos en otras épocas y espacios geográficos. Según Dunn, la relevancia del dinero en la economía urbana en los siglos XVI y XVII demuestra cómo la literatura picaresca marcó una transformación crucial en la historia de la estructura social y los sistemas de valores, del mismo modo en que proporciona una clave importante en cuanto al "horizonte mental" de los lectores de la época (302). En el período que nos ocupa, el de la postmodernidad del siglo XXI, un elemento a considerar en este sentido es, de hecho, el vínculo histórico-literario entre las relaciones impersonales y deshumanizantes creadas por el dinero en la España barroca, como sugiere Dunn, y un fenómeno similar extendido en el mundo

occidental neoliberal de la postmodernidad, que incluye desde luego a España y a un número importante de países de habla hispana.

En estrecha relación con el planteamiento de Dunn, en su artículo "Del barroco a la posmodernidad: parodia de la picaresca en 'La nada cotidiana'", Madeline Cámara propone un interesante conjunto de analogías entre el barroco y la postmodernidad para intentar explicar la presencia de rasgos de la narrativa picaresca en ciertas ficciones de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI. Por ejemplo, según Cámara, las dos corrientes estéticas se manifiestan en periodos históricos caracterizados por la movilidad y los desplazamientos. En España, durante el barroco, los habitantes de medios rurales iban del campo a la ciudad en busca de mejores condiciones. Como resultado de las presiones de la Guerra Fría, a partir de la segunda mitad del siglo XX y hasta casi el cambio del milenio, muchos intelectuales de países latinoamericanos se exiliaron a otros países para escapar de la censura anticomunista, como también profesionales de países del tercer mundo han buscado otras oportunidades en países industrializados. Nos dice la investigadora que, como consecuencia de esto, en ambos períodos, la noción de lo nacional es frágil, sujeta a un cuestionamiento de credibilidad. Tanto el barroco como la postmodernidad evolucionan a medida que sucumben dos sistemas políticos de gran influencia en la esfera mundial, el imperio español y la Unión Soviética. Tanto el individuo del siglo XVII como el del XX y XXI cuestiona las metanarrativas del catolicismo y del marxismo, que demuestran no satisfacer del todo las necesidades espirituales y materiales del individuo. Del mismo modo, en el barroco se objeta el espíritu científico y racionalista del renacimiento, mientras que en la postmodernidad prevalece un escepticismo hacia el pensamiento racional de la modernidad. Y, de los argumentos de Cámara que más me interesan, en ambos periodos se descentra el sujeto dentro de los estamentos sociales, esto es, ya no se garantiza su

viabilidad dentro de la sociedad si no se adhiere a las convenciones restrictivas imperantes (140). Estas analogías serán útiles en el Capítulo 5, donde emprenderé el análisis textual de la novela *El príncipe de los caimanes* y la película *El pejesapo*, y me detendré a explorar con cuidado las expresiones del mito/modo picaresco en estas obras, las estrategias estéticas mediante las cuales, como diría Alicia Covarrubias, permiten el resurgimiento de estos rasgos para "apuntar a las coincidencias entre los modelos culturales de aquella época y nuestras necesidades expresivas" (183), y la manera en que estas reescrituras de aura picaresca "cuestionan y revalorizan la historia oficial apuntando siempre a las fallas del orden establecido" (196).

2.10 Variaciones del modelo del *Bildungsroman* en España

El Quijote, como obra seminal en la evolución de la novela moderna, se ha mencionado como un antecedente relevante de la novela de formación, sobre todo en relación con ciertos paralelos entre las constantes salidas del personaje del Quijote y los viajes que efectúan los personajes centrales de *Bildungsromane*, por medio de los cuales se enfrentan con la alteridad y derivan un aprendizaje fundamental. Como afirma Aranzazu Sumalla Benito en su tesis doctoral titulada *La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres*, el resultado tanto del Quijote como de las novelas posteriores de formación propiamente dichas, es el balance entre las preconcepciones sobre el mundo antes de emprender los viajes, y la visión adulta, madura, que se adquiere en el proceso y conclusión de estos recorridos. "Al igual que el personaje protagonista de la narrativa de formación, Don Quijote establece esa oposición entre mundo real y la representación que del mismo se ha hecho a partir de sus repetidas salidas

que, a su vez, configuran la estructura de la novela" (60). El viaje, tanto en el Quijote como en las novelas de formación, sirve a los personajes para verificar qué tan difícil es alcanzar sus ideales, dadas las restricciones y convenciones impuestas por la sociedad.

Sin desestimar estos vínculos, desde un punto de vista más formal en cuanto a la contextualización histórica (temporal y espacial) del género, la crítica suele citar como antecedentes y/o variaciones regionales del modelo clásico europeo del *Bildungsroman*, la primera serie de los *Episodios nacionales* (1873-75) de Benito Pérez Galdós, las novelas de formación de artista *El cisne de Vilamorta* (1885), de Emilia Pardo Bazán, *Amor y pedagogía* (1902) de Miguel de Unamuno, *Camino de perfección* (1902), de Pío Baroja, *La voluntad* (1902), de Azorín, *A.M.D.G.* (1910), de Ramón Pérez de Ayala, y *El jardín de los frailes* (1927), de Manuel Azaña. Más adelante, hacia la segunda mitad del siglo XX, durante los años de las postguerra, las obras *El camino* (1950), de Miguel Delibes, *La vida nueva de Pedrito de Andía* (1952), de Rafael Sánchez Mazas, y *Señas de identidad* (1966), de Juan Goytisolo, se acercan a la novela de formación. Surge en esta época también una modalidad de relato de formación femenina que agrupa novelas, todas escritas por mujeres, tales como *Nada* (1944), de Carmen Laforet, *Entre visillos* (1957), de Carmen Martín Gaité, *Primera memoria* (1959), de Ana María Matute y, en décadas más recientes, *La intimidad* (1997), de Nuria Amat y *Cielo nocturno* (2008), de Soledad Puértolas. También, como estudia Ángel Martín Pérez en su tesis doctoral titulada *La novela de formación en la narrativa española contemporánea*, cuatro relatos de formación importantes escritos en el cambio de milenio en España son *El secreto de las fiestas* (1997), de Francisco Casavella, *El informe Stein* (1995), de José Carlos Llop, y *Últimas noticias del paraíso* (2000), de Clara Sánchez, novela con un protagonista adolescente masculino. Por último, es preciso mencionar de nuevo *El novio del mundo* (2000), de Felipe Benítez Reyes, una novela que,

según la reseña de Antonio Sobejano-Morán, "conjuga los convencionalismos narrativos del *bildungsroman* . . . y de la novela picaresca" (292).

Las más tempranas obras que acabo de citar—las que abarcan desde finales del siglo XIX hasta la primera década del XX—responden a una nación que hace frente a profundos cambios político-ideológicos, una decadencia de larga data y una sociedad fragmentada y en crisis. El auge del krausismo a partir de las últimas tres décadas del siglo XIX y su preocupación por la individualidad, la autonomía y el potencial del ser humano para alcanzar la perfección, se reflejan en las obras de la época y se enlazan con los propósitos estéticos del *Bildungsroman* canónico, esto es, la elevación de la conciencia y la fe en el autoconocimiento y realización individual. Sumalla Benito señala que tanto en *La voluntad* como en *Camino de perfección* y *A.M.D.G.* se cristalizan los indicios caracterológicos de los protagonistas de relatos de aprendizaje clásicos, a saber, jóvenes insatisfechos que intentan descubrir su lugar en el mundo, así como acceder a la verdad y a los valores humanos, "una estructura por tanto—la de un individuo en conflicto consigo mismo y en busca de una solución para sus contradicciones internas—que se asemeja notoriamente a la definición de *bildungsroman*" (69). La autora enfatiza que, si bien en estas obras se revela la influencia pesimista de Nietzsche y Schopenhauer—lo que a su vez podría sugerir vínculos con la desesperanza picaresca de varios siglos atrás—y sus finales no se corresponden con los sueños expresados en las páginas iniciales, sí se deja entrever una afirmación de la fortaleza y energía del "yo", lo que podría verse como una expresión del deseo de renovación de aquella generación. Aún de cara a la dogmática formación religiosa recibida, con su percibida aniquilación del espíritu de bondad y creatividad, y su valoración de la culpa y el castigo por sobre el ejercicio espiritual del amor, estos protagonistas consiguen respuestas a sus inquietudes existenciales en torno al significado

de la vida, aunque esas respuestas permanezcan casi siempre en el terreno de lo ideal y no necesariamente se traduzcan en una integración fructífera en su entorno social.

Mucho más tarde en el siglo XX, Laforet, Martín Gaité y Matute representan en sus obras personajes femeninos solitarios e incomprensidos a los que, como a ellas mismas, les toca desarrollarse en la España franquista, transgredir el modelo ideal de femineidad, pasivo y sumiso, y afirmar una identidad individual dentro del alienante, indescifrable y tiránico mundo que las rodea, más allá de su capacidad efectiva de integración. Además del desafío de las convenciones sociales y la mirada crítica a un *statu quo* sofocante, otros tropos que recurren en estas novelas, según Sumalla Benito, son la ausencia de progenitores o su presencia nebulosa, la incomunicación con el entorno familiar, el escepticismo en cuanto a la justicia del mundo adulto y la soledad. No obstante, más allá del desengaño ante la hostilidad del mundo, pervive en ellas la posibilidad de nuevos comienzos, la continuación de la búsqueda de la libertad, la afirmación de espacios personales propios y el potencial de modificar su entorno y los paradigmas socio-culturales. En el caso de *Nada*, de Laforet, es evidente un tropo que también pervive en ficciones del cambio de milenio y de la primera década del siglo XXI, tales como *La intimidad*, de Nuria Amat, y *Cielo nocturno*, de Soledad Puértolas, la creación literaria, la narración de memorias en retrospectiva y la posibilidad de situarse en el mundo a partir de la escritura por parte de protagonistas femeninas. En estas narrativas más recientes, los personajes comparten con los de la tradición precedente la introspección, la sensación de ser diferentes al común, y la extrañeza ante un mundo incomprensible. Del mismo modo, ya sea la ausencia de uno de los progenitores, o la incomunicación de la protagonista con unos padres que fomentan un aura de normalidad doméstica, con el resultante (y paradójico) desarraigo de la adolescente en cuestión, son motivos que se repiten. En el caso

de las ficciones españolas de mi estudio, como se verá en el Capítulo 6, dedicado a la crítica textual de la novela *La ciudad feliz*, de Elvira Navarro, y de la película *Princesas*, de Fernando León de Aranoa—ambas con protagonistas mujeres—resulta interesante notar que absolutamente todos los rasgos que caracterizan las versiones de *Bildungsroman* femenino en España a partir de *Nada*, de Laforet, se manifiestan en estas ficciones. La repetición incesante de estos motivos evidencia la sólida continuidad de una tradición estética que insiste en una serie de problemáticas socio-culturales no resueltas y, por lo tanto, en eterno retorno.

Capítulo 3

Modernismo y postmodernidad literaria hispanoamericanos: Continuidades y rupturas

3.1 La tensión entre el pesimismo y el optimismo en los periodos finiseculares

En las páginas de apertura de *Ariel*, José Enrique Rodó se dirige a la juventud latinoamericana lectora de principios del siglo XX, a la que vislumbra como única fuente de esperanza ante un porvenir incierto, dominado por el espíritu pragmático y utilitario de las influencias internacionales modernizadoras. Su reflexión ante estas dudas viene encerrada en las siguientes palabras:

...hay pesimismos que tienen la significación de un optimismo paradójico. Muy lejos de suponer la renuncia y la condenación de la existencia, ellos propagan, con su descontento de lo actual, la necesidad de renovarla. Lo que a la humanidad importa salvar contra toda negación pesimista, es...la posibilidad de llegar a un término mejor por el desenvolvimiento de la vida, apresurado y orientado mediante el esfuerzo de los hombres. La fe en el porvenir, la confianza en la eficacia del esfuerzo humano, son el antecedente necesario de toda acción enérgica y de todo propósito fecundo. Tal es la razón por la que he querido comenzar encareciéndoos la inmortal excelencia de esa fe que, siendo en la juventud un instinto, no debe necesitar seros impuesta por ninguna enseñanza, puesto que la encontraréis indefectiblemente dejando actuar en el fondo de vuestro ser la sugestión divina de la Naturaleza. (9-10)

De acuerdo con la dialéctica de Rodó, detrás del desaliento siempre se esconde la urgencia subyacente de restauración que respondería, a su vez, a una conciencia innata, presente en el espíritu de cada individuo y por lo tanto, no susceptible a inculcarse mediante la educación. Esta apreciación de Rodó en su apelación a la juventud resulta de

especial relevancia para explorar las actitudes de los personajes en las obras de mi corpus, en las que uno de los asuntos centrales es la cristalización del *Bildungs*, o el aprendizaje de los jóvenes derivado de su interrelación con mentores de más experiencia. Uno de los propósitos de mi investigación consiste en demostrar que, más allá de la impresión de desorientación, desarraigo y pesimismo ante los aspectos adversos de la vida postmoderna, tanto los creadores de las ficciones de mi estudio como los personajes caracterizados en ellas manifiestan evidentes actitudes de heroísmo y esperanza, que no precisamente se derivan de la educación impartida por la familia o por la escuela, sino que surgen de una conciencia interior similar a la que propone Rodó, como se verá a lo largo del análisis. A pesar de que, en ocasiones, estas posturas permanecen en el subtexto opacadas por una sensación generalizada de abatimiento, es posible desentrañar de todas las obras un deseo inextinguible de continuar explorando alternativas para alcanzar una vida mejor, lograr un sentido de pertenencia a una comunidad y soñar con un cambio de paradigma en las interrelaciones humanas. La ilusión se aprecia, ultimadamente, en la voluntad de los creadores—escritores y directores de cine—como también en algunos de sus personajes con sensibilidad estética, de no cesar de escribir y crear, de continuar contando historias, narrando el mundo. Este punto de vista nos invita a explorar interesantes vínculos entre las ficciones de aprendizaje representadas en la postmodernidad reciente y la cara optimista del modernismo literario finisecular del siglo XIX, un movimiento cuyos poetas y escritores vislumbraron renovación espiritual y esperanza a partir del lenguaje y la creación artística.

En las obras de mi estudio, las consecuencias de las promesas nacionalistas no cumplidas de modernidad y progreso en unas regiones hispanas de historias complejas, se combinan con los efectos de la dominación cultural y económica por parte de las

potencias industrializadas en su ejercicio de las políticas neoliberales globales que rigen el mundo occidental de hoy. Como resultado de estas tensiones entre presiones locales y globales, para los personajes resulta en extremo difícil, por una parte, resolver ciertos conflictos asociados no solo a sus entornos familiares disfuncionales—alegorías de las sociedades en las que viven, sino también a la insuficiencia del ámbito estatal-nacional para proporcionar bienestar y seguridad a sus ciudadanos. En busca de alivio a estos males, emprenden distintas modalidades de viaje (incluyendo el recorrido simbólico al pasado a través de la memoria) aunque esta iniciativa no mitigue del todo el desasosiego. Lo que nos revela una primera lectura de estas obras es que, en apariencia, todos estos personajes comparten la sensación de ser eternos “extranjeros” en otros países y, desde luego, también en el suyo propio. “Sin hogar” no sólo en un sentido territorial, sino también en un plano individual más íntimo, con resonancias psicológicas, estos sujetos dan la impresión de haber sido convertidos en meros “sujetos flotantes”, sin arraigo. Sus destinos oscilan entre una actitud constante de aparente displicencia, un sentido recurrente de derrota, un miedo paralizante, e incluso la perspectiva inminente de la muerte—y la muerte misma, en algunos casos.

Estos sentimientos generalizados de aflicción no son inéditos en la literatura hispanoamericana, sino más bien expresión de un *leitmotiv* universal de la condición moderna—y, comprobablemente, postmoderna—vinculado con las nociones de melancolía e insatisfacción, y que ha tendido a manifestarse de maneras cíclicas en las artes hispanas en épocas de cambio de siglo. Los poetas románticos y, más adelante, los modernistas, compartieron con otros creadores de la época la preocupación por alcanzar una “unidad”, patente en las líneas de Rodó reproducidas en la apertura de esta sección, y estrechamente vinculada con el deseo de recuperar los ideales de integración nacional,

tan presentes en los albores de las jóvenes naciones post-independentistas, y entonces amenazados por las dinámicas alienantes de la vida moderna.

En *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*, Cathy L. Jade explica que el carácter esencial del modernismo fue moldeado "por la metafísica romántica de la integración y por la inexorable búsqueda romántica de la inocencia" (159). El ideal de armonía, sostiene Jade, se relacionaba con una perfección elevada en comunión con las nociones del Bien y lo Bello, metas que constituyeron la fundación del quehacer artístico del poeta (160). Estas aspiraciones de unidad y trascendencia se recogen, asimismo, en el terreno ensayístico entroncado dentro del movimiento modernista. El legado intelectual de Bolívar, Miranda, Bello, es indudable en las seminales exposiciones de José Martí, *Nuestra América* (1891) y en el *Ariel* (1900) de Rodó. Para Martí, las recién constituidas naciones americanas son espacios de renovación en los que sería posible la cristalización de valores humanos elevados que demuestran la fe en la "bondad" natural del hombre (la igualdad, la hermandad, el autoconocimiento, la coexistencia pacífica y fructífera de los hombres, la valentía, la libertad, la honradez, el altruismo y la conciencia sobre el trabajo individual hacia el bienestar colectivo). Los modos de gobierno en estas naciones se generarían de modo endógeno a partir de estos valores, por lo que serían inmunes a la corrupción y degradación que sobrevienen cuando predominan los intereses individuales por sobre los del bien común. De un modo similar, en respuesta a los efectos devastadores de la colonización y, más tarde, a las amenazas en ciernes del imperialismo y la neocolonización, Rodó se dirige en su ensayo a los jóvenes, en su carácter simbólico de fuentes de renovación y esperanza, y se pregunta si sería posible soñar con nuevas generaciones que le retornen al quehacer humano un sentido ideal, bello, noble y digno. Con una gran fe en el espíritu "bendito" de la juventud para la construcción de los

porvenires nacionales, Rodó prefigura visiones del paraíso, evocaciones de comunidades perfectas en un sentido verdaderamente cristiano. Estas nobles motivaciones de unidad nacional, cuyo germen sin duda continúa vivo en mis obras de estudio, llegaron a alcanzar un amplio sentido en momentos de crisis profunda. La alienación, la pérdida de la noción de trascendencia, la materialización de la vida, un sentido de “caída” e imposibilidad de redención, fueron todos signos cruciales de una crisis que marcó el fin de siglo decimonónico y con él, la consolidación de la sociedad burguesa. Un siglo más tarde, preocupaciones hondamente similares adquieren en las ficciones de la postmodernidad ciertos giros diferentes que responden a las expectativas estéticas de la época.

En su búsqueda de trascendencia como arma de resistencia contra la alienación y la mediocridad, los poetas modernistas se concibieron a sí mismos como los profetas visionarios de un futuro que, con gran optimismo y entusiasmo, imaginaron lleno de esperanza: serían ellos quienes, mediante una recreación inédita del lenguaje, le mostrarían al común de los individuos la posibilidad de alcanzar el verdadero progreso, un florecimiento espiritual que sustituyera las prosaicas aspiraciones de prosperidad material de la cultura dominante. Sin embargo, esta fe se tornó en desilusión: pronto estos artistas se dieron cuenta de que la modernidad burguesa, con sus premisas de desarrollo y civilización, había cambiado la vida de un modo radical y, más aún, que sería imposible un retorno a un mundo premoderno—con frecuencia simbolizado con el uso de imágenes poéticas que remitían a un estado anterior a la expulsión del hombre del paraíso.

Este entusiasmo desvanecido y trocado en desesperanza se aprecia con facilidad en obras de Rubén Darío escritas en diferentes etapas de su vida. El Darío del “Coloquio

de los centauros”, poema contenido en *Prosas profanas* (1896), definitivamente no es el mismo Darío del “V Nocturno” o de “Lo fatal”, ambos poemas incluidos en *Cantos de vida y esperanza* (1905). “Coloquio de los centauros” es uno de esos poemas magnánimos en los que Darío proclama su fe en la poesía como medio de salvación humana. En él utiliza una imagen clásica de la mitología griega, un grupo de centauros que viven en un tiempo mítico y sostienen un debate acerca del mundo ideal. Según los centauros, el retorno al paraíso perdido es posible gracias a la ayuda del poeta-profeta, quien se atribuye a sí mismo la habilidad de penetrar el caos en que se ha convertido el mundo, un mundo simbolizado por signos lingüísticos opacos: las palabras, rígidas e insuficientes para expresar la armonía del universo. La misión del poeta es, entonces, interpretar la esencia de todas las cosas y recrear el lenguaje de un modo efectivo y bello, a fin de mostrarles a los individuos “prosaicos” del mundo burgués todo aquello que son incapaces de ver por sí mismos. Muy diferentes son el tono y el mensaje en el “V Nocturno”, publicado casi una década más tarde. Aquí el poeta sufre porque se da cuenta de que las palabras no pueden capturar el sentido del universo, y se sumerge en un sentimiento de horror ante la realidad de la impermanencia y la muerte. Al hacerlo, alude a una paradoja: no es sino la misma muerte lo que lo despertará de ese “sueño” terrible que es la vida en una sociedad mundana y hostil. Un sentimiento similar de pesar es experimentado por el artista en “Lo fatal”. Para los seres humanos, por el hecho de estar dotados de consciencia, la vida es un camino tortuoso, al contrario de lo que les ocurre a los animales y a los elementos naturales (como las “dichosas” piedras)—los verdaderos afortunados al nunca necesitar arrepentirse de sus decisiones. El futuro del poeta en un universo que se resiste a ser aprehendido por las palabras es también un motivo central de este poema, tema que ya había aparecido con anterioridad en “El rey burgués” uno de los

cuentos publicado en la colección de poemas y cuentos *Azul* (1888). En esta obra, que interesantemente es anterior a la vital y optimista *Prosas profanas*, Darío nos cuenta la historia de un poeta sin recursos económicos que se presenta ante un singular monarca, con la intención de mostrarle el ideal de la belleza. Incapaz de comprender tal ideal, el rey confina al poeta al jardín, donde le concede el derecho a ganarse la vida ejecutando día a día una tarea mecánica que en mucho evoca las vicisitudes de la vida cotidiana de muchos de los poetas de la época: el mismo Darío se vio obligado a subsistir como periodista y desempeñando numerosas posiciones diplomáticas. Al final del cuento, sobreviene el invierno y el poeta muere congelado, lo que simboliza el olvido al que se condena al artista de fin de siglo en una sociedad de aspiraciones triviales.

Un sentido similar de insatisfacción permeó las obras de algunos poetas modernistas contemporáneos con Darío (José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera y Julián del Casal) y se acrecentó, alcanzando un tono de gran escepticismo e ironía en la poesía de la llamada “segunda generación” de modernistas, representada por Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig, entre otros. En los versos de “Idilio espectral”, de Herrera y Reissig, por ejemplo, se aprecia un espíritu decadente, contenido en imágenes de muerte y enterramiento, a causa del estado de declive del progreso espiritual de la sociedad, así como una reflexión sobre la marginación del artista dentro de la sociedad burguesa. En este contexto de decaimiento, la alegórica muerte se vincula con una extinción de la energía que permitiría al individuo elevarse consistentemente. La forma o el medio creativo de expresión se apagan también, evidente en la imagen “la cera de tus ojos sin lágrimas ya no ardía”. El poeta llega a sentir la intimidad con la forma expresiva—la palabra y la armazón poética—pero no puede exteriorizarla porque yace paralizado y mudo en un ataúd de yeso, lo que le supone una sensación dolorosa. Sin

embargo, un halo de optimismo sobrevive en la experiencia poética final, solitaria e íntima, en el momento en que la forma transparente se desliza dentro del ataúd y alcanza al poeta. Aunque la forma de la palabra ya no es capaz de expresar la esencia, el residuo de ésta permanece en una dimensión tangible y, finalmente, en un acto de comunión espiritual, el poeta se queda “dormido” con la forma. Aún a pesar del pesimismo que todas estas imágenes puedan sugerir, el solo hecho de que el impulso creativo de estos poetas se mantenga vivo es un poderoso indicador de expectativa y promesa.

Los problemas morales y espirituales asociados a la “modernidad burguesa” (término acuñado en la década de los años setenta del siglo XX por el crítico literario rumano Matei Calinescu) se intensificaron a raíz de las devastadoras consecuencias de la Primera Guerra Mundial. El impacto emocional de un mundo derrumbado, que en mucho evocaba una visión post-apocalíptica, se sintió con intensidad en la poesía de artistas vanguardistas como Vicente Huidobro y César Vallejo, para quienes el mundo se convirtió en un lugar absurdo en el que la búsqueda de significado constituía un esfuerzo titánico. Una oscilación entre desilusión y optimismo semejante a las que he descrito en líneas anteriores se aprecia en los versos de “Voy a hablar de la esperanza”, de Vallejo. A modo de paradoja, la palabra “esperanza” no aparece más que en el título del poema, y no hay en el cuerpo del mismo alusión alguna a un estado optimista. Vallejo se duele de que la única constante que caracteriza al mundo es el sufrimiento. Pero es precisamente ese sufrimiento colectivo, que sólo él como artista puede expresar en palabras, el elemento que unifica a los seres humanos del mundo y los coloca en un plano de igualdad y hermandad. Subyace así en el corazón del poema la esperanza de que la comunidad humana experimente una unidad universal, posible gracias a la escritura, aunque el vínculo cohesivo para lograrlo sea el padecimiento, tan contrario a la noción de

esperanza.

Un siglo más tarde, en el contexto literario actual, cabe preguntarse: ¿ha habido un cambio radical entre los modos en que los artistas modernistas y vanguardistas se concebían a sí mismos y la vida en general dentro de la sociedad de su tiempo y los modos en que los escritores contemporáneos emprenden esta tarea un siglo más tarde? ¿De qué manera un estudio literario que incorpore referencias al modernismo y a la vanguardia podría iluminar la comprensión de la literatura hispanoamericana del siglo XXI? ¿Cuáles son algunos puntos de continuidad y de ruptura entre estas tendencias literarias pasadas y presentes? ¿De qué medios estéticos y creativos se valen los artistas en distintas épocas para penetrar en “lo trascendente”?

Como he sugerido, la desesperanza, el miedo, la falta de fe, el tedio existencial, la lucha contra la cultura hegemónica y el desplazamiento del artista hacia los márgenes de la sociedad son motivos literarios universales y atemporales que recurren en las artes narrativas de modos cíclicos. Las oscilaciones entre la melancolía y el optimismo que hemos descrito en las creaciones de los artistas modernistas y vanguardistas se repiten a través de periodos históricos y culturales y solo adquieren giros estéticos diferentes en los contextos particulares y únicos que le toca vivir a cada artista, quien determina las formas estéticas y se vale de los medios a su alcance para expresarse. La dialéctica del filósofo alemán Friedrich Schiller en su serie de cartas titulada *On The Aesthetic Education of Men* ilumina en buena medida el planteamiento anterior. Para Schiller, cada individuo lleva consigo, potencialmente, un “hombre ideal” o arquetipo de ser humano y es la misión de vida de cada uno permanecer en armonía con la unidad inamovible de este ideal, que no es más que el ideal de la belleza. La belleza reside en la unión y equilibrio más perfectos posible entre la realidad (la vida del mundo/objetos) y la forma.

Sin embargo, este equilibrio permanece en la dimensión de la Idea, que nunca puede materializarse por completo en la realidad: siempre prevalecerá un elemento, ya sea el contenido o la forma, sobre el otro. Pero la belleza ideal, a pesar de ser una e indivisible, exhibe bajo diferentes aspectos y épocas cualidades “energizantes” o “atenuantes”. En periodos de vigor y exuberancia, encontramos grandeza de concepción creativa, sublimidad de pensamiento, extravagancia y explosiones “aterradoras” de pasión (pensemos en el modernismo hispanoamericano mismo, en la generación *beat* de los años cincuenta, o los sesenta y Woodstock). Por el contrario, en épocas de disciplina, forma y convencionalismo—como la época contemporánea postmoderna, en la que la “producción” de belleza se concibe como mercancía, encontramos la naturaleza suprimida y subyugada. El efecto de la belleza atenuante relaja la naturaleza física y moral, la energía de los sentimientos y la violencia de los apetitos se suprimen. Es por esto que, según Schiller, en estas épocas caracterizadas por la falta de creatividad, la delicadeza “degenera” en debilidad, la sencillez en cliché, la liberalidad en arbitrariedad, el desenfado/alegría en frivolidad, la calma en apatía... (113-15). No obstante, en cualquier época la búsqueda de la belleza por parte del individuo con sensibilidad estética permanece latente y, en tiempos dominados por la tendencia a suprimir estos instintos, se genera una tensión problemática para la que el artista necesita encontrar una vía de expresión.

Uno de los mayores obstáculos que enfrentan los artistas hoy es que en la postmodernidad se genera una pérdida de fe en el lenguaje y el significado, en parte debido al hecho de que las expresiones artísticas tienden a acomodarse a las demandas comerciales del mercado, y a mimetizarse con productos culturales de consumo masivo, lo que pone en cuestión la premisa de autonomía que la modernidad concedió a la

literatura y, a su vez, se prefigura como uno de los motivos críticos del desencanto y el pesimismo que se destila en las ficciones creadas en esta época. En el ya mencionado ensayo “Literaturas postautónomas”, Ludmer describe la manera en que el “presente cotidiano” de muchas ficciones del siglo XXI se recolecta, tal como en una “exposición universal o en un muestrario global de una web”, mediante la estrategia narrativa de mezclar, de modo ecléctico, las corrientes literarias realistas. Según Ludmer, estas tácticas unificadoras de tiempos y espacios literarios fomentan la desaparición de cualquier vestigio distintivo del trabajo de autor. De la ruptura postmoderna con los referentes históricos se derivan además un desarraigo y una desorientación que conducen a la insistencia obsesiva por recuperar un pasado perdido, de características únicas y reconocibles. En un intento por recuperar el contacto con la realidad, es común que las expresiones artísticas recurran a géneros testimoniales y autobiográficos, como también a la nota periodística, la crónica, el diario y la carta. Estos géneros, predominantes en las ficciones del nuevo milenio, coexisten con algún otro género, por ejemplo, el del viaje, en la representación de un presente cotidiano, o de la vida misma, como diría Bolaño, en su sentido más “visceral”.

De modo que, en la postmodernidad, es inevitable que los medios estéticos y creativos para penetrar en “lo trascendente” difieran de modos radicales de aquel suntuoso despliegue lingüístico de los modernistas y vanguardistas. En efecto, como lo ha indicado Ludmer, en las ficciones de mi estudio adquiere especial prominencia la narración en primera persona en su función de legitimar las voces autobiográficas o testimoniales de experiencias y memorias que necesitan ser contadas, así como las entradas de diario y las cartas. En las novelas con narrador heterodiegético, la focalización desde la perspectiva de protagonistas y personajes claves funciona como un

recurso narrativo que confiere verosimilitud y credibilidad a las historias narradas, del mismo modo que se logra en las películas, una de ellas filmada en formato de documental para acentuar la impresión de fuerza testimonial. Las representaciones del fracaso, desesperanza y muerte tan presentes en las ficciones de mi estudio podrían verse en cierto sentido como una alegoría, similar a la de Herrera y Reissig, de la asfixia del artista al no encontrar espacios plenos para desarrollar su creatividad y poder contener la belleza en una forma estética autónoma, porque en la era global la belleza se aprecia como una mercancía más al servicio del sistema de producción capitalista. Mucho más allá de esa posibilidad, sin embargo, vale la pena retomar las palabras de Rodó en torno a las paradojas que encierran ciertos pesimismo. En concordancia con el pensador modernista, creo también que los mundos de anomia representados en estas ficciones sirven para que el desencanto que producen sea precisamente el motor que obligue, desde una perspectiva ético-moral, a la búsqueda de unidad, armonía, bien y belleza descritos en tantas corrientes filosóficas y literarias, y tan evocadores de aquellos sueños de unidad nacional expresados por los modernistas. De una manera análoga a como la palabra "esperanza" solo aparece en el título del poema de Vallejo, pero es no obstante el motor semántico que da sentido al poema, en las obras de mi estudio, detrás de una atmósfera generalizada de desilusión y escepticismo, es precisamente la esperanza lo que los inspira a no rendirse en sus búsquedas.

Ahora bien, ¿cómo se manifiestan específicamente estos ideales, fuente de inspiración y razón de ser de la literatura del modernismo, en las ficciones del siglo XXI? El énfasis en la escritura como medio de validación de la experiencia e incluso como instrumento de catarsis es prevalente en las novelas que se escriben hoy. En varias de estas ficciones los narradores (algunos de ellos escritores de oficio dentro de la obra

misma) construyen, a partir del acto estético y político de la escritura un “presente” de desilusión y desarraigo, del que sin embargo se desprenden evidentes deseos de encontrarse de nuevo, de recuperar el "hogar" mediante la investigación y la creación artística: es indudable que la escritura constituye un acto de creación y, por lo tanto, de fe y esperanza a pesar de las limitaciones percibidas del lenguaje. Además, algunos personajes como los jóvenes contestatarios en *Blue Label*, o Martín en *Nadar solo*, practican diferentes formas de arte (fotografía, *happenings*, música rock) mediante las cuales, con un lenguaje casual e irreverente, buscan echar abajo un pasado histórico y cultural y construir una historia propia, de bases diferentes. La influencia de la noción de viaje y retorno en estas ficciones es también crucial: el viaje, género presente en distintas versiones en todas ellas, favorece una distancia crítica y la posibilidad de reflexionar desde perspectivas nuevas. Por ello, los desplazamientos funcionan como un catalizador que permite a estos jóvenes reinterpretar su pasado familiar y nacional, integrar esa herencia a su realidad personal, otorgarle nuevos significados y despojarla de su carácter alienante. La insistencia en la memoria es también fundamental en las búsquedas de identidad de muchos de estos personajes. Los recuerdos de una época pasada, de infancia y juventud inocentes, se construyen como un espacio que es preciso visitar con insistencia, porque alberga los ideales de unidad y armonía que se han perdido y que se anhela recuperar.

Ecós universales e intemporales darianos, martianos, rodianos, vallejanos permean las actitudes de protagonistas y personajes de mi estudio en su añoranza de estados ideales. Estas búsquedas se manifiestan en los contenidos ficcionales en un sinfín de formas, con frecuencia a partir del contraste efectivo entre los aspectos repudiables del mundo "real" en que viven los personajes, y el mundo deseado. Daniel, por ejemplo, el

adulto infantilizado protagonista de *El pejesapo* que no ha sido capaz de penetrar las barreras de acceso social en su urbe santiaguina, se mantiene no obstante perseverante en su búsqueda de amor, solidaridad y sentido de pertenencia, valores que re-evalúa constantemente en oposición a los vicios que las dinámicas socio-culturales imponen sobre él. A Daniel le resulta inconcebible vivir en un mundo en el que, aún una pareja de ancianos que habitan en las márgenes del río en condiciones paupérrimas, le nieguen posada al sin hogar alegando que su lugar estaría en un albergue, no en la casa de una familia decente. Del mismo modo, para él es absurdo que le impidan acceder a empleos que apenas requieren saber leer y escribir por el simple hecho de presentarse a las entrevistas de trabajo sin haberse cortado el pelo. En la obra se nota, de hecho, una genuina aspiración por restaurar los valores del altruismo y de la empatía por el otro en el sufrimiento. En *Blue Label*, Eugenia reacciona con ira ante la insensibilidad de sus amigas de escuela quienes, en vez de lamentar la pérdida de un compañero de clases o al menos mostrar respeto a sus dolientes durante su funeral, se entretienen en conversaciones insustanciales, risas y burlas del dolor ajeno. En su cultivo de la generosidad, Eugenia deja de lado sus propias aflicciones existenciales para dedicarse a velar día y noche por Titina en sus últimos días de enfermedad, cuando todos los demás la han abandonado porque no soportan su presencia consumida por el cáncer. De ese contacto, la joven deriva útiles enseñanzas que recordará toda su vida, como la recomendación de Titina de valorar la vida en toda circunstancia. Un tipo similar de hermandad en el padecimiento se aprecia en *Princesas*. Caye contrasta sus motivos de prostituirse, banales en cierta forma, con los de Zule, que responden a necesidades viscerales ancladas en una realidad precaria. La joven demuestra en todo momento su incondicional apoyo y solidaridad a Zule, contagiada del virus del sida, y atesora el

aprendizaje derivado de su contacto cultural con esta prostituta inmigrante, en una posición mucho más vulnerable que la suya. En *La ciudad*, Sara desarrolla una obsesión por ver el mundo a través de los ojos de un joven "vagabundo" y es a partir de las compasivas conversaciones y el enriquecedor contacto humano con alguien radicalmente diferente a ella, que la niña es capaz de comenzar a cuestionar la crueldad de las convenciones sociales en que ha crecido. Chi-Huei, por su parte, encuentra dentro de sí un profundo desdén hacia la deshumanización de su familia, a quienes percibe como robots cuyo único propósito en la vida es acumular fortuna en España para, en el futuro, consolidar un estatus socioeconómico en su China natal. Es por ello que a la única persona a quien recuerda con especial añoranza es a la vieja tía china que se encargó de él sin intereses ulteriores durante todos los años que tardaron sus padres en llevarlo a España con ellos. Chi-Huei también aprende a cultivar los valores humanos por sobre los mercantiles a partir de su relación con Julia y Sara, dos de sus compañeras de clase que despliegan una genuina alegría de vivir. En *Nadar solo*, los amigos de Martín y, en especial Luciana, demuestran empatía hacia el protagonista en su melancolía por el hermano perdido y, su manera de hacerlo, consiste en dirigir la atención de todos a los recuerdos más tiernos de la infancia compartida, en una celebración de la amistad y de la vida. En *Blue Label*, *Nadar solo*, *La ciudad* y *Princesas*, los jóvenes rechazan de manera contundente la deshonestidad, las mentiras y las omisiones deliberadas de información y conocimiento que caracterizan las historias oficiales y las retóricas familiares y que, en su sentir, han contribuido de la manera más perniciosa al malestar y división sociales. Todos proponen, como respuesta, un proceder moral signado por la veracidad y la desestimación de las apariencias que dictan las convenciones sociales. Uno de los ejemplos más radicales de esta postura es la decisión de Caye de dejar saber a su madre

que, en efecto, se ha prostituido. La relevancia de reconocer los conflictos y utilizar el lenguaje, sin artificios ni eufemismos, para nombrarlos, constituye el paso inicial y esencial para abordarlos y, de allí, transformarlos.

De todas las obras, ultimadamente, se desprende un ansia de pertenecer a una comunidad en la que la prioridad sean los valores humanos. En *Princesas*, Caye contrapone su mundo de prostitución con un mundo romantizado (y desde luego, deseado) en el que se restituye un estado de ser ideal, de satisfacción y trascendencia en el seno de un amor de pareja íntegro, pleno, apacible. En *Blue Label*, Eugenia y Luis proponen de igual forma un modelo de amor romántico despojado de normas patriarcales y prejuicios de género, y centrado exclusivamente en el conocimiento, respeto y celebración mutua. Eugenia, asimismo, reconoce el valor del perdón, y lo demuestra redimiendo a sus padres de todas sus fallas, a pesar de que las mismas han repercutido de modos desfavorables en el destino de la joven. Después de todo, reflexiona, los padres también fueron víctimas de una cadena de fracasos que los jóvenes en cuestión no solo señalan, sino que intentan remediar a partir de un cambio de actitudes y sistemas de valores que incluyen la absolución. En *El príncipe*, lágrimas corren por las mejillas de Miguel en el momento en que escapa tras haberle robado sus únicos ahorros a Godiva, la mujer que desinteresada y amorosamente lo recogió de la calle cuando yacía malherido e inconsciente a causa de brutales maltratos policiales. El afligido prepúber se obsesiona con el anhelado momento en que, habiendo alcanzado prosperidad económica sobre el sustento inicial de ese dinero robado, pueda regresar a Godiva, compensarla por el mal que le causó, y cuidar de ella con el agradecimiento con el que cuidaría de una buena madre. De igual forma, el único recuerdo entrañable de Miguel en su cadena de relaciones degradadas con los humanos que pueblan su mundo, es aquel corto periodo

idílico, suspendido en tiempo y espacio, en que convivió con Valmir, el pescador bueno y noble que le contó historias de la tradición popular, lo enseñó a trabajar, a ganarse la vida de una manera digna y le mostró el valor de la amistad y la honestidad.

En su libro *Five Faces of Modernity*, el ya mencionado crítico rumano Matei Calinescu hace un recorrido minucioso por la historia del arte y la literatura a fin de precisar los significados de la modernidad y del ser moderno. El crítico plantea, entre otras nociones, que el artista moderno es un visionario del futuro y un anticipador de los valores éticos y estéticos que llegarán a ser importantes. En la sociedad crecientemente burguesa y capitalista a la que respondieron los modernistas, el artista—en una misión profética—sería capaz de mostrarle al “común” de la gente un futuro promisorio para la humanidad en términos de desarrollo espiritual y alcance de armonía estética del individuo con el universo. Tras el breve análisis de las líneas precedentes, ¿no podríamos afirmar que es esto mismo lo que están haciendo, en las dos primeras décadas del siglo XXI los artistas hispanos "postmodernos"? ¿No son ellos también, a su modo, unos visionarios que de manera estratégica dirigen la atención hacia las problemáticas consecuencias de los fallos de los proyectos políticos, económicos, ideológicos que han regido el devenir del mundo occidental en los últimos dos siglos, con el fin ulterior de plantear respuestas arraigadas en valores diferentes, en un intento de construir, desde sus propuestas estéticas, un futuro esperanzador para la humanidad? ¿No son ellos los que insisten en señalar las maneras en que las comunidades humanas en sus regiones no han aprendido a coexistir pacífica, inclusiva y productivamente, en aras de materializar los viejos sueños nacionales fundacionales, así como los deseos de pertenecer a una comunidad internacional? ¿No son ellos los que, a través de la voz y la consciencia de sus protagonistas y personajes estarían sugiriendo vías alternativas, radicalmente

diferentes, de rectificar las implicaciones de "lo nacional" para poder alcanzar un cambio de paradigma socio-cultural?

3.2 La tensión entre lo local y lo global en los periodos finiseculares

Hemos visto que uno de los *leitmotifs* en las ficciones contenidas en mi corpus es el deseo de comunidad y el reconocimiento de que ésta ha de cimentarse en unos ideales contrarios al *ethos* nacional actual de las regiones en las que se construyen los mundos narrativos. Sin embargo, mucho más allá de la reprobación al fracaso de la familia como célula amalgamadora de los sueños nacionalistas del siglo XIX, y de la censura a la insuficiencia de los proyectos nacionales y de modernidad para garantizar el bienestar del colectivo, subyace en estas novelas y películas un señalamiento implícito a las consecuencias de la hegemonía global en sus respectivos países. Uno de los motores de esta crítica es el repudio contra ciertas actitudes socioculturales promovidas en mucho por el neoliberalismo global, modelo ideológico por el que se rigen en el presente la mayoría de las naciones en cuestión:⁹ el individualismo, la competitividad desmedida, la obsesión por el provecho económico, la mercantilización de todas las esferas de la vida (hasta del cuerpo y de las creencias religiosas), la homogeneización cultural y la anulación de las diferencias de identidad (todos somos, por encima de todo, consumidores) y, en general, un afán predatorio, deshumanizante, que bloquea las puertas de acceso al cultivo satisfactorio e íntegro de las relaciones humanas y que, por el

⁹ Pensemos en el Chile, la Argentina, la España y el Perú del presente, y en la Venezuela a la que, en 1989, unas políticas neoliberales implementadas no de modos graduales sino abruptamente, llevaron a una rebelión popular que, a posteriori, resultó en una revolución socialista.

contrario, conduce a la soledad, al desengaño y a la alienación. Es por esto que debemos insistir en que la añoranza de comunidad por parte de estos personajes no encuentra sus raíces únicamente en las carencias de los contextos nacionales recreados en estas obras, sino además, en una dimensión mucho más amplia, la del desvío del cometido humano que las fuerzas económicas y culturales de la globalización traen consigo.

Así como la melancolía y el sentimiento de desesperanza no son nuevos en la literatura hispanoamericana, tampoco lo son las tensiones entre lo nacional y lo global, entre lo local y lo universal. Estas dicotomías han estado presentes en el arte desde la inepción fundacional de las recién constituidas "naciones modernas" hispanoamericanas, tras sus victorias en las guerras independentistas. Tanto en el apogeo del modernismo finisecular decimonónico como en la postmodernidad literaria del siglo XXI, las presiones de la internacionalización / globalización amenazan la estabilidad y unidad de las comunidades nacionales, afectando con profundidad diversas esferas, desde la economía hasta las prácticas socioculturales, el arte y la literatura. En ambos periodos, los creadores artísticos han querido revelar los efectos perjudiciales de desorientación, desconexión y atomización que traen consigo estas fuerzas, abrigando cierta esperanza de renovar los sueños post-independentistas de cohesión nacional basada en la unificación lingüística y cultural, un pasado histórico colonial, un fuerte sentido de pertenencia colectiva, fraternidad y solidaridad ciudadana. En ambos periodos finiseculares, desde luego, son diferentes las construcciones discursivas y los medios estéticos de los que se valen los artistas para señalar las tensiones entre los ideales nacionales, con sus promesas de redención personal (expresadas en seguridad personal, florecimiento intelectual, autoconocimiento, estabilidad económica), las realidades de cada contexto nacional representado, y las influencias globalizadoras.

En su ensayo titulado "Rubén Darío y su contexto: el mundo modernista", Jade recuerda que "los modernistas fueron los primeros que tuvieron que vivir la casi irreconciliable tensión entre la búsqueda de una identidad nacional y el anhelo de participación en la escena mundial" (61). Una de las mayores preocupaciones de este grupo de creadores, según la autora, era la pérdida de la razón de ser individual ante las nuevas convenciones socioculturales que emergían a causa del dominio del mercado global. Sin embargo, en contradicción con estas dudas, también aspiraban a que los nuevos países latinoamericanos se integraran dentro de la economía mundial. El papel de ellos como artistas sería guiar la integración global de las recién constituidas naciones no por la vía de la conformidad con las utilitarias y alienantes convenciones burguesas, sino mediante la prefiguración de identidades nacionales forjadas a partir del lenguaje como instrumento "capaz de revelar las verdades más profundas del universo" (51). Es decir, las naciones latinoamericanas serían definidas, ante todo, por la belleza del lenguaje como base de los valores morales. Jeffrey Browitt y Werner Mackenbach se plantean un problema interesante al preguntarse si el retorno al hogar, o a "lo nacional" como nociones estáticas sería una imposibilidad para Darío después de lanzarse al cosmopolitismo y, por lo tanto, insertarse inexorablemente en la modernidad (8). A la vez, los autores ponen en cuestión el vínculo entre el cosmopolitismo y el desarraigo, y proponen que la familiaridad del autor con una diversidad de literaturas y culturas del mundo no deberían necesariamente interpretarse como un distanciamiento de su comunidad nacional de procedencia. Más bien, a partir del contacto con las diferencias culturales, los poetas cosmopolitas miraron hacia adentro (hacia sus propias naciones) con espíritu crítico, a la vez que se abrieron a las culturas ajenas con una intención recíproca de aprendizaje y contribución. En una línea de pensamiento similar, Alberto

Acereda coincide en que, lejos de ser anti-nacionalista, en la obra de los modernistas se aprecia una voluntad de integrar ambos mundos, el europeo y el latinoamericano:

El acierto de los modernistas, y de Darío en particular, radicó en no limitar ese cosmopolitismo a la mera incorporación de lo hispánico a la cultura europea o angloamericana, sino a la capacidad de actuar en una doble dirección de ida y vuelta, en hacer una obra universal sin olvidar las particulares identidades nacionales, culturales y geográficas ... Entre su individualismo y su gusto por el cosmopolitismo, hoy entendemos sin demasiado problema que Darío ejerció de manera ejemplar una función necesaria como embajador cultural del mundo hispánico que en los albores del siglo XX se abría ya a la modernidad. (289)

En este contexto, es indispensable notar la importancia del viaje en la integración de las tensiones entre lo local y lo global que intentaron los modernistas, como también la buscan los artistas del cambio de milenio en la postmodernidad. En vínculo directo con un aspecto esencial de mi estudio, Alexandra Ortiz Wallner y Werner Mackenbach sugieren que Darío experimentó tanto en su vida personal como en su quehacer artístico una versión especial del *Bildungsroman* a partir de sus desplazamientos por el mundo (350). Para el poeta, el viaje constituye el lugar de la escritura, así como el espacio de una ambigüedad doble entre individualidad y colectividad, por una parte, y entre pertenencia y marginalidad, por la otra. Es a partir de estas inestabilidades, precisamente, que el artista ejerce "una serie de posiciones mediadoras en el contexto transnacional, transcontinental y trasatlántico del modernismo" (354). No es difícil identificar ciertas analogías entre las posturas personales y estéticas de Darío en su papel de ciudadano global y las de los artistas del siglo XXI: es precisamente en el núcleo de las distintas modalidades de viajes y desplazamientos que tanto artistas (muchos de ellos sujetos a la diáspora migratoria) como sus personajes ficcionales otorgan un sentido a su experiencia del mundo y eligen una postura de conducta como respuesta a las contradicciones de su entorno. A su vez, es gracias al aprendizaje que brinda la experiencia de la diáspora y los

viajes que a estos sujetos les es dada la posibilidad de afirmarse como individuos proponentes de una pertenencia tanto nacional como global arraigada en nuevos paradigmas y sistemas de valores, a pesar de la conciencia sobre una doble marginación: la incompreensión que sufren estos sujetos en entornos nacionales gobernados por antivalores, y la dificultad de integración en un mundo global que es simultáneamente homogeneizante y exclusivo. En el caso particular de los artistas, la experiencia (y reformulación) de lo nacional en tensión con lo global plantea nuevas posibilidades en relación a repensar el papel del arte como instrumento esencial de documentación de la experiencia de identidad de sujetos globales que viven entre dos o más culturas, así como vehículo de validación colectiva de estas vivencias y de apertura de horizontes culturales.

Ahora bien, ¿en qué instancias narrativas se revelan las fuerzas globalizadoras en el devenir de estos sujetos en proceso aprendizaje?, ¿cómo aprehender un sentido de sí mismo y de identidad nacional en espacios periféricos económica y socialmente decaídos, lo que se complica con la penetración de una ideología global dominante, que privilegia la política del consumo por sobre cualquier otra motivación humana? ¿cuál es el sentido de lo local/nacional para unos niños blancos pobres y huérfanos en la población amazónica de Iquitos? ¿qué significa lo nacional para una inmigrante mulata dominicana en Madrid, o para una joven madrileña en la misma ciudad, o para unos jóvenes caraqueños adolescentes de clase media en Caracas en el contexto del chavismo, o en alguna ciudad francesa o del Reino Unido, o para un adolescente argentino de clase media en el Mar del Plata de la post-dictadura, o para un chileno de escasos recursos económicos, con aparentes trastornos psíquicos y adicciones a las drogas en Santiago, o para un niño chino en una ciudad costera española y una niña "pija" nacida y criada en la misma ciudad? ¿hasta qué punto están desnacionalizados estos sujetos aun cuando varios

de ellos no llegan a traspasar los umbrales de sus lugares de origen? ¿qué tanto rechazan el desarraigo, consecuencia del carácter caótico e insólito de sus entornos locales, pero al mismo tiempo añoran aferrarse a un ancla, a alguna señal de identidad reconocible? ¿Cómo exacerbaban las presiones de la globalización el sentido de desorientación ya preexistente en unos contextos nacionales de memoria histórica frágil, grandes complejidades identitarias, y espacios excluyentes en términos de diferencias socioeconómicas, procedencias étnico raciales y actitudes sexuales? Al mismo tiempo, ¿cómo funcionan las dinámicas globalizadoras como un potente catalizador para motivar la urgencia del retorno a lo propio, aun cuando los vestigios de "lo propio", en ciertos casos, sean inaprehensibles, fantasmáticos, apóricos?

Las mecánicas globalizantes ejercen en estas obras, de un modo similar a como lo hicieron en su momento en el quehacer artístico de los modernistas, un juego de repulsión-atracción hacia el origen. Sus promesas de bienestar material, ascenso económico, valores democráticos, libertad, acceso a bienes y servicios de consumo mercadeados de la manera más efectiva nunca vista gracias a los medios electrónicos instantáneos, invitan a distanciarse de los entornos locales y hasta a colocarse en una postura de franca oposición contra ellos. Y es que estos Estado-Naciones, ciertamente, rara vez han estado en condiciones, a lo largo de la historia, de satisfacer esas expectativas de bienestar a largo plazo. Pero también es cierto que las aspiraciones de realización personal propuestas por la economía global neoliberal tampoco pueden llegar a ser satisfechas: antagonista por definición al fomento efectivo de la igualdad en la distribución de bienes, esta ideología está lejos de garantizar la cobertura de necesidades básicas y el acceso a servicios universales (la salud y la educación, por ejemplo) en un continente hispanoamericano de grandes contradicciones y negaciones de los conflictos

generados a raíz de la hibridez cultural y étnico racial, así como de las brechas socioeconómicas. Tampoco puede hacerlo en una España en una posición histórica de periferia—matizada ciertamente a raíz de su inclusión en la Unión Europea—en relación con los centros de poder hegemónico. Una consecuencia inmediata de la globalización, y tal vez la más difícil de percibir porque el foco tiende a colocarse sobre sus beneficios en términos materiales, es la deshumanización. Con su afán industrializador y generador de ganancia material y poder económico, se relegan a un plano de menor importancia las esenciales preocupaciones humanas concernientes a la salud, el bienestar físico, intelectual y económico, esto es, lo que podría llamarse la "felicidad". La realidad referencial nos revela que es en gran medida debido a la economía global que muchas regiones periféricas en todo el mundo han experimentado grandes bajas en los índices de empleo y productividad local (las compañías transnacionales desplazan los negocios locales), y por consiguiente aumentos considerables en los niveles de pobreza que, a su vez, impulsan los flujos masivos migratorios hacia países industrializados prósperos. Así, las ofertas de bienestar material por parte de la economía global son restringidas en estos espacios, sin dejar de lado otro de sus efectos desintegradores: la crisis de identidad que se deriva de la globalización de la cultura.

En las ficciones de mi estudio, como se irá viendo a lo largo de los capítulos de crítica textual, hay un reconocimiento tácito de las consecuencias de estas dinámicas. Si bien no en todas se atribuye necesariamente una responsabilidad explícita a la ideología neoliberal global como causa—directa u oblicua—de diferentes grados de malestar personal y social, sus efectos se evidencian, por lo general, entre líneas. Sus consecuencias más contundentes, esto es, un conjunto de circunstancias materiales desfavorables en lo económico, y una profundización de los conflictos de identidad y

pertenencia, en lo socio-cultural, genera una urgencia de emprender búsquedas activas de significado, bien sea mediante los viajes, mediante el contacto con algún aspecto inédito del mundo circundante y, sobre todo, a partir de la restauración del contacto humano. Es a partir de estas exploraciones que se intenta otorgar inteligibilidad al origen nacional y al papel que ejerce—o idealmente ejercería—el joven sujeto como ciudadano, parte integral de su ambiente histórico, político y sociocultural, y como ente responsable y activo (no un mero testigo pasivo) de esa compleja fibra.

Así, de la lectura de las obras de mi corpus se desprende que las motivaciones finiseculares en las búsquedas identitarias de frente a la escena global no han variado en mucho. Si los artistas del modernismo literario del siglo XIX buscaban, a través del arte y de la belleza del lenguaje, un antídoto ante la alienación del individuo y la convencionalización de todas las esferas culturales, los creadores del siglo XXI lo buscan contra la mercantilización capitalista global de todas las cosas, incluso el cuerpo y los valores espirituales y religiosos. Tanto aquellos como estos han querido, a través de su arte, la renovación de los valores ideales humanos de cara a la materialización y deshumanización de la vida. También han deseado que de sus viajes se desprenda un sentido de pertenencia como latinoamericanos a la esfera global y, en el caso de los artistas del siglo XXI, este anhelo se persigue en la intensa y perseverante búsqueda de un cometido humano de fraternidad y altruismo que trascienda las fronteras geográficas y que pueda conducir a superar, precisamente, las lúgubres profecías de sus predecesores en cuanto a los perniciosos efectos de la modernidad y que, a lo largo del siglo subsiguiente, se cumplieron. De hecho, pienso que la mayor diferencia entre las creaciones de ambos periodos reside tal vez en el hecho de que los modernistas miraron hacia el futuro (al menos en los inicios del movimiento) con la vitalidad y esperanza de

quienes esperan ver realizadas las promesas de elevación humana ancladas en la naciente modernidad espiritual que ellos proponían, como contraparte de la modernidad material global que se consolidaba en aquel entonces. Los contemporáneos, un siglo después, miran en el presente y el pasado (lo que habría sido el promisorio futuro para los modernistas) los escombros que han dejado las promesas incumplidas de modernidad en las naciones latinoamericanas, insertadas de lleno en las economías globales. E intentan, desde la esfera de su arte y la aventura de sus viajes, encontrar nuevas vías de renovación y esperanza desde adentro, como ciudadanos responsables de su orden social nacional, y también hacia afuera, en su papel de integrantes de una comunidad global. En los capítulos de crítica textual que ocuparán las páginas siguientes exploraré, entre otros muchos aspectos de interés, las maneras en que estos nuevos cosmopolitas miran su cultura nacional con ojos críticos, qué valores quieren rescatar, qué repudian y si para ellos el ser sujetos globales es una forma de destierro, o de rechazo absoluto a sus entornos nacionales, o, al igual que para Darío y los modernistas, una oportunidad para reinterpretarlos, darles un sentido propio y reconocer alguna alternativa de arraigo en ellos. Es tal vez en la interiorización de esta productiva dialéctica donde reside, después de todo, la posibilidad del retorno al hogar para escritores y personajes contemporáneos.

Capítulo 4

El regreso al origen en *Blue Label/Etiqueta Azul* y *Nadar solo*, ¿desintegración o invitación al 'renacimiento'?

La historia, la memoria y el viaje son conceptos fundamentales en dos obras hispanoamericanas que difieren tanto en su época de publicación (una del principio de la década de los 2000 y la otra del final) como en su origen geográfico (una del extremo sur de América del Sur y la otra del extremo norte): la película *Nadar solo* (2003), del argentino Ezequiel Acuña y la novela *Blue Label/Etiqueta Azul* (2010), del venezolano Eduardo Sánchez Rugeles. A pesar de la distancia temporal y espacial entre ambas, estas ficciones tienen en común que en ellas se representan viajes territoriales y/o recorridos simbólicos, siendo estos últimos los que se emprenden a partir de la memoria que funciona como vía de reconexión con el pasado. El viaje interno o dentro de los límites "nacionales" conduce al redescubrimiento del hogar, en los términos en que la sociedad dominante lo ha establecido e institucionalizado, como un espacio de adversidades que, en lugar de acoger, promueve el destierro. Esto es así porque el proceso de aprendizaje de los jóvenes, culminado en el regreso de sus desplazamientos respectivos, resulta en un cuestionamiento radical de "lo nacional". Este distanciamiento se expresa en una conciencia de rechazo hacia los proyectos nacionales colectivos delineados y desarrollados a partir de la fundación de las nuevas naciones tras las guerras de independencia en el siglo XIX. Ello incluye objeciones a los espacios y comportamientos institucionalizados de acción

individual, social y cultural, tales como la familia, la escuela, las relaciones de género, y el discurso histórico oficial. En el caso de *Blue Label*, el viaje fuera del país de origen añade una dimensión adicional a la dificultad de aprehender un sentido de pertenencia, puesto que la búsqueda de identidad se dificulta aún más en un mundo global, regido por los valores del mercado capitalista, con la subsiguiente homogeneización y borramiento de las particularidades culturales que estos procesos conllevan.

Así, el retorno al hogar, lejos de resultar en el tradicional desenlace de reconciliación e integración representados en los relatos clásicos de aprendizaje, se equipara más bien con la dispersión, la desilusión y la desintegración. Esta confirmación, en ambos casos, lleva a los protagonistas a figurarse estrategias de permanencia en su entorno que obligan de modos perentorios y como única alternativa de esperanza, a una reformulación fundamental de las maneras de interrelacionarse con otros. ¿Qué alternativa quedaría, después de todo, ante el desmoronamiento de las promesas políticas e ideológicas de bienestar para estas regiones, después de los fracasos afectivos en las interrelaciones familiares y después del derrumbe generalizado de la fibra moral más mínima en un mundo anómico dominado por el materialismo propio del mercado capitalista globalizado? Desde la subjetividad de estos personajes, la noción última de esperanza y autorrealización reside exclusivamente, en mi opinión, en una restauración primordial de las relaciones fraternales y de amistad. Y esta parece ser una responsabilidad que, más allá de cualquier aspiración de resultados tangibles en el corto plazo, estarían dispuestos a asumir los jóvenes personajes como su contribución personal hacia un cambio de paradigma humano y social en aras de un mundo más vivible, de recobrar una noción esencial—y extraviada—de humanidad.

En estas páginas discutiré las estrategias estéticas empleadas por los creadores para construir el "presente" narrativo de alienación de los protagonistas en el transcurso de sus respectivos viajes y procesos de aprendizaje. Este tiempo presente puede reconocerse a partir de su estrecha conexión con un pasado hostil, marcado por disfuncionalidades familiares crónicas, que bien pueden verse como microcosmos de la relación tiránica del Estado con sus ciudadanos en todo el mundo hispánico: el Estado es tan distante de los ciudadanos y se ocupa tan mínimamente de su bienestar, como distantes e indiferentes son los padres con sus hijos. Recordemos que en *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Doris Sommer expone el carácter pragmático, utilitario y en gran medida artificioso de la célula familiar basada en los ideales del amor romántico, durante la constitución de las naciones latinoamericanas post-independentistas. Los proyectos nacionales fundacionales consistieron, según Sommer, en la construcción de organizaciones sociales basadas en la familia. La célula familiar era incluso requisito esencial de la consolidación de cualquier institución pública, incluido el Estado. Los lazos familiares mantenían así un carácter estratégico y eminentemente político: "It would seem, to follow the historians, that families were a stabilizing force, a 'cause' of national security" (20). Sin embargo, Sommer pone en cuestión el carácter "natural" del vínculo afectivo familiar, un vínculo al que múltiples corrientes filosóficas han asignado el valor de "construcción social". La autora se pregunta entonces si la consagración de esos lazos aparentemente tan sólidos no sería más bien un efecto forzado por la necesidad de constituir las naciones: "Without the goal of nationhood, alliances and stability would be perhaps less transparently desirable than they were" (20). En las ficciones del siglo XXI objeto de este estudio se insiste de manera obsesiva en la imposibilidad de los vínculos familiares sólidos y duraderos, y en el fracaso de la familia como entidad que garantiza el

bienestar y la formación integral de las próximas generaciones. Esta incapacidad se proyecta, desde luego, hacia una relación defectuosa del Estado con sus ciudadanos. ¿Cómo podría esta relación, después de todo, no ser disfuncional, si habría sido fundada sobre cimientos artificiales? Este pasado traumático, representado de modos sombríos o evasivos, puede recuperarse y re-significarse por medio de la memoria en ambas obras, lo cual es evidente en diversas estrategias narrativas, como por ejemplo en el hecho de que la narradora de *Blue Label* narra en primera persona desde un tiempo presente, mirando hacia el pasado en retrospectiva. En cada uno de los parajes que visitan y mediante las personas con quienes se relacionan, los protagonistas de la novela y de la película son confrontados con su historia nacional y, subsiguientemente, invitados a formular un balance que, en ambos casos, es signado por la tensión entre un escepticismo y una esperanza que subyace en la fibra espiritual humana más íntima. Las preguntas principales a explorar en este capítulo son: ¿En qué medida promueven estos viajes un proceso significativo de aprendizaje, una reflexión profunda del héroe sobre sí mismo y su relación con su entorno, o más bien resultan en búsquedas estériles que solo conducen a reforzar un sentimiento de derrota? ¿Radica el aprendizaje, precisamente, en una adquisición de conciencia sobre la futilidad de esta búsqueda? ¿O existe la posibilidad de reconciliación del héroe consigo mismo, su sociedad y su tiempo histórico más allá de la sensación de fracaso? ¿Es posible para el héroe aprehender y asimilar los valores trascendentales que busca, aunque sea de una manera fugaz o fantasmática? ¿Qué legado contendrían estas experiencias ficcionales para las generaciones futuras?

Blue Label es una novela en la que coexisten los géneros del relato de aprendizaje y el relato de viaje. Aquí, una protagonista femenina, Eugenia Blanc, rememora un periodo de su vida adolescente en Venezuela en una operación retrospectiva espacial y temporal:

escribe sus memorias desde París, y en un tiempo narrativo futuro (situado aproximadamente entre los años 2025-2030) en relación con el de la experiencia narrada. Eugenia representa la generación más reciente de la clase media caraqueña venezolana que experimenta los efectos socioculturales derivados del cambio de régimen político en Venezuela a finales de la década de los años noventa—de un sistema democrático liberal que se mantuvo por cuarenta años, el poder se transfirió a un régimen de corte totalitario y de ideología autodefinida como socialista, llevado adelante por el comandante Hugo Chávez Frías. Debido al desencanto de su vida en Caracas, Eugenia se embarca en un viaje hacia un pequeño pueblo de la región andina venezolana, en busca de un abuelo francés que la ayudaría a obtener la nacionalidad francesa, único instrumento para lograr la salida definitiva de Venezuela hacia un "futuro mejor". El personaje revela una recurrente inconformidad con su propia existencia, opresivamente limitada al mediocre microcosmos de su casa y de su escuela. Aburrída del sinsentido que percibe a su alrededor, asegura no tener “ningún propósito en la vida”, provenir de “una familia disfuncional” y ser presa de “un hastío desnaturalizado” (41). Eugenia no solo desdeña su origen familiar y su entorno inmediato, sino también la idea trillada y vacua de “patria”, la retórica nacionalista heroica y el caos social que se respira bajo el entonces gobierno revolucionario de Hugo Chávez, junto con sus ciudadanos corruptos—entre ellos su propio padre—y polarizados en extremos paroxísticos de odio. Emprende entonces su viaje iniciático en compañía de Luis Tévez, un joven de intelecto agudo, inconforme y aquejado de profundos conflictos psicológicos. Junto con sus amigos, igualmente irreverentes, Luis se divierte burlándose sin tregua de las convenciones sociales y la idiosincrasia cultural (o más bien acultural) del venezolano. Al conocerlos, Eugenia despierta a una dimensión intelectual que refuerza su perspectiva crítica hacia una sociedad tan “enferma” como su propia familia disfuncional.

Los jóvenes personajes de *Blue Label* no solo buscan controvertir el discurso oficial del pasado histórico venezolano y la idiosincrasia cultural de la población, sino que se repliegan sobre sí mismos, ensayan “mirar hacia adentro” en un intento de autorreflexión en tanto ciudadanos responsables, en cierta medida, de ese orden social. El resultado de ese proceso autorreflexivo parecería desembocar en una aparente desesperanza: Eugenia se va a Francia para jamás regresar a Venezuela, aunque el “exilio” no resuelve su desasosiego interior; Luis se suicida y Titina, otra de las jóvenes que encarna un cambio de paradigma en la actuación individual y colectiva, muere de cáncer. Sin embargo, en una lectura que trasciende la apariencia, más allá de un percibido “fracaso”, sería posible vislumbrar una propuesta por parte de estos personajes—y ultimadamente por parte del autor—de una renovación espiritual a partir de la restauración de ciertos valores humanos esenciales, en cuya pérdida ha radicado la degradación del entorno.

El cuestionamiento de la historia y las convenciones culturales heredadas, así como el abordaje de la necesaria reconstrucción de la memoria se ponen en marcha, de modos similares pero también con diferencias importantes, en la película *Nadar solo* (2003), del director argentino Ezequiel Acuña. Con el uso de un lenguaje visual sugerente y evocador, la película nos adentra en la subjetividad de una familia de clase media citadina, que ha heredado el legado afectivo de la tiranía de la Guerra Sucia en la Argentina de las décadas de los años setenta y ochenta. *Nadar solo*, da cuenta de la búsqueda identitaria de Martín Canepa, un adolescente taciturno de diecisiete años que no sonríe ni una vez y al que lo único que parecería interesarle es la natación y su arte como percusionista en una rudimentaria banda colegial de rock. Martín vive en alguna ciudad costera de la provincia de Buenos Aires, cerca de Mar del Plata, en un estrecho y oscuro departamento con sus padres y su hermana menor, su amiga y confidente. Con los padres, al contrario, mantiene

una relación de comunicación mínima y superficial, en la que lo recurrente y trascendente son los silencios. A lo largo de la película, observamos al joven desplazarse repetitivamente en su bicicleta para llegar a un destino favorito: el extenso malecón desde el que contempla, meditativo y ensimismado, la inmensidad del océano, siempre en días nublados y que anuncian tormenta, aunque esta tormenta nunca llega. A medida que avanza la trama, descubrimos que Pablo, el hermano mayor, se ha ausentado de casa desde hace unos dos años y su paradero es prácticamente desconocido. La radical separación familiar de Pablo y su desprendimiento afectivo, prefiguran el desarraigo, la desconexión, la voluntad evasiva y, en general, las devastadoras dolencias emocionales que han permeado las relaciones personales y familiares a causa de la tiranía militar y las subsiguientes políticas neoliberales en el país del sur. La exploración identitaria de Martín se teje alrededor de la ausente y enigmática silueta de su hermano, sobre la que a su vez se organiza el argumento de la película. Aunque el adolescente no es capaz de articular con contundencia las motivaciones detrás del deseo de encontrar a su hermano, mucho menos de exteriorizar si siente o no amor por él, emprende una serie de obsesivos recorridos urbanos en busca de pistas sobre diferentes personas que de uno u otro modo se relacionaron con Pablo. Estos intentos culminan con la decisión de emprender un viaje en autobús hacia Montevideo, último lugar donde supuestamente alguien vio a Pablo. Sin embargo, inesperada e inexplicablemente, y sin saber verbalizar sus razones cuando otros cuestionan su decisión, decide truncar este viaje cuando ya ha dado con pistas suficientes que pueden conducirlo al lugar donde se encuentra su hermano. La última escena de la película muestra a Martín deambulando sin rumbo por el mar de siempre, sin comienzo ni final, evocando una búsqueda inconclusa.

4.1 La búsqueda de valores trascendentes en la postmodernidad literaria: ¿posibilidad o utopía?

Uno de los fundamentos de este capítulo es demostrar cómo puede reconciliarse una visión estética postmoderna, obsesionada con la incomprendibilidad del mundo, la crisis del lenguaje y su insuficiencia para narrar, con la posibilidad de que la literatura de este comienzo globalizado de siglo conserve alguna voluntad y habilidad, aunque sean estas remanentes, de expresar aquellos contenidos esenciales que proponía Goldmann en su estudio *Towards a Sociology of the Novel*. Recordemos que a partir de la *Teoría de la novela* (1920) de Lukács y su análisis de la novela realista decimonónica—incluido el género del *Bildungsroman*—Goldmann propuso que en una novela siempre hay un “héroe” en busca de valores trascendentales o “trans-individuales” (moralidad, autenticidad, verdad, justicia, placer estético): "...the novel is the story of a degraded ... search, a search for authentic values in a world itself degraded, but at an otherwise advanced level according to a different mode" (2). Y este "modo diferente" al que alude Goldmann reside en el que Lukács denominó uno de los signos cruciales de la legitimidad de la novela, la capacidad de capturar "a través de su sustrato la verdadera situación actual del espíritu" (77). En efecto, como recuerda Goldmann en su estudio, para Lukács toda forma literaria nace precisamente de la necesidad de revelar un contenido trascendente, esencial (4-5). Dos interrogantes son indispensables en esta dimensión: ¿hasta qué punto se refleja en las ficciones de mi estudio una intención consciente de hacer inteligibles en sus argumentos los procesos de crecimiento, adquisición de conocimiento y toma de conciencia de sus protagonistas a partir de viajes territoriales y/o simbólicos? ¿Hasta qué punto el signo pesimista y desintegrador postmoderno pone en duda la conciencia y aprendizaje de los personajes en estas ficciones y el papel del viaje como catalizador de estos procesos

integradores?

En el periodo de la postmodernidad, la homogeneización de toda esfera cultural y social que propone la globalización echa por tierra, en parte, la noción de diferenciación personal en relación con otros individuos, y en relación con otros contextos culturales, lo que resulta en la impresión generalizada de que todos los lugares del mundo son bastante iguales. Esta uniformización atenta contra uno de los preceptos fundamentales de la literatura moderna, contenido en el canon clásico del *Bildungsroman*, lo que Jameson, en *The Seeds of Time*, denomina "deconcealment of Being" y que es patente en la representación literaria moderna de una otredad radical, un descubrimiento revelador de la otredad por parte del individuo como resultado último de su viaje de aprendizaje (85). Me parece que esta revelación es, de cierta forma, lo que intentan buscar los personajes en los relatos de aprendizaje del siglo XXI, sin encontrarlo de la manera en que lo hacían sus predecesores en el género clásico y algunas de sus variaciones. Para los más contemporáneos, el descubrimiento es de índole diferente y tiene más que ver, como sugerí en páginas anteriores, con una realización de que las búsquedas identitarias son un desafío en la época en que les ha tocado vivir. Por ello, la tarea de estos aprendices consistiría más bien en asimilar esta realidad, desentrañar de modo productivo su significado e incorporarlo de la manera más fructífera y satisfactoria posible a su acervo personal de aprendizaje.

En su libro *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Idelber Avelar y otros críticos mencionados en su estudio como César Guimarães, busca demostrar que el viaje como vía de alcance del autoconocimiento e integración que propone el modelo del *Bildungsroman*, adquiere un sentido diferente en las ficciones del siglo XXI, en particular aquellas producidas en las post-dictaduras del cono

sur (266). El viaje aquí se transforma en un desplazamiento de otra naturaleza, que más bien remite a la noción de deriva. Es decir, el viaje ya no resulta en un esfuerzo dirigido a experimentar el mundo para poder comprenderlo, y con ello comprenderse a sí mismo, y esto es porque el mundo se ha tornado en un lugar que elude comprensión. El viajero evoca más bien a un sujeto errante, para quien cualquier posibilidad de transformación personal parece estar vedada, y cuyos movimientos, lejos de promover fluidez de experiencia, conducen a un estado de parálisis. La crisis de la posibilidad de narrar, expresada en una inclinación a resaltar el silencio, lo no dicho o lo que no se puede expresar con palabras, resalta consecuentemente en estas ficciones: un mundo que no se comprende no admite ser contado. ¿Cómo pueden los personajes caracterizados en estas ficciones, con elementos diríase "mutantes" de relatos de aprendizaje, lograr al menos vestigios de transformación de sí mismos en relación con su entorno? ¿Cómo experimentan el mundo estos sujetos? ¿Hay algún camino para restaurar cierta "narrabilidad" de la experiencia? Se pregunta Avelar: "Are these texts an invariable allusion to transitory places, pilgrimages, traces, and left-overs of experience? Do they systematically depict scenarios deprived of historicity, voided of becoming and time?" (189). Uno de los argumentos más contundentes del crítico es que estas ficciones postmodernas, se asemejan en cierta forma al *Bildungsroman* pero carecen de su propósito fundamental, esto es, el carácter liberador, pedagógico y edificador. Si bien hay una remembranza del género en ciertas particularidades concernientes al mismo, tales como la primera persona narrativa como epicentro, el intento de aprehender el pasado para comprender el presente, también es cierto que las constantes alusiones a la desorientación espacial y a la naturaleza transitoria de todas las cosas sugieren la ausencia total de *Bildung*, "characters have lost the ability to learn from experience or, which amounts to the same, experience can no longer be synthesized in a

manner formative of an individual consciousness. Growth, conflict, and resolution are inoperative categories here" (193). En las próximas líneas voy a poner en cuestión estas consideraciones y exploraré las maneras en que los personajes representados en las dos obras de este capítulo sí demuestran transformaciones individuales, crecimiento y maduración de una conciencia interior a partir sus viajes hacia la conclusión de los relatos.

4.2 El repudio hacia la familia como célula mínima de "lo nacional"

En la primera página de *Blue Label* y en las escenas de apertura de la película *Nadar solo* se revelan dos temas y motivos de análisis textual cruciales: el rechazo casi obsesivo contra el entorno circundante y la disfuncionalidad familiar como índice del fracaso individual. Desde el inicio de la novela se percibe un repudio explícito hacia "lo nacional," expresado en un deseo de distanciarse de este discurso y de resaltar la diferencia individual con respecto a ese contexto. La protagonista intenta en principio este alejamiento por medio de la táctica de definirse a sí misma en términos foráneos. En la primera página se lee un epígrafe correspondiente a un fragmento del diario de Eugenia: "—Y tú, ¿qué quieres ser cuando seas grande? —Francesa" (14). Desde el primer momento, entonces, se caracteriza a un personaje protagonista que declara un rechazo abierto hacia su identidad nacional. Esta noción se amplía en seguida en la próxima página, donde se esboza un plan de huida: "si demuestro que por tercera generación soy descendiente de familia francesa es posible que pueda salvarme... Sólo sé que esa persona se llama Lauren y que, además, es mi abuelo" (15). Es clave notar el lenguaje hiperbólico con que la narradora protagonista anuncia su proyecto. La frase "...es posible que pueda salvarme" sugiere una situación de emergencia en la que la integridad vital está en peligro.

Y es cierto que en la Caracas que se representa en la novela en aquel momento histórico, las condiciones de vida y las expectativas de realización personal son desfavorables para la clase media, debido a que este sector social se había habituado a gozar de un número de privilegios que, con perplejidad, vio desmoronarse con el advenimiento del gobierno chavista. El tono dramático que emplea Eugenia revela la desesperación, anclada en la percepción de un peligro inminente, de una clase social y de una generación que no encuentra su lugar en aquel mundo en transición. De un paradigma sociopolítico y económico en el que esta élite había ejercido el control, se pasó a otro radicalmente diferente en el que el poder comenzó a ser concentrado en las manos de unas minorías tradicional e históricamente oprimidas. De acuerdo con el ángulo de la subjetividad de la clase media que representa Eugenia, este poder polarizó negativamente a la sociedad, así como expuso y profundizó la corrupción de sus integrantes a unos niveles que, por más generalizados y visibles, tal vez nunca antes habían sido percibidos. Pero más allá del factor socioeconómico, en la novela se evidencia una autopercepción intergeneracional de hundimiento cuyo origen reside en la disgregación de los valores familiares. El repudio de los personajes adolescentes hacia la célula familiar que les ha dado origen y que se recrea como un microcosmos de una sociedad en la que las relaciones humanas son igualmente malsanas, es un signo crucial, a mi juicio, para colocar en contexto y comprender el sentimiento de desaprobación hacia un orden nacional al que se niegan a pertenecer¹⁰.

¹⁰ El presente sociopolítico venezolano, la figura de Hugo Chávez, ya mitificada en el imaginario nacional, y su retórica "socialista" han capturado la atención de críticos e investigadores dentro y fuera del país. Las raíces históricas del presente son complejas y multidimensionales, y muchos coinciden en que la expresión histórica del "fracaso" político social se sustenta en un conjunto de rasgos salientes: la fragilidad de la comunidad histórica, el recurrente regreso al mito seminal de la independencia, el culto al héroe, la tradición caudillista/militarista y la dependencia de la "magia generosa" de la naturaleza, proveedora "inagotable" de petróleo. Los orígenes de estos rasgos idiosincráticos se remontan a una época muy anterior a la Independencia de la corona española: parte de la razón de ser de la condición socio-histórica venezolana se asienta en su pasado

precolombino, habitado por comunidades nómadas. Lejos de compartir vínculos comunitarios, estos grupos permanecían en constantes pugnas guerreras. Aunado a ello, los conquistadores de los siglos XV y XVI percibieron un territorio vasto y fértil pero sin la “civilización” o la “cultura” concebida por la corriente filosófica de la época, la del humanismo europeo. Esto explicaría el desinterés de la Corona en la fundación de centros económicos y culturales en la región—hay que recordar que en la colonia Venezuela no alcanzó la categoría de virreinato, sino que fue una Capitanía General dependiente de la Real Audiencia de Santo Domingo y, posteriormente, en el siglo XVIII, del Virreinato de la Nueva Granada. Es un lugar común en la historiografía venezolana afirmar que el paso del europeo por aquella región obedecía bien fuese al interés de explotación de las riquezas naturales o a una transición geográfica hacia los virreinos en esplendor, pero rara vez a la intención de arraigarse. Sobre la base de estas circunstancias fundacionales, el dramaturgo, ensayista y columnista de prensa José Ignacio Cabrujas describió en sus obras de teatro y en sus artículos de prensa la fragilidad de la comunidad histórica venezolana: su preocupación recurrente era el “fracaso” de una sociedad que, a pesar de las pretensiones ilusorias del proyecto modernizador, nunca terminó de “cuajar” (19). Al contrario, desde la visión de Cabrujas, Venezuela nunca pasó de ser un “campamento” o un “hotel”, donde los usuarios, con mentalidad transitoria, se limitan a usufructuar las instalaciones materiales (47). Estas inquietudes han sido comunes a muchos críticos a lo largo del siglo XX: en su análisis de la Revolución Bolivariana de Hugo Chávez como la cristalización última del mito inconcluso de la Independencia, la escritora y ensayista venezolana Ana Teresa Torres recuerda al canónico historiador Mario Briceño Iragorry (1897-1958), para quien la heterogeneidad y falta de cohesión histórica de los pobladores venezolanos de distintas épocas parecía ser el signo de la comunidad inconexa que intentó formar una nación: seres unificados por la convivencia geográfica, pero no por el orden histórico (130-131). De allí, según el historiador, se derivaría la “falta de densidad” de un pueblo incapaz de organizarse alrededor de proyectos comunes. Aún cuando ha habido propósitos colectivos, éstos han sido ajenos a la “venezolanidad”: tanto la urbanización como la modernidad y la explotación petrolera resultan artificiales, pues se oponen a la comunión rural característica del contexto agrario tradicional de la Venezuela pre-petrolera. El pensamiento de Briceño Iragorry en torno a la dificultosa aspiración de constituir una nación afianza la tesis de Anderson según la cual el nacionalismo es un artificio cultural surgido hacia finales del siglo XVIII e impuesto universalmente sobre la base de los postulados modernos del desarrollo y del progreso, sin considerar las particularidades y diferencias históricas de las regiones (4-7). La nación venezolana, entonces, se “imagina” o se “inventa”, reelaborando las palabras de Anderson, a partir de unos valores “transplantados”, ajenos a las dinámicas colectivas dispersas e inconexas de la comunidad histórica particular. La precariedad de las raíces históricas en el imaginario del venezolano es trascendental en la explicación del presente, por cuanto son aquéllas las que permiten la consolidación de los valores que dan sentido a la comunidad nacional y, sin ellas no hay memoria, sino que el pasado se presenta como un referente de fragmentos superpuestos, sin unidad ni significación. Esta falta de memoria, o “memoria traumática” en palabras de Torres (148), obliga al venezolano a evocar recuerdos aciagos cada vez que intenta acudir a sus tradiciones. Uno de estos recuerdos, de marcada ambivalencia, es el de Bolívar: héroe reverenciado y a la vez “padre distante” que abandonó a “sus hijos” en busca de la materialización de un sueño, la integración de la Gran Colombia. En su interpretación de la historia, Torres argumenta que, según la convicción libertadora de Bolívar, la Independencia de Venezuela iba unida irreductiblemente a la Independencia de toda la América Española (148). Bolívar sacrificó el cuerpo de la nación para cumplirla y a partir de allí se consagró “la gloria de la venezolanidad”: a diferencia de las otras nacientes repúblicas, Venezuela quedó arrasada a consecuencia de la guerra, su población, sus elites y sus recursos fueron diezmados y, en compensación, “se llenó de héroes”. El imaginario nacional se fundó entonces sobre la gloria heroica como consuelo por la pérdida, y oscila entre la nostalgia por el mito inconcluso de la independencia (el “paraíso destruido”) y la utopía por la

En la novela, es evidente que el personaje del abuelo Lauren Blanc ha interiorizado estas actitudes y fracasos, remontados a la época colonial. Nos damos cuenta de esto, en especial, a través de las descripciones que de él hace su hijo Alfonso (el padre de Eugenia). Según Alfonso, Lauren, objeto de su desprecio y resentimiento, es un personaje desarraigado territorial y afectivamente, y esta condición se agudiza de modo inexorable en la generación siguiente, es decir, la de los padres de Eugenia. De acuerdo con la subjetividad de la narradora, en efecto, sus padres son el prototipo de la derrota. Aspirantes frustrados a actores televisivos de segunda categoría y “extras” de anuncios comerciales en la década de los ochenta, ambos son representantes arquetípicos de una generación “caída” a raíz del progresivo proceso de deterioro material y moral de la Venezuela de la segunda mitad del siglo XX. Herederos de una cadena de carencias de afecto familiar, jamás logran sobreponerse a las adversidades económicas, familiares y emocionales que los aquejan.

La única persona de su familia con quien Eugenia logra mantener una relación

urgencia permanente de crear un mundo nuevo, de aferrarse al futuro que traerá el bienestar, de “completar” la gesta de la independencia. Sin un arraigo histórico sólido, sin tradiciones diferentes a los héroes, el venezolano se vuelca entonces hacia un futuro de redención, en el que ningún proyecto político puede equipararse a la gloria decimonónica. De allí lo que la autora denomina “sociología del pesimismo”, esto es, un malestar perenne con la situación del país, una mirada decepcionada ante su realidad. Al profundizar sobre esta tensión entre la urgencia simultánea de vivir del pasado y de aprehender el futuro, Torres cita a la psicóloga Maritza Montero, para quien la identidad psicosocial del venezolano se articula sobre una nostalgia idealizada por un pasado que se construye desde el presente (126). En esa identidad subyace una contradicción: a pesar de que los venezolanos propenden a ver el presente de modo negativo, conservan una “representación embellecida” de un pasado desolador, signado por las guerras, la miseria y la anarquía política. Existen entonces dos posibilidades: una, que esa construcción idealizada del pasado exprese una añoranza por la tranquilidad y la armonía que no terminan de hallarse en el presente, y la otra, que los venezolanos hayan desvinculado el presente del pasado y el futuro. En cualquier caso, la melancolía que mitifica a los héroes como realizadores de ese pasado favorable e irrepitible, parece reemplazar la conciencia histórica. Ello explica de cierto modo la simpatía de la población hacia la institución militar, simpatía que posibilitó la consolidación del régimen militarista del presente: según la visión del sociólogo y ensayista venezolano Tulio Hernández en ciertas formas del imaginario colectivo, un gobierno militar representa la posibilidad de contener los abusos de poder y de aminorar las desigualdades sociales, en un país donde los mitos fundacionales se construyeron sobre la base de una relación mítica entre el militar/libertador y el pueblo (132-133).

íntima y genuina es su hermano Daniel. Sin embargo, es éste un atribulado adolescente homosexual que, al no encontrar lugar de acogida ni en su familia ni en la sociedad, opta por suicidarse al igual que Luis Tévez. Es en la persona de Eugenia, el tercer eslabón de esta generación, en la que el fracaso familiar e individual, aunque evidente, adquiere vestigios diferentes. Si bien la sensación de desplome produce parálisis, a la vez se constituye en un motor de búsqueda y de posibilidad de transformación, al contrario de la conformidad de los padres y del hermano, para quienes cualquier expectativa de crecimiento personal estaría truncada.

Las referencias a la desintegración familiar y al quiebre de los canales de comunicación entre la hija y los padres son sin duda uno de los *leitmotifs* de la novela. El padre se ha ido, el hermano se ha suicidado y la madre y la hija, que aún coexisten bajo el mismo techo, se relacionan como un par de desconocidas que apenas se toleran solo en virtud del lazo consanguíneo aunque nominal que las une. Las preocupaciones maternas se restringen a la satisfacción de necesidades básicas como la alimentación, el vestido y un interés banal en el rendimiento escolar de su hija, que reflexiona: "mi comunicación con ella se limita al intercambio de sonrisas forzosas, interrogantes simples y áridos monosílabos" (17) ... "ella era un espectro útil, una máquina dispensadora de dinero, meriendas y almuerzos" (28). La relación con el padre es particularmente patológica, arruinada a raíz de un episodio reciente. En un arrebato de desesperación ante el divorcio, el progenitor intenta suicidarse y a la vez matar a sus dos hijos rociando gasolina sobre los tres para luego prenderse fuego. Tras este evento, la ocasional interacción con el padre transcurre signada por el recelo, el miedo y la indiferencia, y es claro que el interés de la protagonista en encontrarse con su padre es meramente utilitario: lo percibe como el vehículo para encontrar al abuelo Lauren, obtener la residencia francesa y marcharse de

Venezuela. Pero para ello, necesita sobreponerse a la sensación de repulsión que le genera la figura de su padre cuando se encuentra con él para tal fin: "La papada le cuelga, es asqueroso. Tuve la impresión de que, cuando pronunció la palabra 'mujer', me miró las tetas' (18). En este sentido, la relación de Eugenia con sus padres es un reflejo de la realidad socioeconómica global más amplia que asigna a los seres humanos valor solo en función de su potencial utilitario y comercial. Y es a partir del desarrollo de una conciencia sobre esta visión reificante de los hombres que los jóvenes caracterizados en la novela propondrán una restauración de "lo humano".

El desdén de la chica es producto de la ineptitud desoladora de los padres para la comunicación, la discusión adulta y responsable de los problemas y el reconocimiento de sus fallas ante los hijos. Alfonso, el padre de Eugenia, lleva esta incapacidad a un extremo caricaturesco. Es tal su miedo a enfrentar el ojo enjuiciador de su hija por los errores cometidos a lo largo de su crianza, que prefiere confrontarla a través de una carta, cuya transmisión ocurre en medio de estratagemas evasivas e infantiles. Todo el discurso que Alfonso construye sobre la presencia del abuelo Lauren Blanc en el lejano pueblo andino de Altamira de Cáceres y la insistencia para que la chica vaya a visitarlo, resulta ser una invención del timorato padre para evitar a como dé lugar el ajuste directo de cuentas con su hija. Así, escribe esta carta confesional, acompañada con el pasaporte del abuelo, vencido hace años y un carnet de la escuela normal superior parisina de finales de los años 60, y deja estos materiales en casa de una pareja amiga en el pueblo en cuestión. En la carta, el padre pide compasión y perdón por su ineptitud, relata que el abuelo Lauren Blanc fue también, a su modo, un ser desarraigado que también fracasó como padre y su único legado fue un apellido francés del que ahora Eugenia, dos generaciones más tarde, podría aprovecharse para irse de "este país enfermo" (119). La carta sirve como testimonio para

llamar la atención sobre la cadena de incomunicación y desamor que ha signado las relaciones familiares a través de generaciones, con el subsiguiente fracaso humano individual y colectivo: "nosotros fracasamos. Yo fracasé. En este país, lo natural es perder" . . . "Este país se jodió, está acabado. Lárgate y trata de hacer tu vida en un lugar normal" (120). Como corolario, el padre confiesa, consciente de la gran ironía de la situación, que la descomposición moral del país y la suya propia lo ha puesto en el camino de corromperse al aceptar un cargo gubernamental en la oficina de Hugo Chávez. Desde su puesto en el Ministerio de la Cultura, donde "nunca fue tan fácil ganar dinero haciendo tan poco" (119), le es posible ayudar a su hija a comenzar a estudiar alguna carrera de su interés, para posteriormente hacer valer su origen francés y así permanecer de modo legal en Francia.

El descalabro de las relaciones familiares en el seno de la clase media es, al igual que en *Blue Label*, un tema fundamental en *Nadar solo*. La evocativa escena inicial de la película muestra a un joven que, como se verá de inmediato en escenas posteriores, solo se encuentra a gusto en la quietud de la piscina durante sus prácticas de natación. Sumergido en lo profundo del agua, con los oídos solo expuestos a los sonidos de las burbujas producidas al contener el aire por prolongados periodos, el agua funciona para este protagonista como un espacio efímero e imposible de liberación, el único en el que es posible encontrar instantes fugaces de bienestar y abstracción de un medio doméstico hostil. De modo intencional, la apacible escena de apertura marca el contraste entre este paraíso de suspensión y libertad, y el sofocamiento que le ocasiona el entorno familiar. El corte de la cámara entre esa escena y la siguiente es abrupto. En ella se muestra al joven en su cama al amanecer, sin ganas de ir a la escuela, y a su madre, quien en un tono autoritario y seco, le ordena que se levante, con una leve y distante sacudida por el hombro. En otra

escena que muestra la vacuidad y la fragmentación en las relaciones familiares, se visualiza al padre y al hijo almorzando juntos. El encuentro es claramente un monólogo: el padre marea al chico con anécdotas irrelevantes de sus prácticas de tenis con una costosa raqueta de grafito. Tras una interrupción para atender una llamada telefónica y varias fórmulas interrogativas acerca de la escuela, emprende una incómoda comparación entre Martín y otro chico que, a pesar de ser de su misma edad, demuestra una impresionante claridad de propósito y ambición: "un tipo macanudo que está trabajando porque quiere juntar dinero para costearse deportes de algo riesgo y para estudiar el profesorado para educación física". Concluye, en tono autoritario, exhortando a Martín para que decida pronto lo que quiere estudiar.

Uno de los motivos recurrentes de la película es la economía en las muestras de afecto de los padres hacia los hijos. Ambos progenitores sufren de una visible incompetencia y falta de voluntad de reconocer las necesidades emocionales de los jóvenes, y en ningún momento percibe el espectador una interacción entre padres e hijos que revele una conexión ni dialéctica ni humana entre ellos. Al igual que la madre de Eugenia en *Blue Label*, los padres de Martín son ciertamente eficientes en ocuparse de detalles accesorios, relacionados con los aspectos externos y superficiales de la vida: "tienen que comer, están en edad de crecimiento ... arréglate el cuello de la camisa, un día de estos no te van a dejar entrar al colegio ... sírvete la ensalada en el plato, trata de no romper nada...". Estas órdenes son verticales y nunca promueven el diálogo, sino que vienen acompañadas de gestos condescendientes e hirientes. Una de las consecuencias del ambiente general de resquebrajamiento de las relaciones familiares y, por extensión, las humanas es que, en el inicio tanto de la novela como de la película, los personajes caracterizados en ellas no exhiben una vitalidad o exuberancia características de un

adolescente. La curiosidad vivaz y alegre es reemplazada por la alienación y el aislamiento del mundo circundante. Taciturnos e incapaces de expresar sus emociones, ambos expresan un profundo cinismo sobre la posibilidad de las relaciones humanas cálidas. Veremos más adelante, sin embargo, que esta actitud dará un viraje significativo a medida que se desarrollan las respectivas tramas, lo que va a confirmar, a su vez, que en estos jóvenes pervive el deseo natural de encontrar sustento afectivo y sentido de pertenencia en las relaciones humanas, aunque estos resulten fugaces a la larga.

En *Nadar solo*, las normas sociales son siempre utilizadas como escudo para exponer los "defectos" de los hijos. La relación marital de los padres es fría y jamás se aprecia entre ellos el más mínimo gesto de cariño o conexión afectiva. En ambos se presiente una tensión, un descontento, y una evidente incomunicación. Un ejemplo de esto se aprecia en la escena en que el esposo comenta que han vuelto a quitar el agua e increpa a la esposa por no habérselo avisado. Ella le contesta que había un aviso en el ascensor anunciando el racionamiento de agua para ese día y hora, y que él debería haberlo leído. Desde la perspectiva de ella, entonces, la comunicación entre un matrimonio y, más allá, la preocupación genuina del uno por el otro, sería perfectamente reemplazable por un aviso corporativo. Se representa a estos padres como símbolos de una burguesía gastada, una clase que desde la óptica subjetiva de los jóvenes necesita una renovación fundamental en busca de un vínculo humano perdido. Se les caracteriza como seres cuya actuación recuerda a la de los robots, vacíos, planos, sin profundidad humana alguna, carentes de espíritu, cuyo quehacer humano se reduce a un seguimiento prescriptivo de las reglas del *statu quo*. Para estos padres, entonces, la "educación" de sus hijos no consiste en una labor que vaya mucho más allá de impartir un manual de buenas costumbres. Es claro que no va a ser dentro del seno familiar que los hijos contarán con una formación sólida e integral:

los padres no están equipados para educar.

En este sentido, tanto en la novela como en la película, es reveladora la alusión a la locura como una patología amplia y de distintas manifestaciones—la disociación esquizofrénica, la ceguera ante la realidad circundante, las mentiras sobre el pasado histórico y/o familiar y la subsecuente percepción de un presente equívoco, las estrategias evasivas y la preservación de las apariencias. Esta interesante reflexión de Eugenia ilustra lo anterior:

Todos los padres se parecen. Las historias escolares eran simples y análogas: matrimonios perfectos, concubinatos disfuncionales, divorcios traumáticos, violencia de género, interracial, intergeneracional. Más allá de las diferencias formales estas parejas tenían en común el tópico del hogar, todas querían parecer una familia. (29)

En un terreno más personal, Eugenia afirma que su madre "defiende y valora una familia que no existe" (16). La familia defectuosa, inacabada, en el contexto de los jóvenes caracterizados en esta novela, nos retrotrae a la teorización de Sommer en cuanto a la construcción cultural del concepto de familia. En estas ficciones, en efecto, la mínima célula social es una fachada, una trivialidad, un conjunto de apariencias frágiles, sin sustento ni sustancia, una armazón falsa, un "esquema prefabricado", en palabras de Eugenia.

En la novela, la familia de Luis Tévez, sobre todo su madre, exhibe un tipo de disociación similar, permeada también por la "normalización" de la mentira, que utiliza patológicamente como vehículo para convencerse a sí misma de la estabilidad familiar, actitud similar a la de la madre de Eugenia. Esta inclinación al engaño se lleva a un paroxismo absurdo en la explicación que la madre prefabrica en torno al suicidio de Luis. Incapaz de enfrentar que el joven saltó al vacío desde el vigésimo segundo piso del

edificio, la progenitora elabora su propia "versión" del trágico suceso: a causa del potente olor de los químicos que utilizaba para revelar unas fotografías en su estudio, Luis se mareó, perdió el sentido y cayó al vacío. La preservación de las apariencias alude a un vacío enfermizo de comunicación en el ámbito sociocultural, así como a la extirpación de la honestidad en el cultivo de las relaciones humanas. Paradójicamente, estas distorsiones se perfilarían como señales de un deseo de restaurar el sentido de la vida en las relaciones familiares y comunitarias, deseo que se expresa en la voluntad desesperada de aparecer ante el mundo circundante como una familia "normal", "sana".

Una de las grandes ironías puestas en marcha en la novela, es que Luis, el suicida percibido por la sociedad como un loco, es en realidad el motor de la cordura y la sensatez en medio de una anomia de la que él mismo, y su enfermedad, son producto. Internado durante siete meses en un hospital psiquiátrico tras dos intentos de suicidio y una historia de adicción a drogas estabilizantes del estado de ánimo Luis es, junto con Daniel y Titina (quienes también mueren) uno de los personajes que encarna un cambio de paradigma por ser capaz de identificar las raíces de la enfermedad social. Es de notar que el tropo de la locura es recurrente en la obra de Sánchez Rugeles. En *Liubliana* (2012), el protagonista Gabriel se vuelve loco a los treinta y dos años, y la primera señal de la patología es una obsesión con "matar a Dios". Apenas cumple los cuarenta, es abatido por un infarto cardiaco masivo que, aunque no lo mata en ese momento, lo deja incapacitado. La dolencia de estos personajes rememora el lenguaje de la locura presente en la poesía romántica como lo concibe Michel Foucault en *History of Madness*. Según el filósofo francés, la locura es la expresión de un fin último y, a la vez, de un comienzo absoluto, "the end of man, who sinks into the night, and the discovery, at the end of the night, of a light which is that of things as they first come into being..." (517-18). Foucault posibilita además un

vínculo entre la locura romántica y la unidad orgánica que, en elaboración de Hegel, se alcanza al regreso del viaje de iniciación:

Madness speaks the language of the great return: not the epic return of long odysseys, in the undefined path traced out by the myriad roads of the real, but a lyrical return in one lightning instant, which matures at a stroke the tempest of completeness, illuminating and pacifying it in a rediscovered origin...Such was the power of madness, announcing man's senseless secret—that the lowest point of his fall is also his first morning, and that his evening finishes in his first light, and that in him the end is a beginning. (518)

Es precisamente de un entorno anómico, desquiciado y alienante del que Luis Tévez, por medio de la locura, va a removerse. Es decir, la locura y el subsiguiente suicidio no son más que medios simbólicos de liberación desde el espacio de la propuesta estética de la novela, y aun la única posibilidad de redención, para el joven poseedor de una conciencia superior. Es decir, si se entronca la novela dentro del espectro más amplio de las letras nacionales, la locura y desaparición de Luis proponen una especie de "punto cero", o punto de partida, para repensar los males del país a partir de una conciencia propuesta por la literatura que se produce en el momento.

Los vacíos de información, los silencios intencionales, el ocultamiento de verdades terribles (aunque esenciales para el crecimiento y maduración tanto individual como colectivos) por parte de las generaciones a quienes les correspondería formar a estos jóvenes, es otro de los tópicos sobre el que se insiste tanto en la novela como en la película. Dori Laub reflexiona que "el 'no contarse' de una historia sirve como una perpetuación de su tiranía" (64). Estas palabras sintetizan uno de los problemas fundamentales planteados en *Nadar solo*, donde uno de los motivos primordiales de la disociación familiar es la ausencia de Pablo que, de cierto modo equivale a la ausencia de Luis Tévez en *Blue Label* (a ambos podría vérselos, desde distintos ángulos, como a protagonistas visionarios,

profetas que señalan y repudian un orden social del que deciden escindirse). La desaparición del joven Pablo es doble, puesto que a su ausencia física se añade la negación obsesiva tanto de la familia como de los miembros de la comunidad de toda circunstancia relacionada con Pablo y con su partida. Esta película es, en gran medida, una crítica estética hacia todo aquello que no se dice, pero que es infinitamente trascendental, así como hacia la voluntad obsesiva de distorsionar, diluir o aun borrar todo referente histórico que permita explicar el presente. El personaje adolescente desvanecido juega un rol fundamental en la vida de todos, pero todos eligen autocensurarse y olvidarlo por ser expresión de un pasado doloroso que, inevitablemente, determina el presente. *Nadar solo* es una alegoría sobre las "verdades" construidas sobre silencios o mentiras, como lo son también dos novelas importantes del cono sur escritas en el mismo periodo de la post-dictadura: *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), del argentino Patricio Pron y *Formas de volver a casa*, del mismo año, del chileno Alejandro Zambra¹¹.

¹¹ En *Formas de volver a casa*, Zambra construye, a partir de dos niveles narrativos alternados, una novela de formación de un escritor que "viaja" de modo simbólico a su infancia. El primer nivel, con el que se da comienzo a la trama narrativa, se conforma por el primero y el tercer capítulo titulados, respectivamente, "Personajes secundarios" y "La literatura de los hijos". En estos dos capítulos, se recrea lo que llamamos un *mise en abyme* de segundo nivel, o el más alejado de la realidad referencial planteada en la novela, es decir, una historia dentro de una historia que a su vez está contenida dentro de la novela en sí. El narrador protagonista es un escritor que narra, en retrospectiva, el conflictivo proceso de aprendizaje de un niño de unos nueve años y, dentro de esos años de formación, su relación con Claudia, una chica un poco mayor que él cuya familia fue víctima de la dictadura de Augusto Pinochet, y con sus propios padres, cómplices de la dictadura con su postura neutral. En el segundo nivel narrativo, compuesto por el segundo y cuarto capítulo ("La literatura de los padres" y "Estamos bien"), se pone en marcha el *mise en abyme* de primer nivel, esto es, un narrador protagonista más "acercado" al autor empírico, quien igualmente viaja a la memoria y se inspira en dos historias, la de Eme, su ex-esposa (de quien Claudia es el *alter ego*) y la de sus propios padres, para escribir, con mucho más detalle, agudeza e implacabilidad, la historia narrada en los capítulos I y III. Ambos jóvenes narradores, cuyos nombres nunca se mencionan, emprenden un recorrido desde la distancia de la mirada adulta hacia el pasado que habita en el umbral de la memoria, a fin de intentar llenar y re-significar los silencios, confrontar las versiones oficiales, y hacer "comparecer" a sus padres ante un alegórico tribunal de justicia. Así, los dos se refugian en la escritura para emitir una dolorosa aunque fructífera reflexión sobre el pasado de esos años y sus repercusiones sobre las generaciones del presente, que deben lidiar con la soledad, la incomprensión y el desgaste emocional de una historia trágica. Otra labor de

En estas ficciones, al igual que en *La materia del deseo*, de Paz Soldán, aquello que es esencial se enmascara reiterativamente detrás de trivialidades. El afán primordial de los héroes novelescos es el de intentar desentrañar esas verdades para poder lograr una visión más integrada de sí mismos dentro de su contexto histórico.

En su introducción a la compilación de ensayos titulada *Pensar en / la postdictadura*, Nelly Richard razona que en la dimensión discursiva más inaccesible del periodo posterior a los regímenes militares del cono sur, "siguen errando pedazos de la memoria que hablan del derrumbe histórico de un lenguaje (benjaminianamente hablando: el de los 'vencidos' que sabe, trágicamente, que nada pudo quedar indemne de aquella remecida del sentido que mutiló cuerpos, biografías y representaciones" (11). En los campos estéticos, el devenir de estas vidas desarticuladas se expresa mediante narrativas "rotas", cuyas voces evidencian una desconexión entre la palabra, el trauma del pasado y un contexto referencial de aparente "normalidad" institucional, el de las nuevas sociedades

restauración de la memoria y de enfrentarse con las verdades incómodas como única vía de comprensión de sí mismo, se pone en marcha en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Pron. Aquí, un joven escritor abandona su lugar de origen, Argentina, con la firme decisión de "no volver jamás", y se radica en Alemania. Sin embargo, allí se sume en una dependencia de drogas psiquiátricas que le provocan un estado amnésico. Es sólo a raíz de su regreso forzado a Argentina, debido a la enfermedad terminal de su padre, que el joven comprende que su crianza en el ambiente de horror de la dictadura militar argentina de los setenta—opresión acentuada por el hecho de que sus padres habían sido militantes de izquierda—, fue el factor desencadenante de ese deseo inconsciente de olvidar su pasado traumático. Decide entonces recordar y reescribir la historia de su familia y la suya propia, en una búsqueda de reconocer el presente a partir del pasado. Así descubre que los papeles que su padre reunía con tanto celo en una carpeta documentaban la desaparición de un residente de una zona rural de la Pampa argentina en extrañas circunstancias. No obstante, el interés del padre por este crimen no encubre por mucho tiempo su verdadera obsesión, que es la de desentrañar el secuestro y homicidio de Alicia Raquel Burdisso por parte de las fuerzas represivas del Estado. Burdisso, hermana de aquel hombre asesinado, resulta haber sido una amiga entrañable y compañera de militancia del padre del protagonista quien, por el hecho de haber introducido a la joven en la política, ha vivido por siempre con la culpa de su muerte. Ni la revelación de secretos generacionales ni la "reapropiación" del pasado familiar/nacional trágico—reapropiación siempre imperfecta e incompleta porque depende de los fragmentos de la memoria—resuelven, sin embargo, el desarraigo geográfico del joven y mucho menos su desencuentro ontológico: un miedo irreversible, heredado del pasado infantil de permanente confrontación con el terror, es el sentimiento que define su existencia en el presente.

neoliberales. Se trata, según Richard, de una palabra "herida", "desconciliada, marcada por descalabros y exabruptos, que se siente completamente extraña al molde retórico de los recuentos oficiales" (11) que dan cuenta de los éxitos de la Argentina y el Chile "bien administrados" bajo un sistema democrático neoliberal.

Son precisamente estas palabras mutiladas, así como los silencios, las evasivas y las medias verdades encubiertas tras esa apariencia de normalidad cotidiana a la que alude Richard, los signos que permean *Nadar solo* en su totalidad y que a la vez revelan una gran dificultad de narrar y representar. El mismo Martín demuestra, en un inicio de la película, haber aprendido a ser cómplice de la postura adulta con su silencio: en una escena, la dueña de la lavandería local hace una alusión fugaz a "un tercer hermano", pero en seguida cae en cuenta de su indiscreción y regresa a un tópico cotidiano. La perplejidad inicial de Martín solo se aprecia en un gesto facial casi imperceptible, pero en seguida recobra la compostura y le sigue la corriente a la encargada de la tienda contestando al comentario de manera igualmente nimia. El lenguaje cinematográfico capta de modo muy efectivo estas dinámicas evasivas en una escena en la que Martín le explica un concepto gramatical a su hermana menor "Esto tiene sujeto tácito, que es cuando el sujeto está, pero como que no está". Tanto Martín como los espectadores del film solo saben de Pablo lo que otros, en distintas versiones orales, dicen sobre él, mitificándolo como una figura heroica y anti-heroica a la vez, revestida de una fascinación misteriosa y que sin duda, parece mucho más interesante y compleja que la figura del padre. Uno de los dibujos infantiles de Pablo, que Martín encuentra dentro de una caja de pertenencias que su hermano dejó en la ciudad, contiene el eje semántico fundamental de la película. En ese dibujo se revela la última consecuencia psicológico-afectiva de la tiranía de la guerra sucia en la generación posterior. En una versión alternativa de una familia tradicional, la mamá, el papá y los tres

hermanitos son reemplazados por una figura infantil humana, de pie sobre la arena, mientras observa un avión sobrevolando el océano, dibujado a su vez con grandes y amenazantes olas. Figuras de pájaros acompañan el avión en el mismo plano espacial. El lenguaje visual aquí evoca una interpretación inequívoca. La "desaparición" de Pablo, aún cuando ocurre fuera del contexto directo histórico de la guerra sucia, aparece como igualmente dramática y trágica, y se vincula mediante hilos fantasmáticos, con todas aquellas desapariciones forzadas por la violencia del régimen, expresión de un mundo absurdo en la reinterpretación que de él hace un niño que hereda su legado. Al igual que Daniel Blanc en *Blue Label*, y en cierta forma el mismo Luis Tévez, Pablo decide escindirse de un mundo traumatizado e incomprensible en el que las crudas realidades se matizan, se evaden, o no se nombran, porque la experiencia vivida trasciende los límites de la narrabilidad.

El desafío de Martín, entonces, residiría en generar un cambio de paradigma que, por un lado, corrija la parálisis emocional y discursiva de la generación de sus padres, y por otro, enmiende la experiencia evasiva y auto-marginadora de su hermano, estrategias que bloquean la posibilidad de reconstrucción de la memoria. Al contrario de ellos, a Martín le toca encontrar un nuevo sentido de permanencia e interrelación en su mundo a partir de ella y a partir de recordar de una manera activa y responsable, como en efecto intentará hacerlo hacia el final de la película. El personaje de Martín se encuentra en la disyuntiva que plantea Richard: "¿Cómo recordar el pasado, sus quiebres y destrozos: qué trabajo realizar con el recuerdo para que no desaparezca el *temblor de expresión* que rodea la experiencia sobresaltada del golpe y su trauma pero que para que, al mismo tiempo, el *hacer memoria* vaya entretejiendo ese pasado de duelos con nuevas fuerzas de sentido...generadoras de futuro?" (13).

4.3 La escuela como otro espacio de "deformación"

Además de la familia y sus dinámicas patológicas, la escuela es otra de las instituciones sociales objeto de crítica en ambas obras, lo que a su vez sirve al propósito de explicar el evidente distanciamiento de la cultura burguesa hegemónica nacional por parte de los protagonistas. En las dos ficciones, lejos de ser un espacio que favorece el crecimiento integral de los adolescentes mucho más allá del aprendizaje meramente formal, el recinto escolar se caracteriza como un lugar que promueve más bien la mediocridad y que perpetúa patrones maniqueos de conformidad al orden social. En su detracción de la institución educativa como instrumento de reproducción de patrones socioculturales y relaciones de poder, la actitud de los protagonistas de las dos ficciones evoca la crítica marxista de Louis Althusser en su influyente ensayo *On the Reproduction of Capitalism. Ideology and Ideological State Apparatuses*. Recordemos que la escuela, de acuerdo con la dialéctica del filósofo, es uno de los instrumentos (o aparatos ideológicos, con más precisión) mediante los cuales el Estado se asegura de garantizar el cumplimiento del orden establecido por la clase dominante (51). En el ámbito de lo que Althusser reconoce como un proceso de "ideologización", todas las instituciones que conforman el tejido social—la escuela, la Iglesia, las fuerzas armadas, los medios de comunicación, la familia—constituyen

the multi form arsenal of a power whose center is and remains the state, that is to say, the (bourgeois) holders of state power, who exercise their class power through the various specialized apparatuses with which the state is endowed. (88)

De hecho, ya hemos sugerido y seguiremos viendo a lo largo de estas páginas que una de las críticas más acérrimas en ambas obras se efectúa precisamente contra el orden

establecido, el *statu quo* y la estructura de relaciones de la clase media burguesa—y el fracaso de todos estos elementos como garantes del bienestar de los individuos. Por eso no sorprende que la escuela, tal como es caracterizada en estas ficciones, no sea un lugar de estímulo intelectual, consolidación de relaciones dialécticas o afectivas, y fortalecimiento espiritual, sino un espacio de adoctrinamiento de las próximas generaciones para que se identifiquen con la sensibilidad burguesa. En lugar de considerar a cada estudiante como un ser humano único e individual, la escuela funciona como un espacio frío y distante que solo sirve como mero contenedor físico de jóvenes, de modo de asegurarse de que ocupen sus días en un remedo superficial y esquemático de una estructura y organización del tiempo. La escuela en la Caracas representada en la novela sirve también para reproducir patrones vacíos sobre un pasado histórico heroico con el que los jóvenes no se identifican, puesto que reconocen que mucho del fracaso actual se debe al aferramiento obsesivo del colectivo a este pasado. De esta estructura no se deriva enseñanza alguna: "El colegio es la inercia. Matemáticas, Literatura, Biología o Historia: todo es lo mismo. La rutina escolar sugiere que la vida es y siempre será la misma" (19), dice Eugenia, para quien la experiencia escolar carece de sentido: "Yo no quiero estudiar nada, no quiero hacer nada" (19). El fracaso de la escuela desde la perspectiva de la protagonista se refleja en el estado actual de su mundo, signado por el prejuicio, la limitación intelectual y la falta de aspiraciones, aspectos que definen a su generación: "Era extraño. Mis amigos de siempre sólo hablaban pendejadas: los culos, los carros, la curda ... Nunca supe cómo era el mundo. En ese tiempo, yo pensaba que Capitalismo y Comunismo eran, más o menos, lo mismo. Mi mundo era mi casa. La realidad era algo que no me interesaba" (71). Titina Barca, una de las jóvenes que ejerce una considerable influencia en la iniciación de Eugenia, no tenía remordimientos en afirmar que no hacía nada ni le interesaba nada que tuviera que ver con

el sistema institucionalizado escolar-universitario. No estudiaba y se enorgullecía de ello, en rebelión contra el *statu quo* y las reducidas posibilidades con que cuentan los jóvenes para desarrollarse y alcanzar una autorealización. "Nunca me había sentido tan identificada con alguien", resalta Eugenia refiriéndose a Titina. "Carecía de proyectos y no le importaba. Titina fue un reflejo simpático, una copia en alta resolución de mis aspiraciones" (69).

Al igual que Eugenia, en un gesto reminiscente del protagonista en *The Catcher in the Rye*, el Martín de *Nadar solo* muestra un desdén absoluto por la institucionalización de la vida, por las normas impuestas. Interesantemente sin embargo, no se trata de un desdén beligerante, agresivo, vociferante, como el del protagonista de la novela de Salinger y el de la narradora de *Blue Label*, sino más bien una actitud de aparente resignación y docilidad, pero con tonos subyacentes de resistencia. La indiferencia de Martín hacia el recinto escolar, así como su escepticismo en relación con los beneficios que tendría que reportar la educación dentro del seno de esta institución, se arraiga en su reacción en contra de ciertas actitudes recurrentes de los educadores. Al profesor de Martín, por ejemplo, se lo representa como un individuo que no se interesa por conocer personalmente a sus alumnos ni mucho menos ser un modelo memorable a seguir por las generaciones a las que pretende "formar". En una escena se ve a este profesor pasar la lista de asistencia, pronunciando cada nombre con duda y buscando la cara correspondiente al nombre. Cuando nombra a Canepa (Martín) y no hay respuesta, dice: "otra vez faltó Canepa", a lo que el amigo de Martín responde: "sí, está enfermo, creo que tiene gripe", "¿No se había lastimado el tobillo la semana pasada?", "no, no, el del tobillo soy yo". El profesor insiste: "¿Canepa es el pelirrojo de anteojos?", "no, el pelirrojo es Santín y el de anteojos es un chino, Ched Lun"... "Ah, ya sé, Canepa...", remata el perplejo profesor. En otra escena, manda a pasar a

la pizarra a un chico que tiene la camisa por fuera, por lo que le exige arreglarse antes de pedirle identificar en el mapa las regiones de Australia. Del formulismo de la escena se desprende que en este contexto se concibe la enseñanza como una simple comunicación y repetición esquemática y mecánica de verdades factuales, sin que haya ningún estímulo de contextualizar información y motivar la actividad analítica.

En ambas obras se cuestiona el patrón cultural imperante en ciertos sectores ciudadanos latinoamericanos de obtener a como dé lugar un título universitario en alguna de las carreras "prestigiosas" a los ojos de la clase media (la medicina, la ingeniería, el derecho), y al hecho de que esta decisión rara vez obedezca a una vocación o motivación personal sinceras, sino que más bien es mediada por un mero acto de imitación mecánica. Esto se evidencia en un ejemplo mencionado anteriormente en el que el padre de Martín le ordena "andá pensando en lo que quieres estudiar", partiendo del ejemplo de un chico de la misma edad que ya se ha figurado "lo que quiere ser". Aquí subyace una crítica hacia la alienación de esta clase social que tiende a ver la vida en términos reduccionistas, como una sucesión esquemática de éxitos materiales que comienzan con la mera adquisición de un grado universitario y que culminan con el ejercicio exitoso de una profesión. Esta visión unidimensional de la vida deja de lado la importancia de la conciencia individual como parte de un todo colectivo, que en cualquier sociedad necesita aglutinarse en torno a propósitos comunes. No solo es la noción de ciudadanía lo que no parece estar presente en estas representaciones de la clase media, sino que, más hondamente, la vida se concibe como una sucesión de pasos objetivados y mecánicos a cumplir, un proceso que conlleva a la deshumanización de los individuos.

La representación que se hace de la institución escolar en las dos obras lleva a cuestionar el fallo en el cumplimiento de sus propósitos originales: ¿cómo promover una

interpretación efectiva y exhaustiva de la historia, así como una comprensión de sus consecuencias en el presente si la escuela, la institución responsable por la formación de ciudadanos, se limita a forzar la repetición irrelevante de meros datos fuera de contexto? Tal como ocurre con la familia, la escuela se representa como una caricatura de la educación, un espacio que se sustenta en la forma nominal, pero que no promueve el contacto humano colaborativo necesario para la interpretación de conocimiento o su aplicabilidad relevante al quehacer humano. Si, a pesar de haber ido a la escuela, las generaciones anteriores y aun la actual no parecen haber logrado un cometido de civilidad y aglutinación nacional, ¿cuál sería el sentido de la educación? ¿Con qué propósito se emplearían tiempo y energía en un esfuerzo que, como se ha comprobado desde un ángulo intergeneracional, resulta estéril? De aquí se desprende un cuestionamiento implícito por parte de las nuevas generaciones hacia unas instituciones en crisis, y hacia la necesidad evidente de que estos ámbitos de formación y acción social sean repensados, revitalizados y restaurados. Es en busca de estos significados que andan los protagonistas de estas obras, pero es evidente que no les está permitido encontrarlos en estos lugares concebidos originalmente para ello, sino en otros, como se revela a medida que se desarrollan los argumentos.

4.4 El viaje como instrumento catalizador de la conciencia en *Nadar solo*

En su ya antes citado libro *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Avelar ofrece un amplio análisis sobre un motivo recurrente en estas ficciones, el de la urgencia de reconocer y vivir un duelo. En esta sección voy a argumentar que el viaje se presenta en *Nadar solo* como un instrumento que

promete (y cumple a medias) hacer posible el rescate de aquellos fragmentos ruinosos que dejó un pasado de violencia, y que constituyen motivo de duelo, o más acertadamente en la película, como veremos más adelante, de melancolía, de acuerdo con la distinción que propone Sigmund Freud entre los dos términos. Avelar sostiene que el imperativo más inmediato de los textos posteriores a las dictaduras militares es la resolución de un duelo, como la única vía para superar el trauma ocasionado por la tiranía de estos regímenes. En los textos que analiza el crítico, hay una constante advertencia de que el presente es el resultado de una catástrofe que reclama reconocimiento, y cuyos restos residuales necesitan ser redimidos. Esta labor resulta titánica en un entorno socioeconómico globalizado y mercantilista que se afana en suprimir toda relación del sujeto con el tiempo y con la historia, debido a las demandas de sustitución inmediata de mercancías que impone el mercado global: "even though there is an unparalleled continuous rate of change on all the levels of social life, everything is standardized, feelings along with consumer goods, language along with built space... The subject's past is thus sealed off from the present" (190). Es decir, en lugar de buscar construir la memoria para renovar constantemente un sentido de sí mismo y de pertenencia a una comunidad, se busca aniquilarla¹². La supresión de la memoria de la experiencia traumática post-dictatorial no escapa, desde luego, a esta

¹² Una de las características más acentuadas del periodo estético de la postmodernidad es la distorsión de las categorías temporales y espaciales. En 1984, Fredric Jameson—uno de los más destacados teóricos estadounidenses de la postmodernidad—debató en su influyente ensayo *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism* que el cambio postmoderno residía en una crisis en la experiencia del espacio y del tiempo (19-21). Uno de sus argumentos centrales en torno a la transformación en la concepción de la temporalidad reside en que el sistema capitalista, y su aceleración desenfrenada en los tiempos de producción, facturación y consumo de mercancías, ha promovido la pérdida del sentido del pasado y del futuro, vistos en la postmodernidad como una fusión con el presente: el carácter volátil y efímero del intercambio comercial impiden mantener un sentido de continuidad histórica. Ya en 1981, en su obra *Simulacra and Simulation*, el teórico francés Jean Baudrillard había advertido sobre uno de los rasgos característicos de la época: la pérdida de los referentes históricos, o de la "historicidad", esto es, la trivialización de los hechos históricos en un proceso continuo de reproducción mediatizada (2).

intencional política postmoderna del olvido, y el resultado de esta contradictoria tensión es la perplejidad, la incapacidad de comprender el mundo circundante.

En *Nadar solo* el viaje es una noción permeada deliberadamente por la incertidumbre y el curioso fallo de la voluntad de llevar efectivamente a cabo el recorrido. El tropo del viaje va a aparecer en diversas variantes. Como en otras películas que se estudiarán en esta tesis, en instancias recurrentes del film, el trabajo de cámara sirve a la intención de representar a un personaje en constantes desplazamientos, con puntos de partida y destinos no siempre especificados. Más bien el propósito parece ser llamar la atención sobre la noción de movimiento en sí mismo, como parte fundamental de un proceso transformativo. El "viaje" último, esto es, a Montevideo, lugar donde al final lo conducirían todas las pistas para dar con el paradero de Pablo, se desvanece al final y queda en la dimensión no materializada del pretexto. Es decir, alcanzar el destino que le prometería finalmente a Martín tornar la ausencia de Pablo en una presencia, parece al final lo menos relevante. Como se verá, la aparente obsesión con que Martín planea y ejecuta los distintos trayectos urbanos e interurbanos con la excusa de llegar hasta Pablo, apunta al final más bien hacia una urgencia de conectar con otros jóvenes que conocieron a su hermano, y llegar a conocerlo él mismo a partir de esos detalles y anécdotas que, desde la dimensión de la memoria, otros le ofrecen.

En un estudio de varias películas latinoamericanas de las dos últimas décadas, titulado "Loss, History and Melancholia in Contemporary Latin American Cinema", Juan Velasco sugiere que "personal loss, placed in a collective history can be transformed into a site for reconstructing a community able to transcend historical trauma" (42). Una necesidad fundamental de Martín es, en efecto, encontrar sentido de sí mismo y de pertenencia dentro de su entorno mediante las experiencias de interrelación humana con

miembros de su generación, que a su vez lo conducen al descubrimiento y arraigo del pasado y presente de su hermano—y de los suyos propios en la memoria. Es solo a partir de la reconstrucción de los detalles que conforman esta fibra íntima, que puede aspirarse a encontrar sentido de sí mismo dentro de la comunidad familiar, escolar y nacional. Como hemos sugerido en páginas anteriores, la búsqueda identitaria de Martín comienza con un desarraigo fundamental, puesto que el adolescente intenta dar sentido a su presente a partir de la figura ilusoria de su hermano, que solo puede ser aprehendida en los recuerdos, no solo porque está ausente sino porque todos se rehúsan a hablar de él, a reconstruir su historia. La exploración se inicia en el momento en que Martín encuentra y se pone una camiseta que alguna vez fue de Pablo—y sobre la cual se teje una cadena de evasivas por parte de la madre—a la vez que descubre los dibujos infantiles de su hermano, en especial aquel que ofrece una versión infantil de las atrocidades de la tiranía.

Las reflexiones teóricas de Freud en cuanto a los estados melancólicos resultan esclarecedoras en este contexto (215-16). En los mecanismos psíquicos de la melancolía, el objeto perdido, que en el caso de Martín es su hermano Pablo, puede no haber muerto literalmente. Puede haberse perdido en su carácter de objeto de afecto, o bien puede ser difícil determinar con certeza, en el plano consciente, qué aspecto del objeto se ha perdido. Por otra parte, en la melancolía la relación con el objeto se complica por su ambivalencia a nivel del inconsciente, producto de experiencias dolorosas que implican una amenaza constante de pérdida del objeto. Entran aquí en tensión procesos contradictorios: por una parte, una lucha interna para liberar la libido de la atadura con el objeto y, por la otra, el antagonismo contra quien intenta arrebatar el objeto, en una ansiedad de preservarse contra la pérdida. Todo esto explicaría la ambivalencia afectiva del protagonista en torno a la figura del hermano: la dificultad inicial de hablar de él, la duda consciente sobre su amor

por él, la inesperada decisión final de no concluir su búsqueda, y a la vez la apropiación como suyos de ciertos objetos que su hermano dejó atrás, como la camiseta y los dibujos.

En relación con estos apegos, Avelar sustenta una serie de disquisiciones sobre la ficción de la postdictadura partiendo de la noción de alegoría propuesta por Benjamin. Avelar recuerda que la alegoría se relaciona con la muerte, y consiste en la condensación de significado alrededor de un cuerpo que ya no está presente, bien sea debido a una muerte literal o a una ausencia de otra naturaleza, "anything that has been untimely, sorrowful, unsuccessful, in history" (3), como en efecto ocurre con la ausencia de Pablo. "The mournful subject who confronts the loss of a loved being displays a special sensibility toward objects, articles of clothing, former possessions, anything that might trigger the memory... The mournful self, much like a collector...makes a rescuing operation of the act of remembrance" (4). La melancolía individual de Martín ante la pérdida de su hermano funciona, a su vez, como una alegoría de la melancolía colectiva / nacional en los países del cono sur ante la pérdida espiritual, moral y humana acarreada por el pasado traumático de los regímenes militares y es de este modo, precisamente, que esta ficción, como otras de la post-dictadura, alude a la urgencia de la reconstrucción consciente de la memoria histórica como vehículo de sanación y redención.

Otra manifestación de la melancolía en la película es la noción del desarraigo, así como la cadena de recorridos sin aparente resolución del protagonista, y ambos son marcados por un par de relevantes escenas. En la primera, Martín contempla absorto, en una vidriera, ofertas de viaje hacia diferentes destinos en Hispanoamérica y Estados Unidos—de un modo que recuerda al de los jóvenes adolescentes protagonistas de la película *Barrio* (1998), del director español Fernando León de Aranoa, quienes sueñan con escapar a algún paraíso caribeño, prometido en algún anuncio exhibido en la ventana de

una agencia de viajes. Uno de ellos anuncia: "Escapada a Nueva York". El detalle podría indicar un simple y trivial deseo adolescente de viajar si no fuera porque en la próxima escena, la cámara ofrece un *close-up* de un poster pegado en la cartelera a la puerta del estudio donde ensaya una banda llamada "Jaime sin tierra".¹³ La evidente parodia del nombre de Juan sin tierra, aquel rey inglés desheredado territorialmente por su propio padre, evoca en seguida la falta de sentido de pertenencia del adolescente a su entorno local y el subyacente deseo de escapar, de auto-extirparse de ese contexto. La voluntad de encontrar significado vital se combina con el ansia de pertenecer y aprehender raíces en el ámbito local para producir una interesante tensión: un leitmotiv de la película es el conflicto entre una fuerza que impulsa al joven hacia el movimiento, hacia el descubrimiento, y otra, opuesta, que lo sostiene en una especie de inmovilidad opresiva. El lenguaje visual sostiene con gran efectividad este argumento. Una toma recurrente muestra a Martín en constante desplazamiento de un punto a otro de la ciudad en su bicicleta, con

¹³ El motivo del país que "expulsa a sus hijos" es ya un lugar común en la cinematografía Argentina de la era neoliberal. Como expresa el narrador en *Lugares comunes* (2002), de Adolfo Aristarain, "Sé que hay desorden, decepción, desconcierto. Hay un país que nos destruye, un mundo que nos expulsa, un asesino difuso que nos mata día a día sin que nos demos cuenta. No tengo una respuesta. Escribo desde el caos. En plena oscuridad". En sus conclusiones sobre un estudio de tres películas de Aristarain (*Un lugar en el mundo*, de 1992, *Martín (Hache)*, de 1997 y *Lugares comunes*, de 2002), Druetta y Klimovsky apelan a la noción del cine como medio constructor de realidades sociales: partiendo de la idea inicial de que la Argentina de esa década lejos de albergar a sus hijos, los destierra, *Un lugar en el mundo* muestra el fracaso de los idealistas cuyos proyectos de bienestar colectivo se truncan, y con ello decreta la muerte de esta ideología. *Martín (Hache)*, entretanto, propone que la búsqueda de un lugar en el mundo es un poco estéril, puesto que ese lugar ya no existe y los hombres, ya tan solo preocupados por su devenir individual y el plano íntimo de sus relaciones afectivas, "fluyen por el mundo como el capital globalizado". Por último, en *Lugares comunes*, las ataduras de los condicionamientos sociales avasallan cualquier intento individual de cambio pretendido desde el espacio interno de la lucidez, lo que indica que no hay salida para los que piensan diferente a la masa. "De lo social a lo individual, de lo público a lo privado, y si eso fracasa o no alcanza, de allí a la nada . . ." Concluyen los autores con un par de preguntas nuevas: lo significativo en estas películas es que no hablan de las transformaciones y posibilidades de un proyecto verdaderamente democrático, sino de su total fracaso, o de su desaparición; entonces, ¿estaría la democracia, según estas películas, limitada al liberalismo? ¿Estaría la esfera de los actos privados y autónomos al margen de cualquier proyecto social?

atención casi exclusiva sobre el trayecto. Aquí se evidencia la noción de la búsqueda y de la transformación personal ancladas exclusivamente en el movimiento en oposición a la rigidez e inmovilidad del mundo establecido. A este motivo de agilidad se yuxtapone uno opuesto, visualizado en otra escena recurrente en la película: la de un joven silencioso, taciturno, que contempla de pie el océano. El paisaje, capturado a distintas horas del día, es invariablemente gris, turbulento, nebuloso. Esto sugiere la noción de un tiempo circular, un ciclo sin variaciones, en el que la vida se repite a sí misma, como en un libreto predeterminado en el que no caben alteraciones y que evoca en cierta medida una condena doméstica. Pero la escena es indicadora, al mismo tiempo, de cierto aire romántico que haría pensar que el único punto de conexión de Martín con su entorno es el mundo natural, aquel en que no existen mediaciones culturales entre el individuo y su lugar original de procedencia.

La subjetividad de Martín hasta este momento ha venido marcada por el solipsismo, la introspección, la indiferenciación y el anonimato, rasgos que derivan del quiebre de los canales de relación no solo en la familia y en la escuela sino en la comunidad, y que Avelar atribuye a la supresión de la memoria: "The voiding of memory and atrophy of experience are often allegorized by the characters' facelessness and anonymity" (200). El trabajo de cámara dirige su atención sobre estos rasgos en escenas como en la que se ve a Martín subiendo por una escalera mecánica al nivel superior de un centro comercial y seguidamente caminar en dirección contraria a una horda anónima de gente. La música que acompaña la escena es melancólica, lo que aunado a la expresión taciturna del chico resalta esa sensación de soledad e incompreensión. Los gestos de la gente al pasar, sus miradas, se enfocan en puntos distantes y nunca en Martín, como si él fuera un sujeto invisible. Resulta interesante que, en cierto momento puntual de la película, se aprecia un cambio evidente en

la manera en que el protagonista se relaciona con otros, y este cambio viene signado por múltiples desplazamientos que proporcionan relevantes experiencias tendentes a la conexión afectiva.

Pero es una noche a la puerta del antiguo colegio donde estudió en su infancia, el San Agustín, que Martín comienza a exhibir una voluntad de verbalizar recuerdos de niñez con su amigo y compañero de clases y de banda musical, Guille Lucena. Allí los dos chicos rememoran detalles de un tiempo pasado, lugares, rutinas, encuentros, eventos que, como el mismo Pablo, marcaron la infancia del chico y ya se han desvanecido. Guille comienza el diálogo comentando que no ha pasado por allí en más de un año: "Te acordás cuando me pasabas a buscar con tu papá por la mañana por casa?" ... "Sí. Los martes mi mamá me traía a natación" . . . "Sí, se quedaba hablando con mi mamá en el bar de allá hasta que salíamos . . . " . . . "En la pileta de acá yo aprendí a nadar" . . . "Es grande la pileta de acá no?" . . . "Era", dice Martín. "El otro día yo pasé por acá y me dio ganas de entrar y no conocía a nadie y donde antes estaba la pileta de natación ahora están las aulas del jardín. Ya no está más".

Este es el inicio de un peregrinaje diferente, de múltiples recorridos a partir de los que el adolescente restaurará significados a partir de la memoria. En estas jornadas, Martín se encuentra con una serie de personajes: antiguas novias y amigos de Pablo, como también hermanos menores de los amigos de Pablo, de la misma edad de Martín. Todos ellos demuestran hospitalidad, compasión y amistad hacia el chico, a la vez que hacen su mejor intento de dar pistas sobre el posible paradero de Pablo, aunque estas resulten inconclusas, fragmentadas y siempre inexactas. A partir de estas sugerencias, Martín se dispone a visitar distintos parajes. Uno de ellos es un acuario en Mar del Plata, donde supuestamente vieron a Pablo trabajando, otro, el definitivo aunque nunca intentado,

Montevideo. Del contacto con ellos Martín confirma una realidad fundamental, y es que Pablo es también para muchos de ellos una presencia fantasmática a la que nunca llegaron a conocer: "Lo que pasa es que no éramos muy amigos, él siempre estaba solo, o con Lucas" ... "Una vez nos vimos en un colectivo, pero no hablamos mucho", dice uno. Otra, una antigua novia, le cuenta que "estuvimos juntos dos años y un día se fue, no me dijo nada, no me llamó nunca más". Este desapego es confirmado varias veces en la experiencia personal de Martín, que relata que ni sus padres ni él han hablado con Pablo en dos años. Más allá, cuando la chica le pregunta para qué lo está buscando, responde perplejo: "no sé . . .".

Interesantemente, estas pistas aparecen más bien como un pretexto para alcanzar un objetivo que se va escurriendo inexorablemente, y en ese proceso las aspiraciones se permutan: el destino y el objeto del deseo están siempre un paso más allá de poder ser alcanzados y estos personajes, más que proveedores funcionales de información, terminan transformándose en receptáculos de recuerdos y catalizadores para desenterrarlos. En cierta forma, si estableciéramos un contraste entre la manera en que se caracteriza a Martín y la representación de Pablo (también cuidadosamente caracterizado a pesar de estar ausente) parecería decírsenos que la historia relevante tendría que ser la de Pablo, no la de Martín: si se consideran el misterio y el enigma que se tejen sobre él, las sutiles alusiones al trauma al que estuvo sometido por haber experimentado, con más edad que Martín, las consecuencias psico-afectivas en el colectivo de las desapariciones perpetradas por la dictadura, la cadena de recorridos que emprende a raíz de abandonar el hogar, la cantidad de personas que conoce, el número de trabajos en los que se desempeña, en suma, la serie de experiencias que acumula y que se nos sugieren, de modo incompleto y escurridizo a través de lo que otros dicen de él, sería la vida de Pablo y no la de Martín la que revestiría el mayor interés

y despertaría la mayor curiosidad narrativos. Por todo ello, podría decirse que es su historia la que merecería ser contada (algún espectador podría esgrimir, con razón, que Martín no tiene historia que contar y que la película no tiene argumento, más que una sucesión de intentos inconclusos, no contundentes, de aprehender a un Pablo que se resiste a ello). Me atrevo a especular que el carácter inasequible de la figura de Pablo—quien como digo, tal vez habría sido el protagonista viable de esta historia si la misma fuera un *Bildungsroman* en su sentido más tradicional— aludiría, precisamente, a la crisis de narrabilidad del género, a su dificultad en los tiempos que corren para representar los motivos universales de la búsqueda identitaria, la adquisición de conciencia, la maduración, la integración y la autorrealización. El hecho de dejar la historia de Pablo en el aire, con todos los cabos sueltos, a pesar de que la narración gira, de hecho, en torno a su destino (o al menos a la intención de desentrañarlo), esto es, el enfatizar la inconclusión e incertidumbre como tropos principales, parecería dar cuenta de la afirmación anterior de modo contundente.

Es con Lucas y más aún con Luciana, su hermana, con quienes Martín iniciará una labor de recuperación de la memoria, a partir de la voluntad de recordar vívidamente detalles de su infancia con Pablo, re-significar esos recuerdos y, en base a esta nueva construcción de significado, comprender la relevancia de restaurar conexiones afectivas, en cuya pérdida es precisamente donde reside el germen fundamental de toda fuerza opresora. En "Cuerpo, memoria, escritura", Raquel Olea reflexiona sobre el carácter de estos mecanismos de restauración de la memoria:

La construcción de la memoria en su búsqueda por fijar experiencias del pasado acude a diversas formas de lenguaje, recursos retóricos, géneros literarios, provocando el cruce de emergencias entre lo que se desea decir y lo que no puede callarse, entre los mandatos al olvido y los recuerdos imposibles que habitan el sujeto, ampliando el conocimiento de una época con un saber distinto al que registra la historia. Desde esta perspectiva los relatos de memorias sueltas . . . posibilitan el ingreso a la intimidad de los

procedimientos y procesos que han construido las convivencias cotidianas y las subjetividades sociales de una época. (197)

La memoria, de maneras impredecibles y siguiendo dinámicas afectivas y psicológicas de gran complejidad, emerge, según Olea, en "hablas múltiples, orales, escritas, visuales, para discontinuar la fijación del pasado autorizada por los relatos oficiales" (198). Una labor semejante, desde la subjetividad más íntima, es la que emprenden los adolescentes en *Nadar solo*. En el núcleo estético de la película misma se evidencia la necesidad de apelar a la memoria y de romper los silencios que prolongan una enfermedad social: la del auto-desconocimiento. En la caracterización de los personajes de Martín y Luciana, la película propone la urgencia de restaurar el conocimiento individual del sujeto como punto de partida para la labor responsable de reflexión, discernimiento, superación de los problemas y crecimiento por parte de la sociedad como un colectivo. Ninguno de los dos adolescentes ha encontrado respuestas a las interrogantes, dudas e incertidumbres del pasado, arrastradas hasta el presente, en su entorno familiar o social, ni en los discursos públicos institucionalizados, como el de la escuela, o el que, dictado desde la ideología neoliberal de la post-dictadura, sugiere una apariencia de "normalidad": la de una clase media que sobrevive en la dinámica cotidiana del consumo.

Avelar proporciona un argumento útil para comprender esta lógica. Según el crítico, la narrativa que se produce después de las dictaduras militares latinoamericanas confronta no solo la necesidad de asimilar y aceptar el pasado, sino de definir su posición en la realidad presente impuesta por los regímenes militares, que no es más que la de un mercado global en el que cada espacio de la vida social ha sido tornado en una mercancía a la venta. El olvido es una estrategia impuesta desde las élites de poder, porque el mercado necesita que los consumidores vivan en un presente perpetuo para poder subsistir, un

presente en el que un producto rápidamente sustituya a otro (1-2). En palabras de Avelar,

...the neoliberalism implemented in the aftermath of the dictatorships is founded upon the passive forgetting of its barbaric origin... a commodification of material and cultural life...seems to preclude the very existence of memory...The task of the oppositional intellectual would be to point out the residue left by every substitution, thereby showing that the past is never simply erased by the latest novelty. (2)

La interacción entre los adolescentes en *Nadar solo* revela que ambos comparten una extrañeza ante este contradictorio y absurdo mundo en el que les toca vivir, un mundo en el que hay que reconciliar un pasado brutal con un presente edulcorado en el que la única fuente posible de bienestar reside en una dimensión material, y viene dada por el intercambio de consumo impuesto por los mercados globales. Aquí, las tensiones entre lo local y lo global como eje de la búsqueda de identidad y sentido de los personajes de estas ficciones adquieren un matiz diferente, mucho más sutil y estilizado que en otras aquí estudiadas, como por ejemplo *El pejesapo*. En ambas películas, el espacio de representación es un país del cono sur, ambos sujetos a la dominación neoliberal iniciada durante la dictadura militar, y extendida y consolidada por gobiernos democráticos posteriores. En *Nadar solo*, sin embargo, la focalización ocurre desde una subjetividad incompatible con la de Daniel, personaje protagonista de *El pejesapo*, puesto que Martín es un chico privilegiado de clase media que, por lo tanto, experimenta de maneras muy diferentes el desarraigo cultural, histórico y afectivo de su espacio local. Aquí, la perplejidad en relación con el pasado alude sobre todo a la dificultad de procesar los traumas y rupturas resultantes de la tiranía militar en varias esferas, la individual, la familiar y la nacional. De una manera bastante oblicua, la globalización neoliberal se plantea en la película como uno de los factores primordiales que han favorecido la evasión, o el aplazamiento de la urgencia de enfrentarse con el profundo malestar acarreado por las

devastadoras consecuencias del pasado tiránico. Los ciudadanos de la post-dictadura en esta película parecen movidos por la dialéctica de una "recuperación" concebida en términos exclusivamente materiales, esto es, enterrar el pasado sin mayores cuestionamientos, ejercer la práctica del silencio y del olvido, continuar con la vida, que se reduce a la consolidación del *statu quo* de una clase media-alta activa dentro de la economía global y beneficiaria de ella. De hecho, como hemos sugerido, la comunicación entre los miembros de la familia se reduce a intercambios meramente utilitarios y de control paterno en cuanto a la culminación efectiva de los hijos de una educación que les garantice el éxito económico en el mercado global. Martín se representa en la película como la personificación de ese necesario punto de quiebre, o como la cristalización de la consciencia acerca de la futilidad de continuar posponiendo una confrontación productiva con el pasado. Desde la subjetividad del joven protagonista y de sus amigos, es posible abordar las incertidumbres individuales, familiares y ciudadanas en la dimensión de las relaciones humanas, estrategia que sirve como antídoto contra la deshumanización que, por vía doble, han traído el pasado militar nacional y la mentalidad pragmática que continuamente se negocia en la esfera cultural y económica global.

De esta convicción se deriva en una aflicción ontológica común, marcada por la inquietud de no saber cómo hacer suyos un territorio afectivo y una historia de violencia compartida, así como la perplejidad de haber nacido y crecido en un espacio geográfico al que no pueden otorgar un sentido—sugerentemente y a modo de paradoja, Luciana revela su fascinación por la geografía local, su disciplina de estudio en la universidad, lo que podría interpretarse como una expresión del deseo y voluntad de encontrar un ancla al lugar de origen. Con ello, ambos comparten rasgos característicos de actitud (la chica, al igual que Martín no sonrío y tiene un aire taciturno y melancólico) y de personalidad

(casualmente a los dos les encanta la frambuesa, los peces y contemplar absortos el mar).

Una vez el deseo de sentido y significado se desata, los jóvenes comienzan una búsqueda intensa de recuerdos, que se van sucediendo sin cesar. Comienzan con memorias de tiernas imágenes del pasado que incluyen a Pablo, como aquella noche en que Martín tendría unos seis años y Lucas y Pablo lo despertaron y lo asustaron diciéndole que había un extraterrestre en el comedor, o la anécdota según la cual Pablo engañaba a su hermano menor convenciéndolo que de las tres llaves de la bañera, la del medio dispensaba chocolate. En una escena intercalada y que aparece como trivial, Martín le anuncia a Luciana que no irá a Montevideo, ello a pesar de que ha conseguido un boleto y las condiciones están perfectamente dadas para el viaje. A la curiosidad de Luciana, él responde con silencio, interrumpido abruptamente por la transición hacia otra escena. Los recuerdos continúan con el sabor auténtico de un dulce de leche, un lugar de feria veraniega donde los niños jugaban al hule hule y a donde Martín no le gustaba ir si no iba Pablo: "solo no me gustaba". La necesidad imperativa de aprehender el pasado se encierra en una metáfora que, a mi juicio, es la más reveladora de todas: Luciana y Martín hacen esfuerzos por recordar la música emblemática que tocaban en esa feria. Luego de varios intentos, finalmente logran recordarla al unísono y comienzan a tararearla, en un gesto de reconocimiento a esas particularidades de la infancia que se llevan siempre consigo. El intercambio afectivo entre los chicos en torno al motivo común de la infancia compartida y la figura de Pablo desemboca, como es predecible, en la pregunta fundamental por parte de Luciana: "¿Lo querías a tu hermano?" La pregunta es seguida de un silencio, y una expresión indiferente pero a la vez de sorpresa. Lo que sigue es otra pregunta: "¿Me parezco a él?" ... "Es tu hermano", contesta Luciana. Él la mira, luego a un lado, sigue otro silencio y se progresa de modo súbito hacia la próxima escena, en la que se muestra a

Martín subiendo de regreso a su lugar de residencia.

El desafío reside aquí entonces en cómo reconciliar el pasado con el presente, en la aceptación de que, como dice el estribillo de la canción que Martín toca con su banda de rock, "las cosas no son como quisimos". En este sentido, la suspensión abrupta del viaje no sugiere un temor evasivo del joven a crecer, sino al contrario, es un gesto por medio del cual le hace frente a las contradicciones de la vida e intenta definir su lugar en un entorno familiar empobrecido emocionalmente, en un contexto social en el que las personas se han habituado a vivir sin grandes ambiciones de autorrealización. El gesto de desistir del viaje invita a un reconocimiento del pasado que implica a su vez una renuncia voluntaria a ciertos aspectos fundamentales de este pasado, como lo es el amor que Martín siente por su hermano. Pero en vez de tratarse de una aparente renuncia, como la de Pablo, a los viejos modos de acción individual, cultural y social, la de Martín encerraría una nueva propuesta más responsable y activa de encarar el pasado y el presente. La transición hacia la vida adulta implica permanecer en el lugar de origen, pero en sus propios términos, que necesariamente implican la necesidad de "nadar solo", y ello a su vez requiere una serie de pasos: aceptar el pasado, reconciliarse con la ausencia permanente de su hermano, y resarcir las carencias tratando de rescatar, cultivar y nutrir el valor fundamental de las relaciones fraternales en su interrelación con otros individuos dispuestos a corresponder a su afecto con la misma honestidad y altruismo (su hermana y un grupo de amigos de diferentes edades y orígenes).

En este sentido, esta es la obra que más se acercaría a la típica resolución de un *Bildungsroman*, a pesar de que bien podría argumentarse que, a lo largo de la película, Martín no llega a experimentar contactos significativos o reveladores con la alteridad de los que pudieran desprenderse aprendizajes tangibles, como tampoco es del todo palpable

una transformación radical a la vuelta de sus recorridos inconclusos. De hecho, parecería darse la impresión de que el Martín que regresa a su hogar después de su serie de recorridos en apariencia intrascendentes, es exactamente el mismo chico taciturno e indiferente del principio, que se incorpora de nuevo con desdén a las dinámicas familiares y vuelve a insertarse en la espiral escolar sin mayores motivaciones. Y es que el personaje, desde luego, no está caracterizado como un héroe que atraviesa verdaderos y puntuales ritos de iniciación fácilmente apreciables en el argumento, sino que, al contrario, se nos presenta más bien como una figura difuminada, como desdibujadas, mediocres y ordinarias parecerían haber sido sus experiencias cotidianas. La integración se produce de una manera diferente, del mismo modo que lo nacional se restaura desde un espectro diferente, y es ciertamente necesaria una participación activa del lector para desentrañar el valor residual de la experiencia del protagonista más allá de un desenlace aparentemente ordinario o insustancial. Esta restauración implica un reconocimiento, por parte del protagonista, del sistémico arraigo de ciertas capas institucionales en el quehacer sociopolítico y cultural (proyectos nacionales, dinámicas familiares, discurso histórico distorsionado, convenciones sociales de la clase media) y a la vez el emprendimiento de un trayecto oblicuo que pase de ellas y que conduzca a la modificación positiva y perseverante del entorno mínimo individual sobre la base de las relaciones humanas sanas. Evocando las reflexiones que emite el personaje central en *Martín H.*, de Adolfo Aristarain, cabe preguntarse, parafraseando su sentir: ¿Qué es Buenos Aires? ¿Una "nación"? ¿Un hogar territorial al que se pertenece porque un mapa y una procedencia formal así lo determinan? ¿O es más bien el espacio que contiene los detalles que se albergan en la memoria, el conjunto de estampas, colores, olores, visiones fugaces que se aprecian desde la ventana un día cualquiera, en los recuerdos de la infancia y los recuerdos de las vivencias compartidas?

El agua, un medio en el que la supervivencia humana no es posible después de cierto periodo, es percibida por el joven como uno de los pocos lugares seguros. La piscina, relacionada íntimamente con el resultado didáctico del viaje en la película, funciona como metáfora de la posibilidad humana de crear un entorno único y sin precedentes, aún en las condiciones adversas de incomunicación e incomprensión en las que vive, en el que es aún posible hallar albergue y sentido de sí mismo por medio de la modificación individual y positiva de su entorno más pequeño. El hallarse liberado bajo el agua sugiere la habilidad de apropiarse de los elementos del mundo circundante, un mundo gastado y vetusto, de silencios, incomunicación y medias verdades, y transformarlos para crear algo nuevo y propio. Es en el agua donde mejor se manifiesta esa tensión, patente y definitoria en la vida del joven, entre la sensación de prisión de su entorno, y la posibilidad de autoliberación, encarnada en las relaciones humanas positivas, aún en su comunidad mínima, y aún de modos modestos y casi imperceptibles. Es, sin embargo, en la aparente nimiedad de estos detalles residuales, donde residen, a mi juicio, las nuevas posibilidades del *Bildungsroman* ante los límites que le impone la crisis de la narrabilidad en los tiempos en que se producen ficciones como *Nadar solo*.

4.5 El viaje como rito de iniciación en *Blue Label*

Hemos visto cómo en *Nadar solo* el tropo del viaje, en cierto modo, se subvierte: lejos de representarse con un claro comienzo y un claro final y como un evidente vehículo de crecimiento del personaje, se muestra más bien como una sucesión de recorridos inconclusos, en apariencia triviales, e incluso alguna vez suspendidos, como en el caso del viaje a Montevideo, por la voluntad de renuncia del mismo protagonista, de modo que

queda a la iniciativa del lector desenterrar las sutiles maneras en que estos desplazamientos ejercen, en efecto, una poderosa transformación en el personaje principal. En *Blue Label*, por el contrario, el papel del viaje como rito de iniciación, se aprecia en remembranza más clara del *Bildungsroman* usual. "El viaje abre las puertas del corazón" (121) son las palabras de Alfonso, el padre de Eugenia, en su carta confesional. De manera paradójica, el padre, que ha sido fuente constante de repudio por parte de la joven, es quien la exhorta a emprender la experiencia de viajar al extranjero y quien ultimadamente le proporciona las herramientas prácticas para lograrlo. Sin embargo, es interesante notar que, si bien el padre tiene en mente el viaje a París cuando exterioriza estas palabras, va a ser el viaje dentro de los límites nacionales (al pueblo de Altamira de Cáceres) el recorrido que a la larga representará la más relevante apertura de perspectiva y entendimiento para la joven. Es este viaje y las vivencias que este ofrece lo que marcará el comienzo de una cierta reconciliación, libertad y paz, reconocibles en una posterior etapa adulta. Las últimas palabras del padre en la carta son: "...espero que algún día puedas mirarme a la cara sin sentir miedo, desprecio ni lástima" (121). Y al final de la novela, de hecho, Eugenia reconoce, desde su madurez, que logró perdonar a su padre: "la mediocridad . . . no excluye el afecto" (166), del mismo modo en que alcanzó un acuerdo de paz con su madre. Sin embargo, es solo cuando Eugenia reconstruye la experiencia del viaje a partir de la memoria, desde la distancia crítica y objetiva de la edad adulta, como también desde la distancia territorial por reflexionar desde Europa, que comprende su significado amplio.

Así, los adolescentes emprenden el viaje al remoto pueblo andino de Altamira de Cáceres como una decisión que en su momento conciben como enraizada en el cansancio y en la inercia, sin revelar una claridad de propósito. No tienen nada que perder, y todo ocurre de manera fortuita, por una combinación de elementos azarosos. El ilusorio pretexto

del viaje al remoto pueblo de Altamira de Cáceres es que Eugenia encuentre a su escurridizo abuelo Lauren Blanc mientras que Luis Tévez piensa que podría encontrarse con otra figura ilusoria, Samuel Lauro, un personaje enigmático de la mitología escolar del que nunca se llega a conocer durante la narración y que es un supuesto activista político que conspira contra el gobierno de Hugo Chávez. "Hay que tener diecisiete años, ningún propósito en la vida, una familia disfuncional y un hastío desnaturalizado para aceptar viajar a los Andes en las condiciones en las que yo lo hice", confiesa la protagonista (41). El detonante de su huida es la saturación y hastío que le ocasiona un episodio callejero de proporciones absurdas, en el que amas de casa de tendencias ideológicas opuestas se insultan y se atacan físicamente en un centro comercial citadino.

Al llegar a la escalera comenzó el espectáculo: la rebelión de las amas de casa. Al parecer, una persona del gobierno –por lo que pude escuchar, una diputada de la Asamblea—se encontraba de paseo. Un equipo SWAT de vecinas la había reconocido y, armado de rodillos, rallos, ollas, vasos de licuadora y palos de escoba, decidió darle un escarmiento...Los guardaespaldas de la asambleísta, armados hasta los dientes, lanzaron improperios y empujaron con violencia a algunas doñitas...Nunca escuché tantas maldiciones. Aquello era desprecio real, el paroxismo de las arrecheras. Entré en una especie de trance, mis oídos se bloquearon, la realidad cambió de registro y comenzó a narrarse en cámara lenta. Al leer los labios de una mujer treintañera que arrastraba un coche, descifré un ‘puta’ realmente sentido, un odio platónico. Una señora gorda...avanzó como un kamikaze, esquivó a los distraídos guardias y agarró por el cuello a la diputada enfurecida con la determinación de un maniático... ‘Te voy a matar, maldita’...Un Guardia Nacional la golpeó en el vientre con un fusil inmenso y la señora no sintió el impacto” (43).

La chica no llega del todo a intelectualizar la desazón que le ocasiona aquel espectáculo, pero su actitud de rechazo demuestra el desencanto evidente ante la incapacidad de ciertos grupos humanos, en tiempos de conflicto, para el diálogo constructivo y la razón. La lamentable escena pública es, desde luego, un reflejo más amplio del estado de la familia y la escuela, extrapolado al fracaso del proyecto nacional. Para ella, el rechazo es intuitivo y

se resume así: "Es la verdad, tengo que irme de esta mierda" (43).

Aquí es preciso detenerse por un momento a explorar la tensión entre lo nacional y lo global en *Blue Label* y cómo esta tensión propulsa la necesidad de emigrar, un deseo muy diferente al de viajar que practicaron los venezolanos de la clase media durante los años democráticos de bonanza petrolera. Atendiendo al contexto histórico en que se escribe la novela, debemos recordar que el advenimiento del chavismo en el cambio de milenio colocó a Venezuela en la esfera pública internacional como uno de los países líderes del conjunto de transformaciones políticas generadas en Latinoamérica en la primera década del siglo XXI, denominadas por los medios como el “viraje a la izquierda” o *the Latin American 'pink tide'*, y que asignaron significaciones alternativas a los conceptos de Estado y de Nación. De hecho, como recuerda Moraña en su artículo "Negotiating the Local: the Latin American 'Pink Tide' or What's Left for the Left?", la expresión *pink tide* se usa en referencia al carácter moderado —e incluso híbrido, como en el caso del chavismo— de los procesos políticos que tuvieron lugar en la región: sin rescatar los elementos “duros” de la izquierda latinoamericana del siglo XX (por ejemplo, el ascenso de Chávez al poder se realizó por la vía electoral y no por la lucha armada como tradicionalmente ocurría con los movimientos de izquierda en la región), pretendían lograr una reestructuración interna, una reivindicación de la justicia social y una negociación ideológica en torno a los desafíos políticos y económicos de la era globalizada. Estas redefiniciones proponían una reconsideración del Estado soberano como agente de transformación social y de la Nación como espacio de negociación de integración regional¹⁴, en simultáneo con la inserción global. El fallo en la

¹⁴ Kenneth Roberts (90) argumenta que Chávez representó una vuelta extemporánea a la tradición populista latinoamericana, marcada por un nacionalismo a ultranza, una oposición férrea al

implementación práctica de estas transformaciones en Venezuela, la distorsión de sus nobles intenciones a causa de una corrupción sistémica de larga data en el país y, en síntesis, el incumplimiento de esas renovadas promesas de reunificación nacional inspiradas en los sueños fundacionales postindependentistas, es precisamente lo que se cuestiona con agudeza en *Blue Label*.

La crítica se emite no solo desde la focalización de una adolescente de clase media, sino desde la sensibilidad del autor real, de quien Eugenia es una especie de alter ego: ambos escriben desde una diáspora migratoria doble sobre sus memorias ciudadanas en la Caracas de los albores y evolución del chavismo, que no hizo mucho más que favorecer la sustitución de una clase social por otra. La llamada "boliburguesía"¹⁵, una clase emergente vinculada al poder político, se conformó por distintos sectores sociales—no solo los desposeídos a los que el régimen decía amparar y representar, sino un nuevo sector de la Fuerza Armada, del empresariado nacional y de la clase media, quienes con una propensión al consumo tan o más acentuada que la de las clases tradicionales burguesas, lograron amasar inmensas fortunas gracias a las relaciones clientelares con el gobierno. En varias entrevistas, Sánchez Rugeles ha descrito su situación en España como un "exilio" y se refiere a su país natal como un "estropicio". Desde una subjetividad similar, la narradora protagonista advierte que el régimen del que también tuvo ella que exiliarse no propició la integración de todos los ciudadanos sobre la base de la igualdad, mucho menos la de los jóvenes de clase media a los que ella

imperialismo estadounidense, una adhesión al intervencionismo estatal, medidas económicas redistributivas y un compromiso manifiesto con la legitimación social y política de los grupos históricamente excluidos, un proceso un tanto anacrónico, según el académico, porque al momento de emerger Chávez, los estados desarrollistas habían quebrado y las presiones políticas y del mercado global eran mucho más poderosas.

¹⁵ Voz peyorativa cuyo prefijo proviene de "revolución bolivariana" y que la oposición acuñó con intenciones críticas ante las percibidas fallas del régimen chavista.

representa como prototipo. El fracaso sociopolítico que se construye en la diégesis no solo encierra la caída de una clase social, sino el fallo de una nación en tanto que, desde la subjetividad de la narradora y la polifonía de otros personajes corrompidos durante el gobierno revolucionario, las ideas de ilusión, desarrollo, crecimiento y "felicidad" parecen difíciles de alcanzar mediante un ejercicio ciudadano responsable y honesto en la sociedad representada en la obra. La resultante disociación voluntaria del decepcionante entorno nacional es agravada, como ocurre en otras obras, por las incertidumbres identitarias inherentes al sujeto latinoamericano.

En la novela, los compañeros de clases de Eugenia, y Eugenia misma al comienzo de la obra, son prototipos del joven venezolano apático, sin interés en su pasado histórico, y ningún vínculo con sus raíces culturales. Estas actitudes se constituyen en la obra como caldo de cultivo ideal para la efectiva penetración y celebración de la cultura de consumo global, y el subsiguiente deseo de viajar a experimentar esa alteridad idealizada. De hecho, tanto en la estructura narrativa de la novela—en la que se entretajan constantemente fragmentos de canciones de íconos artísticos internacionales como Bob Dylan, a modo de *soundtrack*—como en su diálogo intertextual con múltiples manifestaciones de la "baja" cultura global, como en el lenguaje de los jóvenes, íntegramente permeado por el mundo virtual y los valores *pop* globales, así como sus perennes deseos de emigrar a algún país "desarrollado", se revelan en tono crítico y ciertamente paródico las presiones de la globalización desde el centro de la propuesta narrativa. La efectiva migración, sin embargo, lejos de promover un sentido de pertenencia, como iremos viendo, más bien intensifica el desarraigo al perpetuar la dispersión identitaria. Como dice Eugenia hacia el final de la novela, “París, Londres, Madrid, todo ha sido parte de lo mismo; un error intransitivo...” (163). La urgencia de

asidero resultante de estas crisis identitarias no va a satisfacerse, entonces, por la ilusoria vía de escape de la migración, sino, como se demuestra a lo largo de este estudio, en una propuesta de reformulación de "lo nacional", para la que la noción de retorno es clave.

No solo vemos a Eugenia retornar a la Caracas de su adolescencia a través de la escritura de sus memorias desde la distancia crítica de la adultez, sino que también asistimos a un compromiso ético de los escritores que, como Sánchez Rugeles, Roncagliolo, Paz Soldán y otros tantos, continúan revisitando sus países de origen a través de sus novelas escritas desde la diáspora. Este impulso, recurrente en la literatura de autores que crean sus obras en lugares diferentes a su país de procedencia, es una instancia empírica de lo que Zlatko Skrbiš, a partir de algunos trabajos de Benedict Anderson, ha llamado "nacionalismo de larga distancia", un fenómeno que revela la influencia que ejercerían los sentimientos de apego a lo nacional sobre los modos de pensamiento y actuación de los individuos que se desenvuelven en contextos sociales lejanos al propio (1).

Volviendo con más detalle a la progresión del viaje de Eugenia, el primer contacto de la protagonista con el mundo de afuera, el que trasciende las asépticas fronteras de su rutina doméstica, es chocante. Describe Barinas, por ejemplo, en términos naturalistas como una metáfora extrapolable a la totalidad del estado degradado del país. Un pueblo "horroroso", de "calles arenosas repletas de basura", "grupos de mendigos que escupían agua sucia desde su hábitat natural de las alcantarillas, calles de asfalto horadado por los efectos de la lluvia y el descuido, "bandas de perros minusválidos" que corren en busca de restos de alimentos y niños que compiten con ellos por el alimento. El trayecto en sí mismo es motivo de reflexión sobre ciertos aspectos de la idiosincrasia nacional que le ocasionan un profundo desasosiego.

No me gustan las carreteras de Venezuela. Todas ellas—incluso las

que dicen ser autopistas—parecen arrastrar pleitos legendarios con la miseria y la muerte. Cada curva es dueña de una historia triste: familias decapitadas, hombres calcinados, autobuses sin frenos o *teenagers* borrachos cuya camioneta—último modelo—se desintegró tras el coñazo, (43)

es decir, el violento choque. A todos ellos se refiere como "ánimas inconscientes", confiriendo una dimensión fantasmática a una realidad actual íntimamente conectada con un pasado histórico infortunado: las carreteras de hoy son los caminos de ayer donde se combatieron las guerras de Independencia, a raíz de las cuales el país quedó destruido. "En Venezuela el infortunio no es tal. Allí el azar tiene malicia, la suerte está amañada...El viaje por carretera—la tentación de la muerte—no me daba miedo. Atravesar esos caminos de tierra sólo me transmitía cierta conciencia de la inutilidad, del para qué, de la desgracia inevitable" (44).¹⁶

A partir de la experiencia individual vivida durante este viaje, sin embargo, la mujer adulta es capaz de complejizar su perspectiva en torno a la realidad de la que proviene y de reconocer la importancia de un viraje en las actitudes individuales como único motor posible de cambio. Luis Tévez y otros amigos presentes en distintas etapas del viaje como Vadier Hernández, son personajes claves en el rito de iniciación de Eugenia. "Una de las madrugadas más extrañas de mi vida fue aquella en la que me fugué con Luis Tévez. Fue diferente, excitante, rara, llena de personajes fantásticos y empresas pintorescas" (28). La primera vez que Eugenia entra en contacto con este nuevo grupo, no

¹⁶ La intuición de la narradora protagonista obliga a recordar el periodo colonial y la lucha por la independencia, tiempo histórico que acarreó una herencia de disfuncionalidades familiares que se mantienen en el presente. Estas introspecciones podrían verse como una conexión discursiva en boca de la protagonista, en busca de relacionar el pasado con el presente, en un intento de explicarlo. Los hombres se iban a la guerra por aquellos caminos para no regresar, y las madres se quedaban en casa al cuidado de los hijos. De ello se derivó un matriarcado y el desvanecimiento de la figura paterna, con frecuencia ausente. Aquellos caminos, desde luego, se interconectan con los de hoy en una dimensión histórica, por ellos transitan a diario seres sin propósito aparente, sin una identidad o memoria histórica sólida.

puede creer que existan personas, sobre todo jóvenes de su edad, que no reproduzcan ciertos estereotipos y dinámicas culturales heredadas de generaciones anteriores.

Por ejemplo, en la novela se caracterizan algunos personajes que, independientemente de su género y edad, revelan una visión provinciana de las relaciones heterosexuales. Uno de ellos es Jorge, el novio de colegio de la protagonista, quien reproduce la práctica intergeneracional de reducir a la mujer a calidad de objeto: "solo quiere tocarme y desvestirme con ansiedad de autista...Se comporta como un perro, lo odio. No habla, no pregunta...El sexo ... es solo un pasatiempo" (16). Eugenia también desdeña la predictibilidad de su amiga Natalia, quien "...no concebía el que yo hubiera pasado una madrugada entera en compañía de Luis Tévez sin que, ni siquiera, nos hubiéramos dado un beso" (38). El mismo prejuicio maniqueo se revela en las actitudes de Dustin y Maikol, los adolescentes primos de Luis, para quienes la amistad entre personas de sexo opuesto es imposible: "¿Amigos? Ji, ji, ja, ja, je, je: vocecillas ridículas... Y a dónde van los amiguitos a pasar la Semana Santa?" (57). Una actitud aún más caricaturesca es la revelada por el personaje del *Maestro*, el marido de turno de la madre de Luis, quien al enterarse de que el joven emprenderá un viaje con Eugenia, le recomienda a su hijastro que "se la coja hasta por las orejas", a la vez que le entrega un paquete de condones. Estas representaciones literarias señalan un estereotipo que resquebraja e incluso imposibilita las relaciones humanas más allá de los roles establecidos de género, en un sistema excesivamente patriarcal que deshumaniza a la mujer y la confina a la posición eterna de objeto.

Por otra parte, Luis encarna un prototipo masculino inconcebible en la sociedad caracterizada en la novela: el de un joven desprejuiciado e inclusivo que no practica actitudes intolerantes hacia individuos de orientaciones sexuales no normativas. La sorpresa de Eugenia en la manera desprejuiciada como Luis reacciona ante el tema de la

homosexualidad de Daniel, el hermano de Eugenia, revela la prevalencia de estos estereotipos. Luis muestra una compasión hacia Daniel que deja a Eugenia perpleja: "...me caía bien... En este país no se puede ser gay. Venezuela es una especie de Edad Media alternativa sin Padres de la Iglesia ni proyectos imperiales. Pura barbarie"(39). Estas palabras de Luis se entroncan, en cierta medida, en una carencia de memoria histórica, uno de los problemas fundacionales de la sociedad venezolana: prejuicios vacíos, religiosidad sin ancla espiritual, una serie de actuaciones puestas en marcha sin proyectos concretos que respalden las acciones individuales como parte de una iniciativa tendiente al bien colectivo. Es contra estas visiones heredadas que Luis y su grupo se rebelan y emiten una acérrima crítica. Los jóvenes de su generación son quienes llevan la peor parte, por ser la antítesis de lo que se podría ver como la "esperanza" del futuro de un país: en lugar de cuestionar un legado cultural que no propende a la elevación espiritual, perpetúan ciegamente esta actitud superficial y conformista.

Luis y sus amigos, entonces, invitan a Eugenia a apartarse de esta rutina mediocre y asfixiante y le muestran un ángulo diferente del mundo. Ellos ofrecen una perspectiva animada, humanizada, definitivamente más realista y anclada en la experiencia vivida de los jóvenes, de lo que significaría "lo nacional" en un mundo menos disfuncional, más sano. No resulta sorprendente que Luis Tévez sea un fanático de la música de Bob Dylan: fragmentos de sus canciones, pero en particular de "Visions of Johanna"¹⁷, funcionan como un "soundtrack" de la novela. Como el icónico poeta estadounidense, Luis representa la

¹⁷ Johanna, en la canción de Dylan, es una deliberada deformación del término *Gehenna*, que en la biblia hebrea se interpreta como una analogía de los espacios simbólicos del infierno y del purgatorio. Luis demuestra una obsesión con este tema, al reproducir la canción de manera insistente en el radio del vehículo donde viaja con Eugenia. La canción sirve como metáfora de la visión que de sí mismo tiene Luis en el mundo en que le ha tocado vivir: o un infierno, o un purgatorio en el que es posible alcanzar la reconciliación consigo mismo y la redención.

contracultura del momento, un ojo que, desde una distancia crítica, interpela y transgrede la fibra social dominante. Luis propone una versión de lo nacional como una dimensión cuya salud y permanencia no reside en un discurso transmitido e institucionalizado desde las élites del poder político y cultural, sino en la esfera de las relaciones humanas cultivadas desde el nivel más simple y pequeño (un par de amigos, un par de hermanos, un padre y un hijo), donde las bases de la relación se sustenten sobre esos valores trascendentales que, según Lucien Goldman, son el perenne objeto de búsqueda de los héroes novelescos.

La Eugenia adulta que narra en retrospectiva nos confirma, en efecto, que el aprendizaje más valioso que derivó de aquel viaje consistió en reconocer el valor de las relaciones humanas (la amistad y ultimadamente el amor) como la única dimensión de la vida donde reside un significado inequívoco, esencial. De hecho, recuerda la noche que se enamora de Luis durante aquel viaje de adolescencia como un momento de viraje trascendental, como el derrumbe de su usual cinismo, de su "desengaño existencial". Incluso la percepción desdeñosa que hasta entonces había tenido sobre el amor, o mejor dicho, el ideal maniqueo de amor que circula en el imaginario cultural local, experimenta una variación importante. La relación de ellos, aunque no resultó sostenible, plantea una alternativa radical ante la manera como viven "el amor" los personajes criticados en la novela. Por ejemplo, los padres de Eugenia, que se "enamoran a primera vista" y se comprometen sin conocerse, o como la misma Eugenia con Jorge, con quien mantiene una relación meramente física, superficial y no interesada por el conocimiento y el intercambio íntimo. Un aspecto interesante que se plantea en esta línea de pensamiento es la importancia del lenguaje en su poder de moldear la cultura. Luis Tévez dice: "...al final todo es una cuestión de lenguaje" (86). "Contigo, más que tirar, me gustaría hacer el amor" (98), le dice a Eugenia. Alude aquí al hecho de que al nombrar, conferimos un valor

cultural a las cosas, un valor que modela comportamientos y radios de acción. A partir del lenguaje se generan patrones de actuación que se van interiorizando con el paso del tiempo y permiten que ciertas actuaciones se institucionalicen como rasgos culturales. El joven desdeña las expectativas impuestas a su rol de macho. Prefiere, al contrario, seducir a la chica de una manera única, individual, con palabras y gestos genuinos y no predecibles, en el momento adecuado. "Es extraño, princesa, contigo me gustaría ir a caminar por el Sambil o caernos a latas en un cine; me gustaría llevarte a ver las nutrias del Parque del Este o a comernos un *banana split* en la 4D" (98). El giro lingüístico entre "hacer el amor" y "tirar" o "cogerse a alguien" va mucho más allá de la simple sustitución de una frase por otra. Sugiere, al contrario, una nueva manera de ver las relaciones afectivas y de concebir el amor de una manera más humanizada. Con la propuesta de este tipo de seducción paciente, madurada de manera consciente, el personaje de Luis parece sentar una idea extrapolable a la efectiva coexistencia ciudadana: la idea de que el trabajo y el esfuerzo consistentes y sostenidos conducen a una valoración más sólida y permanente de las cosas. Por contrapartida, el hastío sobreviene cuando las cosas se obtienen de modo precipitado, sin medida ni contemplación de sus implicaciones o consecuencias potenciales. "Hagamos algo, princesa, nos quedan, por lo menos, dos noches juntos, quizás tres, depende. Te prometo que la última noche que pasemos juntos haremos el amor. Por ahora, lo mejor es disfrutar de la tensión erótica...el deseo, el saber que puede pasar algo y la angustia porque no pasa nada. El saber que cuando me desvisto en el baño me estás observando desde la puerta...El querer tocarte y no tocarte. El saber que estás y que no estás. La certeza del gusto y el morbo de la duda" (98).

El instante en que Eugenia experimenta con Luis lo que describió como amor genuino, encierra en sí mismo la eternidad y el sentido último de la vida. Vadier

Hernández, una amistad que surgió aquellos días y que duraría para siempre, le diría entonces que "no debía avergonzarme ya que, a fin de cuentas, la única cosa sensata que hacían las personas en el mundo era mantener el empeño por amarse" (114). Eugenia reflexiona más allá en relación con el significado del amor, al expresar su convicción de que "el amor no es más que el escandaloso fracaso del egoísmo". Aquí, a mi juicio, se ancla una de las claves esenciales de esta novela. Esas pocas palabras resumen la trascendencia del interés genuino por el otro, la significación de la empatía como aspecto necesario para la comprensión del lugar propio dentro de una comunidad, todos ellos elementos indispensables del diálogo y de la comunicación. La novela llama la atención sobre la pérdida de estos valores, su sustitución por el individualismo y el impulso de provecho personal, e invita a la restauración de los mismos por medio del amor en un sentido amplio (filial, fraternal, marital) como alternativa a la ambición individualista. El deseo de restauración de las relaciones humanas comienza, desde esta propuesta, con la reparación de la célula más pequeña, la de la pareja, que potencialmente sentaría las bases de una familia a la que transmitirle esos valores. Esta familia prototípica, ideal, contrastaría hondamente con la noción de la familia resquebrajada de la que provienen todos estos jóvenes, y a partir de esta reformulación familiar se fundarían las bases para renovar la fibra de la nación. Es importante notar que el deseo de renovación que proponen estos jóvenes va más allá de los valores familiares concebidos desde una óptica netamente heteronormativa. Es cierto, por una parte, que la importancia de la familia heteronormativa ocupa un lugar relevante en la narrativa, en el sentido de que se reconoce que la perpetuación generacional es sólo posible a partir de un modelo de unión heterosexual. Lo nuevo que se propone es, no obstante, una transformación favorable de los valores familiares desde la célula mínima (hombre-mujer), como única posibilidad de renovación

colectiva del tejido social. La voluntad de cambio de estos jóvenes, sin embargo, abarca además la importancia de la relación humana en términos de otros valores igualmente fundamentales como la aceptación, la tolerancia, la inclusión y la comprensión del "otro", del que es "diferente". De allí el énfasis en la ausencia de prejuicios por parte de estos jóvenes, de ambos géneros, hacia las diversas posibilidades de las inclinaciones sexuales.

Como ya he sugerido, en el personaje de Luis se encarna una dualidad. Por una parte, alberga la metáfora de la enfermedad incurable y la locura que aquejan a la sociedad. Por la otra, en su personaje se contiene la esperanza de un cambio de paradigma. Sin embargo, ese impulso vital no resulta suficiente a la larga para contrarrestar la enfermedad (social, cultural). Si entroncamos esta afirmación dentro del marco teórico de Lucien Goldmann, para quien el trabajo literario no es una mera reflexión de una conciencia colectiva, sino "the culmination at a very advanced level of coherence of tendencies peculiar to the consciousness of a particular group, a consciousness that must be conceived as a dynamic reality, orientated towards a certain state of equilibrium..." (9), nos es posible sostener que el aporte de la novela no reside en apelar a una conciencia colectiva "real", sino más bien en llamar la atención, desde la propuesta estética, sobre el concepto construido de "conciencia posible". Y este, a mi juicio, es uno de los aportes fundamentales de la obra en su carácter de "*Bildungsroman* postmoderno". De esta manera, la novela— como parte de un cuerpo literario más amplio insertado en las letras nacionales venezolanas—parece decirnos que, aunque existe una esperanza de cambio en una dimensión ideal, que es cognoscible para los protagonistas, no está dado que esta transformación sea viable, en la realidad referencial, como proyecto consensual. La muerte de Luis puede interpretarse como el truncamiento brusco, brutal, de los vientos de cambio que algunas conciencias individuales dentro de la sociedad encarnan, visualizan y desean,

pero que la sociedad como ente colectivo referencial no reconoce. Esta barrera tornaría el proyecto estético en una utopía. Si retomamos el planteamiento de Sommer en torno a la naturaleza "forzada" de los lazos familiares como fuente de amor, al carácter de "construcción social" de la familia y a la imposibilidad de una relación fructífera entre el Estado y sus ciudadanos, podríamos concluir que la familia prototípica que propone Luis es una entequeia. Esta realización se materializa en la soledad de Eugenia, en la muerte de Titina y en los suicidios de Daniel y de Luis. Conscientes de la inviabilidad del proyecto que proponen, al igual que Martín en *Nadar solo*, se contentan con poder aportar a su comunidad inmediata sus contribuciones personales, que brotan desde esta conciencia posible, a pesar de reconocer el carácter si se quiere aislado, individualista, de sus gestos.

4.6 La subversión de los espacios de integración

Ni en la novela ni en la película, los protagonistas van a alcanzar una reconciliación satisfactoria con las contradicciones y altibajos de la vida en el mundo externo circundante, como solía ocurrir en mayor o menor medida en las distintas variaciones del *Bildungsroman* hasta entonces. De acuerdo con estos proyectos narrativos, la sociedad establecida, tanto en los espacios locales o nacionales como en los globales, no es el entorno que posibilitará la integración efectiva de estos jóvenes como sí ha ocurrido en diferentes versiones del género del *Bildungsroman*. La reconciliación operará más bien en el ámbito íntimo de la subjetividad individual y residirá en la dimensión autoreflexiva de la conciencia acerca de los temas universales e intemporales que conciernen el quehacer humano: el sentido de la vida, el significado de estar vivos y ser ciudadanos del mundo en que nos ha tocado vivir, la búsqueda de la paz interior a pesar de las adversidades, el valor

de las relaciones afectivas y la posibilidad residual, a partir de la experiencia vivida y la transformación de la conciencia individual, de un cambio de actuación.

En el caso de Eugenia, el exilio hacia diferentes países europeos, lejos de resolver la alienación individual, contribuye a intensificar la dispersión y la sensación de no pertenecer al mundo nacional / global: "Paris, Londres, Madrid, todo ha sido parte de lo mismo; un error intransitivo del que no he logrado sacar ningún provecho" (163). "Me acostumbré a vivir sin pensar en Venezuela, a ser francesa sin serlo, a ser una extranjera perpetua, una especie de alienígena que no tenía lugar en ninguna parte ... He tratado de vivir al margen, de encontrar un formato sencillo que me permita pasar por el mundo sin hacerme daño" (163-64). Sin embargo, de la experiencia iniciática del viaje extrajo enseñanzas y resultados que la hicieron una persona más íntegra y completa. Su contacto con Titina Barca mientras agoniza con cáncer la ayuda a colocar en perspectiva el dolor y a afrontarlo con determinación y estoicismo en los años subsiguientes. De igual modo, Eugenia se determina a cumplir la promesa que le hizo a Titina, la de "vivir" (161), esto es, aceptar la vida como se presenta, con sus instantes fugaces de felicidad, sus rutinas y sus sinsabores, e interiorizar el reconocimiento de que la vida y el mundo nunca serán "justos". Del rito iniciático obtiene también Eugenia, como ya he citado, la capacidad de perdonar a sus padres. A su padre, logra llegar a recordarlo con cariño, y cuando se reencuentra en Europa con su madre después de muchos años, ambas se piden "disculpas honestas por el fracaso familiar" (165).

Martín, por su parte, regresa de sus recorridos urbanos e interurbanos a la rutina doméstica y opresiva de su hogar sin haber cumplido su cometido original, el de ver de nuevo a su hermano después de dos años. Sin embargo, la noción del propósito inconcluso pasa a un plano accesorio. Una vez de vuelta en el estrecho apartamento, la desunión

familiar parece ser aún más evidente: se cruza con el padre en el pasillo, se repliega para dejarlo pasar y no cruzan palabra. Pasa a la sala, donde están la madre y la hermana menor armando el arbolito de navidad. En una metáfora sobre la desconexión humana, las discontinuidades y los desencuentros imperantes en el hogar, la niña mira las luces del árbol en conjunto y emite una observación: "me parece que hay una fila que no prende". La vida de Martín vuelve aparentemente a un cauce establecido, habla con Guille acerca de las posibilidades escolares para el año próximo y Guille le comenta que consiguió un nuevo bajista para la banda escolar. La escena de cierre, sin embargo, muestra a Martín caminando al atardecer a la orilla del océano, en compañía de una de las canciones de la banda de rock colegial, cuya sugerente letra interroga en introspección a la conciencia adolescente: "¿qué son estas cosas que siento . . . soy yo alguien que llevo dentro? . . . me está pidiendo que no me quede quieto mientras crezco ... ¿Quién soy? Lo estoy averiguando ... Me está diciendo que puedo poner el tiempo de mi lado..." Estas palabras reconocen que las respuestas a la búsqueda vital no se encuentran en el entorno sociocultural circundante, sino en un cambio fundamental de actitud individual: ¿Qué significa, para el individuo, crecer en un contexto de adversidades?

En estas ficciones, la noción de integración reside en la dimensión de la memoria, en la voluntad de recordar y, con ello, intentar establecer una continuidad del pasado con el presente que nos confiera un sentido de identidad y de pertenencia. Ya hemos visto cómo los recuerdos dan forma y sentido a la presencia e impacto de Pablo en la vida de Martín, así como determinan la voluntad de abordar la historia y las disfuncionalidades familiares y culturales desde una perspectiva nueva. En *Blue Label* el legado máspreciado que Luis le deja a Eugenia es el desarrollo de una madurez intelectual que la conducirá, años más tarde, a reconstruir la memoria mediante la actividad de la escritura. Contribuye a esta

labor una colección de fotos que documentan aquellas memorias de adolescencia y que, antes de su suicidio, Luis planeó hacerle llegar por medio de su hermano Floyd muchos años después, cuando ella ya vivía en Europa. Mientras observa aquellas fotos desde el destierro, Eugenia reflexiona: "La felicidad, exclusivamente, me sucedió en la carretera regional del centro, en Barinas, en Mérida . . . en el fantasmagórico pueblo de Altamira" (107). El abandono solitario del pueblo que Eugenia describe durante su estadía adolescente allí, contrasta con la reconstrucción de los recuerdos de la mujer adulta, quien percibe desde la distancia temporal y espacial el autoconocimiento que experimentó en aquel pueblo. Es por ello que la estrategia de la memoria consiste en romantizar el pueblo como espacio contenedor de memorias felices y aún como espacio ideal de suspensión que representaría en cierto sentido el microcosmos de un país deseado. En la Eugenia adulta se encarna una dualidad que ella expresa en la siguiente frase: "No hace falta ir tan lejos, el infierno es la memoria" (170). Aquí se encierra un sentimiento paradójico que engloba a la vez la felicidad que evocan los recuerdos de una experiencia que modeló la conciencia, como también la tristeza de los sueños personales truncados, encapsulados en la dimensión de la memoria. Esta noción se recoge asimismo en la letra de la canción juvenil de la banda de Martín en *Nadar solo*, "las cosas no son como quisimos". En ambos casos, de cualquier modo, se registra un cierto balance positivo para los jóvenes quienes, a partir de la reapropiación de esas memorias pueden avanzar en su proceso de crecimiento y comprensión de sus mundos interiores y exteriores aunque, por otro lado, aludan a una insatisfacción residual ante la gran dificultad de fundar un arraigo individual efectivo en el confort y confianza de las relaciones humanas significativas y duraderas, en una sociedad que bloquea estas intenciones.

El viaje dentro de los límites de lo nacional en ambas ficciones se representa

entonces como un oasis, lugar y espacio utópicos, de suspensión efímera, donde es posible alcanzar una libertad, dar expresión completa al sentido de humanidad y a los sentimientos nobles. Durante el viaje es posible la coexistencia, la colaboración y la profundización de la relación humana. Por tratarse de una dimensión idealizada, puede solo ser temporal— aun fugaz—y su impacto de aprendizaje permanece en el espectro del recuerdo y de la conciencia subjetiva. Aún cuando el regreso a la cotidianidad (en el caso de Martín) y la radicación en un lugar extranjero y ajeno (en el caso de Eugenia) impliquen una vuelta a las mediaciones culturales y a la coartación de la libertad individual que supone el hecho de vivir en la sociedad dada, los jóvenes derivan un valor residual indiscutible que siempre permanecerá con ellos aún en la adversidad.

Capítulo 5

El príncipe de los caimanes y El pejesapo. ¿Bildungs a lo picaresco?

En *El príncipe de los caimanes* (2006), Santiago Roncagliolo cuenta en dos secuencias narrativas alternadas las historias de un par de personajes, uno de principios del siglo XX y otro del ocaso del mismo siglo, unidos por un lazo consanguíneo y que, aunque nunca llegan a conocerse, transitan por caminos de vida en los que confluyen significativos paralelos, entrelazados dentro de la trama narrativa global. En una de las historias, al estilo de una crónica de viaje novelada, un narrador omnisciente relata el paradero de Sebastián, un ambicioso y audaz joven extremeño de espíritu libre. El "agotamiento del futuro" en su lugar de origen y la sensación de no tener nada que perder lo conducen a un viaje transoceánico hacia las Américas en busca de mejores condiciones de vida. Tras un periodo en Cuba, donde se desempeña como capataz de una plantación de azúcar, conoce a su amor eterno e imposible, Matilde, la caprichosa hija del dueño de la plantación, quien tras un periodo de amores apasionados con Sebastián se casa con un estadounidense millonario en un matrimonio concertado. El desencanto lleva a Sebastián a la selva amazónica brasilera, donde termina convertido en un hábil, exitoso y cruel explorador / explotador del caucho. Pero lejos de redundar en la consecución de una estabilidad material o una posición social holgada, este viaje conduce al personaje al más sombrío de los desarraigos, antesala de la misma muerte: en reminiscencia postmoderna de una novelesca "vorágine", aquí se confirma el tantas veces representado tropo literario de la selva que se traga a los que se atreven a adentrarse en ella.

Un siglo más tarde el bisnieto de Sebastián, Miguel, un adolescente sin padre y cuya madre muere al comienzo de la novela, decide escapar de su precaria vivienda en la población amazónica de Iquitos y embarcarse en una serie de viajes fluviales, en pos del ingenuo sueño de llegar a Miami. El poblado donde vive está miserablemente empobrecido, pero a la vez capturado por el influjo mediático de la postmodernidad global y su mercadeo de una imagen utópica de bienestar, posible de alcanzar si se es capaz de llegarse hasta el país del norte. En su condición de niño blanco pobre, a lo largo de su viaje Miguel es víctima de consistentes abusos y sujeto a un constante y azaroso proceso de aprendizaje, que a la larga resulta en un profundo desencanto en torno a la condición humana y en una degradación de sí mismo, muy a pesar suyo. El final de la novela, abierto, no determina el destino final de Miguel, a quien encontramos una vez más flotando en un limbo incierto en una embarcación sin rumbo, a pesar de su convicción fantasmal y delirante de "estar dirigiéndose hacia Miami". El entretrejimiento de estas dos historias, aparentemente disímiles, distantes e inconexas, resalta la circularidad y el carácter cíclico de la Historia e invita a ciertas interrogantes. Una de ellas nos lleva a indagar sobre los propósitos estéticos de representar a un personaje que vive a principios del siglo pasado, en contraposición con un personaje de la época en que se escribe la novela, lo que a su vez invita a pensar hacia dónde han conducido las promesas de modernidad en el antes y en el ahora y cómo se expresan estos "fracasos" en la literatura de hoy. Otro aspecto que interesa al análisis de esta novela es la identificación de puntos en común entre las búsquedas de identidad y de integración personal y social, así como los sentimientos de desengaño y desarraigo de los personajes de una y otra época, representados ambos desde el presente. Por último, y en suma, la lectura de la novela nos obliga a preguntarnos si en realidad se ha registrado un cambio esencial en la historia de Latinoamérica y en los modos literarios de

representar esta historia.

La búsqueda de identidad, de sentido de pertenencia y de autorealización personal, en tensión con los implacables mecanismos de exclusión y marginación, es un aspecto explorado también en *El pejesapo* (2007), una película chilena dirigida por José Luis Sepúlveda, y en la que se pone en marcha una postura hondamente crítica hacia el Chile neoliberal del siglo XXI. De hecho, como ha sugerido el mismo director al ser entrevistado en varias oportunidades en medios del cine alternativo chileno, la realización con recursos limitados, la "pobreza" de la filmación en términos técnicos y el tratamiento de un tema social de una manera descarnada e incómoda, son decisiones deliberadas para tomar posición en relación con un cine chileno comercial, que el autor cataloga como una expresión cultural que complace las expectativas estéticas de las clases dominantes burguesas e ignora al resto de una población excluida, invisibilizada y sufriente. Aquí se entremezclan, de modo deliberado, la ficción y el formato documental, en el que se simulan con frecuencia entrevistas, a fin de dar la impresión de la gran fuerza testimonial del personaje central, cuyo punto de vista dirige el discurso narrativo. Más adelante, cuando emprendemos una visión totalizante de la película, nos damos cuenta del valor de este recurso: Daniel, el protagonista, es un integrante del sector socioeconómico más excluido durante la época de la dictadura de derecha militar y su legado neoliberal en los sistemas democráticos de posterior data. Si tomamos en cuenta la férrea censura que caracterizó a este régimen, y que, con el advenimiento de la democracia, se transformó en formas más sutiles de represión de la expresión que continúan invisibilizando de manera sistemática a los marginados, comprendemos la fuerza del recurso de filmación documental, en tanto que le otorga una voz y una presencia pública a un sujeto que nunca la tuvo, y que ahora puede contar su historia desde su perspectiva subjetiva. Esta

afirmación adquiere mayor interés y validez si consideramos que la película se enfoca en el recorrido de Daniel, un sujeto santiaguino que, como el actor mismo que lo interpreta, Héctor Silva, es un ex-presidiario—por razones nunca explicadas con claridad en la película—y marginado que se debate entre el deseo de encontrar cobijo y bienestar en la sociedad en la que vive, y una actitud de resistencia a integrarse a sus convenciones rígidas. Parte de su tortuoso trayecto incluye la deliberada inmersión en las corrientes del río Maipo para dar fin a su existencia, pero el río se rehúsa a arrastrarlo en su cauce y "lo bota pa' fuera". Interpretando esto como una señal de esperanza y la posibilidad de un nuevo comienzo, decide intentar rehacer su vida. Emprende entonces un recorrido vertiginoso y de extremos, en escenarios rurales y urbanos, que comienza con un periodo en las márgenes del río, tras su rescate, donde se relaciona conflictivamente con una pareja de ancianos a quienes pide amparo y hospedaje. Ante la reiterada negativa de ellos, y con la intención ulterior de apropiarse de su dinero—sabemos esto porque en una escena anterior les ha preguntado si tienen "plata" y ha registrado con un aire intencional de inocente picardía los cajones en las habitaciones de la casa con el pretexto de burlarse de la mujer probándose su ropa—Daniel opta por darles muerte con un tiro de escopeta y abandonar el lugar con el dinero mal habido, que le servirá como base para continuar su búsqueda en su próximo paraje: la ciudad de Santiago.

Al inicio de este periplo urbano, descubrimos que Daniel tiene una esposa, Jessica, aquejada de parálisis cerebral infantil, y una hija de unos ocho años, quienes residen en un apartamento en alguna comuna santiaguina y enfrentan las prolongadas ausencias e inestabilidad emocional del esposo/padre. Las tendencias autodestructivas que lo llevaron ya una vez al intento de suicidio se agudizan y perpetúan en la ciudad: sus intensas diligencias para encontrar un empleo se alternan con su hundimiento recidivante en el ocio

callejero y el consumo de drogas fuertes como pasta base. La actitud aprovechadora y amoral ya exhibida cuando asesina a sangre fría a la pareja de ancianos, es reafirmada cuando, al final de la película y mirando directamente a la cámara, le confiesa a su interlocutora, nada más y nada menos que su propia esposa, que le ha sido posible sobrevivir solo a costa de su capacidad de utilizar y manipular a las personas, incluyéndola a ella misma. Esta postura de deshonestidad, como se sugiere en la película, es el resultado del quiebre de los canales de acceso a un bienestar personal y social integrales, acarreado por la sensibilidad exclusivista, utilitaria y restrictiva de la sociedad neoliberal. Por un lado, la búsqueda última de Daniel parece centrarse en el reconocimiento de un impulso vital y trascendente en sí mismo, y en un deseo de comunidad y confianza en sus semejantes que lo inviten a seguir luchando. Pero, por el otro, por el hecho de estar condicionado por un modo de pensar contestatario que diverge abismalmente del *statu quo* de la sociedad chilena, ante la que emite una postura de crítica mordaz, su intento se frustra una y otra vez y se deja sumir en una espiral de cinismo. El desdén se torna en desesperanza ante los continuos fracasos y esta, a su vez, lo empuja a alejarse de los valores que desearía cultivar. Desde el momento en que comienza a recorrer distintos parajes, con el propósito último de mitigar su soledad y de encontrar un sentido de comunidad, va experimentando una cadena de rechazos y relaciones inusuales. Una de ellas viene dada por el ambiguo y tóxico vínculo que mantiene con su propia esposa. Otra, se materializa en su contacto homosexual con Barbarella, un personaje travestido que se desempeña como estrella en un circo itinerante. De modo recurrente, la sociedad le recuerda a Daniel su incapacidad de engranarse en el mercado laboral, por más que los empleos que solicite no requieran más que calificaciones y capacidades básicas. Así, todos los canales parecen estar cerrados para él, en mucho porque se rehúsa a conformar con la

imagen y comportamiento estandarizado de los aspirantes a desempeñar cualquier puesto de trabajo en la urbe chilena, y en mucho porque él mismo sabotea su deseo de integración al asumir una postura parasitaria y de auto-victimización. Cada uno de sus itinerarios lo llevan de regreso al punto de partida: la convicción de la imposibilidad de engranarse en una sociedad convencional y punitiva, controlada por las élites, o "los fascistas que están arriba", según sus palabras. El final, abierto, nos muestra una última vez al personaje viajando en autobús, en un estado de adormecimiento y percepción nebulosa y blanquecina del paisaje, tal vez bajo los efectos de alguna droga, hacia un destino que nunca se aclara.

Una de las inquietudes fundamentales que se plantean al leer la novela y ver la película, reside en desentrañar los atributos humanos de unos personajes protagonistas que, por momentos, se caracterizan como seres desprovistos de sensibilidad, empatía y solidaridad para con otros. Esto es así por el hecho de que a ellos mismos les resulta en extremo difícil encontrar estos valores en la sociedad. En las dos obras se concentra un esfuerzo deliberado en llamar la atención sobre los efectos de la barbárica sociedad de explotación del caucho (en *El príncipe*) y, más tarde, de la sociedad neoliberal (en ambas obras) sobre los más desposeídos, a cuyo sentir y descontento accedemos desde su propia voz o perspectiva narrativa, un punto de vista que informa sobre una situación de fragilidad, inestabilidad y desamparo, que es notoriamente diferente de la de otras clases sociales criticadas en estos productos culturales. Los narradores en estas ficciones parecen decirnos que, si bien los integrantes de las clases medias no son necesariamente inmunes a los perjuicios de la economía globalizada y neoliberal, se ven afectados por estas dinámicas de un modo distinto—insidioso y de ramificaciones más que nada psico-afectivas, que se reflejan sobre todo en la manera como se relacionan con los demás—puesto que al menos en el espectro de las necesidades materiales, están equipados con una red de soporte que les

permite hacer frente a cualquier carga y refugiarse en espacios seguros, asépticos, propios del estilo de vida burgués. En contraste, los protagonistas de estas historias—Miguel y Tomás en *El príncipe* y Daniel en *El pejesapo*—prototipos de las clases sociales más bajas, se ven expuestos, en situación figurativa de desnudez, a la cara más cruda de la deshumanización que traen consigo estas fuerzas socio-económicas y que, a la larga, terminan por contaminarlos y obliterar los valores humanos que desearían cultivar en sí mismos y apreciar en sus congéneres. Los resultados de la relación social en los contextos representados en estas obras no son otros que la división, el antagonismo, la soledad y, ultimadamente, el desamor. Sin embargo, se registra una tensión entre estos sentimientos desoladores, por una parte, y por la otra, más en consonancia con la cosmovisión del *Bildungsroman*, un impulso vital humano de comunión y armonía con los semejantes—que nunca cesa—y es precisamente esta tensión la que propulsa una y otra vez a estos personajes a intentar mitigar su aislamiento, a seguir en busca de la aceptación y el amor. No obstante, tras una cadena de tanteos fallidos en ese camino, llegan a un punto en que parecerían perder la capacidad y aun el deseo de perseguir estos nobles valores con sinceridad y desinterés. Es como si las condiciones materiales sistémicas de precariedad a las que se ven sometidos, la hostilidad repetida de su entorno, el aprovechamiento y exclusión de que son objeto, les hubieran erosionado el espíritu al punto de ya no saber cómo expresar y recibir afecto, de olvidar la sustancia de las cualidades humanas. La única alternativa que se plantea entonces es la supervivencia individual y la competitividad desmedida como prioridades más ostensibles. Se establece así un círculo vicioso que les obstaculiza la posibilidad de encontrar un sentido de pertenencia y comunidad que, en el fondo, y de modo paradójico, es lo que más añoran. La falta de compasión y solidaridad y la preocupación solipsista por el provecho individual, en otras palabras, la

deshumanización generalizada, es el elemento que en estas obras destroza a los personajes en su núcleo personal más íntimo, actitud de la que son a su vez víctimas y predadores / explotadores.

Inevitablemente, este horizonte narrativo nos invita a pensar en el alejamiento del *Bildungsroman*, en una reformulación postmoderna de la caracterización del pícaro de la temprana Edad Moderna española, y en una propuesta contemporánea de un mito picaresco, idea de Claudio Guillén ya citada en el Capítulo 2 o, de acuerdo con una interpretación más reciente, un modo picaresco (Ulrich Wicks).

Detengámonos por un momento a recordar los atributos caracterológicos que definen a un pícaro como tal y a algunas particularidades de la narrativa picaresca. En su ensayo "Toward a Definition of the Picaresque", ya mencionado en un capítulo anterior, Guillén propone un perfil del pícaro, personaje que ha de reunir una serie de rasgos para merecer tal denominación: la orfandad, el deshonor, la soledad, la marginación, el desplazamiento del lugar de origen y, con él, la continua búsqueda de lugar, espacio y pertenencia; la necesidad de valerse por sí mismo en un ambiente adverso, el rechazo por parte de la sociedad, el redescubrimiento o reformulación de valores, y el aprendizaje a partir de la experiencia precoz (79-80). De igual modo, dice Guillén, para que una narrativa pueda definirse como "picaresca", es preciso que en ella se integren varias características. Señala, como la primera de ellas, un conjunto de situaciones "psico-sociológicas" en las que se desenvuelve el pícaro, un individuo que parece destinado a una precaria ambivalencia puesto que, si bien es rechazado dentro de su círculo de compatriotas, los necesita a la vez para su supervivencia, por lo cual no puede prescindir de ellos como quisiera. La picaresca, por lo general, es una forma narrativa pseudo-autobiográfica y, según la dialéctica de Guillén, tiene lugar desde un punto de vista sesgado que conlleva a

una visión totalizante, profundamente crítica de los problemas sociales, religiosos y morales propios del mundo circundante. A lo largo de la narrativa perdura un agudo foco sobre los aspectos materiales de la vida, en especial las condiciones de hambre y miseria y la necesidad monetaria. Hay asimismo, por parte del narrador, una constante reflexión sobre ciertas condiciones colectivas, como por ejemplo las clases y tipos sociales, las ocupaciones, las ciudades y las naciones, lo que invita continuamente a la sátira. Además, las narrativas picarescas, dice Guillén, se construyen a partir de un movimiento horizontal a través del espacio (los constantes desplazamientos geográficos) y vertical dentro de la sociedad (escasa o nula movilidad social). Por último, la narrativa se caracteriza por una estructura episódica que confiere a la ficción picaresca un carácter de apertura formal, pero que a su vez encierra una gran restricción ideológica (79-85).

En una aproximación teórico-crítica similar, Wicks utiliza los aportes de Andre Jolle, Northrop Frye y Robert Scholes para formular una dialéctica sobre los "modos" narrativos, que se definen de acuerdo con las cualidades del mundo representado en la narración (41). Dentro de estos modos, existen varias posibilidades. Por ejemplo, el mundo ficcional podría ser mejor que el mundo referencial (perspectiva romántica), peor (perspectiva satírica) o más o menos igual (perspectiva realista). En el modo de la sátira, en particular, se representan tipos subhumanos inmersos en situaciones de caos y, en un modo afín al satírico, esto es, el picaresco, se representa a un protagonista que intenta sobrellevar la vida en un mundo anómico, más allá de la tolerancia humana, aunque un poco más cercano al mundo de la experiencia histórica referencial en la que se genera este tipo de ficción que lo que podría serlo en el modo satírico (41). Más específicamente, y esto se comprueba con creces en las dos ficciones de mi estudio a las que creo que puede atribuirse el "modo picaresco", la situación picaresca esencial es aquella en la que un protagonista

antihéroe, de fibra moral más dudosa que la del lector, y que se encuentra en condiciones materiales más precarias y sobrevive en un mundo más caótico que el del lector, permanece en un eterno recorrido de encuentros y situaciones que lo colocan en posición de víctima de ese mundo, aunque también le proporcionan la oportunidad de explotarlo (54). Wicks se refiere a la utilidad de reconocer la picaresca como uno de los modos narrativos básicos a fin de trascender las rígidas discusiones de género desde una perspectiva de apertura crítica: "Empirical evidence alone would indicate that there is some basic fictional situation that cannot be explained except with *picaresque*" (43).

Tanto en *El príncipe* como en *El pejesapo*, el punto de vista narrativo (las historias se narran desde la óptica de los excluidos), el rechazo social, la marginación, la pobreza, la dificultad de integración en sociedades que asignan un valor desproporcionado a las diferencias de clases, la vulnerabilidad, la soledad, la supervivencia, la competitividad, la búsqueda última de aceptación, el conflicto entre actitudes de victimización y posturas depredadoras, son rasgos que sin duda sugieren que nos encontramos ante narrativas construidas sobre la base de un mito o modo picaresco como los que conceptualizan Guillén y Wicks. Los personajes se desenvuelven, sin lugar a dudas, en un mundo ficticio que es "peor", más degradado, más desolador, que el mundo del lector / espectador, y se apela a la voluntad de éstos de aceptar un pacto narrativo de verosimilitud: los mundos que se representan en estas ficciones son mundos posibles desde la retórica de las propuestas estéticas y, a su vez, en mucho buscan llamar la atención sobre las realidades del mundo referencial de hoy.

A propósito de esto, es relevante indagar sobre las motivaciones estéticas que inspiran la caracterización de tales personajes en pleno siglo XXI. En su estudio titulado *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*, Rosa María Diez Cobo

argumenta que la apropiación paródica de rasgos textuales y narrativos de tradiciones precedentes responde a una estrategia estética de la postmodernidad caracterizada por una marcada sensibilidad política. Para Diez Cobo, la parodia y el humor negro son instrumentos críticos cruciales que demuestran un interés por integrar el pasado con el presente, y de emprender una búsqueda dialéctica de las razones que explican ciertas circunstancias políticas, económicas y socioculturales del mundo actual: "la trabazón de parodia y el humor negro con modos satíricos facilitará la elaboración de una crítica más completa de aquellos códigos sociales, políticos y culturales que subyacen a los distintos órdenes sociales y su articulación" (20). En este sentido, las ficciones estudiadas en esta tesis pueden verse como productos estéticos que, de manera estratégica, invitan a articular una postura crítica hacia los problemas presentes del mundo hispanoamericano a partir de la alusión deliberada a ficciones de una época pasada y de la reconstrucción paródica de ciertos rasgos textuales de las mismas.

En este capítulo me dedicaré a estudiar algunos de estos ejemplos textuales que iluminan las maneras en que, en estas obras, se articulan unos proyectos estéticos en los que algunas características picarescas son evidentes, del mismo modo en que la representación de los personajes centrales dialoga, en muchos aspectos, con la caracterización de los pícaros de la tradición española de los siglos XVI y XVII. En mi análisis me aproximaré, en particular, a la crítica de los procesos de aprendizaje y (de)formación que experimentan los protagonistas, que por su carácter desintegrador los aparta en buena medida de la sensibilidad del *Bildungsroman* a pesar de sus deseos de retorno a un hogar de bienestar y amparo, así como el valor del viaje en la adquisición de aprendizaje. Comentaré asimismo las dificultades de alcanzar la expectativa de integración en sociedades neoliberales que, al menos desde la subjetividad de los personajes y de la

estética de los mundos representados, en cierto sentido se asemejan a las sociedades estamentales que dieron surgimiento a la picaresca española, como también la posibilidad de reconciliación y celebración de la vida aún de cara a una deshumanización desoladora y que, al menos en apariencia, parecería irremediable.

5.1 Sociedad y configuración del mito / modo picaresco en *El príncipe* y *El pejesapo*

Para comprender en una extensión amplia los móviles narrativos detrás de la representación de personajes de inconfundibles trazos picarescos, es imprescindible estudiar antes que nada sus sociedades de procedencia. En primer lugar, me parece que la degradación de los mundos recreados tanto en la novela como en la película corresponde a una estrategia estética destinada a llamar la atención sobre los efectos, y aún las posibilidades ulteriores, de las fuerzas de la globalización contemporánea, de una manera hiperbólica que busca sacudir la sensibilidad del lector. Ambas sociedades caracterizadas en las obras son, en alguna medida, visiones distópicas de las consecuencias históricas, inmediatas y a largo plazo, de la inserción de las sociedades latinoamericanas en la dimensión internacional globalizada. Aquí es conveniente recordar las tensiones entre lo nacional y lo global que operan en estos textos, comentadas en el Capítulo 3, y que en *El príncipe* y en *El pejesapo* revelan implicaciones concretas en cuanto a la configuración de personajes asemejados al pícaro. De hecho, estas son las dos obras de mi estudio en las que se exponen de manera más descarnada las rupturas y conflictos acarreados por las contradictorias fuerzas globales—una de sus caras seductora, la otra, traicionera y amenazante.

En la novela de Roncagliolo se nos revela la cruel ironía que determina la vida de

los paupérrimos habitantes de la población amazónica de Iquitos, manipulados por vía de la omnipresencia de los medios de información, capaces de penetrar hasta aquella recóndita selva con su ubicua promesa de prosperidad y progreso. Este utópico anhelo es exacerbado hasta un punto enfermizo, caricaturesco, a partir del contraste entre esos ideales de bienestar material, en un polo, y las condiciones ínfimas de miseria física y moral en las que viven los pobladores de Iquitos, en el otro. Más de un siglo de inclemente explotación cauchera en la región, se revela como otro factor clave que añade una capa adicional de complejidad a estos problemas e intensifica la brecha entre las condiciones de vida reales y las expectativas de realización personal en la sociedad representada en la novela: ¿cómo encontrar sentido en "lo propio", cómo anhelar una pertenencia comunitaria y un retorno a las raíces, cuando los compatriotas en tal entorno se vuelven unos contra otros en una lucha visceral por la ganancia monetaria y, en última instancia, por la supervivencia? Deslumbrado ante las expectativas de mejora material que le ofrece el mercadeo global, Miguel se traza la ciudad de Miami, un eje del auge y expansión comercial globales, como destino final de su viaje. Tomás, un poco mayor que él pero con mucha más experiencia de vida, le hace ver su ingenuidad: ¿cómo llegar a Miami a bordo de una canoa a lo largo del río Amazonas? Miguel entonces se contenta con alcanzar los estilos de vida de los que va siendo testigo en su recorrido fluvial, aquellos de los sectores de élite de la ciudad de Manaus, o los de la ciudad amazónica de Leticia, con sus deslumbrantes vistas, sus centros comerciales de lujo y sus habitantes elegantemente vestidos, a bordo de automóviles de último modelo en los que pueden conquistar a todas las mujeres que quieran. Sin embargo, a medida que transcurre su travesía, la brecha radical entre las clases sociales se incrementa. A la par de ello, estos jóvenes, deslumbrados con sus febriles aspiraciones materiales, sufren una creciente

frustración con cada experiencia negativa de marginación. Los personajes, a la larga, terminan por darse cuenta de que el acceso a la opulencia deseada les está vedado a los que, como ellos, experimentan una discriminación absoluta sobre la base de su pobreza sistémica. Interesantemente, en el nivel discursivo de la diégesis se llama la atención sobre la falta de voluntad de estos jóvenes para elegir los caminos de integridad y dignidad que les son ofrecidos en un par de etapas de la trama, en particular a Miguel. A pesar de que en el fondo de su subjetividad lo que ambos más desean es encontrar sentido en el terreno de las relaciones humanas—así se lo dicta su conciencia más íntima—, y de hecho se les brinda la oportunidad de decantarse por esa elección, ello les resulta cuesta arriba debido a la profunda degradación moral y hostilidad que los rodea, mucho más avasallante que las escasas instancias puntuales en las que es posible proceder con dignidad y altruismo. Creo que no sería descabellado asumir que esta "falta de voluntad" personal, o simple incapacidad de mantenerse fiel a valores ideales de convivencia y ciudadanía de cara a la anomia circundante, y en su lugar elegir el camino más sencillo—y desde luego tentador—de la corrupción, se debe en mucho a una estrategia discursiva que pretende señalar los efectos deshumanizantes de la adoctrinación mediática global de consumo, mucho más descarnados y devastadores en una región que ha heredado un legado de pobreza extrema como la que se representa en la novela. A estas grandes ironías subyacentes en el interior de la diégesis, se agrega la de la condición desnacionalizada del autor real, Santiago Roncagliolo, quien escribe una novela sobre la selva amazónica de ayer y de hoy desde los aires ciudadanos de su residencia en Barcelona. Más allá, el autor declara no haber visitado jamás la selva, y que ha construido su historia ficcional a partir de una investigación documental exhaustiva, solo posible en la dimensión digital, virtual, globalizada.

5.2 La barbarie del caucho: legado de degradación y determinismo en la Amazonía del siglo XXI

Un breve análisis de la caracterización del bisabuelo Sebastián y su papel en la sociedad amazónica de la explotación del caucho de principios del siglo XX proporciona claves fundamentales de comprensión en cuanto a las consecuencias de las relaciones postcoloniales tiránicas sobre el tejido socio-económico, cultural y moral de las generaciones posteriores. Más concretamente, ilumina los orígenes de las condiciones de deshumanización, degradación y rigidez social que heredan Miguel y Tomás como representantes prototípicos de la juventud marginada y sin futuro del Iquitos del siglo XXI, y que explica su caracterización como antihéroes de rasgos picarescos. En repetidas ocasiones, el narrador de *El príncipe* señala al inescrupuloso Sebastián como "el origen de todos los males", la encarnación de una condena que se repite de generación en generación, la fuente fundacional de la queja de Miguel, casi un siglo más tarde, hacia su infausto "linaje". En la novela, la figura de Sebastián—y su responsabilidad por el orden social del pasado y del presente—es inseparable del tropo literario de la vorágine selvática que devora a todos los que se atreven a nacer o intentar penetrar en ella. Pero mucho más allá de los supuestos rigor y saña "propios" de la naturaleza selvática, el tropo de la vorágine captura más bien la acción de la crueldad humana como causante de una serie de condiciones inexorables de descomposición social que se prolongan en el tiempo.

Como explica María Helena Rueda en su artículo titulado "La selva en las novelas de la selva", el infierno no es la selva, sino "aquello en lo que la selva se ha convertido a raíz de la llegada de los emigrantes", que vinieron a "violentarla de manera inapropiada; entonces se desataron las fuerzas malignas y la selva se convirtió en enemiga del progreso,

en territorio/cuerpo hostil que es preciso penetrar, moldear y dominar" (38) pero con ello, a la vez, atenerse a las consecuencias de tal transgresión. Dicho de otra manera, es en la sociedad post-caucho donde hay que buscar atributos implacables y mortíferos, no en la naturaleza *per se* de la selva amazónica, espacio geográfico de esta sociedad, cuya armonía antes de la invasión foránea fue quebrada por la acción destructiva y utilitaria de aquellos intereses capitalistas.

Al leer *El príncipe*, resulta difícil descifrar si la novela refleja una instancia de sensibilidad estética postmoderna en la que el individuo literario lucha y se resiste contra el cruel legado de esta sociedad, o si más bien resuenan en sus páginas reminiscencias de la sociedad despiadada que se ensaña contra un individuo de destino predeterminado, como la que se representaba en las novelas picarescas tradicionales. Como en aquellas, tanto en el entorno selvático de donde provienen los jóvenes personajes de *El príncipe*, como en los contextos urbanos, globalizados y postmodernos en que tratan de desenvolverse a medida que avanza la diégesis, la exclusividad y el determinismo los repelen de modo reiterado y les recuerdan su lugar de relegados en el mundo.

Ahora bien, ¿cómo documentar la colosal y nefasta contribución de Sebastián a este mundo infernal? La representación del personaje comienza, tal como la de Miguel y Tomás, con una historia de desarraigo y una postura de intrepidez propia de quien es impulsado por un mero instinto de supervivencia: huir de una situación precaria con la esperanza de hallar en el trayecto y destino mejoras sustanciales de las miserables e insostenibles condiciones personales de vida. A pesar de que los tiempos históricos y los espacios geográficos en que viven Sebastián, y luego sus bisnietos, conservan sustanciales diferencias, han producido hijos igualmente desencantados y desterrados en entornos locales inhóspitos. Sebastián, una versión del siglo XX de los conquistadores españoles

originales, proviene, como muchos de ellos, de Extremadura, pero en un momento de desilusión nacional generalizada, el de la Guerra Hispano-Estadounidense en la que España pierde sus últimas colonias. En aquella coyuntura de perplejidad y desmoralización, nos dice el narrador, los ciudadanos "no esperan por nada", soportan "el mucho trabajo y el poco dinero", la "poca lluvia" y, en fin de cuentas, "nada que ver más allá de donde alcanzase la vista" (27). Es un lugar en el que, como en el Iquitos contemporáneo, la visión de porvenir es una quimera y así Sebastián, sin nada que perder, decide tomar rumbo hacia las Américas—más allá del anacronismo histórico literario, pensemos aquí en el motivo picaresco del viaje a las Américas en busca de posición y honor—bajo el irónico razonamiento de que "si Francisco Pizarro, bastardo y analfabeto, había conquistado un imperio, qué le impediría a él, con las mismas cualidades, competir con la gloria de otros extremeños ilustres" (30).

La convicción de ser un fracasado se intensifica cuando llega a La Habana y cae en cuenta de que España ha perdido la guerra aunque, una vez llegado a Cuba y capturado por la pasión de Matilde, prosigue su recorrido en estas etapas iniciales lleno de esperanza, impulsado por el juvenil e ingenuo deseo de reunir una fortuna igual o más robusta que la del marido de Matilde, con la ilusión de recuperar a su amada algún día y vivir juntos y tranquilos. Las disputas coloniales por la isla de Cuba, sin embargo, signadas por el predatorio interés material y económico de las élites y la subsiguiente explotación y deshumanización de los locales, configuran un escenario pleno de oportunidades, aunque también de tentaciones y peligros de extravío, para alguien que, como Sebastián, no deja de ser un sujeto privilegiado gracias a su origen europeo, su condición de hombre blanco, y por consiguiente su afiliación al poder colonial. Es así como en muy corto tiempo logra escalar posiciones sociales, y de ser capataz de una plantación cubana, le es posible

aventurarse hacia la selva amazónica en Brasil en busca de las promesas de ganancias ilimitadas que ofrece el próspero negocio del caucho.

La selva se le presenta a Sebastián como un rito de iniciación en el que la tensión entre la vida y la muerte se hace cotidiana, como lo será luego para sus descendientes. No obstante, una y otra vez y al igual que ellos sale fortalecido de las duras pruebas que le toca enfrentar. Su experiencia en la inclemencia de la selva confirma la noción de la supervivencia del más apto, una regla que va a dirigir los designios socioeconómicos de las sociedades futuras en ese espacio geográfico y sociocultural, así como el destino de las generaciones por venir: al igual que Sebastián, Miguel y Tomás, un siglo más tarde, tendrán que desarrollar refinadas estrategias para poder subsistir como hijos de esta selva determinista. Con ellos se comprobará también, con creces, la premisa de la supervivencia del más apto. Validados por la "fortaleza" y "aptitud" de su condición social y su origen étnico como garantía de privilegios, Sebastián y otros extranjeros de ascendencia europea van a ser las piezas fundamentales en la creación de un ambiente postcolonial de exorbitante ganancia material y, con ella, de extremo envilecimiento social y moral. El tropo de la lucha entre blancos europeos y criollos, de un lado, e indígenas, del otro, exacerbado a un extremo grotesco en el mundo selvático recreado en la novela, sirve como base para ilustrar la perpetuación colonial de una brutal explotación de unos grupos humanos por otros, escenario en el que se asesina con saña no solo a individuos sino hasta a comunidades completas si se interponen en el camino del provecho en el lucrativo negocio del caucho: a Sebastián no le tiembla el pulso para matar a un indio leproso a patadas, o para aplastarle el cráneo contra los árboles a los niños que entorpecen la productividad del negocio.

La atroz muerte por linchamiento de Cuncagua, el cacique indígena de uno de los

poblados asolados por estos mercaderes y de la que el mismo Sebastián ha sido cómplice, es el hecho que lo hace detenerse a reflexionar sobre sus acciones, e intentar un cambio de rumbo. Es así como abandona la selva y se radica por un tiempo en Manaos donde, sensibilizado en su fibra moral más íntima, se deslumbra pero también se decepciona a la larga ante el estilo de vida suntuoso e inmoral de los empresarios del caucho, dueños de las élites de poder, se entrega al alcoholismo y a la promiscuidad y pierde toda la riqueza que ha acumulado. Esta actitud de displicencia incluye los consistentes desaires, evasivas y burlas hacia el gobernador de Manaos, quien ha depositado en él sus esperanzas para llevar a cabo proyectos de gran magnitud, incluida la nacionalización brasilera del caucho. Al descubrirse el engaño de Sebastián, una amenaza de muerte se cierne sobre él por traicionar al gobernador y frustrar sus colosales planes. No le queda más remedio que aceptar una nueva expedición, esta vez en busca de oro, que resulta ser una trampa: lo dejan abandonado en uno de los lugares más remotos de la selva, de donde ya no podrá salir, y donde será víctima de una muerte tan atroz como atroz ha sido la violencia que él ha infligido. Aquí se pone de manifiesto el hecho de que Sebastián es al mismo tiempo opresor y oprimido, un instrumento clave utilizado y manipulado recurrentemente por los estrategias del poder para la multiplicación de la riqueza corporativa y estatal.

La violencia, deliberadamente estetizada en la novela a un punto casi inverosímil, prelude con claridad el alienante mundo que heredan, al final del mismo siglo, Miguel y Tomás. El desesperanzado entorno es un triste y dramático despojo de un pasado "glorioso", en el que la gloria, lejos de ser el resultado de gestas épicas y loables, se fundó en el ascenso al poder económico de unos antihéroes que perpetuaron un sistema de creencias y comportamientos arraigados en un conjunto de antivalores. No es de extrañar que los jóvenes personajes, como descendientes de este orden social, ocupen inicialmente

en él una posición precaria, silente y sin posibilidad alguna de promover una transformación, pero que a medida que avanza la diégesis, lleguen a la convicción, como en su tiempo lo hizo el bisabuelo Sebastián, de que la violencia y la progresiva deshumanización constituyen el camino exclusivo para preservar la vida y tratar de abrirse paso en un mundo lleno de incertidumbres.

La descripción de la vida que Sebastián observa en Manaos, "El París de los trópicos" (182), o "un enorme pastel de boda habitable" (184) y de otras ciudades amazónicas beneficiadas por el auge del caucho, explica el deseo y codicia que Miguel y Tomás, un siglo más tarde, experimentarán hacia el estilo de vida y los patrones culturales de las grandes metrópolis, imaginarios que se han transmitido en forma de productos mediáticos e historias de la tradición oral a las generaciones siguientes. Pero a diferencia de Tomás y Miguel, Sebastián llega a experimentar la bonanza financiera en repetidas ocasiones por ser uno de sus activos creadores y propulsores, mientras que sus bisnietos solo heredan una maltrecha y fantasmática idea de aquella riqueza, los escombros de una prosperidad que ya no existe, pero que continúa deseándose febrilmente como vía de escape a las condiciones adversas imperantes. En un intento por comprender el presente, Miguel juega a establecer un puente imaginario con aquella memoria remota de la época vivida por el bisabuelo:

Deben haber sido buenos tiempos esos, tiempos de dinero, de no limpiar carros por monedas de diez céntimos ni aprender a decir *uan dolar plis* a los turistas. Aún quedan rescoldos del esplendor pasado en el hierro forjado y los azulejos de las cornisas de algunos edificios, sobre todo en el malecón. Pero también se nota que eso fue hace mucho, los azulejos están descascarados y solo algunas fachadas han sido restauradas...Hace siglos, los cronistas decían que ahí estaba el Paraíso. (12-13)

A pesar del reconocimiento de la decadencia de aquel mundo, la única viabilidad de

un futuro posible, o de recuperar ese "paraíso" dado por perdido, reside todavía en las grandes ciudades industrializadas, no importa si en Perú, Brasil, o Estados Unidos, siempre y cuando sea lo más lejos posible de la selva. Aquí es interesante detenerse a estudiar algunas de las múltiples referencias a la penetración cultural imperialista neocolonial en el limitado y restrictivo universo selvático que habitan estos jóvenes, consecuencia directa del establecimiento y acción política, económica y sociocultural de la élite de poder postcolonial descrita en líneas anteriores. Imágenes de un mundo pre-moderno se yuxtaponen con una (post)modernidad imposible, en tanto que selectiva, exclusiva y discriminatoria, aunque entrañablemente deseada. Miguel, por ejemplo, anhela alcanzar una posición social que le permita pasear a Miluska en un carro grande e invitarla a un almuerzo con Coca Cola, no la versión local del refresco, Inca Kola, que "parece orina de gato" (12). Del mismo modo, el puerto colombiano de Leticia, uno de los lugares en los que se detienen brevemente los chicos al comienzo de su azarosa travesía fluvial, representa para ellos ese espacio idealizado que solo pueden concebir a partir de la acumulación indiscriminada de imágenes superficiales y fragmentadas que han recibido de los medios de información. Lo que Miguel está buscando, "sea lo que fuere, es un lugar mejor que todos los que va dejando atrás, es un lugar que huele a Leticia" (116). Y precisamente lo que les deslumbra de Leticia es lo desconocido e inalcanzable, en tanto que solo le está permitido a una clase social que no es la suya. Leticia, que imaginan semejante al destino más codiciado, Miami, con sus lujosas boutiques, sus tiendas de productos importados de los Estados Unidos, sus perfumerías, las camionetas 4 x 4, "el olor agradable y caro de las mujeres" (116) y, en una palabra, el dinero, es el espacio que se prefigura en el imaginario de los jóvenes como el prototipo de la realización personal. De la misma manera, se entregan a soñar con las imágenes de las rubias de silicón que

protagonizan *Baywatch*, guardacostas de un mar que "parecía un río de una sola orilla lleno de gringas con tetas enormes como flotadores" (257).

En los jóvenes, pertenecientes a "esa raza indefinida que puebla el río, con la tez cobriza pero los rasgos distintos...una eterna lozanía de la piel acompañada por la ausencia de canas... que hace que la gente no cambie..." (53) se contrasta esta apariencia "autóctona" con las prendas de vestir que usan—gorrita de Petroperú, zapatillas Dunlop—incongruente extrañeza que se acentúa con la suciedad (las zapatillas alguna vez fueron blancas) y las piernas famélicas llenas de picaduras de mosquito, estampa viva de la miseria. El narrador se encarga además de llamar la atención sobre el contraste entre la indumentaria de Tomás, en el momento en que se presenta ante la comunidad para "casarse" en la tradición ritual de las uniones entre mujeres huitoto y hombres bora, y el léxico urbano que el joven es aficionado a utilizar. Así, sale a la fiesta con el rostro pintado con símbolos negros y cubierto únicamente con un taparrabos, pero expresa su disgusto protestando con palabras propias del habla juvenil limeña: "huevón, cojudo, bacán". Y es que a Tomás le gustan estas palabras, "a veces se pega a los turistas o a los de la ciudad para aprender palabras nuevas que ellos dicen y que él repite aunque no termine de entender su significado, para apropiarse un poquito de lo ajeno, si no de su sentido, al menos del sonido, para sentirse que viene de un mundo mejor, al menos, de otro" (65). Es evidente que la sensibilidad de este mundo premoderno, en tensión con perennes e intensas aspiraciones (post)modernas, se configura a partir de los escombros materiales y morales acarreados por la explotación de las tierras y el recurso humano durante el auge económico del caucho, caracterizado por la exaltación de la riqueza y las apariencias por encima de los valores intrínsecamente humanos.

5.3 ¿El pejesapo contra la sociedad, o la sociedad contra el pejesapo?

En la película de Sepúlveda se pone en marcha una dinámica similar para subrayar las consecuencias de la desigualdad en la distribución de ingresos, la homogeneización global de los estándares laborales en grandes centros urbanos como Santiago, los efectos de la privatización de todas las instancias de la vida y la drástica reducción de programas estatales de asistencia sanitaria y social como resultado de las políticas neoliberales consolidadas en Chile y otros países del cono sur a raíz de las dictaduras militares. Desde la focalización de Daniel, el personaje protagonista, escuchamos la voz testimonial de los afectados por el subsiguiente repudio a la diferencia individual, manifestada en el caso de Daniel en la minusvalía que resulta de dolencias psíquicas debidas a la adicción a las drogas, todo ello a su vez consecuencia de la marginación absoluta a la que se enfrenta este personaje. La estereotipada presencia de un exitoso estadounidense, representante de la penetración corporativa transnacional que trae consigo la globalización, funge como voz "autorizada" de la hegemonía económica y cultural para señalarle a Daniel las causas de su fracaso. En la crítica opinión del norteamericano, el acceso a cualquier empleo le estará prohibido a Daniel hasta que no comprenda que debe adherirse a ciertas convenciones laborales fundamentales relacionadas con la apariencia personal, tales como cortarse el pelo, afeitarse y vestirse de manera profesional. El personaje se representa a su vez como la voz del privilegio imperial, ignorante de las complejidades inherentes a la perpetuación de la pobreza: ante las quejas de Daniel por las dificultades con las que debe lidiar para conseguir hasta el empleo más básico, lo critica por su falta de voluntad y, con actitud paternalista y tono aleccionador, le relata un episodio de su propia historia personal, en el que le resultó de

lo más fácil obtener un buen trabajo tras haber permanecido incapacitado por un año a causa de un accidente. La visión del estadounidense es, desde luego, promovida no solo por las élites de poder en Chile sino también compartida por el colectivo burgués, que de buen grado ha aceptado adoptar las políticas económicas y culturales dominantes.

Las dificultades de Daniel para sentirse cobijado y seguro en un entorno nacional en el que la mayoría de los ciudadanos parecen seguir este molde prefabricado e inalienable de pensamiento, sustentado sobre la exclusión, se llevan al terreno de la sátira en una de las últimas escenas. Una pareja de indios mapuches de edad madura, vestida con trajes típicos, ejecuta la representación de una tradición artística indígena en una concurrida calle citadina, cuyos transeúntes les van dejando dinero. Al terminar la función, Daniel les pregunta de qué viven y ellos responden que la subvención del gobierno por ser indígenas les basta para vivir muy bien. El protagonista se pregunta entonces hasta qué punto estos sujetos son mapuches "de verdad" o si se trata de "puro cuento". Esta aguda y sarcástica objeción no solo revela el reconocimiento de la aporía de buscar arraigo identitario en orígenes étnicos, sino que además contiene una crítica hacia la mercantilización de lo autóctono con fines comerciales y turísticos. Aquí se aprecia claramente el uso oficial de una vacua retórica de lo nacional como estrategia neoliberal de promoción global turística del país, expresada en una celebración superficial y artificiosa de la etnicidad, y la complicidad de los marginados indígenas, dispuestos a ser objetivados en esta utilitaria dinámica, de la que también, ultimadamente, obtienen beneficios materiales. De la crítica focalizada de Daniel se desprende, también, que el gobierno subvenciona solo aquellas iniciativas que puedan reportar una ganancia material y, por el contrario, muestra poco interés en apoyar programas sociales públicos—asistencia psiquiátrica gratuita, rehabilitación por consumo de drogas, adiestramiento básico para el

trabajo— que garanticen la reinserción social, la protección y el bienestar de los ciudadanos más vulnerables, como el que representa el mismo Daniel.

Es preciso detenerse aquí a comentar que el incómodo final confesional de *El pejesapo* provoca en el espectador una sensación de decepción y antipatía ante un protagonista hacia quien, durante la mayor parte de la película, ha podido sentir cierta compasión, aún después de la escena en que da muerte Alicia y a Melo, acción que sería posible atribuir al desequilibrio mental temporal que sufre a causa de la inmersión prolongada en el agua. Por una parte, podría pensarse que tal caracterización del personaje respondería a una estrategia estética que busca llamar la atención acerca de una tendencia sociocultural a culpabilizar, y aún demonizar, a todo aquel inconforme que no se adhiere a las convenciones dominantes. Más allá de ello, habría que preguntarse si detrás de la desenfadada e insolente crueldad de Daniel, no subyacería una fuerte posición crítica hacia la decepcionante visión del mundo de la cultura hegemónica chilena, cuyas convicciones ideológicas, impuestas desde las élites de poder, han sido permeadas e interiorizadas hasta por los sectores más desposeídos de la sociedad, de modo que es difícil, o incluso imposible, lograr una integración cuando se objetan esos valores. La actitud de rebeldía de Daniel se origina en gran medida en una actitud de profundo rechazo contra el *statu quo* burgués, promovido no solo por los miembros de la burguesía sino por todos los ciudadanos, incluidos los que nada tienen y apenas subsisten en las márgenes del río, o los indios mapuches y temucos, anacrónicos proponentes de las creencias competitivas e individualistas del neoliberalismo. El personaje de Daniel se resiste así contra todas las instituciones que, desde su subjetividad, simbolizan espacios de opresión. A la vez, debido a esta desaprobación, opta por rehusarse a contribuir con valores humanos a la posible reconstrucción de las instituciones y del tejido sociocultural y moral del que ha emergido.

La primera de estas instituciones objeto de censura es la familia. El protagonista minimiza la significación de la célula familiar y el valor afectivo de la paternidad; para él, el hecho de que la esposa le haya dado una hija, no la hace acreedora de mérito alguno. Pero si observamos con más atención, lo que en realidad critica Daniel es la superficialidad y la formalidad vacía de la institución familiar. Sabemos esto en el momento en que le reclama a la esposa que nunca ha intentado el menor esfuerzo por conocerlo en su fibra más íntima: "no hai sido capaz de llegar al corazón mío". La voluntad de perderse en una vida de vicios y ocio, de la misma manera, es el resultado de su escepticismo en torno a la institucionalización de la locura y de la adicción. Lejos de cristalizar su reiterada, mas no sincera intención de internarse en un centro psiquiátrico para rehabilitarse, opta con deliberación por continuar hundiéndose en la anomia social, puesto que es consciente de que, en gran medida, la causa original de sus tribulaciones emocionales reside, precisamente, en el carácter unidimensional, restrictivo y exclusivo de las dinámicas socioculturales imperantes. Así, según la racionalización del personaje, desde luego, la institución psiquiátrica, nacida en el seno de esas dinámicas, no es capaz de proporcionar respuestas efectivas a los padecimientos de la mente y del espíritu que lo aquejan. Por último, la explotación de los ciudadanos sin privilegios y la hipocresía general del mundo corporativo son un blanco de particular acrimonia. En otra de las escenas documentales de la película, se muestra a Daniel al ser entrevistado por algún periodista sobre su experiencia laboral en una planta de reciclaje de componentes de computadoras. Este segmento se yuxtapone a una entrevista anterior con uno de los directivos de la mencionada compañía. Las versiones del empleador y del empleado son, como no sería difícil anticipar, diametralmente opuestas. Aquél se asegura de ponderar el compromiso de la compañía, que opera bajo preceptos cristianos, con las comunidades locales. Se jacta,

mirando directa y fijamente a la cámara, de que la filosofía del negocio es, como lo era para el mismo Jesucristo, el bienestar del prójimo, por lo que la prioridad es proveer trabajo y oportunidades a los desfavorecidos: "cuando alguien le da trabajo a otra persona, le da alternativa, como dice el proverbio, a las personas no hay que darles un pescado sino una caña de pescar para que puedan validarse", asegura con actitud paternalista. En la escena que sigue en lo inmediato, Daniel se encarga de echar por tierra esta retórica, que percibe como falsa y vacía. Con tono displicente—"esto me da hasta hueva contarlo", dice—relata que la empresa en cuestión lo mantuvo embaucado por seis meses, presionándolo para trabajar a diario y dándole largas para firmar un contrato que nunca llegó a materializarse. Reconoce que "el sueldito" le sirvió por un tiempo, pero critica de modo acérrimo el hecho de que en realidad se trata de una limosna, puesto que la voluntad subrepticia de la empresa es utilizar la posición de minusvalía de los ex-internos para promoverse en la esfera pública mediante un discurso falso de humanitarismo. Así, con visible cinismo, objeta que los directivos de la planta

...explotan la parte de que estuviste preso y que ahí te están dando una oportunidad, sobreexplotan eso para su propio beneficio. Se hacen alarde ante la prensa de que no solo hacen una iniciativa de reciclaje sino que integran a los ex-internos, con lo que hacen servicio social... se promueven como una empresa con responsabilidad social.

Aquí es preciso recordar uno de los rasgos del modo picaresco que, según la propuesta de Wicks, se refiere a la relación conflictiva y a menudo irreconciliable entre el personaje de características picarescas y la sociedad (61). En *El pejesapo*, como también sucede en *El príncipe*, se revela claramente la fluctuación entre la exclusión, la lucha por aceptación y, en última instancia, una autoexclusión que implica la renuncia a un mundo que rechaza al personaje y que éste en respuesta, como hemos visto en el caso de Daniel, lo

repudia aún con mayor vehemencia. El rechazo social hacia Daniel se reconoce en primer lugar, de una forma sutil pero evidente, dentro de su propia casa. Aun cuando Jessica pertenece a un sector de las minorías, y es ella misma sujeta a la discriminación social debido a su condición neurológica irreversible, se adhiere a las convenciones sociales imperantes. Debido a ello, no es capaz de aceptar la naturaleza diferente del marido ni de reconocer sus carencias afectivas. Como resultado, cíclicamente se cansa de su conducta disipada, lo expulsa del hogar, y le exige, como única y simplista alternativa de cambio, que se interne en un centro de rehabilitación. Su percepción general sobre Daniel es que es un fracasado que fuma pasta base todo el tiempo, que prefiere estar "hueveando en la calle" antes que responsabilizarse por la familia, que "nunca va a cambiar" y que teme "que lo maten en la calle".

La eterna cadena de discriminación social hacia el personaje se pone en marcha desde el inicio de la película cuando Alicia, un personaje también minoritario con apenas los recursos mínimos necesarios para sostenerse, le niega el amparo en su casa. La desconfianza de Alicia se sustenta sobre sus prejuicios hacia el nomadismo, el ocio y la enfermedad mental, "males" todos encarnados en la figura de Daniel. La mujer no expresa en ningún momento la voluntad de escuchar, mucho menos de profundizar en la comprensión de las razones que llevaron a un congénere a decidir quitarse la vida en el río, o a encontrar la explicación sobre su pérdida de la memoria en la amnesia temporal que le provoca el trauma del casi ahogamiento por inmersión. Desde su percepción, tan simplista como la de Jessica, Daniel es un vago y un loco a quien los carabineros "le llaman la atención" por andar errante, a quien "se le olvidan las cosas", y quien intenta quitarse la vida. En consecuencia, le repite una y otra vez que allí no le puede dar cobijo, le asegura que va a encontrar amparo pero en otra parte, y le propone que se "vaya a una casa donde

puedan tenerlo, las personas que no tienen donde estar", a lo que añade que está segura que personas como él, con su "enfermedad" reciben "un sueldo por eso"—es decir, le propone que solicite la asistencia gubernamental a la que tendría derecho por discapacidad mental. En un momento durante esta confrontación, la cámara se acerca al rostro de ella y se enfoca en la expresión de miedo y repulsión que reflejan sus ojos, lo que revela la profunda división entre ambos y la imposibilidad de reconciliación. Para acentuar este efecto, una vez que Daniel se retira momentáneamente, Alicia se dirige con palabras cariñosas hacia un gato y le pregunta si tiene hambre. Este gesto sirve para mostrar el contraste, casi grotesco, entre la apertura de Alicia de humanizar a un animal, hacia el que muestra agrado y compasión, y su reticencia a solidarizarse con un ser humano en necesidad. Sabemos que no podemos esperar mucho más de Alicia en el momento en que le cuenta a Daniel que tiene una hija, con quien no tiene contacto, y que vive del otro lado del río, donde hay "pura gente mala".

Este lugar, claramente marcado como contenedor de los "otros", los condenados al destierro y a la postergación, pronto se configura en la película como una alegoría del infierno, que a su vez sirve como metáfora de la sociedad neoliberal de la que emerge el personaje, donde no son posibles ni la esperanza, ni la redención, ni la reconciliación para los "disidentes". El pueblo al otro lado del río, en efecto, ha ido habitándose con una población cada vez más densa de parias que, como Daniel, han sido "botados" por el río o el canal después de haberse lanzado en ellos en busca de la muerte. En algún momento, Daniel conversa con un habitante local que confirma esta tendencia al decir que ha visto miles de muertos transportados por el río y que, en una actitud de indiferencia, o cautela, semejante a la de Alicia, declara que no se complica en la tarea de rescatar gente.

Tal como ocurre en *El príncipe*, donde hasta de la cárcel expelen a Miguel y a

Tomás, aquí es la misma naturaleza, encarnada en el río, la que se encarga de "limpiar" el ambiente de anticuerpos contaminantes. Esto recuerda el determinismo de la selva que también se caracteriza en *El príncipe*, donde solo los más aptos pueden subsistir. En *El pejesapo*, de igual forma, los menos aptos, todos esos perdedores que no hallan su lugar en la sociedad homogénea burguesa, son filtrados primero por el río, y luego por la sociedad misma, quien les asigna un lugar "al otro lado". Tras el rechazo de Alicia, vemos a Daniel en la escena siguiente en este aciago y agreste lugar, en una noche oscura y fría, entablando un diálogo con una mujer que muy probablemente sea aquella hija "perdida" de Alicia. A partir de la confrontación que sostiene con la mujer, y de otras imágenes reveladoras que comentaremos en un momento, nos damos cuenta de que Daniel se ha debatido, por un periodo de tiempo impreciso que parece ser inmemorial, en una pugna existencial por salir de este espacio de muerte—una muerte simbólica, equivalente a la muerte social—al que, de manera cíclica, parecería condenado a regresar. La disputa con la mujer se origina en una discrepancia sobre las fechas en que Daniel llegó al lugar: él sostiene que llegó el 23 de junio de 1999, pero ella le refuta una y otra vez que no, que fue el 23 de junio de 1995. La airada discusión no sirve a otro propósito sino al de aludir a la cíclica pérdida de la memoria del personaje principal a causa de un círculo que se repite quién sabría cuántas veces: echarse al río, y seguidamente ser devuelto y empujado "al otro lado" a continuar la búsqueda por la subsistencia. De hecho, a Daniel se lo muestra en repetidas ocasiones a lo largo de la película en el mismo lugar, donde pasa prolongados periodos ejerciendo el duro, monótono y rutinario trabajo de apilar piedras hasta perder el aliento. La imposibilidad de romper este ciclo es una clara referencia a la condena de Sísifo, mito utilizado por Wicks para ilustrar la condición picaresca, en la que, como en el caso de Daniel, se vuelve invariablemente a una situación de precariedad y desesperanza, de la que parece no haber

escape: "the perpetual repetition of continuous dis-integration", en palabras de Wicks (326). El destino de la mujer, como habitante de este pueblo, no es mucho más promisorio. Su vida consiste en levantarse a las nueve de la mañana, dirigirse a la planta de energía a desempeñar una función laboral meramente mecánica, tomar una cerveza con algún vecino y regresar a prepararse para un nuevo día, exactamente igual al anterior. Dice, además, haber estado allí desde el principio para ser testigo de la construcción de todas las casas, la disposición de todas las piedras, los casamientos de todos los jóvenes y los nacimientos de todos los niños en "este pueblo de mierda muerto", donde la gente es siempre la misma y donde la única fuente de energía, el corazón del pueblo, o "lo único que hace posible la vida", es la planta eléctrica que proporciona trabajo a los habitantes del lugar. El estancamiento, la exactitud de los días, la carencia de movimiento y de experiencia, explican, además, el hecho de que las personas, que "apenas envejecen", no crezcan ni alcancen una madurez vital en semejante espacio.

La diferencia clave entre la actitud de la mujer y la de Daniel es que aquella ("muerta" a los ojos de Daniel) se conforma con su destino, ante el que asume una postura de cierto pragmatismo y resignación, mientras que éste, que se describe a sí mismo como "vivo", se resiste a aceptar tal mediocridad de la existencia y, en consecuencia, lucha con voracidad por una vida con un sentido y significación más satisfactorios. Muerte e infierno, son, entonces, palabras claves para comprender la interpretación que en la película se pone en marcha con relación al modelo económico y los comportamientos socioculturales chilenos en una sociedad para la que el bienestar humano de todos sus habitantes por igual no es una prioridad, en claro y cíclico contraste con una versión idealizada de la vida y hasta del paraíso, construidas desde la subjetividad del personaje, y a las que intenta una y otra vez acercarse.

Formulada esta contextualización de las sociedades de las que emergen estos protagonistas "picarescos", me remitiré a los ya mencionados fundamentos de Guillén y de Wicks para aproximarme a la caracterización de los personajes en cuestión, y argumentaré que, si bien no se trata, desde luego, de obras picarescas, sí presentan abundantes rasgos que me permiten insistir en que su construcción narrativa se configura a partir de un mito / modo picaresco. Sostengo, de modo preliminar, que tanto Miguel y Tomás, en *El príncipe*, como Daniel en *El pejesapo*, son caracterizados con atributos del pícaro tradicional: si nos atenemos a la definición de Guillén, encontramos que todos estos personajes—aún el mismo Sebastián comparte varias de estas características—son marginados de distintas formas por la sociedad, atraviesan por situaciones de necesidad material, son desplazados de sus lugares de origen, son incansables en su búsqueda de un lugar a donde ir, sentirse seguros y preservar la vida—¿no es esta, por cierto, la búsqueda de un hogar, motivo último del *Bildungsroman*? —, experimentan un profundo sentimiento de soledad, se ven forzados a desenvolverse en condiciones precarias en un ambiente hostil, perciben el mundo como un lugar agreste, derivan un aprendizaje de la experiencia, por más negativa que ésta sea, y recalibran su sistema de valores, aunque sea para peor. Los hermanos por parte de padre Miguel y Tomás en *El príncipe* comparten el rasgo de la orfandad y el carácter incierto de su origen, mientras que Daniel, a pesar de tener una presunta familia (que nunca aparece en la película), se ve en una situación de desamparo equiparable a la de un huérfano, debido a un círculo vicioso provocado por las dinámicas socio-económicas inflexibles e inmovibles de su entorno. Con respecto al punto de vista, *El príncipe* es una novela estructurada en once capítulos, en los que un narrador omnisciente en tercera persona cuenta las historias de Miguel y de su bisabuelo Sebastián, en secuencias narrativas alternadas. De modo que, según la distinción de Francisco Rico, citado en Wicks

(56), la obra no cumple con el requisito indispensable de la narración en primera persona para ser considerada como picaresca, sino más bien conforma con lo que Rico llama "narrativas con un personaje que es pícaro" o, más exactamente, según el caso que nos ocupa, personajes que evidencian múltiples rasgos del pícaro. En *El pejesapo*, la parodia de filmación en formato documental combinado con ficción, le confiere al personaje una gran fuerza testimonial y pseudo-autobiográfica, sobre todo si se toma en cuenta el hecho de que Héctor Silva, el actor chileno que interpreta a Daniel, es un sujeto ex-presidiario y relegado a los márgenes tal como el personaje que encarna. Tanto en las instancias en las que se dirige directamente a la cámara, como otras en las que conduce entrevistas con personas en diferentes parajes, no cabe duda de que esta historia se cuenta desde la perspectiva de Daniel.

5.4 Una configuración preliminar de Miguel y Tomás como "pícaros"

Las escenas iniciales de la novela preludian con claridad la condición del protagonista, Miguel, como individuo repudiado y olvidado por la sociedad. En las primeras páginas, se materializa su orfandad al morir su madre, momento crucial dado que marca el comienzo de su soledad absoluta en el mundo y su camino a la vida vagabunda, a la deformación en una suerte de pícaro latinoamericano contemporáneo. Su espacio de procedencia, la ciudad de Iquitos, se caracteriza a su vez como escenario de la sombría y sórdida realidad socio-económica y cultural en esta región amazónica en el siglo XXI, en la que la posibilidad de desarrollo, bienestar y autorrealización le está negada a individuos como Miguel. Iquitos se describe como un lugar tan desolado como sus pobladores más desposeídos, en el que "afuera del cementerio, todo parece tan muerto como adentro" (10)

y en el que el material y apariencia de un ataúd permite predecir la importancia del difunto que yace en él: la caoba se reserva para las figuras de rango clerical, militar y gubernamental más alto, y de allí el material se va degradando de acuerdo con la procedencia de su ocupante. La madre de Miguel, como no es difícil predecir, pertenece a la más precaria "categoría de muerto", aquel que no merece un entierro digno, de los que llegan al cementerio "metidos en una caja de triplay, como los juguetes, un cajón donado de mala gana por algún empleado portuario a petición del capellán, para que al menos se cubra un poco el cuerpo antes de ser enterrado, después qué importa..." (9). Aquí es la clase social, aún por encima de la procedencia étnico-racial, la variable que define el rechazo que experimentan estos personajes. La prueba de ello es que Miguel es tan blanco que, de no estar tan pobremente vestido, "hasta parecería limeño" (10), pero su blancura, sin embargo, no le reporta beneficio alguno en términos de mejorar sus condiciones de vida: "Por muy blanco que sea, es pobre como una rata de río, y eso echa por la borda todas las posibilidades que su color le ofrece" (11). En su propio entorno social, su presencia es sentida como la de un anticuerpo. Palabras propias de la variedad léxica regional peculiar a Iquitos, tales como "hijito", "chibolo", "papacito", son utilizadas constantemente por parte de personajes de clases sociales más afortunadas que la del joven, para marcar y justificar su exclusión social:

Se usan para sacarlo de los mercados o hasta de la casa cuando hay algún cliente, para hacerle trabajar más, para no pagarle, para no permitirle subir a un bote, para no dejar que se quede en la costa, para expulsarlo, arrimarlo, sacarlo de los partidos de fútbol, obviarle en la ronda de cerveza, no darle cigarrillos, negarle el sexo, pedirle dinero, echarlo de los conciertos, en fin, para todas las cosas que él odia. (15)

De manera similar a como ocurre en las narrativas picarescas, la incertidumbre y la

vergüenza que rodean el origen de Miguel y de Tomás, quienes jamás llegan a conocer a su padre, determinan las condiciones antes mencionadas de pobreza y discriminación, transmitidas a través de generaciones, a las que parecen condenados estos personajes. De entrada, y desde una postura de desengañada ironía que nos remite inequívocamente a la sensibilidad picaresca, el narrador nos comenta que Miguel es muy consciente de su "linaje", que no es otro que el de "una casta maldita, de hombres condenados a dar vueltas por la selva y a morir en ella, de hombres encerrados en la jaula más grande y pesada que se le ocurrió a Dios. Él sabe que no hay lugar para él en esta tierra que ni siquiera es tierra sino agua con barro..." (23). Desde luego, más allá de la desafortunada realidad de haber nacido en la selva, a esta condena de inferioridad y aislamiento contribuye sin duda el hecho de que la reputación de la madre de Miguel—así como la de Miluska, la adolescente que puebla los sueños del chico—es ignominiosa. Con el propósito de situarlas en contexto, el narrador ofrece una clasificación de las putas de Iquitos. Las primeras, a las que pertenecía la madre del protagonista, han visto desvanecida su otrora fama debido a su edad avanzada y las huellas visibles de la mala vida, y ahora se conforman con permanecer alrededor del puerto para "ganarse el pan con los empleados del comercio". Las segundas son las que, como Miluska, todavía privilegiadas por su juventud y efímera belleza, se ubican cerca de los hoteles para atraer turistas, sin necesariamente cobrar demasiado, "pero siempre consiguen regalos bonitos y sueñan con enamorar a punta de vientre y fuego a algún empresario que las lleve a Miami" (15). En uno de los diálogos, Miguel le declara su amor a Miluska, le promete cuidarla y le propone tener hijos, a lo que ella responde con un gesto de sarcasmo y auto-menosprecio: "Hijos! Para hijos de puta, suficiente contigo" (20). No mucho más honorable es la reputación del padre de Miguel y Tomás, cuyo legado para sus hijos no ha sido más que un diente de jaguar, única señal que les revela a los chicos,

también ajenos el uno al otro hasta cierto momento en la novela, su parentesco fraterno. A este irresponsable padre se le describe como un sujeto que aspira a vincularse con el tráfico de coca, pero ni aún a esta fraudulenta actividad le es dado dedicarse con seriedad porque, ni es piloto, ni trabaja en los laboratorios. Por lo tanto, sobrevive haciendo "cachuelos", es decir, "pequeños encargos muy bien pagados" para un potentado local, "uno de esos tipos oscuros que nadie sabe exactamente qué hace y todos prefieren no saber" (22).

La procedencia de Tomás, por su parte, es mucho más nebulosa que la de Miguel, puesto que no se le conoce ni madre ni lugar preciso de nacimiento: nadie sabe de dónde viene y ni siquiera él mismo sabe decir cuál es su apellido (160). De lo poco que se sabe es que cumple la pragmática función social de indígena bora, porque en la aldea faltan hombres que se casen con las mujeres huitoto, pero las múltiples, contradictorias y novelescas versiones sobre su origen hacen imposible rastrear su verdadera procedencia. Según una historia, ya parte de la tradición oral del poblado, fue a parar allí en una ocasión en que iba de polizonte en un barco y, o lo arrojaron al mar, o se echó a él antes de que lo encontraran. En la aldea, no obstante, le dieron la bienvenida sin hacer caso a una u otra versión, le permitieron aprender la lengua local, integrarse a las costumbres de los pobladores, y ejercer sus habilidades en el comercio, de modo que "se puede pasar por alto el detalle de que su sangre sea de sabe Dios dónde" (66).

Los continuos desplazamientos preludian, entonces, una aniquilación progresiva de la memoria. Esta desconexión entre el sujeto y su pasado se aprecia en un ejemplo textual más adelante en la novela, en el momento en que la policía detiene a Miguel y a Tomás cuando intentan ahogarse uno al otro en el fango del río, aún no conscientes de su parentesco fraterno. Uno de los agentes interroga a Tomás sobre su procedencia, y él dice venir de Ucayali, una ciudad de estampa post-apocalíptica y que, como acota el narrador,

carece de historia, con olor "a petróleo, a pescado muerto, a gas, a fábrica de papel y a astillero" (105). Sin historia también es la aledaña ciudad de Pucallpa,

tan reciente que no tiene monumentos históricos ni construcciones viejas, nada de casas de hierro como la que le gusta a Miguel, nada de fachadas de metal forjado ni historias antiguas de aventureros. Solo dinero corriendo a manos llenas y mezclándose con el aire pegajoso, el único de la Amazonía que no deja vivir ni a los mosquitos. (105)

Para estos personajes, entonces, la conceptualización de las raíces, la familia, las tradiciones y el pasado resulta problemática, ajena y alienante. La ausencia de familia, el desconocimiento del origen, la falta de modelos de aprendizaje a emular, la procedencia de poblados de memoria histórica débil o ausente, son factores que, como veremos más adelante, afectarán en profunda medida el desenvolvimiento de cada uno de estos personajes en su entorno, su relación consigo mismos y con sus congéneres. Estas rupturas contribuyen, a la vez, al desasosiego existencial, a la dificultad de encontrar valor en sí mismos y en otros, a la imposibilidad de acceder a espacios de cobijo, a la desorientación espacial, a la incertidumbre de propósito, y lo que nos concierne a continuación, a los desplazamientos constantes y sin destino.

Como veremos en los párrafos siguientes, estas trayectorias se articularán en la novela en formas episódicas que en mucho recuerdan la estructura de las novelas picarescas. Como señala Wicks, otra de las características predominantes del modo picaresco en ficciones posteriores a la tradición de los siglos XVI y XVII, es el ritmo narrativo que marca cada episodio y que más o menos sigue un patrón que comprende varios de los siguientes elementos: una confrontación, forzada por la adversidad, que recae sobre un personaje de rasgos "pícaros", eterno conejillo de indias; una conspiración que justifica o satisface esa circunstancia; una complicación que pone en peligro la existencia del "pícaro" y, por último, un desenredo, o complicación del enredo en caso de que el

personaje sea aprehendido (55). Según Wicks, esta estructura alude, en un sentido más amplio y como se comprueba tras el estudio de esta novela, al ritmo de continua desintegración que caracteriza la picaresca. Y es que, como veremos, en cada uno de estos episodios "picarescos" de *El príncipe*, la desintegración tanto del espacio, como del propósito del recorrido, como de la identidad, inocencia e integridad moral de los sujetos mismos, es un *leitmotiv*.

Es en Manaos, la inmensa metrópolis que una vez deslumbrara a Sebastián y que ahora engloba una gama de vicios a partir de su condición de fuerte militar convertido en puerto franco, que los jóvenes personajes se exponen con mayor intensidad a un ambiente depredador, en el que niños desamparados como ellos solo pueden sobrevivir mediante el perfeccionamiento de sus técnicas delictivas: "...los chicos de la edad de Miguel y Tomás tienen miradas como cuchillos y pasean en grupo, observando las carteras indefensas y los bolsillos desguarnecidos, midiendo el grado de sueño de los vendedores en los puestos, pequeñas aves de rapiña con más presas que tiempo para lanzarse sobre todas ellas" (159). La pérdida de inocencia, y con ella, el envilecimiento de Miguel, ocurren de modo gradual. Esta transformación alcanza un momento importante en el relato episódico en que los dos jóvenes llegan a parar a Manaos, ya como prófugos de la justicia, tras lograr escapar con una bolsa de droga que un par de agentes policiales les han encargado entregar al otro lado del río, a cambio de unas pocas monedas que, sin embargo, parecen una fortuna para los desposeídos jóvenes. Desde su ingenuidad, se deslumbran ante la perspectiva de poder vender "la merca" en alguna localidad de la amazonia brasileña y, a partir de ese momento, comenzar a amasar tales riquezas que los conduzcan a un deseado *statu quo*, o al "progreso" (159): "se irán a Miami, luego se cazarán a todas las hembras y se comprarán un barco para vender merca por el río de Miami" diría Miguel (153).

A pesar de su inexperiencia, Miguel cuenta con una capacidad innata, que aprende a desarrollar con el tiempo, para encarar cualquier problema, impulsado por su espíritu de supervivencia. Esta destreza lo habilita para comenzar a perfeccionar el arte de la mentira. En un principio, la ejerce con torpeza. Por ejemplo, en uno de los episodios iniciales, pretende hacerle creer al capitán del barco que los ha traído hasta Manaos que la policía peruana los busca porque escaparon del reformatorio de Iquitos. No obstante, no se detiene a pensar en el detalle de que ha sobornado al mismo capitán con un billete de cinco dólares para que no los delate en el momento en el que la policía pesquiza el barco en busca de los dos chicos. "¿Se han escapado con billetes de dólar?...No me jodas, pues, hijito. Tú traes algo. A ver la mochila, trae pa ca" (158). Ante la inminente retención por parte del capitán, los jóvenes forcejean y es Miguel quien lo muerde con tal fuerza en el brazo, que logran escapar con la mochila de drogas intacta, en un claro ejemplo de un desenlace característico del modo picaresco. Con el dinero que han obtenido por el encargo que nunca entregan, se abren paso en Manaos, se "hartan" de pollo asado con papas fritas hasta que les chorrea la grasa por los brazos, y deciden que es posible tomar un taxi e ir a dormir a un hotel. Aquí se inicia otro episodio cargado de humor picaresco. El taxista los conduce a uno de los hoteles más lujosos de la ciudad y "bajan del auto como dos magnates" (160). La entrada les es bloqueada, sin embargo, porque son menores que no vienen en compañía de sus padres, y además porque el botones sospecha de inmediato que se trata de niños de la calle. Miguel y Tomás no comprenden por qué se les impide la entrada al hotel si llevan dinero "suficiente" ("once dólares con cuarenta centavos de real que les dieron de cambio en la churrascaria") (161). Como deciden resistirse y pelear, terminan por ser expulsados con violencia después de causar un escándalo tal que el botones resulta herido en la cara con un trozo de porcelana de un jarrón que Tomás ha roto de una patada. "Será que no se

puede pagar con dólares en ese hotel de mierda?" se pregunta Tomás, y se le ocurre que tal vez si les muestra la mochila, valorada según sus cálculos en cincuenta mil dólares, les permitirían el ingreso. Se detiene, sin embargo, porque . . ."sabe que así no son las cosas, siempre ha sabido cómo no son las cosas pero nunca ha sabido cómo sí son" (161).

Inevitablemente, la policía de Manaus los descubre como sospechosos de portar drogas, y van a parar a una celda de prisión, donde los muelen a palos para obtener su confesión.

Las violentas escenas de la cárcel se alejan de la sensibilidad picaresca: los policías se ensañan contra los jóvenes en imágenes que recuerdan la brutalidad contra los indígenas por parte de los colonos del caucho, lo que alude al carácter repetitivo y cíclico de la historia. En un giro insólito que pone en evidencia una gran ironía narrativa, llega a haber tanta gente en la celda, y los chicos están tan enfermos a causa de los maltratos, la desnutrición, y las fiebres convulsivas a causa de las infecciones en las heridas no curadas, que la policía los echa de la cárcel y los arroja a su suerte en un basural. A Miguel, en una aguda reflexión sobre su condición de marginado, merecedor de aún menos atención y consideración que un objeto de poco valor, no deja de parecerle divertido que hasta de la cárcel lo expulsen, después de haber planeado tantas huidas, "como a un excedente, un bulto que sobra hasta donde se guarda a la gente que sobra de la ciudad" (203). Gracias a la ayuda de un par de locales, logra recuperarse del trauma carcelario y, al cabo de un tiempo, se reúne de nuevo con Tomás para continuar con su búsqueda.

A medida que avanza la diégesis, tanto Tomás como otros chicos que van conociendo en el camino asumen el rol de mentores de Miguel en el arte de la profesionalización de la delincuencia. En la fiesta del Boi-Bumbá en la ciudad de Parintins, este adiestramiento alcanza un nivel más allá de sofisticación. En esta feria multitudinaria y carnavalesca, en la que se busca recrear un microcosmos circense de la selva y sus

dinámicas de desigualdad, abundan las parodias de animales selváticos gigantes (tucanes, papagayos, jaguares, caimanes y anacondas) y de indígenas en escena que "representan la llegada de los caucheros y el exterminio de la raza, así lo llama el presentador" . . . "los carros alegóricos son la selva misma, el aire mismo, el río y la sangre derramada sobre él . . ." (221). Abundan además, entre los entusiastas espectadores, los borrachos y los turistas, siendo los "gringos" el blanco más codiciado puesto que, según Tomás, "son los que más plata tienen y los más brutos" (219). De modo irónico, mientras los distraídos visitantes se deleitan en el consumo de representaciones contemporáneas del motivo de la selva, totalmente ajenos a sus realidades históricas, los herederos del pillaje destructivo colonial contra los recursos naturales y humanos de la selva ejercen su revancha de la única manera en que pueden y saben hacerlo, mediante el robo y la violencia. Así, la fiesta se torna en "una convención de ladrones que muestran sus mejores artes y amasan pequeñas fortunas gracias a los incautos" (219) y, entre estos, desde luego, sobresalen Tomás y su aprovechado alumno Miguel. En tan solo un día, el uno le enseña al otro todos los secretos del robo callejero, mientras que el receptor absorbe el conocimiento eficientemente, tanto que "por la tarde, ya es capaz de hacer sus propios robos sin ayuda" (219). El botín con que se arman les permite pasar el día oyendo la música de las bandas locales y bebiendo.

Lo que se cuenta en estos episodios nos apremia a indagar sobre los procesos de aprendizaje y autoformación en esta novela, elementos claves en cuanto al género del *Bildungsroman*. La pregunta básica que se desprende de estas lecturas es: ¿qué aprenden estos jóvenes? De manera preliminar, es posible afirmar que Miguel y Tomás experimentan una curva de aprendizaje negativo, mediante la que los personajes, a partir de una serie de experiencias cada vez más adversas, incorporan a su acervo de

autoconocimiento los artilugios del engaño y el delito, lo que a su vez permite afirmar que en la novela se oblitera la noción de *Bildungsroman* en lo que concierne a la educación y a la esperada elevación de la conciencia. Esta creencia se afianza con más contundencia, como veremos a continuación, hacia el final de la novela.

5.5 El caimán y la anaconda: los modelos "educativos" a emular en *El príncipe*

En el último capítulo, ávidos de llegar al mar, Miguel y Tomás se embarcan en la etapa final del viaje fluvial representada en el espacio narrativo, esta vez hacia el estado de Pará, donde el Amazonas se acerca más al Atlántico y "es cada vez más un océano" (266). Aparecen aquí un conjunto de nuevos personajes que representan un paso más allá en la degradación a la que ya se han expuesto los protagonistas. Entre ellos destaca Brito, un adolescente de la edad de Tomás y Miguel pero más "experimentado" que ellos y, desde luego, la "experiencia" en este entorno equivale a la intensificación de la corrupción y la pérdida de los escrúpulos. Ronaldo, Milton y Edvaldo también forman parte del clan de Brito, menores de edad que han cumplido condenas en reformatorios locales por crímenes que van desde asalto con lesiones hasta incendios en escuelas con niños dentro. Zezé, el maestro de todos ellos, es el viejo que los lleva en el barco, un forajido avezado. En un inicio de esta etapa, Brito, taimado y traicionero como un jaguar "agazapado en la noche sobre la laguna" (259) funge de modelo de adiestramiento para Tomás y Miguel, y a partir de las enseñanzas que de él obtienen, sellan su conversión en delincuentes. No en vano, la primera experiencia de aprendizaje al lado de Brito es la de la cacería de caimanes para vender sus pieles. Estos animales, relata el joven, "se comen hasta a sus hijos. Cuando son pequeñitos, si los ven solos, se los tragan, y si uno te muerde un brazo, los demás se arrojan

sobre ti para pelear entre ellos por la carne que quede" (259). El tono didáctico con que Brito transmite a sus pupilos esta alegoría fiel de la sociedad predadora en la que ellos mismos, caimanes personificados, sobreviven, se complementa con una sonrisa que recuerda a la de "un padre cuando su hijo da los primeros pasos" (259).

La imagen de los caimanes devorándose unos a otros invita a Miguel a recordar las visiones de destrucción premonitorias durante el rito de iniciación que experimentó una vez bajo la tutela de Mae Francisca, cuyas pociones de yopo le hicieron verse a sí mismo por dentro y reconocerse como un caimán. La experiencia alude a un vínculo atávico con la memoria histórica, y sustentado en las relaciones de depredación entre semejantes: los caimanes machos de la ciénaga mastican la carroña de sus propios hijos "para sentir el crujido de sus huesos" (170). Esta cosmovisión es consecuencia directa de las acciones del padre fundacional de todos los "caimanes", Sebastián, el príncipe de los caimanes, quien establece y prolonga al infinito la cadena de aniquilación filial y fraternal, y con ella, el cierre a la posibilidad de caminos abiertos y arraigos para las generaciones posteriores. Miguel interioriza esta visión del mundo a partir de sus contactos (de)formativos con Brito, y muy pronto aprende a enganchar el "Roberto Carlos", el barco en el que viajan, a los barcos que se roban en su camino, como también a mover la mercancía robada de un barco a otro sin perder el equilibrio. Estos robos, en los que ya hacia el final van dispuestos a violar y a matar, son perpetrados a mano armada, con el mismo salvajismo con que, tras matar un cebú para almorzar, se abalanzan sobre su cuerpo para tasajearle la carne sin método, bien sea con un cuchillo con el que sacan deformes filetes, o hasta con los pedazos de botella que han roto para amenazar al guardián de la laguna que la protege contra los abigeos, con lo que solo logran "llenar la carne de aristas" (269).

El deseo de huir de la selva, aunado al mero instinto de sobrevivir en un mundo

donde nadie se ocupa de él, conduce a Miguel a preguntarse si tal vez no pudiera acostumbrarse a esa vida, "que tal vez no esté tan mal" (269). Y es que, después de todo, este es uno de los escasísimos entornos en que al joven protagonista le es posible desarrollar importantes lazos afectivos con una figura paterna y con las figuras de "hermanos mayores", a pesar de que sean éstos antihéroes que refuerzan la creencia de que abrirse paso en la estricta jerarquía social a costa de todo y de todos es el único camino posible. Así, Zezé "no parece tan malo", cuando llega el atardecer y se sientan a disfrutar su trozo de cebú, el viejo cuenta amenas historias del río. El amoral malhechor se perfila como una figura de admiración a la que todos quieren imitar, puesto que los desvalidos jóvenes no tienen a nadie más en quien refugiarse. A pesar de que les pega con la cacha del arma en la cara ante cualquier desmán, "igual lo quieren, porque no saben qué sería de ellos sin él. Y porque si les pega, sus razones tendrá" (270). La corta edad de los chicos y la carencia de experiencias afectivas funcionales, son factores que afectan de modo irremediable su capacidad de discernimiento para comprender cuándo un tipo de comportamiento o de relación humana es noble, y cuándo es profundamente malsano. El modelo "paterno" que propone Zezé es deseado entre los chicos sobre la base de cualidades como su hábil manejo de las armas o su capacidad de hacer trampas en los juegos de azar. Se dan cuenta que en la selva solo llegan lejos quienes, como Zezé, se ganan el respeto colectivo por medio del terror y la tiranía, de modo que Miguel decide que "le gustaría ser como él" (270). Zezé, de hecho, llega a satisfacer la ausencia de padre que aqueja a todos estos chicos, quienes ven en el viejo un prototipo paterno, no importa cuán deficiente e imperfecto, "un padre de puta madre" (274).

Amparado afectivamente por este mentor, y dada su especial disposición y habilidad de absorber las enseñanzas de la banda, el protagonista muy pronto es aceptado

como un miembro más, le prometen llevarlo a la ciudad de Belém, llamada igual que el barrio donde nació él y por tanto "donde empezó todo este viaje" (270), adonde llegarán "de asalto en asalto", con la meta de saquear la ciudad. "Los chicos aplauden. Nadie se burla de Miguel, ni siquiera Tomás. Ahora tiene amigos" (270). El valor humano más celebrado en este ámbito dañado es, entonces, la capacidad de subsistir a costa del abuso contra otros más débiles, y quienes desde un inicio muestran esta aptitud y pasan ciertos ritos de iniciación, se ganan el respeto de sus congéneres. El concepto de amistad se sustenta sobre la creciente admiración de estos antivalores, en oposición a atributos humanos loables como la generosidad.

Estos pasajes confirman la noción de determinismo natural y social varias veces mencionada a lo largo de este capítulo, y que se prelude en las páginas iniciales de la novela cuando el narrador apunta que, tal como ocurre con los hombres en el agreste ambiente de Iquitos, "de las cuarenta anacondas que nacen, solo unas diez llegan a la adultez. Pero, cuando llegan, se vuelven los animales más poderosos de la floresta" (24). Esta metáfora, análoga a la de los caimanes, funciona como una prolepsis que nos sugiere, desde temprano, que los protagonistas no cesarán en su tortuosa lucha por encontrar un lugar en la sociedad, aunque la búsqueda se extienda al infinito, como de hecho se comprueba al final de la novela. Más allá, se alude a la posibilidad—no verificada al final, puesto que el mismo sobreviene cuando los chicos todavía son adolescentes—de que lograrían en efecto convertirse en anacondas adultas a costa de lo que sea, incluyendo la interiorización de un aprendizaje negativo que privilegia la manipulación, la mentira, la delincuencia y la violencia. Si nos retrotraemos al principio de la novela, es precisamente a partir de esta metáfora que Miguel y Tomás emprenden su turbulento camino por la selva. Como los hijos de la anaconda, no temen echarse al río porque, como ellos, no tienen nada

que perder. Se juegan el presente y el futuro, la vida y la muerte (25), puesto que la recompensa al otro lado del camino puede ser gratificante y significar un cambio radical de vida, que posibilitará acceso al ejercicio del poder y al anhelado estatus social: a una anaconda adulta, nadie puede decirle ni "chibola" ni "hijita" "y solo se acercan a otro cuerpo para el amor o la muerte" (24). En estas dinámicas, nos es posible reconocer una de las características que Wicks atribuye al mito picaresco, y que se refiere a la relación del pícaro con la sociedad, la cual oscila entre la exclusión, la pugna por la exclusión y la vuelta a la exclusión (61). Como un ente desarraigado, el pícaro no cesa nunca en su búsqueda de un hogar, aunque desde el punto de vista de la sociedad, un individuo como él nunca pueda tener cabida, por lo que está destinado a permanecer en los márgenes.

Esto se verifica en *El príncipe* en las innumerables instancias de rechazo social, y aun en el irónico hecho de que estos personajes sólo encontrarán hacia el final de la novela un cierto—aunque enfermizo y a todas luces infausto—sentido de pertenencia en una comunidad delictiva que, conformada por personajes indigentes como ellos, ha logrado no obstante abrirse paso a partir de la astucia y la violencia. Pero tal vez la mayor divergencia que se observa en *El príncipe* con respecto a la característica propuesta por Wicks es que el conflicto no llegará a resolverse en la novela mediante una especie de auto-exclusión que usualmente experimentan los pícaros al final de la obra, y que implica una conversión espiritual, moral o psicológica que lleva al pícaro a renunciar al mundo que siempre lo ha rechazado. Los personajes en *El príncipe* experimentan en efecto una conversión, pero esta no es positiva sino que al contrario, se basa en el paulatino deterioro de la fibra moral de los personajes, y es aquí donde reside, precisamente, la premisa de su renuncia a una sociedad que se empeña en cerrarles todos los accesos. En otras palabras, lejos del propósito de enmienda que caracterizaba a los pícaros de las obras tradicionales como

Lazarillo y Guzmán, los protagonistas de las obras contemporáneas exhiben una resignación consciente a un destino de criminalidad.

Sin embargo, en las líneas que siguen argumentaré que esta sumisión ante un destino, percibido como predeterminado, configura un signo trágico en la novela. Esto es así porque, como veremos, tanto Miguel como Sebastián y, en mucha menor medida Tomás, se encuentran en una búsqueda constante, aunque truncada, de reconciliación, integración y retorno a un hogar de bienestar y cobijo. Del mismo modo, Miguel y Sebastián demuestran que subsiste en ellos una conciencia moral que les permite decantar entre lo bueno y lo bello, por una parte, y lo degradado, por la otra. En este sentido, otra expresión de la tragedia de Miguel radica en que, si bien se le presenta en dos ocasiones la alternativa de elegir entre los dos caminos, el tentador contacto con Tomás, un ser ya maleado de forma irreversible por la decadencia del entorno, va a dirigir sus pasos hacia un rumbo de perdición. Esto alude a una realidad desventurada dentro del mundo narrativo representado en la obra, la de que, en cierta medida, más allá de la "buena madera" de un individuo, la posibilidad de redención estaría fuera de alcance dentro de unas condiciones ambientales de gran adversidad. Los antecedentes de estas dinámicas se documentan en la vida misma de Sebastián, un personaje que a pesar de su fibra moral corrompida siempre fue consciente, aún en su fuero más recóndito, de las devastadoras consecuencias de sus acciones. Una muestra de ello es que, durante su participación activa en la cadena de brutales rituales de explotación y muerte de sus oprimidos, tenía la perenne sensación de haber muerto "hacia muchísimos años ya, quizás siglos, y que ríos de sangre y lágrimas tendrían que correr para devolverlo a la vida" (241). Irónicamente, y como reafirmación última de la crueldad inexorable del ambiente selvático, la muerte de Sebastián sobreviene en uno de los pocos momentos en que procura obrar con un vestigio de humanidad: un

barco de blancos llega a las remotas tierras donde ha permanecido el protagonista durante varios años, atraídos por el rumor de hallazgos de oro en el lugar. En un principio, la presencia de sus congéneres es motivo de júbilo para el extremeño, quien los ve como vehículo de salvación y regreso a la civilización. No obstante, cuando aquellos comienzan a mostrar su rapacidad ante la vista del oro, Sebastián se pone del lado de sus aliados locales y en pie de guerra les advierte a los invasores que no pueden violentar la propiedad de los indios para apoderarse de sus objetos hechos del preciado metal. Este gesto de nobleza le cuesta la vida: los indios le retiran su apoyo por haberlos traicionado relacionándose con los conquistadores y posibilitando una invasión, y los blancos, furiosos ante la obstaculización de sus propósitos de explotación comercial, le dan una muerte tan feroz como la que él acarreó a tantos oprimidos. La imposibilidad de reconciliación de Sebastián consigo mismo o con su entorno sirve como prolepsis del destino de sus bisnietos.

5.6 Variaciones del mito picaresco en *El pejesapo*

Un pejesapo, la criatura que da nombre a la película, es una sagaz y resistente especie de pez que habita en las aguas peruanas y chilenas del Océano Pacífico, y que se caracteriza por sus refinadas estrategias de supervivencia. También conocido como rape, posee la habilidad de atraer a sus presas mediante el uso de un señuelo que adopta la forma de un gusano, un cangrejo, u otros peces, es capaz de mimetizarse en forma y color con objetos circundantes—rocas, esponjas o corales—lo que le confiere una sofisticada capacidad de camuflaje, puede tragar agua e inflarse para evitar el ataque predatorio por parte de otros peces, no tiene problemas en permanecer fuera del agua por periodos

prolongados, y cuenta con una poderosa ventosa ventral que le permite adherirse a las rocas y protegerse del impacto y arrastre de las olas. Casi todas estas peculiaridades de la especie marina se personifican en la figura de Daniel en conformidad con la descripción que propone Wicks sobre los motivos reconocibles en el modo picaresco: el personaje de rasgos picarescos sobrevive en un mundo competitivo y predatorio mediante la puesta en marcha del engaño y la manipulación. La situación del entorno exige al pícaro, además, emprender continuas metamorfosis. Es en esencia un actor en un escenario teatral, que se adapta a desempeñar roles que no necesariamente se corresponden con su personalidad cuando las circunstancias así lo exigen (61-67). En *El pejesapo* se sugiere que, en el caso de Daniel, estas actitudes son el resultado de una orfandad figurada y una subsiguiente expulsión del hogar, otros dos de los motivos que Wicks identifica en la construcción narrativa del modo picaresco. Si bien los padres del protagonista aún viven, tal como se lo recuerda a Daniel su esposa en algún momento para enfatizar que "no estás solo, tienes familia viva", la ausencia de ambos en el transcurso del film es deliberadamente notoria, y se infiere que los vínculos afectivos y de comunicación entre padres e hijo se han quebrado de modo irreversible. El motivo del exilio del hogar se manifiesta a su vez en varios niveles de significación estética y, en un aspecto primordial, se aleja de la constante búsqueda de integración social y de la esperanzada lucha por asirse a la vida que caracterizan a las narrativas picarescas tradicionales. En la película, el apartamiento de los padres progresa hacia la expulsión por parte de la sociedad, de modo más o menos similar a como ocurre en las picarescas, pero aquí se alegoriza la expulsión mediante un motivo nunca pensado en las ficciones españolas fundacionales: Daniel opta por el suicidio por inmersión en los cauces del río y experimenta la posterior expulsión por parte de la corriente, que según sus palabras, lo arroja de vuelta a la orilla, o a la vida. De este modo,

persiste a lo largo de la película una tensión entre la muerte, expresada tanto en su sentido literal como en la simbólica posibilidad de (auto)extirpación social, y una constante y desesperada vuelta a la vida, a la que de modo invariable, en remembranza del pejesapo en las aguas del pacífico que inspira su mote, termina por aferrarse.

Irónicamente, más allá de reflejar la desesperación sincera del protagonista por el hecho de no encontrar lugar en su mundo a pesar de su constante lucha por lograrlo, los intentos de suicidio, las descripciones detalladas que de los mismos hace el protagonista en escenas subsiguientes, como también las lastimosas referencias al hambre, la miseria y la locura que le ha tocado vivir, tienen un propósito ulterior. Estas sobrecogedoras expresiones, a mi juicio, se insinúan desde la propuesta estética como muestras de las tácticas manipulativas de dramatización y teatralidad picaresca de las que se vale el personaje para abrirse camino y subsistir en el mundo representado en la película. El punto fundamental es que la descripción de este entorno es tan agreste y deshumanizada que, de manera aberrante, fomenta el desarrollo y justificación cabal de tales actitudes. Así, por ejemplo, ante la negativa de Alicia a acogerlo en su destartalada vivienda fluvial tras el fallido intento de suicidio, Daniel se regodea en culpabilizarla preguntándole si alguna vez, como él, ha comido carne de gato o de perro, a lo que añade con sarcasmo, "es riiiiiiiiica la carne 'e perro...". Ella, sin embargo, desde una perspectiva interiorizada de individualismo promovida desde las élites neoliberales, no cae en la trampa y le responde con un sarcasmo más agudo: "he comido carne de conejo no más". Otra alusión al hambre se manifiesta cuando Daniel, después de pedirle una moneda al dependiente de una tienda en la que ha entrado a buscar trabajo, se dice a sí mismo: "Debo estar en cincuenta y cinco kilos, más o menos" y recuerda haber llegado a pesar cuarenta y cinco o tal vez hasta cuarenta kilos en algún momento. Concluye el episodio de lástima hacia sí mismo afirmando, "me daba cosa

mirarme al espejo".

En otra escena, en la que se confronta con una mujer en un pueblo empobrecido que parece conocer bien a Daniel, él la desafía preguntándole si alguna vez ha estado en el infierno, o ante la muerte, o ante la locura, o en algún lugar donde la piel se pone de gallina. Ella, asumiendo una postura similar a la de Alicia, le responde acusándolo de colocarse siempre en posición de víctima y de manera insolente le dice que sabe bien dónde él sí ha estado: en la cárcel. En otras instancias análogas, en su recorrido urbano a través de Santiago en busca de trabajo, Daniel articula un discurso en el que, en efecto, asume una actitud de desvalida víctima como carta de presentación ante sus posibles empleadores:

...me corté los brazos, me corté las venas, me iba a quemar a lo bonzo, terminé tirándome en un río, no me pude morir, pensé yo que me estaba dando una oportunidad de nuevo, así me vine a la ciudad y llevo ocho meses buscando pega... Necesito la pega... Es desesperante la situación, usted no sabe...

Como resulta predecible, los dueños de negocios tampoco se hacen cómplices de lo que perciben como la retórica manipulativa y derrotista de un sujeto que no tiene cabida en una sociedad de libre mercado, por lo que no dudan en rechazar de plano sus peticiones. De forma casi idéntica a como ocurre en *El príncipe*, cuando Miguel, asemejado a un pícaro, es execrado de todo ambiente social con los apelativos desdeñosos de "chibolo", "hijito", o "papacito", a Daniel se dirige un encargado de negocio en forma condescendiente e infantilizante diciéndole, "no poh, chiquillo, aquí no hay trabajo". De inmediato, para continuar resaltando el carácter marginado del personaje, se muestra una secuencia de lugares en los que, de modo invariable, le cierran la puerta y lo tratan con un desdén que lo hace sentir "*postergao, aislao, menospreciao, desvalorao*, y todo lo terminado en *ao*".

Las reacciones escépticas de estos personajes secundarios al inicio de la película

proporcionan pistas que, más adelante, confirman la faceta embaucadora y manipulativa de este pejesapo, un personaje de gran complejidad psicológica que se representa como víctima de una sociedad que lo rechaza y a la vez explotador de la misma, otro de los rasgos de los personajes que, según Wicks se desenvuelven en un modo narrativo picaresco (54). El dramatismo teatral de Daniel se complementa con su capacidad para asumir versátiles formas miméticas y metamorfosearse en distintas personalidades, tal como el pejesapo mismo, de acuerdo a las exigencias de las circunstancias. Por ejemplo, tras haber disfrutado de una relación afectiva enriquecedora con Barbarella, durante su estadía en Santiago, ella le pide que la siga hacia el próximo destino del circo, y lo invita a unirse a esta comunidad en la que prevalece la camaradería. Reacio a modificar de una manera radical su modo díscolo de vida, esgrime el pretexto moral de que no es correcto irse y abandonar a su hija, cuando la realidad es que nunca ha sido un padre responsable. A fin de resaltar la hipocresía que subyace detrás de la falsa excusa, y tal vez también para aludir a una posible expresión de remordimiento por parte del personaje, la próxima escena—una estampa doméstica de gran incongruencia—muestra a Daniel enfundado en unas pijamas ejerciendo de manera forzada y artificiosa el papel de padre de familia. Tras reprender al perrito de la casa por haberle robado una banana, intenta interesarse por el rendimiento escolar de su hija. Le pide, con un tono brusco y distante, que le traiga los cuadernos y le muestre lo que ha hecho en la escuela, actitud inédita ante la que la niña se muestra, comprensiblemente, perpleja. En una de las escenas finales, como ya he adelantado, Daniel confiesa abiertamente su dimensión aprovechadora. La confesión es doble: se dirige al mismo tiempo a su esposa y a la cámara, que lo muestra en primer plano al registrar su testimonio. El hecho que desencadena la honesta declaración es el airado reclamo de su esposa por haberla engañado con Barbarella durante el breve *affair* que se inició la noche

que fueron juntos al circo. La retórica de Daniel es auto-justificativa y amarga. En una afirmación que encarna su propia esencia, la de la víctima-victimario, revela que no se siente muy diferente del "maricón culiao que me pisé en el circo" puesto que para lo único que sirven es para sacarles provecho—ni aún aquí puede mostrarse totalmente sincero: el espectador sabe que el hecho ocurrió al revés, fue Barbarella quien penetró a Daniel, pero desde luego no es capaz de mostrar tal grado de vulnerabilidad. Asimismo, le reprocha a su mujer que no le ha dado nada, más que una hija, sexo y la cobertura de necesidades "básicas" como techo, comida, cigarrillos, alcohol y droga. Ella, perpleja, le recuerda que en una ocasión lo salvó cuando estaba a punto de ahorcarse, a lo que él responde que se trató de uno más de sus teatros: se puso una soga al cuello para que ella lo acogiera de vuelta al hogar después de haberle tirado la ropa a la calle, exasperada de su irresponsabilidad. Después de todo, "¿adónde me iría a vivir, si no tengo adónde ir? Sería peor en la calle . . .".

Finalmente, Daniel admite que disfruta el engañar a otros para obtener lo que quiere. Es una forma de sobrevivir, utilizando a todos a su alrededor, a Jessica para las carencias materiales que, una vez cubiertas, le permiten sumergirse por extensos periodos en un estilo de vida de ocio y vicios; al "maricón" para las urgencias emocionales y afectivas, al compadre Juanito, para el suministro de drogas y, en la instancia más radical, a Alicia y a Melo, a quienes después de utilizar para atender a sus necesidades más básicas cuando quedó damnificado a raíz del suicidio fallido, termina por quitar del medio para garantizar la subsistencia por unos meses más. "Lo que necesito lo consigo, de la mejor manera. Y si no, me hago la víctima: Nadie me quiere, pobrecito el niño, denle cinco lucas", revela cínicamente. Al ver la película, entonces, al espectador no le es fácil definir una línea entre tres posibilidades: por momentos, no vemos con claridad si la precaria y

desventurada condición del personaje es una consecuencia de la hostilidad social, o si la discriminación de que es objeto es el resultado de su conducta ciertamente repulsiva, que denota una dudosa fibra moral, o más probablemente, si su comportamiento responde a una actitud indiferente y desertora ante la comprobación de vivir en un mundo rígido en el que el personaje no tiene poder de transformación.

5.7 Reconciliación y redención: ¿posibilidad o aporía?

A pesar de la atmósfera generalizada de infortunio predominante tanto en la novela como en la película, estos personajes no se rinden en sus búsquedas, lo que nos lleva a preguntarnos si uno de los significados que se pueden desentrañar de las obras no residiría en la celebración y la afirmación de la vida. La vida, es cierto, permanece en tensión con la constante amenaza de la muerte, pero al final siempre logra imponerse la avasallante fuerza vital de los personajes. Comprobamos esta afirmación en varias instancias de ambas obras. En el final inconcluso de *El pejesapo*, se nos sugiere que Daniel, pasajero en un autobús, acaba de embarcarse en un nuevo ciclo de lucha por la vida, similar al que en efecto se representa en la historia contada en la película, como también a los otros infinitos ciclos de esta naturaleza que se sugieren en la narración. Según esta interpretación, sería acertado afirmar que la intención terminante de Daniel es la de zafarse de la muerte y mantenerse con vida. Más allá, su actitud de inconformidad, su negativa a resignarse a un destino de marginación, su insistencia en una búsqueda identitaria y de pertenencia, su perplejidad ante la deshumanización reinante—de la que él mismo termina por contaminarse, aunque es consciente de ello—, su deseo por mitigar la soledad y su anhelo de retorno a un hogar de armonía, son expresiones, precisamente, de su valoración por la vida. Daniel no es un

personaje amoral *per se*. A pesar de que las circunstancias del medio lo han conducido a degradar su integridad, es todavía capaz de reconocer las cualidades de carácter esenciales que distinguen a los seres humanos, e intenta en un principio buscar en sus congéneres esos valores trascendentes, aunque posteriormente su condición autodestructiva, arraigada en el maleamiento por parte del entorno de que ha sido objeto, lo lleven a alejarse de ellos. La película está llena de ejemplos puntuales que confirman el deseo del afianzamiento de la vida, que desde la visión ideal de Daniel consiste en el cultivo de las relaciones, caracterizadas a su vez por el conocimiento reflexivo y compasivo entre semejantes, la comunicación, la compasión y la aceptación mutuas. De hecho, en la primera oportunidad que Daniel puede relacionarse durante su convalecencia tras el suicidio fallido, lo oímos decirle a Alicia que el rechazo del río es una señal de que necesita seguir vivo con un propósito, el de la integración y sentido de pertenencia, demostrado en su clamor ante la mujer: "yo no quiero estar más solo. El río me dio la oportunidad de estar aquí con usted y conversar . . .". El lugar exacto donde el río lo "bota" resulta una metáfora fundamental en la verificación de esta "señal": el cauce no lo deja "del otro lado", aquel lugar en la porción opuesta del río donde se agrupan los parias y donde no es posible la "vida", sino de "este lado", donde viven los integrados, persiste la esperanza y florece la "vida". De allí la insistencia de Daniel en que Alicia y Melo le permitan establecerse allí con ellos y, ante la intransigente negativa de ella, la insta una y otra vez a no cerrarse a la oportunidad de conocerlo y dejarlo ganarse su cariño. No sería descabellado entonces, aproximar una interpretación del asesinato de Melo y Alicia a manos de Daniel como un simbólico, aunque paradójico, manifiesto de celebración de la vida. A los ojos del protagonista, estos personajes representan la muerte, la perpetuación de actitudes socioculturales que encarnan la muerte y, por tanto, el entorno se beneficiaría de la purga de individuos como ellos:

Alicia, impasible, inflexible y cruel, jamás consideraría la posibilidad de expandir su limitada y pobre visión de estar viva y vivir, y por lo mismo, no es capaz de desafiar los patrones sociales de comportamiento. Por su parte, Melo, aún a pesar de su compasión y apertura hacia Daniel, termina por subordinarse a las órdenes de Alicia—en una escena anterior le había asegurado que haría todo por hacerla feliz. La muerte espiritual de Alicia es expresada por ella misma mediante sus escépticas reflexiones sobre la muerte en un monólogo que deja oír en el preciso momento en que Daniel acciona el gatillo de la escopeta contra Melo: "uno muere y se termina. El alma y el espíritu terminan con la muerte".

La siguiente demostración, dentro de la secuencia narrativa, del valor que Daniel le asigna a esta interpretación de la vida, se reconoce en su diálogo conflictivo con la mujer que se ha resignado a vivir del otro lado del río y que, como ya he analizado, corresponde a un momento en el tiempo referencial anterior a la situación con Alicia y Melo. Ya he sugerido la manera en que Daniel desprecia la mediocre conformidad de esta mujer de permanecer en semejante espacio sin abrirse a la posibilidad de otros horizontes, pero lo interesante aquí es que Daniel equipara esta actitud con la misma muerte. "Tú estás muerta", la increpa. Provocado por las defensivas burlas de ella, el protagonista prosigue a ratificarse a sí mismo en la condición que por antonomasia lo define, la de "estar vivo", e insiste con insolencia y determinación en que va a marcharse a "donde está la vida", en un lugar "afuera" de allí. Con un gesto de profundo sarcasmo, que funciona a su vez como prolepsis de la cíclica desesperanza que se permeará en la película—ya nos hemos extendido acerca de la gran dificultad de alcanzar la vida integrada que Daniel anhela—la mujer intenta hacerlo caer en cuenta de que tal "afuera" no existe: "pero si aquí estamos afuera, hueón", exclama con desdén. En otras palabras, la mujer sugiere que no hay posible

escape del entorno sociocultural reinante, punitivo y exclusivista, en el que son forzados a pervivir los desposeídos / desadaptados como ellos. Él, no obstante, se rehúsa a aceptar la derrota anticipada y es esa voluntad de lucha, precisamente, el motivo que avanza la historia contada en la película.

Una de las últimas escenas del film contiene otra evidencia de la determinación de Daniel no solo de sostenerse en la batalla por la vida misma, sino de expresar su inquietud hacia las dinámicas de poder que mantienen a las minorías de clase social, raza, género y orientación sexual en situación de minusvalía y opresión, o según el discurso de la película, "muertas". En la escena, vemos a Daniel protestando en una masiva manifestación de calle contra el asesinato del joven Patricio Leyton a manos de miembros de una banda neonazi, un hecho documentado en la realidad referencial—Leyton fue brutalmente atacado una noche en que asistía a un espectáculo en que tocaban bandas antifascistas de punk. En un monólogo en que se dirige directamente a la cámara, Daniel concluye que es necesario seguir luchando, no "contra los pacos", puesto que ellos solo son marionetas sin mayor poder enviadas para reprimir en situaciones puntuales, sino contra "los fascistas poderosos de arriba".

Así, las manifestaciones de humanidad tanto por parte de Daniel como de otros personajes no están de ningún modo ausentes en la película y los momentos en que se expresan invitan a pensar en la factibilidad de reconciliación, logro de pertenencia y retorno a la visión de hogar sublimada por el protagonista. Es significativo el hecho de que una de las demostraciones de piedad más conmovedoras ocurre en la escena de apertura del film. Un padre y su hijo, de unos diez años, vienen pasando en su mula al atardecer y encuentran a Daniel inconsciente en las márgenes del río que acaba de arrojarlo fuera del cauce. Intentan revivirlo con respiración boca a boca y resucitación cardíaca hasta que

expulsa el agua de los pulmones. Lo colocan con gran cuidado en una improvisada camilla de tablillas y mientras lo arrastran camino al establo adyacente a la granja donde viven, el niño se ocupa de que no se deslice de la colchoneta. Una vez en el establo, lo cubren con una manta y velan su descanso hasta que se recupera. En la escena inmediata, aparece Melo concediendo una entrevista para el documental ficcional que se va construyendo, dentro de la película, en paralelo con la misma. El hombre, visiblemente conmovido, emite un juicio indulgente acerca del suicidio y el valor de la vida: "Alguien dice una cosa: me suicido. ¿Qué vale la vida? Pa' él, nada. Pero para el que lo siente a ese, vale la vida ... puede ser una cosa de desengaño ... o engaño ... Porque nadie se mata por saber lo que no sabe nadie, ¿cierto?" Según la interpretación que puede hacerse de estas palabras, que profiere con lágrimas en los ojos, las razones que llevan a una persona a querer privarse de la vida deben ser de gran peso. Habiendo experimentado la fuerza del desengaño por sí mismo, Melo es capaz de reconocer su fuerza aniquilante y, por lo tanto, sentir empatía por Daniel. Sabemos esto porque, pocos minutos antes, declara que por más que ha trabajado muy duro en el río, hoy por hoy no tiene nada. De modo que, aún cuando le entristece que una persona recurra al suicidio, comprende las motivaciones que pueden llevar a cometer el acto. Es por esta razón que Melo siempre se muestra receptivo a acoger al protagonista, a quien trata con respeto y camaradería. Incluso trata de convencer a Alicia, sin éxito como hemos visto, para que lo hospeden en casa al menos por un tiempo.

Más tarde en la película, Daniel y Jessica llevan a cabo otra escena de evidente acercamiento emocional, que comienza con los ruegos lacrimosos de Jessica para que Daniel no se vaya a la calle a entregarse al consumo de pasta base. Él accede a quedarse y, después de recriminarle una vez más su estilo de vida, ella le confiesa que si no estuviera discapacitada, "lo haría todo por él". En ese momento, se establece entre ellos una

conexión genuina. Se sientan en el sofá de manos tomadas, conversan, y él expresa inquietud ante su inminente envejecimiento al contarle que ese día, en el autobús, dos adolescentes se refirieron a él como "viejo culiao". Ambos ríen sinceramente de la anécdota y Daniel, movido de nuevo por la ilusión de vivir que lo caracteriza, le pregunta a Jessica si cree que aún le queda mucho tiempo por delante y ella responde con una afirmación. Esta escena, en la que se resalta la madurez física que se va asentando en él, plantea un agudo contraste en relación con la escena inmediatamente anterior, que lo recrea vagabundeando y consumiendo drogas en la calle con amigos como un adolescente rebelde. Aquí se evidencia la observación de la mujer del otro lado del río, para quien los habitantes de este gran "afuera", esto es, la vida en los márgenes, envejecen poco. En otras palabras, el medio les impide crecer, madurar, integrarse. El acercamiento afectivo entre los disfuncionales esposos alcanza un punto climático cuando él exterioriza su angustia existencial por no ser capaz de romper el círculo vicioso de ocio, drogas, desempleo y discriminación en que se encuentra aprisionado. Confiesa no saber qué hacer y se declara impotente después de haberlo "intentado todo". Ambos lloran y se confortan mutuamente y, cuando se reponen, él recupera su optimismo y le propone ir al circo al día siguiente.

La próxima escena, en la que el espectador tiene la impresión de que el vínculo entre ambos se ha consolidado, los muestra disfrutando con gran entusiasmo del espectáculo. Sin embargo, nos damos cuenta del carácter superficial y transitorio de su relación cuando vemos a Daniel entrar al cuarto de Barbarella, la bailarina travestida que, con su gracia al bailar, ha provocado en él una encendida atracción. A diferencia de la aceptación condicional de Melo y de Jessica, el protagonista encuentra en Barbarella un cariño desinteresado y genuina sinceridad, atención, apertura de mente y disposición a experimentar nuevas vivencias sin prejuicios ni asunciones preconcebidas de género o

clase social. Daniel reconoce en ella los valores humanos que por tanto tiempo ha buscado en sus congéneres: el buen trato, la ternura, la fidelidad y la transparencia: ella, con una juvenil frescura, le dice que es importante decir las cosas como se sienten, no mentir, y por sobre todo, brindar amor y generosidad. En este sentido, Barbarella se le presenta a Daniel como su cara opuesta, la encarnación humanizada y materializada de los valores que él tanto anhela pero que no puede encontrar en sí mismo, la posibilidad cierta de renovación y redención. Su relación con otros miembros del circo es igualmente sana. Permanece con ellos por un periodo indeterminado de tiempo, en el que fortalece sus lazos afectivos con Barbarella, logra integrarse a una comunidad de amigos y cultivar relaciones de fraternidad, y colabora con ellos en propósitos laborales comunes, por ejemplo, se esmera en pintar un vehículo con decoraciones festivas circenses bajo la guía de uno de los líderes. En un primer momento, Daniel considera la invitación de irse con ellos por tres semanas al próximo destino del circo, en Pudahuel, y de allí seguir a otros puntos contemplados en la gira, lo que ve en primera instancia como la posibilidad de un nuevo comienzo de enmienda y redención. Sin embargo, llegado el momento efectivo de partir, comienza a esgrimir pretextos—falsos e inválidos a los ojos de Barbarella—entre ellos, la ya mencionada paternidad, y las responsabilidades domésticas. Ultimadamente, la aparta con fuerza y se va del lugar cuando ella intenta retenerlo.

En este momento es relevante detenerse a reconsiderar la gran complejidad psicológica con la que, como ya he sugerido en alguna sección anterior, se construye el personaje de Daniel. No sería desatinado pensar que el impulso autodestructivo que lo conduce a intentar el suicidio en varias oportunidades se ancla en un patrón de rechazo por sí mismo que, a su vez, se manifiesta en la renuncia—consciente o no—a elegir el camino que se le presenta con Barbarella y los otros integrantes del circo y que le ofrece la

posibilidad de redimirse, de disfrutar y participar de la cara positiva, constructiva y sana de la vida. La infortunada paradoja que dirige el destino de Daniel es similar en este sentido a la que determina la desviación de Miguel en *El príncipe*. La misma reside en que los ideales de comunidad, hogar, pertenencia, integración y vitalidad con los que sueñan estos personajes, y cuya esencia conocen en su conciencia más íntima, les resultan inalcanzables en la dimensión práctica de la vida. Esto es así, no porque no existan expresiones tangibles de esos ideales a su alrededor sino porque, debido a su prolongada y sistémica condición de marginados—una condición reforzada minuto a minuto por el entorno hostil en que sobreviven—terminan por interiorizar un concepto ruin de sí mismos. Esta percepción empuja a los personajes a desistir de las expresiones de nobleza que pueda ofrecer el mundo y, en su lugar, a sumirse en un círculo caracterizado por una tensión constante entre la búsqueda de valores humanos trascendentales, la posibilidad de cultivar estos valores, la subsiguiente renuncia a los mismos, y la vuelta a las tendencias autodestructivas. Sin embargo, es clave insistir en que el hecho de que esta secuencia, aparentemente inescapable, se repita una y otra vez dentro de las propuestas narrativas, invita a pensar en que son la energía vital, la esperanza y el deseo por pertenecer a un mundo más humano, los motores que dinamizan el quehacer de estos personajes. Es precisamente este ciclo que acabo de describir el que determina, en gran medida, el carácter itinerante de los personajes, sobre el que ahondaré más adelante.

En este momento cabe preguntarse: ¿qué aprende Daniel? ¿Experimenta o no procesos de crecimiento el personaje de esta ficción? ¿Es posible identificar una conciencia en él? La interpretación más probable al aproximarse a la obra desde una perspectiva general indicaría que se trata de un personaje que, por ser ya adulto, formado—y maleado por el mundo—no es susceptible de derivar aprendizaje de la experiencia. Me parece que,

en una lectura más matizada, podría decirse que lo largo de su recorrido, Daniel sí afianza un aprendizaje que, por desventura, es negativo, y que se configura a partir de la penosa asimilación de la realidad: a menos que se someta a la voluntad racional, hegemónica y homogénea de la conservadora sociedad chilena, sus esfuerzos de integración serán estériles. Daniel comprende que las dinámicas socioculturales de su país se rigen de acuerdo a un modelo extranjero neocolonial impuesto y cumplido al pie de la letra, sin que los ciudadanos se detengan a considerar las particularidades inherentes relativas a las condiciones de cada individuo dentro de sus comunidades locales, o las grandes brechas entre las clases elitistas y las masas de población que viven en pobreza, a quienes no ha incluido el ideal de progreso y modernidad. Insisto, no obstante, en que si bien es cierto que el protagonista se ve envuelto en un invariable círculo destructivo que culmina siempre con un agrio cuestionamiento del sentido la vida, también lo es que dicho círculo siempre tiene como punto de inicio la esperanza por la renovación de la energía vital. No cabe duda de que Daniel es movido por la noble intención de buscar la esencia de sí mismo y el significado de la existencia en la interacción humana, pero es desafortunado porque se ve constantemente decepcionado en sus expectativas. Se empeña o bien en rescatar una especie de paraíso perdido o en alcanzar un nirvana, aprehender un mundo a todas luces utópico en su espacio nacional chileno, en el que los habitantes de un colectivo compartan un sentido de comunidad y muestren solidaridad entre sí, considerándose como iguales pero también celebrando sus diferencias y modos alternativos de comprender su entorno y vivir la vida.

Resulta también interesante que en sus múltiples desplazamientos, las nociones de la locura acechan constantemente al protagonista. La tensión entre la cordura y la locura es de especial interés. De una manera parecida a como ocurre con Luis Tévez en *Blue Label*,

Daniel, considerado por el colectivo como "el loco", es el verdadero lúcido, y él mismo es consciente de ello al catalogarse a sí mismo como "muy cuerdo". Aquí reside la clave de una conciencia superior, a la que no tienen acceso el común de sus conciudadanos chilenos, incapaces o reticentes a cuestionar la dialéctica deshumanizante de su mundo. El conocimiento de Daniel, en cierta medida profético y visionario, desnuda los vicios de una sociedad de valores distorsionados, en la que los significados se vacían, se invierten o se desplazan. Los otros, miembros indiferenciados y "triunfantes" dentro de tal sociedad, autoconvencidos de ser los "cuerdos"—después de todo ¿no son acaso la mayoría? —, representan a los ojos de Daniel la encarnación de la locura, o del sin sentido. Desde este punto de vista, la película invita a reflexionar sobre un mundo posible, más humano, a la vez que emite una mordaz crítica ante lo que, en el corazón de la propuesta filmica, se percibe como un mundo estático, impermeable a la transformación.

5.8 "El mundo es así de jodido, Godiva, no lo he inventado yo": La progresiva aniquilación de la conciencia de Miguel

A diferencia del proceso cíclico de ilusión-desilusión / nobleza-degradación en el que se debate la conciencia de Daniel, el proceso de degradación de conciencia en Miguel es más lineal y progresivo. Al comienzo de la novela, el joven se caracteriza como un lienzo en blanco, encarna el impulso vital, la ilusión, la inocencia juvenil, la apertura, la confianza en sus semejantes, la posibilidad de cambio, el vestigio de una conciencia. El desconocimiento del mundo le permite soñar con posibilidades descabelladas: cuando piensa en Miami, o aun en alguna metrópolis brasileña, comienza a imaginar un mundo mejor en el que encontrará el amor tal como ingenuamente lo ha idealizado: habrá una

mujer, pero no como Miluska con su pelo color cucaracha muerta, sino una verdadera rubia. Tomás, al contrario, se representa desde el principio como el punto de divergencia entre el adolescente que es aún ajeno a la crueldad humana (Miguel) y el que, como él, ya ha sido corrompido por sus efectos. La diferencia entre ambos se manifiesta en el cruce de miradas del encuentro inicial. La de Miguel, es "limpia y temblorosa", la de Tomás, es de "ojos como puñales, fijos en cada centímetro de Miguel" (52). La caracterización de Tomás, de hecho, forma parte de una estrategia estética deliberada para llamar la atención no solo sobre el agudo contraste entre el bien y el mal, fuerzas opuestas fundamentales en constante tensión en la novela, sino también del inexorable, determinista triunfo del segundo. Habiendo ya desarrollado un irremediable escepticismo ante la realidad circundante y el lugar que él ocupa dentro de su mundo, Tomás exhibe un cinismo que en ningún momento le permite abrirse al lado amable del mundo ni a vivir experiencias diferentes, que tal vez podrían resultar positivas, con la ingenuidad o inocencia de un joven de su edad. Así, por ejemplo, cuando Mae Francisca, una clarividente que los rescata de un aprieto, les da a probar yopo como promesa remedial a sus males, Miguel se relaja y se permite vivir la experiencia, pero Tomás permanece tenso y desdeñoso, lo que le ocasiona un "mal viaje". Asimismo, cuando el bondadoso pescador Valmir rescata a Miguel del basurero tras ser expelido de la cárcel, el chico no opone resistencia a ser trasladado a un lugar de refugio y ser objeto de los más extremos cuidados y mimos, apartado y protegido de los vicios de la ciudad. A Tomás, sin embargo, "también trataron de recogerlo de la basura, pero corrió, se escapó, no quería que nadie más lo llevase a ninguna parte. En adelante, él solo irá a donde él decida, como siempre" (209). De este modo, mientras Miguel se permitió disfrutar de la bondad, la camaradería y el valor de unas amistades que pudieron haber sido duraderas, Tomás, según la voz narrativa que se hace eco del juicio

reprobatorio de Miguel,

...se la pasó robando en los puestos de electrodomésticos, recibió algunas palizas más, se fue curando simplemente porque no había más remedio. Es como el caimán negro, Tomás. Su carne sabe a pescado podrido, por eso nadie se la quiere comer. Así sobrevive.
(209)

Solo en dos ocasiones en la novela muestra Tomás algún vestigio de vulnerabilidad y de conciencia: la escena en que llora en la cárcel por la posibilidad, ya inalcanzable, de un porvenir diferente, y el momento en que—en parte movido por el interés personal—decide que no puede abandonar a Miguel en una de las etapas del viaje por el río, puesto que eso implicaría o robarle la bolsa de droga que tanto trabajo les ha costado a ambos conservar, o dejarlo ir con la bolsa y renunciar a su parte.

En Miguel, por el contrario, durante buena parte de la novela se manifiesta una consciencia noble y elevada. Parece conocer, en su fibra más íntima y desde una dimensión innata, la línea entre el bien y el mal. El episodio del hotel, por ejemplo, en que son violentamente expelidos por su condición de niños de la calle, lo deja perplejo, desalentado y agotado. Nota con atención que en los parajes que recorren a raíz de esa experiencia, solo se ven "prostitutas, asaltantes, policías que son como las prostitutas y los asaltantes, personas-basura" (162). Es decir, es consciente de la diferencia entre la rectitud de carácter, cualidad que admira, y la degradación, defecto que aborrece, y desde esa distinción, le es posible racionalizar para sí mismo que una vida de vicio no tendría que ser un destino inexorable. Nos dice el narrador en ese momento: "Está cansado, cansado de estar peleando con el imbécil de Tomás, cansado de cuidar una mochila con la que no saben qué hacer, cansado de que el río nunca acabe y lo deje en algún sitio distinto, para nunca volver ... Arroja la mochila al suelo y se dispone a acabar con todo" (162), dejar atrás tanto a Tomás como a la mochila, volver a empezar, intentar a ver si esta vez hay más suerte. La prueba

de la habilidad innata de reconocer lo bueno reside, precisamente, en el anhelo esperanzado de un nuevo comienzo, en el reconocimiento de la promesa aún no cumplida de que puede haber un mundo diferente y mejor, a pesar de no haberlo experimentado nunca. Aquí se pone de manifiesto el motivo postmoderno del individuo que lucha contra la sociedad. A diferencia de las obras picarescas tradicionales, este personaje no busca adaptarse a las condiciones impuestas por la sociedad, sino que parecería desear transformarla para poder vivir en ella como una persona digna, que pueda alcanzar su potencial en un mundo humanizado. La clave de la consciencia radica en que es capaz de señalar, desde una postura crítica, a esas "personas-basura" y, más adelante, como veremos, en la penosa realización de que él mismo habrá de tomar ese camino. Como no resulta difícil predecir, desde luego, muy poco durará la determinación de separarse de Tomás. Pronto se encuentran de nuevo y prosiguen juntos su camino.

Otra de las instancias en las que Miguel es confrontado con su conciencia es la vivencia a raíz de la salida de la cárcel. Recordemos que Valmir, un pescador local, lo recoge del basural y lo lleva a casa de Godiva, una enfermera jubilada que vive en una favela sin historia, tan nueva que ni nombre tiene, y que subsiste a base de una mísera pensión y de lavarles la ropa a los vecinos. Godiva cuida de Miguel con gran amor y desinterés, y gracias a sus atenciones maternas el chico logra reponerse de las torturas en la cárcel, se rehabilita temporalmente y llega a insertarse en la comunidad local, regida por un sistema de valores basado en la importancia de las relaciones humanas sanas. En la pescadería, Valmir instruye al chico en los aspectos cotidianos de la venta de pescado, y pronto comienza a llevarlo a pescar con él, lo enseña a distinguir entre varios tipos de presas y le cuenta leyendas inmemoriales ancladas en la tradición oral. Un pasaje de la novela ilustra claramente la satisfacción que alcanza el chico al lograr engranar en la

pequeña comunidad de pescadores, en la que vislumbra por momentos la posibilidad de pertenencia e integración: "A veces, al salir del mercado, Miguel se toma un rato para ir a mirar el muelle flotante. Le gusta verlo subir y bajar con la marea, tal vez es eso lo que más le gusta en el mundo, ahora que su mundo ha vuelto a ocurrir en un lugar fijo" (208). Pero un día, durante una de sus jornadas honradas de trabajo en la pescadería, a las que se ha acostumbrado de buen agrado, un chico pasa corriendo y le arranca la cartera a alguien. Ser testigo del delito indigna a Miguel, y lo hace preguntarse: "¿Por qué los chicos no trabajan en vez de robar?... Patea un charco de la rabia que le da. Le revienta que vengan a arruinarle el trabajo" (208). Pero para su sorpresa, resulta que el ladrón es el mismo Tomás. Verse de nuevo ante la presencia del hermano le hace recordar la codicia y los sueños de grandeza suspendidos temporalmente durante su periodo de rehabilitación en un ambiente sano que, paradójicamente, se confirma como un locus utópico e imposible, suspendido en un tiempo y espacio irreales desde la subjetividad de los jóvenes, porque la sociedad se ha encargado de adoctrinarlos en la creencia de que las personas sin privilegios, como ellos, no tienen oportunidad de redención en el corrompido entorno de la selva amazónica. Los dos, sin decir nada, recuerdan que tienen un viaje pendiente, "un paso más hacia algún lugar. Lejos. Más lejos" (209). Era cuestión de tiempo, entonces, para que la noble voz interna que lo impulsaba a obrar bien y hacer honor a su conciencia nata, entrara en conflicto con las fuerzas circundantes de la tentación, encarnadas en la figura de Tomás, pero también con la necesidad de continuar con una búsqueda identitaria caracterizada por el movimiento constante. Le resulta muy dolorosa, no obstante, la decisión de traicionar a Godiva, abandonarla tras robarle el único dinero que había logrado ahorrar para hacerse un peinado profesional al estilo del de las modelos de Cosmopolitan. Al momento de hacerlo, llora lágrimas de culpa, compasión y tristeza y su melancolía es doble. Por una parte, su

voz interior le advierte sobre la pérdida que está a punto de registrar, tal vez para siempre, al dejar atrás la posibilidad de formarse como una persona de valores, de crecer dentro de una comunidad de personas honradas, que se ganan la vida con su trabajo, hacen el bien a otros de modo desinteresado y aprecian la significación de la amistad, una comunidad demostradamente posible en el mundo narrativo de la novela aún a pesar de la incredulidad de los dos jóvenes personajes. Por otra parte, esa misma voz noble le instila un sentimiento de culpa que le agria el espíritu, así como un deseo repentino y visceral de ser redimido, salvado, porque está convencido de que las circunstancias lo condenan y que en cierta forma está predestinado al desamor, como los hijos de la anaconda, en un ciclo natural irreversible:

...le gustaría ser descubierto, le gustaría que Godiva entrase por la puerta y lo detuviese, y lo abrazase cálida como el viento suave de junio contra su camisa que huele a jabón de lavar ropa y lo regañase falsamente, como cuando llega después de que oscurece...O tal vez, Miguel solo espera que Godiva entre a tiempo para ver las lágrimas que le corren por el rostro mientras se lleva su vestido y su peinado en los bolsillos. No es que él quiera joderla, es solo que el mundo es así de jodido, Godiva, no lo he inventado yo. (210)

La impactante y conmovedora frase final de esta cita apunta a que la elección de Miguel, desde su perspectiva sesgada, es producto de la anomia circundante, y mucho más poderosa que la conciencia. Parecería tratarse de una fuerza sobrehumana que termina inexorablemente por imponerse y encallejonar a los individuos por el camino de la corrupción. Este "jodido" mundo es un mundo al revés, en el que la noción del bien se desfigura, y los valores universales como la honestidad, la integridad y la justicia, adoptan expresiones distorsionadas, traicionando la semántica del lenguaje. Un ejemplo de esto es que la idea de altruismo de Olinda consiste en guardar con gran celo la bolsa de drogas que Tomás y Miguel son forzados, varios capítulos atrás en la novela, a dejar abandonada en el

barco en el momento en que deben huir de la policía. En la escena en la que Miguel se dispone a conquistar a la chica, ella le anuncia que tiene algo para él. Es decir, a los ojos de este personaje femenino, el valor que para Tomás y Miguel tiene la mercancía robada está muy claro: ella sabe que la bolsa de droga representa el único camino para que ellos puedan abrirse paso en una sociedad que solo estima el dinero y el poder. Así, en este ambiente, las actitudes encaminadas a preservar la rectitud de carácter o la salud y el bienestar colectivos, lejos de ser puestas en práctica, son repudiadas.

5.9 La tensión cíclica entre la obliteración del *Bildungsroman* y el nacimiento de la conciencia en dos obras del mismo periodo: *Ronda nocturna* y *Cidade de Deus*

Dentro de una perspectiva crítica más amplia, es interesante examinar las semejanzas y contrastes entre las obras estudiadas en este capítulo y otras del mismo contexto temporal y cultural. La indagación sobre el ser humano, sus relaciones y el sentido, o más bien, la falta de sentido de la vida, y la comprobación de vivir en un mundo al revés, aspectos que permean el quehacer de los personajes de *El príncipe* y *El pejesapo*, son también reconocibles en gran medida en las películas *Ronda nocturna* (2005), del cineasta argentino Eduardo Cozarinsky, y la ya clásica *Cidade de Deus* (2002), de los brasileños Fernando Meirelles y Kátia Lund. En ambas películas, además de representarse personajes con ciertos atisbos picarescos, se trata de manera crucial el tema de la conciencia individual, aunque en ambas la viabilidad de la esperanza, la transformación y la redención es más evidente que en *El príncipe* o en *El pejesapo*, por lo que resulta más factible identificar cualidades de *Bildungsroman* más claras en ellas.

En *Ronda nocturna*, los evidentes vestigios de alegría y el abanico de posibilidades promisorias para un joven personaje transformado por la experiencia y por su propia voluntad, marcan un contraste importante en relación con los desenlaces mucho más sombríos, aunque no totalmente exentos de esperanza, como ya he argumentado, de *El príncipe* y *El pejesapo*. Si comparamos *Ronda nocturna* con *El pejesapo*, en particular, nos damos cuenta de que el entorno de Víctor es, a pesar de su fragilidad, bastante menos hostil que el de Daniel. A Víctor—a diferencia de Daniel, quien vive en un mundo en el que, aún desde el proyecto estético se resalta con deliberación y exorbitancia la reificación de personas y cosas—todavía le es posible sostener relaciones humanas desinteresadas en su ámbito, y de hecho entra en contacto con personajes (vivos o muertos) que le recalcan la importancia de fomentar los intercambios solidarios. A esto hay que añadir las diferencias en cuanto a la "permeabilidad" de los personajes: Víctor es un chico más joven, con menos experiencia del mundo, quien conserva aún una cierta inocencia y receptividad para entregarse a las relaciones auténticas, en contraste con Daniel, ya cascado por los golpes recurrentes que recibe del mundo y, subsiguientemente, vuelto en mucho un cínico con claras dificultades para aceptar las muestras de amor y solidaridad que le prodigan algunos personajes nobles, aún cuando anhelaría poder hacerlo.

La película de Cozarinsky captura el recorrido de Víctor a través de diferentes sectores de la ciudad de Buenos Aires durante una noche. El protagonista es un joven procedente del empobrecido poblado bonaerense de González Catán, apenas salido de la adolescencia, y dedicado a deambular de noche por la ciudad con el objeto de prostituir su cuerpo con clientes masculinos. Este gesto refleja con crudeza la situación de precariedad material y la desmoralización de las generaciones más jóvenes provenientes de sectores socioeconómicos marginados, invisibilizados aún más a raíz de la implementación de los

proyectos neoliberales en el país del sur. La relación de Víctor con su ciudad natal, donde en la oscuridad de la noche sostiene una serie de intercambios humanos, destructivos unos, afectuosos otros, es en cierto modo una analogía de la relación del joven consigo mismo: una tensión constante entre un mundo interior aparentemente vacío y oscuro, la muerte misma, que lo acecha en todas partes, y, en un plano opuesto, un deseo fresco y juvenil, casi infantil, de vivir en armonía con su entorno y sus congéneres y por alcanzar los valores trascendentes de la vida: lo bello y lo bueno. De este contraste se trasluce la añoranza del joven por recuperar un pasado que ya no existe ¿o tal vez sí?

Los "viajes" de Víctor en esta paradójica noche incluyen un encuentro sexual en el automóvil de un comisario de la policía, con quien el joven se prostituye no por dinero sino por "protección", según cuenta, otros contactos sexuales con hombres mayores de gran poder adquisitivo (podríamos pensar en estos desplazamientos y en estas relaciones desiguales de poder como una analogía postmoderna de los cambios de amor que experimentaban los pícaros de la temprana Edad Moderna en sus recorridos) y varios intercambios comerciales que implican la compra-venta de drogas con sujetos de distintas clases sociales. Sin embargo, las relaciones más enigmáticas tienen lugar con un conocido, Mario, y con una novia del pasado, Cecilia, con quien Víctor no recuerda haber sostenido una breve relación sexual en el asiento trasero de un automóvil. Cecilia viene a recordarle que, a consecuencia de ese fugaz contacto, un hijo fue concebido y ella se vio entonces forzada a deshacerse de él, practicándose a sí misma un aborto sin asistencia médica, lo que le ocasionó la muerte por desangramiento. Estos dos personajes son presencias fantasmáticas que aparecen en escenas de estética surreal, alucinaciones que experimenta Víctor tal vez como resultado del uso continuo y prolongado de drogas durante la noche en que transcurre la película, o como materialización mística de una necesidad del joven de

apelar a su conciencia moral y, con ello, emprender un cambio de vida. Ambos personajes le advierten al protagonista, a su manera, sobre varias cosas. Una de ellas, son las consecuencias del estilo de vida acelerado y materialista en la gran ciudad, donde es fácil perder el rumbo y cuya expresión más fehaciente, en el caso de Víctor, es la práctica de la prostitución. El comercio del cuerpo funciona aquí como metáfora última de la reificación capitalista expresada en el acto continuo de reducir las relaciones humanas a una serie de meros intercambios con fines de provecho monetario, lo que ha convertido al joven, a tan corta edad, en un ser vacío, incapaz de experimentar el afecto, la camaradería y el amor. Emiten además una advertencia velada a las implicaciones de olvidar el pasado y desvincularse de la memoria histórica, uno de los riesgos más evidentes de la globalización y cuyas consecuencias en el caso de los países del cono sur de la posdictadura son, como hemos visto en el capítulo anterior, especialmente dramáticas. Estos "fantasmas" persiguen su meta de una manera radical: ambos intentan, infructuosamente, matar a Víctor y se esfuman en el momento en que el perplejo protagonista logra zafarse de sus ataques.

Desde un punto de vista simbólico, queda a la voluntad de Víctor el aprovechar esta oportunidad que le brindan de "volver a la vida" o de permanecer en las tinieblas de la degradación deshumanizada, equivalente a una muerte espiritual y que, eventualmente, como sugiere Mario desde su experiencia personal, puede conducir a la muerte física. Ya en algunas escenas anteriores de la película, Víctor revela sutiles muestras de un despertar de la conciencia, dando a entender que se ha saturado de la calidad patológica de sus relaciones humanas. En un momento, por ejemplo, se detiene a admirar la belleza de las flores que exhibe una vendedora ambulante y reacciona con un gesto de impasibilidad cuando dos hombres, vestidos en trajes de negocios, se burlan de él al verlo absorto en esa tarea. En esta expresión de Víctor se deja ver su desdén subyacente a la falta de

sensibilidad de la cultura neoliberal global dominante, de la que él mismo, como víctima y a la vez victimario, ha sido partícipe. Más tarde en la película, la misma mujer, que ha venido observando a Víctor detenerse a mirar sus flores, toma una y se la pone en el cuello de la camiseta. La escena es de una belleza estética notable: comienza en tonos sepia acordes con la oscuridad de la noche que predomina en la película, de modo que no se aprecia el color de la rosa. Pero cuando en un gesto de gran ternura Víctor posa la mano en la mejilla de la mujer en señal de agradecimiento, al tiempo que ambos se miran a los ojos con una expresión jubilosa de camaradería genuina, los colores se hacen vívidos y se revela el rojo brillante de la preciosa rosa. La mujer lo sigue con la mirada a medida que él se aleja, y ninguno de los dos pronuncia una palabra. Este es el momento que, a mi juicio, marca en la película la posibilidad de recuperación de un pasado perdido—el de la alegría e inocencia de la infancia, o el de las relaciones humanas desinteresadas—y de un retorno al hogar, es decir, la posibilidad de *Bildungs* a partir del contacto con la dura alteridad. Casi de inmediato Víctor se pone a jugar fútbol con unos niños de la calle, de la misma procedencia humilde que él, todos ríen y gozan con una alegría genuina y descontaminada. Seguidamente, comparte mate, historias y risas con los familiares de los niños, unos indigentes que se dedican a la labor de economía informal de recolectar desechos y residuos urbanos que transportan en una carreta desvencijada, primero, y en un camión, después, a una planta de procesamiento de basura y reciclaje, tarea a la que se suma Víctor. Por un momento, Víctor se repliega y los observa introspectivamente, con una expresión facial que a mi juicio es señal de un avance en la maduración de su conciencia. Con sus ojos parecería decir: estas personas están dispuestas a lidiar con basura para subsistir, eligen un camino honesto por más desagradable que resulte la tarea, y asumiendo el riesgo

de la temporalidad e inestabilidad que trae consigo el empleo informal, a diferencia de él, que elige un camino más ¿fácil?

Estas escenas muestran, además, que aún en tiempos de depresión socioeconómica profunda, cuando la tendencia humana generalizada es hacia la fragmentación y el conflicto a raíz de la competencia crecientemente voraz por la subsistencia, sería todavía posible cultivar cierto tipo de valores, y que dentro de la adversidad general y sistémica aún pueden encontrarse pequeñas maneras de contribuir con un aporte positivo a la construcción de las relaciones humanas. El momento del amanecer, en que la luz comienza a iluminar colores y formas, marca el final de la película y con él, también el final de la oscuridad que ha reinado durante toda la noche, análoga a las tinieblas del mundo en que ha vivido Víctor hasta ahora, el mundo de la "gente sin fortuna y sin amor" del estribillo de la banda sonora de la película. Este final sugiere que la transformación positiva interior podría generarse a partir de la apreciación estética, de la admiración de la belleza de las cosas circundantes, tan simples a veces como una espléndida rosa, un cruce limpio de miradas con una mujer desfavorecida, o una estampa (de sublimidad deliberadamente estetizada en la película) de unos niños jugando fútbol casi al amanecer, que evocan jubilosas sensaciones de amor y entusiasmo por la vida ocurridas en fracciones de segundo como una epifanía, parecidas a la que experimenta el protagonista de *The Catcher in the Rye* en el simplísimo hecho de observar a su amada hermana menor en un raptó de alegría mientras da vueltas en un carrusel, y como la que nos deja ver el mismo Víctor en la última escena del final abierto, en que se aleja saltando de felicidad por el medio de la calle.

No considero necesario ahondar en la trama de *Cidade de Deus* debido a la amplia atención crítica que ha recibido el film desde su exhibición inicial, pero sí llamaré la atención sobre los temas de la conciencia y la responsabilidad personal, claves en la

diferenciada y magistral caracterización de varios de sus personajes, y sobre el hecho de que la elección de un camino digno es todavía posible, hasta cierto punto, aún dentro de un ambiente de violencia extrema como el de la favela Ciudad de Dios. No obstante, también es cierto que la posibilidad de escoger una senda de honradez se va cerrando en la película a medida que pasan las décadas recreadas en ella, y más allá, la habilidad de diferenciar el bien del mal acaba por borrarse como se difumina para los personajes de *El príncipe*, aún hasta para el inocente Miguel. En varias etapas de *Cidade de Deus* se demuestra esta tendencia a la degradación. En la primera parte, recreada en los años sesenta del siglo XX, década en la que se fundó la favela, dos de los integrantes del "trío ternura" renuncian a la violencia por convicción propia; uno se refugia en la espiritualidad de la iglesia y el otro se dedica a trabajar con su padre en el humilde negocio de la venta de pescado, a pesar de que más adelante comete varios errores y ultimadamente muere a tiros a manos de Pastelito, un pre-púber con una sed despiadada de poder y sangre y que, en la próxima etapa de la película, se convertirá en el temible e invencible narcotraficante y jefe de pandilla Zé Pequeno. En esta segunda etapa, que transcurre en los años setenta, sobresalen los personajes de Bené (el mejor amigo y cómplice de Pastelito) y Buscapié, el narrador de la película y alrededor de quien gira la trama. Inspirado por los ideales de amor, paz y rock & roll de los sesenta y setenta, y muy a pesar de la rabia y envidia de su mejor amigo Zé Pequeno, el justo, amable y noble Bené decide renunciar a su pasado de violencia, que nunca lo representó a cabalidad, y retirarse a una granja rural a vivir una vida calmada en compañía de Angélica, con quien ha conocido el amor sincero.

En términos de un posible proceso de *Bildungs*, Bené ha aprendido, a partir de su experiencia de primera mano como perpetrador de violencia, que ésta no le reportará beneficio alguno y que la fama y el poder que promete son falsos. Sus loables planes se

frustran, sin embargo, a causa de un fatídico error: durante la multitudinaria fiesta de despedida de Bené un chico de la comunidad agraviado en el pasado por Zé Pequeño dispara con la intención de matarlo y así vengarse, pero el tiro alcanza en su lugar a Bené ocasionándole la muerte. La muerte de Bené sirve en la película para aludir, de manera simbólica, a la gran quimera de alcanzar la paz cuando se proviene de tal entorno.

A diferencia de Bené, el personaje de Buscapié siempre ha tenido claro que no ha nacido para la violencia y se rehúsa una y otra vez a apelar a ella como modo de vida, a pesar de la constante presión de las circunstancias. En un momento en que parece sucumbir y emprende unos rudimentarios coqueteos con la delincuencia, se revela con mucha gracia la inviabilidad de sus proyectos: cada vez que está a punto de perpetrar un asalto desiste invariablemente porque las víctimas son amables, o lindas, o dadas a los intercambios humanos y conversaciones afables, por lo que es impensable encañonarlas, mucho menos darles muerte. La nobleza de Buscapié le rinde provechosos frutos a la larga: es uno de los pocos de su generación que logra escapar de la favela y de su destino de violencia y muerte. Esto le es permitido gracias a su amor y talento por la fotografía y a la posibilidad que se le presenta de ejercerla como profesión, tras tomar una serie de fotos excelentes de las bandas enfrentadas en la favela y, más significativamente, de momentos que comprueban el involucramiento corrupto de la policía en la perpetuación de la violencia y el tráfico de drogas. Es precisamente esta singularidad de Buscapié la que le otorga el rango de narrador del film: el suyo es el testimonio de un sobreviviente quien, a partir de una conciencia individual elevada, el esfuerzo, la responsabilidad personal y, claro está, la buena fortuna de no haber sido nunca alcanzado por un tiro (también esto, si se quiere, alegoría de la posibilidad de la propagación del bien), fue capaz de virar su destino de manera positiva. Para Buscapié, el proceso de *Bildungs* es diferente al de Bené: este

aprende que no desea una vida de criminalidad a partir de su experiencia como criminal, mientras que Buscapié lo aprende en calidad de testigo horrorizado de los continuos actos de violencia en su comunidad, de la que busca desesperadamente salir. Su testimonio da cuenta, además, de su calidad de representante de la última generación en la que esta elección es viable: la próxima generación, la de los ochenta, habrá crecido bajo una subjetividad que naturaliza la violencia como modo "normal" de vida. Atrás ha quedado la influencia propagada desde los Estados Unidos de los ideales de reivindicación de justicia social a raíz de los movimientos de los derechos raciales, sindicales y de género, espíritu encarnado además en los preceptos de la cultura popular (Woodstock, sensibilidad hippie) que moldean la forma de pensar y sentir de un sector de los jóvenes en *Cidade de Deus*. Así, una de las escenas finales de la película muestra el momento en que uno de los integrantes del grupo de "los raterillos" (niños de la generación de los ochenta, de edades entre seis y doce años y que se dedican a robar negocios en las favelas y a activar indiscriminadamente armas de alto calibre) da muerte a Zé Pequeno después que éste es aprehendido por la policía y desarmado. La película cierra con la algarabía celebratoria de los niños, quienes anuncian sus planes de asesinatos y control absoluto de la favela con el tono alegre y despreocupado de los juegos infantiles. En este gesto despiadado, que revela el desvanecimiento definitivo y aterrador de cualquier cualidad humana, se evidencia la culminación de los efectos sistémicos de la violencia como resultado a largo plazo de la marginación: se trata de niños expuestos desde su nacimiento, como víctimas y a la vez victimarios, y con una intensidad inusitada, a la versión de la violencia más descarnada imaginable, de modo que se muestran ya totalmente insensibles a sus horrores.

Es con esta generación que podrían equipararse algunos personajes de *El príncipe*, concretamente Tomás y los jóvenes integrantes de la banda de Zezé, herederos de las

atrocidades iniciadas durante la colonia, intensificadas durante la época de la explotación del caucho y cuyo legado de desigualdad y violencia, aunque diluido aparentemente en sus formas pero igualmente insidioso, se ha institucionalizado a raíz del advenimiento de las ideologías neoliberales en buena parte del hemisferio. Es interesante notar que el aire de indiferencia e incluso frescura—y en muchos casos humor—que muestran tanto los raterillos como Zé Pequeno y su banda, quienes asesinan con crueldad con la mayor naturalidad del mundo, son atributos de los que carece el protagonista de *El príncipe*. A diferencia de los personajes de *Cidade de Deus*, cada vez que Miguel comete actos delictivos, bien sea robar una billetera en un acto de hurto vulgar en un carnaval o disparar en un acto de supervivencia, siempre se deja entrever un vestigio de incomodidad y arrepentimiento, un gesto, aunque recóndito, de atención a una conciencia nata. En líneas generales, la actitud de los jóvenes delincuentes en *Cidade de Deus* revela una postura de creciente pragmatismo y frialdad, revestidas de diversión. En ningún momento estos jóvenes se lamentan de su destino, al contrario, lo celebran, lo han naturalizado como modo de vida deseado puesto que les confiere poder, respeto y estatus dentro de su ámbito. Esto difiere visiblemente de la actitud de Tomás y sobre todo la de Miguel, a quienes el modo de vida delictivo no les garantiza beneficio social alguno, más allá de la supervivencia, y es por ello que suelen colocarse en posición de víctimas desafortunadas, revelando un talante serio y pesimista. Aun en los episodios con cierta carga de humor picaresco, es el lector quien ríe desde una distancia objetiva, no los personajes, a quienes no les causa gracia alguna la posibilidad de ser objeto de risa en condiciones tan precarias como las que viven. El hecho de que Miguel, el protagonista, muestre ciertas similitudes con Bené y Buscapié en términos de una conciencia moral, aún a pesar de que el medio no le brinde la oportunidad de actuar en consonancia con esos valores, o, si se mira desde otra

perspectiva, a pesar de que él no cuenta con la fortaleza de carácter para mantenerse fiel a sus principios, sugiere no obstante una avenida interpretativa esperanzadora al centro de un proyecto estético surgido en pleno apogeo de la globalización neoliberal y, a la vez, hondamente crítico del mismo.

Si retornamos al estudio de la conciencia en *El príncipe* y *El pejesapo* como uno de los aspectos fundamentales en la cristalización de los procesos de *Bildungs*, nos damos cuenta de que en estas ficciones las señales de ascensión interior de los protagonistas permanecen en un espacio de opresión que no les permite aflorar. Los (anti)héroes o bien no logran comprender del todo los códigos sociales, o los llegan a comprender con más lucidez que el resto de las personas que los rodean, depende de cómo se mire. En cualquier caso, repudian en su fuero más íntimo estos comportamientos al considerarlos como antivalores, pero a la vez no pueden sino adoptar unas conductas morales tanto o más repudiables, las de la delincuencia, en el caso de los protagonistas de *El príncipe*, y las de la mentira y el chantaje emocional, en el caso de *El pejesapo*. Esto es así porque, desde la subjetividad de estos personajes, la sociedad los encallejona en esa dirección, lo que justifica sus actitudes a la vez que precipita el desenlace inevitable de la eterna marginación. Los residuos de conocimiento derivado de la experiencia, como también el reconocimiento lúcido de los valores humanos y del buen obrar en contraste con los atributos anti-humanos prevalentes, perviven en un espacio íntimo de la conciencia, sin posibilidades de ser volcados al exterior del individuo ni de germinar como una semilla que promueva algún cambio colectivo al interior del mundo narrativo planteado, dado que los habitantes de este mundo, aglutinados en una sociedad homogeneizada y hermética hacia las diferencias, repudian cualquier intención de alterar el orden establecido. La soledad de estos personajes es absoluta dentro de la dimensión narrativa, y la incomprensión hacia su

entorno, como también del entorno hacia ellos, parecería irreconciliable. La conciencia elevada, aunque presente en buena medida, no cuenta con vías de expansión en el mundo de la diégesis, aunque sí logra captar la atención, identificación y evocación de posibilidades diferentes en cuanto al mundo circundante en la dimensión del mundo extra-narrativo, esto es, el de los lectores. En este sentido, uno de los propósitos del *Bildungsroman* en su sentido canónico, el de articular una identidad nacional y un sentido de comunidad, se conseguiría en cierta medida sobre la base del pacto narrativo entre texto y lector / espectador.

5.10 El tropo del río y la aporía del retorno al hogar

Hemos visto hasta ahora que en ambas obras opera, por igual, una referencia constante a la dificultad de arraigo, aún en el seno de comunidades bien avenidas y cohesionadas como la conformada por los miembros del circo, en *El pejesapo*, o la de los pescadores y Godiva, en *El príncipe*. En *El príncipe*, no es en vano que la selva, construida en ambas historias paralelas como un espacio propicio para el arraigo de "lo salvaje", es el escenario literario escogido en la novela para representar el proceso de deformación, o el "anti-*Bildungs*" de los personajes caracterizados dentro de ella. Pero además, a mi juicio, una de las claves para comprender el deterioro del compromiso humano al que se alude con tanta insistencia en la obra, reside en la constante premura de movimiento forzada por la selva en ambos universos narrativos. Históricamente, en cierta medida esta urgencia de desplazarse fue relevante en ciertas regiones de Hispanoamérica durante la época colonial, incluidas las de la selva Amazónica. En estos espacios geográficos, la prioridad de los conquistadores no era la de echar raíces en un lugar, ni formar familias y, con ellas,

sentar las bases para la creación de sociedades caracterizadas por sólidos vínculos comunitarios. Por el contrario, sus intereses personales los motivaban a permanecer en movimiento de un área a otra en busca incesante de explotación de recursos y obtención de ganancias. Estas conductas, a su vez, propiciaron la configuración de ambientes cada vez más hostiles en los que reinaba una desmedida competencia por riquezas, lo que en el caso de la selva se intensifica en gran medida debido a su naturaleza agreste, no propicia al asentamiento ni a la formación de estructuras familiares. Como se ve en *El príncipe*, la noción de impermanencia es una cosmovisión compartida entre los habitantes amazónicos, una manera de experimentar el mundo en un entorno en el que la naturaleza puede, en un instante, borrar un poblado completo de la faz de la tierra: "Todos se deben cosas, dinero, comida, hasta que sube el río y es hora de mudarse y entonces nada importa. Y se empieza de nuevo..." (61). Esta es una de las razones por las que, en la inhóspita selva tan infaustamente representada en la novela, los desplazamientos erráticos de los personajes son la expresión, continuada en el tiempo, de aquella reticencia original al arraigo, tornada con el tiempo en imposibilidad. A su vez, una de las consecuencias más devastadoras de este destierro, como se racionaliza en la novela, es que los atributos humanos se van tornando más y más inverosímiles a medida que los protagonistas, en un círculo tendiente al hundimiento, van incorporando un acervo de experiencias cada vez más negativas y violentas a su quehacer vital. Otro resultado de ello es la nostalgia residual, y que regresa de modo cíclico y fantasmático, debido a la carencia de hogar. En el momento de la muerte, Sebastián emprende una fugaz reflexión sobre su vida, dominada por el deseo, agotado ya, de "volver un día, a casa, dondequiera que estuviese" (254).

Sin embargo, y como una implacable paradoja, el único hogar cierto y factible en los destinos de estos personajes parece ser el río, última morada de Sebastián y, aunque no

se revela en la diégesis, según una aproximación interpretativa posible no sería desatinado conjeturar que también podría serlo de Miguel y de Tomás. Una pista de esta posibilidad se nos revela en las últimas reflexiones del bisabuelo, cuya sangre se derrama, al morir, a lo largo del mismo río infinito por el que él corrió en vida sin propósito ni destino, un río que "se cierra sobre sí mismo hasta siempre, guardando en su lecho todos los rostros que morirán con su memoria", un río que se lo traga para siempre, como también "a sus hijos, y a los hijos de sus hijos, hasta que el último de su estirpe rompa el hechizo del tiempo" (255). Estas últimas frases encierran la clave que, en la novela, por una parte, conecta los hilos de esta historia familiar de errantes apátridas, a quienes las circunstancias socio-históricas, como el río, les cierran una y otra vez los caminos de realización personal, pero por la otra, como veremos al final de esta sección, sugiere un cambio de rumbo, y tal vez la posibilidad de pervivencia y renovación.

El tropo del río, como vehículo conductor de los incesantes desplazamientos, y a la vez como símbolo de inmovilidad, es complejo e interesante en la novela, como también lo es en la película. La imagen literaria de un río, con su constante vigor y movimiento, tiende a evocar la idea de energía vital, transformaciones y posibilidades. Sin embargo, en la novela se le representa, de manera ambivalente, como una fuente de parálisis, estancamiento, soledad, extravío e incertidumbre de propósito y destino en un mundo incomprensible. A menudo, las expediciones fluviales de Sebastián se asemejan a un laberinto en el que todos los caminos son iguales e infinitos. La monotonía del verde y de las formas le dan la impresión de girar sobre sí mismo. Del mismo modo, en varias ocasiones del recorrido, el bote de Miguel y Tomás hace agua, no avanza, se mueve en círculos. Desde la etapa más temprana de su trayecto, el miedo se apodera de él, no por el hecho de haberse internado en la selva y los peligros que allí lo acechan, o por perderse,

sino por una razón de corte mucho más existencial, el temor a que el camino "correcto" no lo condujese a ninguna parte. A menudo, al verse rodeado de un paisaje invariable, reflexiona que "habría sido bueno saber antes de salir qué cuernos está buscando exactamente..." (50-51).

Aquí es fundamental detenerse a recordar que, tanto para bisabuelo como para bisnietos, las condiciones infaustas del "hogar", cuya noción se desintegra en el caso de todos ellos—pensemos de nuevo en la condición de desarraigo que los caracteriza—son la circunstancia propulsora de esta cadena interminable de recorridos que, en cierta medida, pasan a configurarse como lo único que tiene carácter permanente y, en este sentido, como un espacio simbólico en el que se termina por morar. Es decir, el recorrido ya no solo es un medio, sino un medio y también un fin, y llega a convertirse en un sustituto de facto del concepto de "hogar". En efecto, durante su estadía en la cárcel de Manaos, Miguel se detiene a reflexionar sobre el propósito de su escape. Al no poder identificar ninguna intención concreta que lo motive, concluye que lo fundamental por el momento es soportar con estoicismo cualquier adversidad con tal de no regresar jamás al punto de partida, a la insostenible miseria que comporta el lugar de origen, u "hogar". Es decir, desde su subjetividad, lo que verdaderamente importa es alejarse a entornos diferentes sin importar lo que los mismos deparen, aun cuando algunas de las experiencias en el camino sean tan sórdidas como la que vive ahora, en la cárcel, donde ya no llega a sentir los golpes y los mismos "no producen más reacciones que las convulsiones de la fiebre" (202). Aquí encontramos la posibilidad alternativa que proporciona el río, contraria a la del atasco y la atrofia sugeridos al principio: el impulso de vivir le sugiere a Miguel que tal vez en los caminos desconocidos por los que lo lleva el río se albergue una esperanza que no existe en lo conocido. "No sabe a dónde lo lleva su viaje, y algunas de sus etapas le resultan

insoportables, pero sabe que no quiere volver, que cada kilómetro adelante es una victoria aunque le cueste acabar lleno de gusanos y pegado al sudor de las paredes. Los golpes continúan sacudiendo su cabeza y su espalda, pero él ríe por dentro" (202).

La esperanza anclada en las posibilidades que ofrecerían estos destinos desconocidos, sin embargo, se va escurriendo en la medida en que se acumulan experiencias desfavorables. En un momento hacia el final de la novela, Miguel concluye que los cuatro mil kilómetros de río que ha recorrido lo llevan a las fauces de un caimán, "que a su vez será la presa de otro caimán igual que él mismo...porque todo se traga mutuamente y todo vuelve a nacer. Es cuestión de tiempo" (283). En uno de los últimos episodios, después de que Zezé y sus acólitos, entre ellos Miguel, secuestran un lujoso yate y dan muerte a los viajeros a bordo después de someterlos a crueles humillaciones y torturas, el *Roberto Carlos* encalla y sus tripulantes quedan desolados, sin medio de transporte ni provisiones en un pueblo cuya descripción evoca un escenario post-apocalíptico. La construcción literaria de esta imagen sirve al propósito de llamar la atención sobre la intensificación de la degradación a medida que avanza el trayecto y como preludeo de un final, aparentemente ineludible. La descripción de un pueblo famélico, una miseria que aumenta "hasta cubrir colinas enteras", un mal olor que se incrementa, pájaros y peces espantados por la basura y la peste, canoas detenidas en el agua estancada "dejando que la carga se les pudra" (278) son indicios que, para Miguel, anuncian "el fin del viaje", expresión sugerente y a la vez ambigua, puesto que el final de la novela es abierto y deja al lector con alguna incertidumbre sobre el destino de ambos chicos: ¿será este "fin del viaje" promisorio, o resultará en el final último e irrevocable, es decir, el de la muerte? (ofreceré mi interpretación detallada del final más adelante). A la larga, logran conseguir otro barco para seguir el camino, pero todo resulta formar parte de una trampa semejante a la que Luiz

Álvez, un siglo antes, le tendió al bisabuelo Sebastián. Zezé, de hecho, no solo pronuncia las mismas palabras que el portugués colono: "Este sí es el último viaje" (280), sino que lo hace con el mismo sarcasmo, puesto que planea, junto con Brito, abandonar a Tomás y a Miguel en el río para robarles la mochila de droga que han guardado con tanto celo con la esperanza de poder venderla en algún momento. Sin embargo, un giro inesperado tuerce los vaticinios de fin y muerte para los jóvenes personajes: logran salir ilesos del enfrentamiento con los líderes de la banda, Zezé y Brito, quienes fracasados en su malévolas trampa, terminan muertos a balazos.

En la proximidad del desenlace la obra dialoga, sin duda, con expediciones apocalípticas ficcionales como las representadas en la novela *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad y su adaptación cinematográfica en *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, así como el clásico film *Aguirre, the Wrath of God* (1972) de Werner Herzog. Tanto en *El príncipe* como en las tres obras que acabo de mencionar, uno de los temas esenciales—y universales e intemporales—es la latente vileza humana desencadenada, inexorable, en tiempos bien sea de extrema penuria y adversidad físicas (en las inhóspitas selvas africanas, vietnamitas y sudamericanas, respectivamente), como también en ocasiones de asegurar una supremacía absoluta a la luz de proyectos imperiales. En todas ellas se sugiere que el colectivo humano que se presume "civilizado" es el verdadero salvaje, exhibiendo cualidades de crueldad e inmoralidad generalizadas de ningún modo atribuibles a los "salvajes" a los que espera convertir, y que expanden su onda de consecuencias destructivas en el tiempo histórico. De igual modo, todos los textos mencionados ofrecen una versión del descenso del alma humana a los infiernos, azuzada por un conjunto de circunstancias que abarcan la sed desproporcionada de poder (pensemos en el Kurtz de Conrad, en el Aguirre de Herzog y en el Sebastián de Roncagliolo), la locura

y el delirio detonados por las condiciones de radical adversidad que plantean la vida en la selva (ambos Kurtz—el de Conrad y el de Coppola, Aguirre, Sebastián, Miguel y Tomás), el horror de las guerras (Kurtz en *Apocalypse now*, Sebastián) y las desesperadas y continuamente frustradas aspiraciones de los desprotegidos por alcanzar una "civilización" escurridiza (Miguel y Tomás) que, a la distancia crítica, se vislumbra más bien como una barbarie peor que la de la selva. Esto nos lleva a preguntarnos cuál sería el propósito de aludir a estos temas en una obra como *El príncipe*, en un momento en el que el mundo occidental se jacta de haber superado el afán de cualquier misión colonial o imperial que requiera del uso de la fuerza física—esto es, desde luego, debatible, si pensamos en la tendencia intervencionista contemporánea estadounidense en el Medio Oriente, por ejemplo. Sin embargo, pienso que uno de los propósitos estéticos que en la novela subyacen detrás del abordaje de estos motivos es llamar la atención, precisamente, sobre la posibilidad de que las estrategias que adopta hoy en día el imperialismo, por la vía de los proyectos neoliberales globales, traigan consecuencias tan demolidoras como las de los proyectos civilizatorios coloniales, o como las de las guerras declaradas, a pesar de que en sus formas de implementación (a través de la publicidad, por ejemplo), y bajo la promesa de progreso y bienestar material que ofrecen, se recubran de un aura de sutileza y benevolencia.

La pregunta obligada al concluir la lectura de *El príncipe* es: ¿Encontrarán estos dos jóvenes protagonistas un camino de retorno desde los infiernos a los que han descendido? ¿Accederán a un destino de redención diferente del de los atormentados Kurtz, Aguirre y su mismo bisabuelo Sebastián? El final abierto, como ya he mencionado, deja lugar a la duda, pero sin embargo, sería posible identificar algunos indicios de que los jóvenes, al menos, seguirán aferrados a la vida y a sus promesas a pesar de los horrores

vivididos y de la progresiva aniquilación de sus conciencias. Una de estas señales es que, aun cuando la codiciada bolsa de droga que han guardado con celo durante gran parte de la novela pierde su valor al contaminarse con la sangre de Zezé y convertirse "en una crema rosada que gotea hacia el agua salada, de donde no se puede recoger" (283), los protagonistas pueden todavía declararse victoriosos: el hecho de que sobrevivan a esta trampa y puedan proseguir su camino, representa el significativo quiebre de la cadena de muerte iniciada por el bisabuelo, así como la confirmación de los augurios de éste cuando, al morir, predijo en una ya mencionada cita que el río devoraría a sus descendientes "hasta que el último de su estirpe rompa el hechizo del tiempo" (255). El sorpresivo desenlace sugiere que Miguel y Tomás podrían ser, finalmente, los sucesores que habrían logrado desviar el cauce de aquel "hechizo" del que las generaciones anteriores no pudieron escapar.

Es esta tensión entre el desencanto ante la inminente destrucción, por una parte, y la concluyente expectativa de supervivencia o aun renacimiento, por la otra, lo que mantiene vivo el hilo argumentativo de la novela. La expresión última de la esperanza se materializa en la meditada respuesta de Miguel a la pregunta de Tomás cuando, ya solos de nuevo en la lancha y balanceándose a la deriva a los caprichos del viento, los protagonistas han perdido casi todo, menos la vida misma: "¿Y ahora? ¿A dónde vamos?" (284). Tras esperar a que se ponga la noche y se proyecten las estrellas para contemplarlas, Miguel declara con toda seguridad que se dirigen a Miami, a la vez que posiciona la proa en dirección hacia el océano. Aun de cara a la incertidumbre que plantea esta ilusoria determinación, es claro que el desenlace no declara por todo lo alto el horror de la degradación y la muerte como ocurre en *The Heart of Darkness* y *Apocalypse now*—recordemos la agobiante frase que pronuncian los protagonistas en el momento de su muerte, "*the horror, the horror*"—

aunque sí se acerca un poco más al delirio de los últimos sobrevivientes de la expedición de Aguirre, pero sin llegar de ningún modo a la radicalidad de la locura que expresa el personaje de Herzog, por ejemplo, al anunciar que se casará con su propia hija y ambos fundarán un imperio en la vastedad y riqueza de las tierras de El Dorado. La enajenación de los jóvenes protagonistas denota más bien un cierto residuo de inocencia y, con él, de esperanza renovada por alcanzar un destino legítimo—no perdamos de vista que estos personajes, al contrario del Kurtz de Conrad y de Aguirre, permanecen en el extremo opuesto del espectro de las relaciones de poder, esto es, el de los marginados y oprimidos.

La desorientación de los personajes en este final nos hace evocar, por otra parte, la del narrador protagonista de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, una de las novelas canónicas latinoamericanas de la selva y que reúne rasgos evidentes del *Bildungsroman*. La obra de Roncagliolo dialoga con la de su predecesor estableciendo, por un lado, una continuidad en cuanto al desarraigo y la desorientación—tanto Miguel y Tomás como el protagonista de *Los pasos* sufren la imposibilidad de integración a un anhelado mundo que consideran como "mejor" que el presente—y, por el otro, una ruptura en cuanto a la idealización de esos mundos—para los personajes de Roncagliolo, el espacio deseado para la realización personal es la ciudad moderna, por más que ésta los repela incesantemente, mientras que para el personaje de Carpentier, quien busca con desesperación huir del opresivo mundo moderno, el idílico universo natural de la selva es el único espacio donde tanto el conocimiento de sí mismo como la interrelación honesta y sin mediaciones con los semejantes son posibles, pero ya le será imposible retornar a él. En este sentido, cada obra, en su contexto histórico literario respectivo, articula una reflexión en cuanto a las limitaciones de la modernidad para garantizar el bienestar integral de todos los individuos y, a la vez, sobre las serias dificultades de engranaje de un sujetos condicionados y

moldeados por un entorno que rechazan, pero del que no les es posible desprenderse. De algún modo, la lectura simultánea de ambas ficciones sugiere la imposibilidad ontológica del sujeto (post)moderno.

No podemos dejar de mencionar, además, ciertas continuidades y rupturas que se plantean en *El príncipe* en relación con la novela clásica de la selva latinoamericana: *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera. Una de las similitudes entre ambos textos reside en su voluntad de comentario social al exponer las atrocidades de la explotación del caucho de principios del siglo XX. Si en *La vorágine* esta denuncia se plantea de cara a un futuro incierto, en *El príncipe* se utiliza, en la primera historia contada, como recurso estético para abonar el terreno narrativo en que se configura la segunda historia, en la que se ilustran las consecuencias humanas y materiales de aquella explotación para las generaciones siguientes. El tropo de la selva como un monstruo devorador e implacable pervive en ambas ficciones, así como la progresiva pérdida de las facultades mentales en tal entorno, aunque de maneras diferentes.

Al contrario de Miguel y Tomás, quienes han nacido en la selva y precisan huir del descarnado realismo de sus fauces, el romántico y poeta protagonista de *La vorágine*, Arturo Cova, se adentra en la selva como respuesta al hastío que sufre en su experiencia de la vida burguesa en la ciudad—no perdamos de vista la influencia del modernismo literario en la novela. Una vez aniquiladas su fuerza física y su razón a causa de los rigores selváticos, Arturo se rinde ante la inminencia de la muerte y su último recurso es legar un manuscrito testimonial en el que cuenta su historia, denuncia los horrores del caucho, declara su fracaso, expresado en la futilidad e intrascendencia de su vida y ofrece una versión, alternativa a la del modernismo, en cuanto a la naturaleza americana no como el espacio idílico de realización personal que una vez soñó, sino como el espacio de

destrucción y muerte que en efecto experimentó, como sugiere Eduardo Thomas en su artículo "'La vorágine': El marco narrativo y el retorno del héroe". En este sentido, señala el investigador, a pesar de su muerte física y de su percibida sensación de derrota, la trascendencia de la experiencia de Arturo, y su redención heroica, residirían en el retorno de su testimonio a la ciudad y su subsiguiente difusión. La actitud claudicante del personaje de Arturo, en cualquier caso, contrasta con el espíritu encarnizado de lucha de Miguel y Tomás, dispuestos hasta en los momentos de mayor frenesí a no dejarse arrancar la vida por la selva y a perseguir, tan ingenuamente como una vez Arturo Cova persiguió el ideal romántico de la naturaleza, el ideal burgués de progreso y civilización. Si bien ambas obras parecen aludir, de nuevo, a la imposibilidad ontológica del sujeto moderno y posmoderno—en el sentido de que ninguno parecería hallarse a sí mismo en ningún entorno—la diferencia entre Arturo, por una parte, y Miguel y Tomás, por la otra, parece identificarse, precisamente, en la voluntad inquebrantable de esperanza y combate en sus búsquedas que caracterizan a los dos jóvenes de *El príncipe*, a pesar de la sensación generalizada de desorientación que se deriva de sus continuas frustraciones.

Una sensación de desorientación en algo similar a la de Miguel y Tomás se confirma en el caso de *El pejesapo*, donde es interesante notar la ironía de que el espacio que ofrece a Daniel la ocasión de una integración más o menos permanente es el circo, una actividad que, por definición, es ambulante. La ironía funciona aquí como un recurso discursivo que coloca el foco sobre una de las características picarescas que define al personaje, y que encarna una de las claves de comprensión de la película: su naturaleza errante y su esencia de no pertenencia, tal como él mismo lo verbaliza en el momento en que abandona a Barbarella y el circo: "no puedo quedarme, no puedo irme. Así ha sido mi vida. Nunca he sabido pa' dónde voy". Este signo del deambular constante se despliega en

su versión más significativa y concluyente al final de la película: el protagonista regresa a casa después de participar con gran vehemencia en la manifestación contra los neonazis, Jessica abre la puerta, el perro ladra. Daniel recoge sus pertenencias y se marcha de casa a pesar de las súplicas de la esposa. Las últimas escenas lo muestran en una parada de autobús y, acto seguido, en el interior del vehículo en movimiento. De manera paradójica, el carácter inconcluso y ambiguo de los finales de ambas obras, tan inacabados y ambivalentes como el mismo devenir de los personajes, encierra no obstante una gran contundencia: si bien en una primera lectura se podría pensar que los personajes a la deriva representados al concluir las obras son prueba fehaciente de la imposibilidad de retorno al hogar, es la misma apertura e indefinición del final lo que afirma la voluntad de continuidad en la búsqueda incesante de un mundo posible, mejor que el que se representa en los mundos narrativos respectivos.

Debido a que recogen ciertas similitudes con estos textos, aquí resulta interesante hacer una breve referencia a una tradición literaria previa al periodo de mi interés: la obra narrativa del autor brasileiro Joao Gilberto Noll, que ha merecido atención crítica de varios investigadores en cuanto a su carácter de "anti-*bildungsroman*", entre ellos Fernanda Dusse y, más notablemente, el ya mencionado en un capítulo anterior Idelber Avelar, quien dedica un capítulo de su libro *Alegorías de la derrota*, "*Bildungsroman* en suspenso: ¿a quién todavía enseñan los relatos y viajes?" al estudio de varias novelas y colecciones de cuentos de Noll publicadas entre 1985 y 1993: *Bandoleiros*, *O cego e a Dançarina*, *A furia do corpo*, *Harmada*, *Hotel Atlântico*, *O quieto animal da esquina* y *Rastros do Verão*. El argumento central de Avelar en este capítulo es que existe un patrón en la narrativa de Noll que sugiere una ruptura radical entre sus personajes y los personajes del *Bildungsroman* canónico, en el sentido de que, a diferencia de éstos, los personajes de Noll ya no saben

cómo derivar aprendizaje de sus viajes, muy diferentes a los viajes de iniciación del *Bildungsroman* original que contribuían a modelar el carácter y a templar el espíritu, sino que se trata de simples desplazamientos más parecidos a un vagar errante, vacío y sin destino. Esto ocurre, en gran medida, porque estos personajes, hijos de la globalización, han perdido toda conexión con el pasado del mismo modo que han perdido todo punto de referencia espacial: no recuerdan la historia y tienen la sensación de que todos los lugares son iguales: ". . . los textos de Noll aluden invariablemente a lugares transitorios, peregrinaciones, trazas y restos de la experiencia, escenarios sin historicidad, vaciados de progresión y tiempo . . ." (254). Es decir, la alteridad, o la experiencia de un mundo totalmente diferente al del entorno cotidiano del que salen los jóvenes personajes del *Bildungsroman* clásico, queda sin efecto, o como dice Avelar, "corre el riesgo de extinción" (255).

Identifico, no obstante, una ruptura importante entre los textos de Noll y las obras que analizo en este capítulo. Las obras de Noll echaban mano de la economía del lenguaje—y aun del silencio—y de unos protagonistas igualmente inexpresivos, algo indiferentes, y aun hasta resignados a sus destinos de desorientación y vacío, para llamar la atención sobre la obliteración de la percepción de la historia y del espacio, así como de la grave distorsión en las maneras mismas de experimentar el mundo (una sucesión de vivencias repetitivas y mecánicas, sin conexión con el pasado ni proyección hacia el futuro) como uno de los efectos de la globalización. En *El pejesapo*, sobre todo, a partir de sus cíclicas desilusiones ante una alteridad que de modo invariable lo relega a los márgenes, el personaje desarrolla una aguda conciencia sobre el pasado histórico de su país. En varios detalles, como por ejemplo la alusión a "los fascistas que siempre han estado arriba", nos damos cuenta de que Daniel ha interiorizado la historia dictatorial de su

país, y la continuidad a partir de ésta en cuanto al fomento de desigualdades socioeconómicas, y que ha comprendido que su situación personal de opresión es directamente proporcional a ese pasado.

En *El príncipe*, por su parte, Miguel deja traslucir una remota conciencia acerca del pasado no vivido al evocarlo con cierta nostalgia, presumiendo que el abuelo Sebastián vivió una época de gloria que a él le está vedada. A partir del contacto de Miguel con una alteridad inesperada, sorprendente y desquiciante, resultado por cierto de las malas acciones de Sebastián en su búsqueda indiscriminada de esa gloria—interpretación de la realidad a la que Miguel, desde luego, es ajeno—opera un proceso de aprendizaje evidente, que ya hemos descrito en detalle, aun cuando éste sea negativo, o deformativo.

Más allá de estas consideraciones, insisto en que el residuo desentrañable de *El príncipe* y *El pejesapo*, a diferencia de los textos de Noll, es que, aún de cara a la degradación generalizada de los entornos que se recrean en ellos, es la conciencia y la energía vital de los protagonistas, quienes se resisten a rendirse ante una avasalladora desesperanza. Más aún, creo que en este sentido el valor del viaje reside, precisamente, en que son los desplazamientos, en su carácter de no-espacio y no-lugar, los contenedores que proporcionan la única y última posibilidad de aprendizaje e integración para los protagonistas. Ello, porque el errar constante de la manera en que se caracteriza en estas ficciones, es la única dimensión que implica movimiento y cambio, y éstos a su vez suponen dinamismo, posibilidad, sorpresa, en una palabra, la *vida* que buscan estos personajes.

En su artículo "Allegories of Creativity and Territory", Roger Bartra nos recuerda la metáfora de la araña y la abeja que usó Francis Bacon para designar lo viejo y lo moderno y que más tarde, en 1704, Johnathan Swift invirtió en su sátira "The Battle of the books".

Swift concibió a la araña como una metáfora del orden establecido, institucionalizado y patrimonial, un ente estático que genera sus telas a partir de sus propias secreciones. La libre abeja, en contraste, es un ser errante, equiparada a un refugiado, un inmigrante o un nómada antiguo, siempre en transición, que vuela sin destino establecido y que no obstante encuentra siempre nuevos materiales que fecundan vida, simbolizando así la renovación y creatividad de la existencia. Nos dice Bartra que la abeja busca, por sobre todo, la innovación:

To find the new and the creative, perhaps we might observe and follow the bee. Where does she go? What is she like? Where does she find innovation? What are the sources of her creativity? In the light of the formidable implosion of institutionality, it seems important to her to preserve the spaces of individuals. She prefers the rebellion of individuals to the institutionalization of masses . . . (117-118)

Esta alternativa versión de la vida, encarnada en el nomadismo y en la infinita búsqueda, es la fuerza que se contrapone a los mundos estáticos, inalienables y opresivos que mantienen a los personajes de *El príncipe* y de *El pejesapo* en la periferia. Dado el irremediable antagonismo contra el cambio en sus contextos socioculturales, poblados de "arañas", y similares en algún sentido punitivo a las sociedades estamentales caracterizadas en la picaresca tradicional, es solo mediante la adopción del viaje / desplazamiento como estilo de vida que los personajes pueden aprehender un sentido de energía vital, que les es sistemáticamente negado en los mundos de los que emergen.

Capítulo 6

La ciudad feliz y Princesas: Hacia una identidad global

La ciudad feliz (2009), de la joven autora española Elvira Navarro, narra dos relatos paralelos de aprendizaje claramente diferenciados y vinculados mediante un personaje secundario, en el primero, y protagónico, en el segundo. En la secuencia narrativa inicial, titulada "Historia del restaurante chino Ciudad Feliz" un narrador omnisciente se adentra en la subjetividad de Chi-Huei, un niño de unos siete años que viaja a una ciudad costera del noreste de España desde una zona montañosa de la China en la que hasta entonces había vivido con una tía de costumbres tradicionales rurales, a la que tanto él como su familia nuclear se refieren como "la vieja". Al llegar a la ciudad española, se une a sus padres, hermano y abuelo, que han logrado poner en marcha un asador/restaurante chino con una ética de trabajo febril y obsesiva. El chico es forzado a adaptarse al nuevo medio y enfrentar traumáticas dificultades, desde aprender la nueva lengua, tan diferente a la suya, hasta engranar en la cultura local. A pesar de que las entrañables memorias infantiles de su vida con la vieja en la China se van desvaneciendo con el tiempo, el estigma de ser extranjero en otro país le recuerda constantemente su origen. A eso se añade la asfixiante presión que ejerce su familia sobre él para que, en un futuro no lejano, se haga cargo del negocio y se responsabilice por la ambicionada prosperidad familiar, ante lo que el niño se rebela por no compartir esa visión de autorrealización personal. Es este contexto de incomprensión, marginación y desarraigo el que marca el tránsito de Chi-Huei a la adultez y su ambivalente pugna de integración

al mundo global, mercantilizado y hostil que le ha tocado vivir.

En la segunda historia, titulada "La orilla", una narradora adulta en primera persona, Sara, cuenta en retrospectiva sus memorias de un periodo crucial de su infancia, que transcurre en la misma ciudad adonde emigra la familia china. Sara es una niña de clase media y pronto descubrimos que se trata de uno de los personajes secundarios en la historia anterior, una entrañable amiga de infancia de Chi-Huei. Aquí, la preadolescente da cuenta de su rito de iniciación mediante una inusual relación con Jonathan, un joven desadaptado o, mejor, un "vagabundo" a los ojos del colectivo convencional. Es a través de las conversaciones con este individuo que la protagonista experimenta una intensa transición hacia la adultez y logra racionalizar una sospecha sobre el mundo circundante, hasta entonces inmadura y no expresable en palabras: ". . . lo que yo concebía como el mundo adulto, que no entendía, y que me parecía aburrido y desesperante porque aún no era una adulta, he empezado a verlo como una especie de destino trágico que me espera a la vuelta de la esquina" (266). Esas revelaciones la obligan a preguntarse por el futuro y la viabilidad de integración que la aguarda en un mundo "adulto" institucionalizado, sumido en la falta de creatividad, la conformidad con las convenciones sociales, el condicionamiento de la vida por los medios masivos y las tecnologías y, en general, la mercantilización del quehacer humano. Si bien es cierto que la novela se aleja de ciertas especificidades relativas al desarraigo del sujeto latinoamericano representado en las narrativas trasatlánticas del siglo XXI, pienso que captura un sentimiento común a la juventud que crece y se desenvuelve en la gran sociedad global postmoderna, más allá de unas fronteras territoriales que parecerían disolverse un poco más cada día, y más allá de ciertos elementos concretos que definen la condición migrante de uno u otro grupo étnico.

Lo anterior se palpa de maneras comparables en *Princesas* (2005), una película del cineasta español Fernando León de Aranoa que cuenta la historia del acercamiento y conocimiento mutuo entre dos jóvenes prostitutas, una venida de la República Dominicana a Madrid, la otra madrileña. Más allá de sus circunstancias personales particulares, ninguna de las dos aspira a que la prostitución funcione como un medio permanente de subsistencia, sino que al contrario, se plantean la ocupación como una posibilidad transitoria—un camino, o un viaje—para alcanzar un fin específico. Una de ellas, Cayetana (Caye), prototipo de la joven blanca madrileña de clase media, cuenta que elige esta vía con el fin de ahorrar dinero para colocarse unos pechos más voluminosos y así sentirse más atractiva en un ámbito de voraz competitividad—"se trabaja más"—, aunque su motivación ulterior sea la de gustarle a un chico común y corriente y conocer el amor. La otra joven, Zulema (Zule), se construye al inicio desde la mirada de otros personajes con fidelidad inicial al estereotipo de la mulata sensual caribeña, sobre la que se tejen las más exóticas fábulas, aunque uno de los logros del film es el desmontaje de ese mito sobre la base de la camaradería y conocimiento mutuo que logran las protagonistas. En su vida cotidiana en su país de origen, Zule, desde luego, es ajena a estas convenciones estereotípicas; es una hija de familia modesta en la que prevalecen la honradez, la decencia, la solidaridad y la armonía. Para Zule, la prostitución es un accidente: la elección de este camino responde a una urgencia pragmática ante los hondos obstáculos económicos nunca previstos al decidir emigrar desde su empobrecido Santo Domingo en busca de un porvenir digno para Edward, su hijo de cinco años.

En una observación inicial de la película podría decidirse que ambas terminan como heroínas caídas, "princesas" flotantes y sin reino que quedan a menos de medio camino del idealizado estatus al que cada una ha aspirado. La una, voluntaria y

públicamente desenmascarada ante la sociedad como prostituta, y la otra, de regreso a su venido a menos "reino" caribeño, donde deberá afrontar el desastroso resultado de su promiscuidad, una seria enfermedad de transmisión sexual. Sin embargo, como se verá a lo largo del análisis de la película, una lectura más crítica permite mirar a ambos personajes afirmados en su identidad femenina y transformados mediante la maduración de una conciencia que les permitirá replantear sus sentidos de pertenencia nacional y su lugar ético en un mundo global.

Uno de los aspectos fundamentales que amerita atención crítica en este capítulo es que, como resultado de las relaciones interculturales promovidas por las mecánicas de la globalización, los procesos de aprendizaje, autoconocimiento y desarrollo de conciencia—el *Bildungs*—que experimentan los personajes centrales tanto en la novela como en la película se vinculan de modos muy estrechos con la construcción de identidades nacionales alternativas, proteicas, diferentes en mucho a las propuestas por las culturas hegemónicas. Lejos de ser fijas o predecibles, estas identidades se configuran a partir de los intercambios afectivos con un "otro", hasta entonces desconocido y ajeno. La "alteridad" se materializa, para algunos personajes, en un territorio diferente—como en el caso de los que llegan como inmigrantes a España (Zulema, desde Latinoamérica en *Princesas*, Chi-Huei, desde China y Jonathan, desde alguna imprecisa región francesa en *La ciudad*)—como también a través del fructífero encuentro con un "otro" cultural. Esto último es cierto para todos los personajes, tanto los de la diáspora como los que, dentro de la diégesis, nunca llegan a traspasar los límites de su localidad geográfica española (Caye y Sara, por ejemplo).

Al comparar las dos obras entre sí y también al ponerla en diálogo con *Blue Label*, por ejemplo, donde una protagonista venezolana divaga por distintas ciudades

europeas, cabría preguntarse en qué medida sería la experiencia de la diáspora latinoamericana tan diferente de otras (como la china a la que se somete Chi-Huei, por ejemplo) en el mundo global representado en ficciones de la época. Más allá, es interesante explorar hasta qué punto un origen o presencia geográfica particulares determinarían experiencias urbanas diferenciales o singulares para cada uno de estos jóvenes quienes, por igual, deben enfrentar una problemática generacional signada por las disfuncionalidades familiares, las fracturas y promesas incumplidas de los proyectos de modernidad y la homogeneización que trae consigo la globalización. Pienso que se trata de preguntas válidas si consideramos la evidencia, dentro de las ficciones estudiadas en la tesis, de ciertas claves "universales" de inquietud y cuestionamiento del mundo circundante, las que nos permitirían trascender las categorizaciones de "lo latinoamericano", "lo español" e incluso en este caso "lo chino", posibilitando así una fructífera comparación de narrativas. Por lo que acabo de exponer, comenzaré el análisis de estos textos formulando algunas consideraciones teóricas e históricas preliminares que ayudarán a comprender el dinamismo y flexibilidad que exigen las interpretaciones de nación e identidades nacionales en el mundo contemporáneo y global en el que se desplazan estos sujetos, y que más adelante sustentarán el estudio crítico textual de las obras en cuanto a las posibilidades de aprendizaje e integración de los personajes.

Seguidamente, exploraré en detalle las raíces de la insatisfacción de los protagonistas dentro de sus respectivos entornos y analizaré los procesos individuales de *Bildungs* que experimenta cada uno de ellos en sus distintos recorridos, caracterizados, en general, como en otras obras del corpus, por el menosprecio hacia mentores convencionales (padres, maestros) y por el brote de una conciencia enaltecida como resultado de la interacción con un "Otro" o bien extranjero, como en los casos de Zule,

Caye y Sara, o condicionado por convenciones culturales diferentes a las del aprendiz aun cuando tanto él como el "Otro" procedan del mismo país, como en el caso de Chi-Huei.

6.1 Una aproximación objetiva a la "nación" y a la "identidad nacional" en tiempos globales

Los aportes teóricos de Homi Bhabha sobre las complejidades inherentes a la idea de nación son de particular utilidad para este análisis. En su introducción al volumen *Nation and Narration*, el crítico literario compara las retóricas de configuración nacional con las ficciones realistas, en tanto que ambas pierden su origen en el mito del tiempo y solo se realizan plenamente en la mente de quien las concibe (1-7). En nuestra idealización de la nación como un sistema abstracto y totalizado, constituido a partir de una serie de símbolos narrativos que asociamos con la vida nacional, dejamos de ver aspectos menos inteligibles: la naturaleza de la vida cotidiana, las nuevas etnicidades producto de los contactos entre locales y miembros de diásporas migratorias, movimientos sociales en resistencia, o lo que el autor sintetiza como la "política de la diferencia" (3).

If the ambivalent figure of the nation is a problem of its transitional history, its conceptual indeterminacy, its wavering between vocabularies, then what effect does this have on narratives and discourses that signify a sense of 'nationness': the *heimlich* pleasures of the heart, the *unheimlich* terror of the space or race of the Other; the comfort of social belonging, the hidden injuries of class; the customs of taste, the powers of political affiliation; the sense of social order, the sensibility of sexuality; the blindness of bureaucracy, the strait insight of institutions; the quality of justice, the common sense of injustice; the language of the law and the parole of the people. (2)

Gracias al reconocimiento en la esfera académica de estas contradicciones,

matices, zonas indeterminadas y aun inaprehensibles sobre la abstracción que es la "nación", el tópico de la identidad nacional de los países latinoamericanos tras sus respectivas victorias en las guerras de independencia ha sido fuente inagotable de discusión. Una interrogante fundamental surge al recordar que, en su independización de España, las recién constituidas naciones buscaron desasociarse de aquel modelo de dominación colonial, unilateral, opresivo y paternalista, para sustituirlo por otro modelo foráneo, el de la modernidad, inspirado en los ideales de la ilustración europea y abrazado por las élites intelectuales latinoamericanas. Desde luego, la afiliación práctica a este ideal planteó implicaciones profundas: ¿cómo respaldar la libertad recién alcanzada sin una memoria histórica consolidada, sin tradiciones ni hábitos compartidos?

Como señala Grínor Rojo, las élites intelectuales se asignaron así el cometido de diseñar "la escritura de una narrativa magistral de la nación, apertrechada de unos orígenes y hasta de un mito fundador, con una continuidad gloriosa y un futuro más glorioso aún, sumado a la puesta en servicio de la patraña de un pueblo 'puro' . . ." (63). Fue este un proyecto que requirió la fabricación artificiosa de "tradiciones" y ritos (himnos, banderas, homenaje a los próceres caídos), y que encontró sustento en el florecimiento de una sólida tradición literaria (poética, novelística y ensayística), estrategias destinadas a convencer a los ciudadanos de un espíritu de pertenencia y solidaridad, una cohesión social y un propósito común cimentado en una identidad distintiva. En la praxis socio-política y cultural, sin embargo, el patrón de relaciones de poder colonial ha perdurado mucho más allá de las victorias independentistas, y la consolidación de un imaginario de unidad nacional se ha cimentado más bien sobre la hegemonía de clases sociales y grupos étnicos dominantes a la par de la opresión—e invisibilización en ciertos casos—de otros grupos. Al mismo tiempo, las presiones

económicas imperiales foráneas han ocasionado la consolidación de las élites de poder, con las subsiguientes fragmentaciones y rupturas entre miembros de las sociedades y la consecuencia palpable de la violencia sistemática social y política. Estos factores idiosincráticos complejizan en gran medida la cuestión de la identidad nacional: las múltiples identidades de las minorías oprimidas, a pesar de los intentos de asimilación, no llegan a alinearse con una identidad más homogénea, la de los grupos privilegiados. La postmodernidad globalizada, con el debilitamiento de los límites nacionales, el desplazamiento masivo en forma de flujos migratorios que la misma acarrea y las exigencias de asimilación a una cultura global, ha exacerbado las fisuras ya preexistentes en la conciencia identitaria nacional latinoamericana o, en otras palabras, ha añadido una capa de complejidad a las condiciones de desnacionalización ya preexistentes. Como dice Rojo, la globalización amenaza a otro nivel aquellas identidades que ya, de por sí, estaban "colgando de un hilo" (143).

Es a partir de este amplio contexto que se construye, en la película *Princesas*, al personaje de Zulema, un sujeto subordinado tanto dentro de su misma cultura, como cuando entra en contacto, en territorio extranjero, con la cultura europea y, para más señas, la del colonizador. En el personaje de la joven dominicana se reconoce una multiplicidad de rasgos particulares, todos los que la colocan en posturas múltiples de subalternidad y que, a la vez, plantean un complejo problema de identidad nacional: la latinoamericanidad, y más en concreto, la procedencia caribeña-dominicana, la identificación étnico-racial como una "mulata", el género femenino, la maternidad soltera, el estatus socioeconómico precario—factor que la estimula a emigrar en busca de mejores condiciones—y, a su llegada a España, la triple condición marginadora de extranjera, sensual mulata (ergo, objeto sexual) y, como para que no quede lugar a dudas

de lo anterior dentro del prejuicioso imaginario de algún segmento de la población española, dedicada a la prostitución.

En el caso de España, el fenómeno de la globalización—que, como se plantea en la película, ha posibilitado la entrada al país de inmigrantes como la prototípica Zulema—es un factor que en mucho viene a reabrir las viejas heridas de una nación concebida a sí misma a partir de un imaginario de unidad religiosa y étnica, en detrimento de la multiplicidad de culturas que, *de facto*, conformaron desde siempre su realidad histórica y social. En su introducción al conjunto de ensayos titulado *Constructing Identity in Contemporary Spain*, Jo Labanyi problematiza el hecho de que el discurso crítico hegemónico sobre la cultura española moderna se ha esmerado en excluir de las narrativas dominantes aspectos culturales desdeñados como "no legítimos", por ser generados o consumidos por grupos subalternos (1). La investigadora recuerda que esto responde a la consolidación de la nación moderna española a partir del ideal de la unificación de una "raza", una "lengua" y una "cultura", postura que opacó la noción, más realista, de un conglomerado heterogéneo y confluyente de grupos. El esfuerzo unificador se llevó a cabo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y coincidió con la escritura de historias literarias nacionales, encarnadas en el movimiento de la novela realista, en un intento concertado de fomentar el concepto de una "cultura nacional española", exacerbado de modos obsesivos y radicales durante los años de la dictadura franquista (4). En los años de la transición democrática, y en especial durante el periodo más reciente, dominado por el orden global neoliberal y caracterizado por la acelerada modernización de España y su inclusión dentro del bloque occidental europeo, sin embargo, se evidencian dos tendencias antagónicas. Por una parte, la efectiva integración de España al orden económico y cultural hegemónico eurocéntrico, y con ello la inédita

auto-percepción de los españoles como "ciudadanos de primera clase", a la par de sujetos provenientes de Europa del Norte o incluso de los Estados Unidos, sugiere una tendencia a continuar "invisibilizando" a los grupos étnicos y culturales minoritarios. Por otra parte, es imposible ignorar el hecho de que los nuevos reordenamientos postnacionales promueven la terminación definitiva de todos aquellos modelos monolíticos de la "cultura nacional", inoperantes, como se ha comprobado, en la praxis social: "We can no longer talk of 'Spanish culture' but must use formulations such as 'the cultures of Spain' or, perhaps better since it replaces national proprietorship with geographical coexistence, 'culture(s) in Spain'..." (9). La transición entre el primer paradigma de pensamiento que acabo de mencionar, esto es, la concepción de los españoles de sí mismos como ciudadanos superiores, y el segundo, o la adquisición de una conciencia de inclusión del "Otro" ante la observación pragmática de la realidad global, es claramente experimentada tanto por Caye (y también las prostitutas españolas locales) en *Princesas* como por Sara en *La ciudad*.

El filósofo alemán Andreas Huyssen, en su ensayo "Geographies of Modernism in a Globalizing World", propone que lo global no es un fenómeno nuevo, sino que comenzó a manifestarse desde el momento en que la Europa ilustrada impuso el proyecto de modernidad como el motor internacional de la "civilización". Para Huyssen, la relevancia de la retórica sobre la modernidad, analizada desde el presente, tiene que ver con la necesidad de capturar el impacto de la globalización ayer y hoy, "whose aporetic mix of destruction and creation, so reminiscent of modernity in the classical age of empire, has become ever more palpable in recent years" (191). A partir de esta tensión entre la pérdida y la posibilidad de innovación, la globalización, nos dice el autor, pone en cuestión ciertas preconcepciones sobre el significado de la identidad y de la cultura,

en especial el temor de que una cultura "real", o "auténtica", subjetivamente compartida por una comunidad "local" determinada, pueda ser "amenazada" por unos procesos económicos y tecnológicos globales. El filósofo argumenta que es desacertado estudiar una cultura nacional como entidad pura, debido a que no es posible ignorar los complejos, irregulares e inestables flujos de transmisión, traducción, transculturación y apropiación cultural llevados a cabo continuamente desde la inepción de Latinoamérica (y otras áreas "periféricas") en la modernidad, dinámicas evidentes asimismo a lo largo de la historia de España. Al contrario, estos diversos contactos, y sus historias, han determinado la manera en que culturas específicas han negociado el efecto de la modernización desde el siglo XIX hasta la explosión de los medios de comunicación, las tecnologías de la información y las mecánicas del consumismo propias de la globalización. "Even while media and consumerism may spread everywhere in the world, though with different intensities and widely divergent access, the imaginaries they produce are nowhere near as homogeneous as a new kind of global *Kulturkritik* laments" (198-99). Así, del mismo modo en que no existe una cultura puramente local, aislada de las fuerzas globales, tampoco es viable una cultura puramente global, escindida de las tradiciones locales. Esta aserción es crucial para comprender el versátil, productivo y aun impredecible carácter de las lecciones de vida que obtienen los personajes de *La ciudad y Princesas*, conducentes a una racionalización madura y fructífera de su propia cultura, la ajena, la síntesis de ambas, y la cultura global.

Arjun Appadurai, en su libro *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, amplía estas nociones al hablar de la "localidad", un fenómeno relacional y contextual, constituido y actualizado continuamente por los vínculos entre las esferas de inmediatez social, las dinámicas de la interactividad y el carácter relativo de cada

contexto social particular (178). Con matices individuales diferenciales, las ficciones estudiadas en este capítulo pueden leerse como espacios estéticos de interiorización y validación de aproximaciones alternativas en torno al significado de lo local y lo nacional, más congruentes con las complejidades de las experiencias individuales vividas, y más alejadas de mitos inamovibles. Así, es posible identificar una voluntad de autoconocimiento por parte de estos personajes en su papel de representantes / proponentes de una pertenencia nacional más fluida, más rica y menos categorizable, tanto cuando les toca desenvolverse en espacios geográficos diferentes al suyo, como cuando se ven en la situación de recibir a miembros de otras culturas presentes en su entorno local nacional, ante quienes muestran una apertura y voluntad de enriquecimiento cultural interesantes. De hecho, pienso que uno de los aportes primordiales tanto de la película como de la novela es, precisamente, poner en cuestión los estereotipos identitarios, bien sea los que aún en efecto operan en las distintas sociedades recreadas en los textos, como los residuales. Esta contestación ocurre desde la perspectiva de crecimiento y maduración de la conciencia de los personajes principales—en sus particulares experiencias del *Bildungs*—quienes a su vez, habilitados por la transformación positiva, se colocan en una posición de ventaja intelectual en relación con una parte del colectivo que no es capaz de interiorizar estos aspectos de la realidad sociocultural. A continuación discutiré algunas dinámicas inherentes a las intersecciones entre los ámbitos locales, nacionales y globales en estas ficciones que, por una parte, ayudarán a comprender los amplios contextos históricos y socioculturales en los que se insertan las obras y, por la otra, informarán los procesos de aprendizaje que derivarán los personajes a raíz de sus variadas y complejas experiencias de lo local y lo global.

6.2 Lo local y lo global: nuevos planteamientos

He sugerido con anterioridad que, tanto en la novela como en la película, se matizan algunos aspectos negativos relativos a la globalización. Es cierto que la economía global y su predominante modelo neoliberal es un factor esencial que, en estas narrativas, impulsa la migración de dos de sus protagonistas y su adición a los masivos flujos de sujetos desplazados que viajan de las periferias a los centros globales económicos. Más allá, para comprender las obras en un sentido amplio es preciso hacer mención a las consecuencias a largo plazo de la implementación sostenida en España del modelo global neoliberal en la transición postfranquista hacia la democracia. El debilitamiento, endeudamiento y subordinación del aparato estatal a los organismos monetarios internacionales y a los intereses de las grandes corporaciones transnacionales, la obliteración de los sistemas productivos locales, la libre circulación global de productos y recursos, la deslocalización de la mano de obra local y su sustitución por mano de obra barata y dispuesta a trabajar en condiciones precarias, son efectos de las políticas neoliberales globales que han afectado profundamente la España del nuevo milenio, trayendo como consecuencia una alta tasa de desempleo, una crisis de vivienda, un incremento en los procesos de bancarrota, una reducción de los servicios gubernamentales, y en general, un encarecimiento de la vida. El devenir de todos los personajes en estas dos obras está permeado por esta realidad y todos son afectados, de maneras directas u oblicuas, por ella. Sin embargo, más allá de estas consideraciones negativas inherentes al contexto socioeconómico general en el que se entroncan las obras, en estas ficciones se exploran además, como ya he explicado, las posibilidades de apertura y apreciación cultural bidireccionales que ofrecen estos procesos globales en

lugares que, como España, han permanecido a lo largo de la historia resistentes y, en muchos casos hostiles a los aportes de otras culturas. En *Princesas*, por ejemplo, la relación de amistad entre Caye y Zule humaniza la controvertida ola migratoria dominicana hacia España desde la década de los noventa del siglo XX y que, como se sabe, fue producto de las presiones globales generadas a raíz de la integración del país en la Unión Europea, con su subsiguiente modernización y promesas de florecimiento económico. En Zule, una "Otra" que, como a la larga descubre Caye, no es tan diferente de ella, la joven madrileña descubre respuestas claves a ciertas preguntas, lo que a su vez la inspira a reformular algunas asunciones preconcebidas en relación con el extranjero caribeño. Se sorprende, por ejemplo, de encontrar en Zule, a quien en un principio ve como una competidora desleal que ha venido a precarizar las condiciones de trabajo, una hermandad fundada no solo en las obvias afinidades lingüísticas y culturales que las unen, sino también en una cultivada relación de honestidad, transparencia y cuidado mutuo. Este contacto inspira a Caye a poner en cuestión lo que en algún segmento del imaginario local español se percibe como un efecto perjudicial de la globalización: la preconcepción de que los inmigrantes desplazan a los trabajadores locales.

En *La ciudad*, Chi-Huei es un representante prototípico de la diáspora china, una de las dispersiones globales más voluminosas y de más larga data y tradición histórica. De hecho, cuando se piensa en globalización hoy en día, uno de sus referentes indiscutibles es la masiva y ubicua presencia china en diferentes lugares del mundo, los cambios en los comportamientos de las economías locales y las mutuas influencias y enriquecimientos culturales que han resultado de estos flujos migratorios. En este sentido, es evidente el propósito estético detrás de la decisión de la joven autora española Elvira Navarro de construir el mundo local español en directa contraposición,

precisamente, con la experiencia migratoria china en la región. Desde la subjetividad de la escritora, en la novela se examinan, en particular, las complejas dinámicas económicas, culturales e identitarias que se extraen de la relación entre Chi-Huei y su familia, como "exitosos" representantes de una oleada migratoria china a España que floreció durante las primeras décadas del siglo XXI, y los jóvenes habitantes de una localidad costera española profundamente afectada por la crisis económica del mismo periodo. Distintas y complejas variables se intersectan en la novela al configurar la caracterización de la diáspora china en contraste con la representación de los jóvenes españoles. A partir de esas diferenciaciones, se demuestra que los efectos de la globalización, si bien contundentes y dramáticos para todos, se materializan de maneras muy distintas dependiendo de las particularidades culturales de cada grupo. La voluntad de negociar estas diferencias y de alcanzar un entendimiento mutuo es una de las posibilidades que se pueden desentrañar de esta propuesta narrativa.

En su ponencia titulada "China and Globalization", Dominic Sachsenmaier examina las complejidades de la integración del país asiático en la economía internacional desde el siglo XIX, y explica la evolución del rol de la diáspora migratoria en las mecánicas de la inversión extranjera en China, marginal durante el periodo entre guerras mundiales, pero esencial en el periodo temporal desde el que se construye el presente narrativo en *La ciudad*: las comunidades chinas en el extranjero, particularmente en países industrializados del mundo occidental, proveen al país una afluencia importante de capital y mano de obra cada vez más especializada y tecnificada. "The increasing dependency of the Chinese economy on overseas Chinese networks has contributed to a discourse of an emerging distinctively Chinese pattern of capitalism, which would be characterized by features such as the importance of personal networks", argumenta

Sachsenmaier (27). Esto, junto con el hecho de que la progresiva apertura capitalista en China y el subsiguiente incremento en la competitividad educativa y laboral haya motivado a un número importante de nacionales chinos a emigrar a otros países donde les resulta más fácil abrirse camino, son aspectos claves para comprender, desde un contexto más amplio, la realidad dibujada en la novela.

En relación con esto, un aspecto importante, ficcionalizado con gran fidelidad en la prosperidad material que llega a alcanzar la familia de Chi-Huei en la ciudad de acogida, es que la grave crisis económica española del nuevo milenio, lejos de prevenir la llegada de nuevos inmigrantes chinos, o afectar a los ya presentes en España, favoreció en gran medida el florecimiento de sus condiciones económicas debido a varias razones. Sin dejar de considerar que la globalización propicia la búsqueda en el extranjero de trabajadores que estén dispuestos a obtener menos salario y beneficios por sus servicios laborales en detrimento de la mano de obra local, lo que se enfatiza en la novela es más bien cierta percepción en cuanto a la disposición de los sujetos de origen chino a trabajar con intensidad y sin tregua, su visión de negocios a largo plazo sustentada en la perseverancia, el ahorro estricto y el estoicismo de cara a las adversidades, así como la extraordinaria fortaleza de las relaciones familiares y comunitarias, basada en la lealtad y la motivación de alcanzar un propósito común por encima de las diferencias personales. Todas estas condiciones, esenciales para enfrentar un periodo de adversidad financiera y hasta beneficiarse de él, se reúnen en la caracterización de la próspera familia de Chi-Huei, cuyo éxito contrasta de modo dramático con las devastadoras consecuencias de la crisis económica española de las dos primeras décadas del siglo XXI. De hecho, es en buena medida el contacto con la comunidad local lo que le ofrece al joven protagonista la posibilidad de cuestionar el sentido de la vida que le ha sido inculcado dentro de su seno

familiar. Sus amigos españoles son un punto importante de referencia que le permite a Chi-Huei comparar, por un lado, el utilitario estilo de vida de sus padres y de su abuelo, obsesionados por el trabajo y la ganancia material y entre cuyos miembros la comunicación es precaria, y por el otro, el de los adolescentes de su barrio, para quienes el tiempo libre destinado al esparcimiento es vital, y asignan una jerarquía especial a la construcción de lazos afectivos. No obstante, en la segunda parte de la novela, desde la perspectiva narrativa de Sara, descubrimos una aproximación alternativa a este asunto, la de que tal vez estos chicos dispongan de una excesiva y contraproducente libertad y tiempo para el ocio: van a casa de sus amigos entre semana, salen todos los viernes, sábados y domingos, se quedan solos y a sus anchas cuando los padres se van de viaje.

Por eso, cuando totalizamos la novela, el contrastar este estilo de vida laxo y despreocupado con la ética de comportamiento y trabajo que se espera de Chi-Huei, y que ha resultado en la bonanza económica de su familia, podría verse como una forma de sugerir veladamente que la cultura juvenil de ocio en España tendría alguna proyección futura en la perpetuación de los problemas económicos del presente narrado en la novela (el desempleo, la indigencia, etc., con raíz en una falta de voluntad generalizada entre los jóvenes locales para el trabajo duro). Y es, irónicamente, en el marco de esta crisis, que la familia de Chi-Huei, con su ética opuesta, puede prosperar. En las secciones subsiguientes, me dedicaré a explorar los distintos procesos de aprendizaje que, en los contextos que acabo de plantear, experimentan los personajes de estas ficciones. Comenzaré por indagar sobre las condiciones preliminares que explican la insatisfacción de estos jóvenes, sedientos de un sentido que no encuentran en su entorno inmediato; formularé un análisis acerca del rasgo común del rechazo a los padres y la célula familiar establecida y, por último, exploraré los modos en que cada uno de ellos propone un

modelo alternativo de adultez y ciudadanía.

6.3 Variaciones del desencanto, o las distintas versiones del desarraigo

Como suele verificarse en todo relato de aprendizaje, canónico o no, cada uno de los personajes caracterizados tanto en la novela como en la película exterioriza una insatisfacción inicial con su situación de vida actual, que en todos los casos se manifiesta como alguna versión de desarraigo o marginación. Es interesante notar que los personajes sujetos a la diáspora migratoria—Chi-Huei en *La ciudad* y Zule en *Princesas*—expresan este descontento, sobre todo, en su añoranza de un pasado idealizado en su lugar de origen, donde ambos mantenían relaciones familiares de afecto y armonía, el uno bajo el cuidado de la tía en China y la otra en compañía de unos padres bien avenidos y de su pequeño hijo Edward, residentes de Santo Domingo. Las circunstancias de desarraigo de Chi-Huei y Zule divergen, no obstante, en las motivaciones detrás de sus respectivos viajes. La decisión de Zule de emigrar, deliberada y tomada desde una conciencia adulta, tiene raíz en la idealizada aspiración de mejorar las condiciones precarias de su vida en la capital dominicana y de brindarle a su hijo y a su familia un porvenir financiero más promisorio. Los sueños de Zule son simples, inocentes, concretos y revelan un deseo humano universal: solo desea ahorrar una cantidad módica de dinero y, eventualmente, traer a Edward a vivir con ella a España "para que me cuide", y para que ambos puedan disfrutar de una vida tranquila y decente. Una vez en territorio español, su disgusto sobreviene cuando se da cuenta de la gran dificultad de acceder a un empleo honrado, cónsono con sus principios morales y con los de su familia. La prostitución se plantea, entonces, como resultado de una necesidad real impuesta por el sistema de relaciones de

poder en un país extranjero—recordemos la escena en que Caye le pregunta si su familia sabe que anda en "esto" y Zule responde "mi mamá se muere, le dije que trabajo en un bar". Por el hecho de ser inmigrante ilegal, las ramificaciones de la prostitución son mucho más complicadas para Zule que para sus competidoras españolas, lo que intensifica la marginación de que es objeto la joven extranjera. Su condición irregular la coloca en una situación de vulnerabilidad y de gran riesgo: es presa fácil de chantajes, y maltratos por parte de clientes inescrupulosos, como aquel que le promete ayudarla a legalizar su situación a cambio de constantes vejámenes y violentos abusos sexuales por los que, a menudo, la joven requiere atención médica de emergencia. Más allá, su condición de indocumentada limita, sobre la base del miedo a ser descubierta, su acceso a controles médicos y protección sanitaria, lo que ultimadamente contribuye a su contagio con el virus del HIV.

Si la nostalgia de Zule por una situación personal más favorable, por su familia y por su país se manifiesta de modos explícitos en sus emotivas conversaciones telefónicas con su mamá y su hijo desde un locutorio de Madrid, así como en el consumo constante de productos caribeños (platos típicos, música), y una expresión invariable de melancolía y soledad, el desapego de Chi-Huei en *La ciudad* adquiere matices psicológicos y consecuencias de formación mucho más complejas. Al margen de sus deseos, al pequeño protagonista chino lo arrancan los adultos de su apacible entorno infantil, del que no manifiesta urgencia alguna de separarse, con el propósito de usarlo más adelante como pieza clave e instrumental en el florecimiento del "Restaurante chino Ciudad Feliz" que han puesto en marcha y que, en mordaz ironía, dialoga con el título de la novela. El carácter involuntario de la separación de Chi-Huei de aquel entorno idílico, así como su abrupto encuentro con una alteridad alienante en el extranjero acarrearán consecuencias

serias en la psique y espíritu del niño. Esto se manifiesta más tarde en una postura abierta de rebeldía, inquina y amargura que revela muy poca afinidad con la felicidad que prometen tanto el restaurant como el título mismo de la ficción. A sus escasos siete años, la inminente realidad de la partida comienza a forjar en él unos sentimientos irreprimibles de apego hacia la gran montaña de su infancia que, más tarde, en el presente de desarraigo geográfico y afectivo desde el que se narra la novela, se habrá idealizado, junto con la figura de la vieja, como símbolo del terruño, y constituirá una memoria obsesiva, recurrente. Cuando mira hacia atrás y divisa la majestuosa formación geológica, poco antes de marcharse definitivamente, experimenta "una sensación insoportable de pérdida e impotencia, pues ya nunca podría subir a la montaña. No concebía irse para siempre de allí sin haber satisfecho aquel deseo, que en ese momento le pareció la realización definitiva de su corta vida" (12). De repente, esta montaña era la totalización del "orden diminuto y estático de los días que lo habían hecho feliz sin saberlo, porque todavía no tenía noción de lo que era la felicidad. La montaña se erigía como símbolo de lo que deseaba y jamás haría" (12-13).

Así, sus primeros tiempos en la ciudad española vienen signados por la añoranza de la vieja y de su entorno infantil y, a la vez, por el rechazo y la extrañeza hacia sus padres y su abuelo, prácticamente unos desconocidos a quienes no ha visto en tres años, una eternidad para un niño de siete. Sin embargo, esto no impide que sienta una curiosidad natural hacia la nueva ciudad, lo que viene a añadir una capa de complejidad y confusión a su proceso de búsqueda identitaria—Chi-Huei es un niño que ya de por sí ha incorporado a su formación varias identidades chinas: la que tiene en su relación con la tía, con la que se crió en el sur de China, se complica con la que debe asumir al reanudar su relación con la familia nuclear, que proviene del norte del país. Los acentos

idiomáticos son totalmente diferentes y él tiene que ajustar su modo de hablar y sus habilidades de comprensión a la circunstancia cultural en cuestión, todo lo cual se complica con el aprendizaje del español y el intento de integración dentro del nuevo contexto cultural. El contacto con un nuevo idioma, tan radicalmente distinto al suyo, “le abría una posibilidad desconocida con respecto a sí mismo; una nueva identidad que, para no acabar en una total esquizofrenia, no acababa de soltarse de la otra” (106). Aquí empieza a forjarse entonces la noción de la fluctuación, la flexibilidad y el cambio como estado permanente: al poco tiempo se acostumbra a cambiar "sin que eso lo desconcertara" (51). La consecuencia más inmediata de estas dinámicas es la experiencia de la inadaptación. Chi-Huei siempre se siente fuera de lugar, tanto dentro de su ambiente familiar, como en las desenfundadas expectativas de su familia con respecto a su desempeño escolar y laboral en el restaurante, como en su contacto con los integrantes del país de acogida. Se pregunta a menudo qué sentido tiene todo eso y, por lo mismo, vive una sensación continua de falta de sentido. Su desadaptación llega a comportar manifestaciones físicas, como por ejemplo "una apatía en los brazos y en las piernas, una impresión constante de poder estar en cualquier parte en vez de llevando platos sucios a la cocina" del restaurante (58). A lo largo del texto, Chi-Huei expresa, en suma, un nostálgico deseo de arraigo en sus lejanas memorias de lo nacional y una gran tristeza de haber sido desplazado, arrancado de lo que ahora recuerda como una existencia apacible, feliz y genuina. Los constantes recuerdos de la montaña, el ritmo lento y circular de la vida en el pueblo del sur de China, y sobre todo, el recuerdo de la figura maternal y cuidadosa de la vieja, son fuentes constantes de melancolía por un pasado que ahora asume como irrecuperable.

Hemos visto hasta ahora que las insatisfacciones de Zule y de Chi-Huei en sus

procesos personales de *Bildungs* se vinculan en gran medida con la condición migratoria de ambos y con la subsiguiente segregación y descolocación de que son objeto en un país extranjero. Tanto en *Princesas* como en *La ciudad*, sin embargo, los personajes locales españoles, ambos femeninos, experimentan un desencanto más sordo e impreciso, aunque no por ello menos lacerante. Estas jóvenes manifiestan una incomodidad que tiene que ver más bien con una postura crítica implícita hacia una serie de problemáticas inherentes a sus entornos locales / nacionales y a la dificultad de encontrar un lugar seguro y confortable dentro de estos contextos. Esto es, a diferencia de Chi-Huei y Zulema, tanto Caye en *Princesas* como Sara en *La ciudad* se sienten ajenas, extrañas y aun marginadas, a su modo, dentro de sus propias fronteras geográficas. Además, en contraste con sus coprotagonistas, ellas no han llegado a experimentar el verdadero afecto prodigado en el seno de unas relaciones familiares determinadas, antes que nada, por el amor.

El descontento de Caye, una joven que revela una gran ingenuidad y una profunda sensibilidad estética y espiritual, reside de hecho en el desamor de que se siente objeto, en primera instancia por parte del padre—cuya ausencia doble es notable; ha muerto hace tres años pero, como vemos en los diálogos que se suscitan durante parcas y tensas cenas familiares, nunca estuvo disponible tampoco en el ámbito emocional—y, posteriormente, en la indiferencia que hacia ella demuestran los hombres de su edad, quienes no la encuentran atractiva. Además de un paliativo contra el desafecto, Caye busca una salida al hondo tedio de la vida cotidiana burguesa, paradigma perpetuado a cabalidad por su familia nuclear (madre, hermano y cuñada), una existencia anodina desprovista de alicientes, en la que cada día es igual al siguiente y en la que ni siquiera la nostalgia es un sentimiento legítimo porque nunca le ocurre "algo tan bueno como para echarlo de menos. Y eso sí que es una putada". Paradójicamente, los deseos de Caye vienen

condicionados por las convenciones del mundo burgués, capitalista y globalizado, de las que no sabe aún desprenderse. Después de todo, ella misma es una consumidora de la cultura mediática que inunda las habitaciones de las jóvenes con revistas que exhiben modelos con pechos hiperbólicos gracias a las artes del *photoshop*, y con productos cinematográficos que prometen estados inalcanzables de felicidad. En su faceta más ingenua, Caye se ha rendido ante estos códigos impuestos: recordemos una de las escenas recurrentes en las que recorta fotografías de su cara y las superpone en las fotos de los cuerpos de las modelos, como estrategia de motivación para trabajar con ahínco y así reunir el dinero necesario para lograr parecerse un poco más a ellas y así atraer más clientes. El gran motivo subyacente, no obstante, obedece a no aceptarse a sí misma dentro del mundo que le ha tocado vivir. Un círculo vicioso se establece entonces: la prostitución la aleja aún más de la posibilidad de auto-aceptación, promoviendo al contrario una realidad que es urgente dulcificar, lo que explica su refugio en la dimensión de la fantasía, así como la intensificación de su anhelo por un amor simple y sosegado, el amor expresado por un chico que la vaya a buscar a la salida del trabajo todos los días. En un plano más profundo, el ambiente en que se desenvuelve Caye ejerce sobre ella una insidiosa y ubicua opresión con sus convenciones restrictivas y con sus expectativas de preservar las apariencias. Aquí es necesario notar que en *Princesas* se alude constantemente al microcosmos de la sociedad enferma mediante recurrentes escenas que ocurren en hospitales (en la primera escena de la película, Caye llega a un hospital a practicarle una *fellatio* a un joven recluso y luego se muestran varias escenas de Zule en el hospital tras ser golpeada por el hombre que la explota y, al final, cuando le diagnostican la enfermedad mortal). Así, Caye, expresa su desasosiego a causa de un conflicto constante entre el deseo de permanecer en el mundo a como dé lugar en la

memoria de los que la piensan—apela constantemente a una frase que oye a menudo decir a su madre, quien a su vez, según Caye, la copió de algún "filósofo cursi", "existimos porque alguien piensa en nosotros"—y el horror de imaginar el más allá después de la muerte como una versión similar de la vida terrena: "lo peor de la muerte no es la muerte, sino que haya otra vida, otra vida similar a ésta". A diferencia de la nostalgia de Chi-Huei y de Zule por un espacio territorial y afectivo, y por el recuerdo de lo vivido, la de Caye, dentro de su cándida visión de la realización personal es una nostalgia por lo que no se es, por lo que no se ha alcanzado, por la duda de lo que podría estar por venir:

¿Se podrá tener nostalgia de algo que aún no te ha pasado? Porque a mí a veces me pasa. Me pasa que me imagino cómo pueden ser las cosas, los chicos y la vida en general, y luego me da pena cuando me acuerdo de lo bonitas que iban a ser. Porque iban a ser preciosas. Y luego cuando lo pienso me da nostalgia. Porque me doy cuenta de que todavía no han pasado y que a lo mejor no pasan nunca. Me pongo súper triste.

Como veremos más adelante, será solo cuando logre verse a través de los ojos de Zule, de su experiencia personal y de sus motivaciones, en alguna medida más honestas, reales y viscerales para optar por la prostitución, que Caye será capaz de reformular sus expectativas de autorrealización. Y lo hará, ya no movida por unos deseos que, aunque legítimos, se materializan en su mente condicionados por los maniqueísmos socioculturales predominantes, sino desde el reconocimiento y asunción honestos de las realidades de su propia vida, no enfrentadas hasta entonces.

Sara, en *La ciudad*, comparte una postura crítica de raíz parecida a la de Caye, aunque en otros aspectos las dos protagonistas son antitéticas. El personaje de la Sara niña, construido desde la distancia objetiva y crítica de la narradora adulta, posee una sensibilidad, agudeza y precocidad que le permiten, mucho más temprano que a Caye,

reconocer una insatisfacción ante la opresión, el hastío y la predictibilidad de su vida cotidiana. Sin embargo, Sara exhibe un cinismo, insolencia y sarcasmo inusuales en una niña de su edad, y radicalmente divergentes de los románticos anhelos de Caye. La protagonista se representa como una prototípica niña de clase media, para quien sus padres han construido un restringido y aséptico mundo, cuyo límite físico acaba "siete portales más allá" de la casa donde vive, y que pretende privarla de contacto alguno con la realidad urbana y sus contradicciones, adversidades y crudezas. La curiosidad por descubrir lo que hay más allá de los límites que le han impuesto sus padres, aquellas "otredades" amenazantes pero a la vez irresistibles, corresponde al impulso vital de la protagonista de hallar explicaciones coherentes sobre un orden social que le resulta extraño e incomprensible. Ante la intuición de que algo no cuadra, el deseo de investigar se vuelve visceral y se manifiesta, como también le ocurre a Chi-Huei, en el cuerpo, en el momento en que, por primera vez, se decide a tensar la línea imaginaria prohibida: "...a medida que dejo atrás portales y comercios y oficinas, comienzo a sentir en mi pecho y en mis piernas una sensación irreprimible de seguir explorando" (178).

La urgencia la conduce a lo que pronto se convertirá en un obsesivo objeto de deseo, el joven "vagabundo" sentado en los escalones de la iglesia, que con actitud indiferente observa la vida pasar. La primera visión del chico le produce potentes sentimientos de horror y fascinación a la vez, así como la sorprendente sensación de identificarse con él: "de repente me reconozco en el cuerpo delgado, las ropas raídas, el pelo roñoso que cae a ambos lados del rostro, pues la visión de la podredumbre me está acercando a algo que desconozco y que me identifica" (179). El vislumbrar esta "podredumbre" se alinea con el incipiente, aunque visceral, casi atávico reconocimiento de los hondos problemas del espacio sociocultural de donde ella misma proviene, signado

por unos sistemas económicos crueles, unos patrones culturales gastados y en vías de descomposición y, en general, un decaimiento de la dignidad humana en necesidad de renovación. El vagabundo se le presenta como un crudo resultado de esta realidad y, a la vez, como agente de transgresión, de contestación radical por la vía de una auto-marginación deliberada de unos paradigmas fracasados. El desencanto de Sara se instala a medida que va descubriendo el mundo a través de los ojos de este joven, y con ello el deseo de cuestionar se torna perentorio. El encuentro con él es, sin duda, como veremos más adelante, el comienzo de un rito de aprendizaje; a partir de él la protagonista se hace consciente de que transita por el mundo neoliberal global, muy diferente al lugar de ideales prefabricados y garantizados que le han dibujado sus padres, y de que tal vez el futuro dentro de él esté lejos de parecerse a la estabilidad incuestionada que había imaginado hasta entonces, "de imágenes familiares o televisivas que algún día me tendrán como protagonista" (184).

Creo oportuno comentar aquí de manera incidental *Saber perder* (2008), del director y escritor español David Trueba, otra novela española contemporánea que ilustra la extensión de los temas que he venido tratando e ilumina la novela y la película de las que me ocupó en este capítulo. La inquietud, evidente en *La ciudad y Princesas*, de nombrar y zanjear los malestares que afectan el devenir humano, cultural y social, no solo en los espacios citadinos españoles globales del siglo XXI, sino también en los latinoamericanos, se aborda con ciertas similitudes en *Saber perder*, un texto en el que se entretejen las historias de tres generaciones de españoles, cuya experiencia urbana exige la vinculación con sujetos de la diáspora migratoria latinoamericana y africana. Las palabras "miedo" y "desgracia" son significativamente recurrentes en cada una de las sub-tramas narrativas junto con "la derrota", vocablo también ubicuo en *Blue Label*.

La secuencia de historias paralelas se inicia con la caracterización de Sylvia, una precoz adolescente madrileña de dieciséis años cuya vida transcurre entre el aburrimiento de la escuela, la convivencia con su padre divorciado y alguna que otra salida intrascendente con compañeros de clase, a quienes considera insustanciales. Una vida sin mayores expectativas, según sus propias palabras, es por un momento dotada de sentido a través de una fantasía que logra vivir en los varios meses de noviazgo con Ariel, un veinteañero futbolista argentino fichado para jugar en un equipo español de primera división. Ariel es representado como un sujeto que emprende un viaje desde su caótica Argentina de origen, un lugar donde "todo está mal", con la vaga ilusión de construir una carrera exitosa en el fútbol y así mitigar los efectos del desarraigo. Sin embargo, lejos de lograrlo, su actuación en el equipo no rinde los frutos esperados en el entorno ferozmente competitivo del fútbol español y su exigente base de aficionados. La relación entre Sylvia y Ariel queda en suspenso cuando a él, tras su "derrota" en Madrid, lo transfieren a un equipo de división menor en Inglaterra, dejando a ambos enfrentando un futuro flotante aunque a la vez, de cierta forma, resignados ante la realidad que les toca asumir (el uno, la de perpetuar un paso más un ciclo de desplazamiento geográfico e identitario, la otra, la de volver a ser una extraña, descentrada aún dentro del mismo contexto social en el que se ha formado).

En otra de las historias paralelas, la crisis económica de la España contemporánea representada en la novela obliga a Lorenzo (el padre de Sylvia) a enfrentar un proceso de degradación de su estatus laboral. Tras el fracaso de su pequeña empresa a causa de lo que considera una traición por parte de su socio y amigo Paco, a quien luego asesina en una acción premeditada, Lorenzo se ve forzado a desempeñar trabajos inadmisibles desde la perspectiva de un español de clase media, como por ejemplo realizar mudanzas o limpiezas

de escombros en una furgoneta que ha adquirido en asociación con un sudamericano. A través de este último, Lorenzo conoce a Daniela, una inmigrante ecuatoriana con la que sostiene una relación fugaz, aunque no por falta de interés de Lorenzo. El problema de Daniela, que desencadena a la larga la ruptura con Lorenzo y dificulta su integración en el país que la acoge, son las discrepancias entre su férreo sistema de valores morales y religiosos y sus percepciones sobre los hombres y la sociedad española en general, a los que considera moralmente laxos y degradados.

La tercera historia es la de Leandro y Aurora, padres de Lorenzo y abuelos de Sylvia. El primero, un pianista frustrado que, por falta de medios económicos, no logra llegar a desarrollar una carrera como concertista de renombre, como sí lo logra su amigo de infancia Joaquín, y se resigna a la mediocridad de dar clases particulares de piano como medio de subsistencia. Leandro es un hombre de setenta años adusto, ensimismado y profundamente reprimido, incapaz de expresar emoción alguna ni siquiera ante su esposa Aurora, a pesar de amarla. Ella, por su parte, ha sacrificado su espíritu vital y su sensibilidad artística por dar prioridad al cuidado de las necesidades de su esposo y de su familia y acaba muriendo de cáncer. Desengañado no solo por la enfermedad de Aurora sino por la cadena de sinsabores y fracasos que ha sido su vida como esposo y como padre, Leandro busca refugio en una prostituta nigeriana, lo que empeora al absurdo la situación económica de la familia, junto con su desmoralización. Para ahondar la sensación de desencanto y la conciencia acerca de su falta de pertenencia, al morir su esposa, su única posibilidad es ocupar el cuarto de huéspedes del apartamento donde viven Lorenzo y Sylvia. En ambas novelas, como en *Princesas*, se captura el sentimiento de perplejidad ante la gran dificultad que comporta, tanto para inmigrantes en busca de mejores condiciones como para locales nacidos y criados en España lograr encontrar un puerto seguro en esta

sociedad.

Como Caye y Sara, tanto los españoles como los latinoamericanos representados aquí son hijos de esa España en la que, por siglos, se ha hablado intermitentemente de una "decadencia". A pesar de su lucha por mantener una posición de liderazgo como nación capitalista emergente dentro de la Unión Europea, la España del siglo XXI que se recrea en estos textos parece haber fallado en materializar sus promesas de prosperidad individual y material para sus ciudadanos. Esta problemática es reconocida por los jóvenes personajes, quienes intentan comprender y plantear respuestas a los conflictos profundos asociados a sus entornos familiares disfuncionales—microcosmos de las sociedades en las que viven, y cuyas dolencias se representan desde el ámbito estético con diferentes matices, como se aprecia en la metáfora de la familia enferma de Caye, o la familia "detestable" de Chi-Huei, o la familia odiosa de Sara, que provoca en ella "asco", o la familia "derrotada" que se describe en *Saber perder*. A continuación exploraré ejemplos textuales en los que se revela una queja unánime contra las bases fundamentales de la familia, tal vez el motivo más recurrente abordado en todas las novelas y películas exploradas en esta disertación.

6.4 La aversión a la familia: otro *leitmotiv* de la insatisfacción juvenil

Todos los personajes caracterizados en *Princesas* y *La ciudad*, a excepción de Zule, comparten con otros protagonistas estudiados a lo largo de esta disertación (Eugenia Blanc, Luis Tévez, Martín Canepa) un evidente patrón común: todos rechazan a los padres como mentores por considerarlos no calificados para garantizarles una formación ética y espiritual adecuada, satisfactoria y útil en el tránsito hacia la vida

adulta. En las obras exploradas en este capítulo, este desdén es una declaración inequívoca del deseo de estos personajes de colocar un mundo al revés de nuevo en su sitio: en una cabal ruptura con sus padres, revelan una apreciación de los valores humanos universales (amistad, solidaridad, empatía, sinceridad, verdad, etc.) como fundación esencial de su aprendizaje y quehacer de vida, al tiempo que desdeñan la supremacía que la cultura hegemónica, de la que sus padres son representantes y voceros, le asigna al dinero y a los pactos burgueses de comportamiento, articulados sobre el alcance de un cierto estatus socioeconómico y la conservación de las apariencias. Uno de los aspectos fundamentales de esta crítica es la evidencia de la desproporcionada preponderancia de un sistema de valores sobre el otro, resultado de la evolución y penetración del capitalismo en todos los aspectos del mundo postmoderno. Es por esta precisa razón que tanto Zule como Chi-Huei, desde la distancia de la diáspora, comprenden y re-aprecian los méritos del pasado tradicional que dejaron atrás para irse a insertar, en distintas circunstancias, en la órbita occidental del mundo capitalista global: Zule desea recuperar a una familia unida por lazos afectivos y valores morales fuertes, consolidados más allá de los desafíos planteados por la precariedad material en la que viven, y Chi-Huei añora el legado de la crianza íntegra y entrañable que recibe por parte de la tía, en un tiempo y espacios pre-modernos donde se aprecian la simplicidad y la franqueza por sobre todo. Las protagonistas españolas, por su parte, aún cuando carecen de los modelos de referencia e inspiración que sí han tenido Zule y Chi-Huei, poseen una intuición personal sobre el propósito último de la vida que las inspira a posicionarse apasionadamente en franco desacuerdo con la unidad familiar establecida y sus normas.

Su condición de prostituta es el indicador más inequívoco de la rebeldía de Caye ante su familia, una rebeldía que a su vez encierra una declaración deliberada de auto-

exclusión. La joven no halla un sentido de pertenencia aún dentro de su mínima célula familiar, y a los ojos de sus parientes, Caye es un ser extraño y peculiar, una oveja negra empeñada en cuestionar las convenciones por las que aquellos se rigen. Con su lenguaje gestual adusto y reprobatorio durante las escenas familiares y las respuestas impacientes, airadas y cortantes con las que corrige los eufemismos y ambages que a menudo usan Pilar y Carlos para referirse a las cosas, Caye condena la hipocresía, las mentiras y las medias verdades que dirigen la actitud de sus consanguíneos en cuanto a las duras realidades que determinan su pasado y presente familiar. Y es que en la familia de Caye nadie—incluida la misma protagonista al inicio de la película—assume su realidad personal, sino que eligen sustituirla por un estado imaginario paralelo y fantasioso al punto de llegar al desquiciamiento mental, como en efecto le ocurre a la madre. Pilar no es capaz de sobrellevar el trauma personal resultante de su fracaso matrimonial con un hombre "de mala conciencia", mal esposo, mal padre, ausente perenne tanto en vida como en la muerte, y opta por refugiarse en la negación de su propia historia de desamor. Para compensar su vacío afectivo, decide comenzar a enviarse flores a sí misma todos los días, pretendiendo hacer creer a sus hijos que se las envía "un admirador". Según su trastornada psique, este admirador podría ser su esposo que tal vez aún viva y desee resarcir todos los daños causados. Carlos, por su parte, disfraza con indulgencia los desvaríos de su madre, alegando que pone en marcha la pantomima de las flores porque echa de menos a su marido. Caye, irritada, lo corrige diciéndole que lo hace simplemente porque está sola—no podría echarlo de menos porque, según su memoria, "se la pasaban matándose": "que está sola, Carlos, estar sola es muy jodido", le dice. Con esta frase Caye revela la profunda identificación que siente con su madre, a pesar del desdén que en un plano consciente exterioriza hacia ella, porque ella misma también experimenta una

dolorosa soledad. Carlos insiste en que dejen a su madre vivir su fantasía, inocua al final del día, a lo que Caye, en permanente exigencia de la verdad por parte de los que la rodean, reacciona con ira.

Lo interesante aquí es que Caye, al menos en las etapas iniciales de la película, pasa por alto el hecho de que ella viene a ser una proyección de su madre: ambas, por igual, llevan una doble vida. En una patológica dinámica casi idéntica a la de su madre, Caye reproduce patrones similares de evasión y sustitución y se deja gobernar por las apariencias que conforman con las convenciones burguesas. Así, la insoportable—y pragmática—realidad de su prostitución es continuamente ocultada (ante la familia, ante Manuel) y yuxtapuesta sobre una realidad paralela, romantizada, donde se vislumbra y desea a sí misma como una princesa contemporánea, en un mundo apacible y feliz en que el hombre de su vida la venga a recoger todos los días a la salida del trabajo. Ya hemos visto con anterioridad cómo Caye se apropia de las frases que le oye decir a su madre (por ejemplo, "existimos porque alguien piensa en nosotros y no al revés") las que, al ser pronunciadas por su progenitora le parecen reprobables, pero que al incorporarlas a su propio acervo personal adquieren un sentido diferente, constituyéndose en una especie de filosofía existencial que describe su sentir idealizado de las relaciones personales. Acotemos aquí que Caye repudia a su madre—y a sí misma, como proyección de su progenitora—porque ambas perpetúan, cada una a su modo, el interiorizado patrón de género femenino impuesto durante la dictadura franquista. La madre lo hace mostrando una abnegación, interiorizada pero anacrónica, y Caye albergando fantasías de cuentos de hadas. La gran diferencia entre ambas, sin embargo, y aquí reside una de las claves del *Bildungs*, es que la hija es capaz de reconocer las dinámicas de opresión y trata de romper las cadenas—el primer paso hacia ello, inconsciente hasta entonces, ha sido

precisamente la decisión de dedicarse a la prostitución. La transformación personal de la protagonista comienza, entonces, cuando llega a descubrirse como una imagen especular de su madre, experimenta un sobrecogimiento ante tal epifanía y comprende la urgencia de emprender no solo un cambio de paradigma familiar e interrelacional, "un desvío", como veremos, sino una aproximación más honesta a las expectativas del rol femenino en la época de la post-transición democrática.

En los casos de Chi-Huei y Sara, en *La ciudad*, la subversión contra la institución familiar adquiere un carácter mucho más frontal que se manifiesta en extensas deliberaciones, cargadas de acrimonia, en contra de los patrones de comportamiento de los padres. Conocemos la posición de resistencia de Chi-Huei en su tránsito de la niñez a la adolescencia a través de la voz de un narrador omnisciente, quien nos revela cómo se va configurando el sentir contestatario del niño a medida que se estrecha el contacto con la familia nuclear, prácticamente desconocida para él en el momento en que llega a España. Es interesante notar aquí que, en las etapas iniciales de su proceso de aprendizaje, Chi-Huei experimenta el verdadero choque con la alteridad no tanto cuando es objeto de trasplante hacia un territorio geográfico ajeno al suyo, sino en el momento en que "re-conoce" a sus padres y a su abuelo, unos extraños e incomprensibles "Otros" que propugnan un sistema de valores y creencias radicalmente diferentes a los de él, criado según el modelo de austeridad y modestia de la tía. Metafóricas alusiones a la sensación de "extrañeza" que le produce el encuentro inicial con los padres abundan dentro del texto. Cuando el papá, ausente por tres largos años regresa por fin a buscarlo a la China, el chico tiene la impresión de que el rostro del padre tiene un lejano aire con el hombre de las fotos y apenas es capaz de reconocer en su voz aquella que recordaba cuando, a la distancia transcontinental, hablaba con él por teléfono. Cuando el padre, en

ese regreso, le describe a la tía con minuciosidad la vida en el restaurante—hay muchos turistas, y muchos clientes habituales porque la comida es muy barata)— Chi-Huei, perplejo, "lo miraba como si hablara en una lengua extranjera" (21). Más adelante, al llegar a España, la reunión con padre, madre, abuelo y hermano, potencia el desconcierto del joven protagonista, quien "permaneció callado, acechando a aquellos extraños. A ratos tenía la sensación de haber vivido ya con ellos, aunque no le quedara, en su memoria consciente, un solo recuerdo" (24-25). La delgada línea entre la extrañeza y el franco repudio hacia la célula familiar es atravesada muy pronto, al momento en que el niño entra por primera vez, de la mano de sus mayores, a la estrecha y sofocante casa donde le tocará vivir: "Entraron en un oscuro portal, y era aquel hedor a familia el que conducía sus pasos por las escaleras..." (28). El vocablo "hedor" en este contexto encierra una fuerza brutal al denotar una imagen de descomposición y decadencia, metáfora del envilecimiento de su familia, despojada de todo impulso vital digno y genuino. Y es que, para los miembros de esta familia, encarrilados y oprimidos por la figura patriarcal y autoritaria del abuelo, la expectativa de cohesión familiar es meramente utilitaria: los lazos afectivos son prácticamente inexistentes y, si los hubiera, como podría demostrarse en el caso de la madre hacia sus hijos, están corrompidos, mediados por el dinero.

La familia torna a sus hijos en objetos instrumentales de explotación, con motivaciones que van mucho más allá de un camino natural de supervivencia en un país extraño. El abuelo, por ejemplo, da muestras de orgullo al observar, día a día, a Chi-Huei y a su hermano aplicarse en los estudios, pero este regocijo no se vincula al placer desinteresado y amoroso por el progreso y maduración integral de los niños como individuos, sino que

lo que motivaba el asentimiento del abuelo era el espectáculo de ellos

cumpliendo con su deber, a sus ojos importantísimo, pues ese cumplimiento significaba ni más ni menos un futuro flamante no en España, sino en China, adonde tendrían que volver triunfales, lo que era sinónimo de haber ganado mucho dinero. No había lugar en la mentalidad de su abuelo, y en cierto modo en la de su madre, de que todos sus esfuerzos no revirtieran en un triunfo allí, y no aquí, y en que ese triunfo fuera ante todo y sobre todo económico. (81-82)

Con esta meta monetaria como horizonte y motor de la existencia, al hermano de Chi-Huei le advierten desde muy temprano que, durante su periodo como estudiante universitario tendrá que trabajar de día y asistir a las clases en el turno de la tarde, y que si no logra una buena carrera por obtener notas mediocres, tendrá que desarrollar aptitudes para llevar adelante el negocio. Por ser el hijo menor, sobre Chi-Huei recae la mayor presión de una carrera exitosa, por lo que es perentorio obtener buenas notas en el colegio, aunque también se le exige ayudar en las tareas del restaurante. Es decir, la posibilidad de elegir un camino propio hacia la libertad y autorrealización individual le está vedada a estos chicos, quienes a menudo enuncian la condición de prisioneros de sí mismos, como también lo son a su modo los mayores:

La energía que su madre y su abuelo desplegaban para la consecución de sus objetivos era tan brutal que los asfixiaba . . . ese ansiar con toda su alma los dejaba vacíos frente a las actividades mismas; ese ansiar era la medida misma de su vacío, y la rabia que desplegaban en la actividad no era más que un denodado e ilimitado esfuerzo para llegar al para qué, pues ellos, los pollos, la barra y los biombos estaban huérfanos de una finalidad en el presente. (146)

Además de la reificación de que se hacen objeto a sí mismos, prima en la familia una honda incompreensión mutua y una carencia sistémica de comunicación. El padre de Chi-Huei es un hombre moralmente aniquilado a raíz de un delito cometido en China, cuya naturaleza nunca se aclara en la diégesis, y que provocó su encarcelamiento transitorio, una serie de torturas psicológicas y la posterior decisión de la familia de emigrar para huir del oprobio público. A causa de las torturas sufridas a manos de la

policía china, pierde la habilidad de articular sus pensamientos con coherencia en su lengua materna, por lo que es despojado de todo respeto y credibilidad por parte de la esposa y del padre y llega a sufrir de una "inanidad absoluta frente a la familia". Este desdén se manifiesta en la mezquindad de la comunicación por parte de su esposa, quien se dirige a él con frases breves e informativas, o bien con simples órdenes relacionadas con el funcionamiento doméstico del restaurante. El abuelo, en un gesto aún más denigrante, jamás le habla a su hijo, sino que les pide a los nietos, en la presencia del padre, que le comuniquen tal o cual cosa. Así, no queda vestigio de vínculos afectivos en este grupo, y los mismos son reemplazado por una crueldad manifiesta, que se convierte en el estandarte de la interacción humana.

Después de poco tiempo de haber permanecido en España, interesadamente, muy pronto el papá de Chi-Huei se hace de un dominio sorprendente del español. Con ello, experimenta una radical transformación, recobra sus fuerzas y sus capacidades intelectuales, adopta una identidad renovada y es capaz de afrontar cualquier adversidad en el nuevo idioma. El uso de su lengua segunda funciona como vía de escape y le permite recuperar cierta dignidad ante la castración de que su padre y esposa le han hecho objeto. Chi-Huei, quien encuentra en su padre un aliado y un rayo de esperanza, precisamente por carecer de la energía y disposición para ensartarse de lleno en el desmedido frenesí familiar por la actividad pragmática y monetaria, no logra comprender la reticencia de su abuelo y de su madre para mejorar la calidad de las relaciones familiares. Le parece reprobable, en particular, que ninguno de los dos se moleste en aprender mejor el español para confirmar que la inteligencia de su hijo y esposo, respectivamente, continúa intacta y que, por el contrario, ambos encuentren un patológico solaz en su aniquilación. Sin embargo, llega a comprender que la clave de la

subversión y, en cierta forma, de la liberación del padre, reside precisamente en no poder ser comprendido por sus opresores en una lengua extranjera: si ellos hubieran aprendido español, hubieran desarrollado una nueva estrategia de dominación para arrancarle su autoestima y su libertad una vez más. Se establece entonces una enfermiza fragmentación de la familia en bandos: por un lado, el del abuelo como tiránico orquestador de un porvenir de gloria y la madre, aliada con él pero a la vez esclavizada en un continuo laborar forzado, debido a la interiorización de su papel subordinado a las normas patriarcales. Por el otro, Chi-Huei y su padre, cada uno a su modo, encarna un paradigma de resistencia y ambos establecen una silenciosa y clandestina complicidad. Más adelante, como veremos, va a ser la madre el objeto de las más profundas objeciones y recriminaciones por parte de Chi-Huei. A diferencia de lo que le ocurre a Caye, quien inicialmente se conduce como una proyección de la madre hasta que se reconoce en ella y decide entonces adoptar un curso de acción diferente, Chi-Huei nunca llega a identificarse con su progenitora en su modo de actuar. Al contrario, en todo momento se reconoce como abismalmente distinto a ella y, en su proceso personal de *Bildungs*, parte de una posición de franco rechazo, que se transforma en odio en cierto momento y que, de modo progresivo y tras un hondo proceso de reflexión, da paso al entendimiento y a una cierta compasión.

Tan punzante como el de Chi-Huei es el cuestionamiento al que Sara somete a sus padres, crecientemente desacreditados ante sus ojos. En un pasaje, Sara pierde un dinero que le han dado para las golosinas diarias, al dejarlo caer "accidentalmente" a los pies del vagabundo, por quien ya ha comenzado a interesarse. Incapaz de confesar y temiendo un castigo, elige mentir y dice que la han robado. El supuesto "robo" coincide con una efectiva ola de robos a niños en el barrio, lo que motiva a los angustiados padres a poner

una denuncia en la policía. Al enfrentarse con el oficial, Sara se derrumba y confiesa ante todos que perdió el dinero. El inevitable castigo sobreviene y los padres la recriminan: "¿Sabes que cuando atracaron al vecino del quinto, tu madre se pasó varios días sin dormir pensando que podría haberte pasado lo mismo?" (225). Con estas palabras, le reprochan su traición a la confianza depositada en ella, pues habían optado por la intranquilidad propia a cambio de no quitarle la libertad y prohibirle salir sola por temor a que la robaran en la calle. Lejos de mostrar arrepentimiento, Sara comienza a "...experimentar una creciente satisfacción por haberlos humillado. Los odio" (224). La raíz del menosprecio, que llega a describir con la palabra "asco", radica en lo que la chica percibe como una descomedida hipocresía: ellos no se conducen, en su pensar y modo de vida, bajo los mismos preceptos de la retórica moralizante con la que intentan corregirla. Así, cuando le preguntan airadamente "¿Sabes lo que es el sacrificio y la confianza?...¿Te haces una idea de lo que eso significa?", la narradora acota, entre paréntesis, con un gran cinismo "(Me hago yo una idea de lo que eso significa?) . . . (¿Sé yo lo que es el sacrificio y la confianza?)" (225-226). Sobre la marcha nos deja saber que nunca ha habido tal sacrificio y, peor aún, que tampoco han sabido ejercer su papel de líderes y mentores en la inculcación metódica y constante de valores, ni en la construcción sólida de una relación de comunicación y confianza mutua. Por el contrario, denuncia que en realidad la han desatendido por años, dejando su educación a manos de horas y horas ante la televisión. Es por ello que le resulta insólito que crean que sus castigos puedan surtir el efecto de "formar en mí una conciencia", un arrepentimiento por las malas acciones y un tiempo de reflexión íntima solo a partir de sus sermones moralizantes, aislados, puntuales y sin ninguna conexión con un sistema educativo coherente y continuo. Ante la transgresión de Sara, los padres demuestran una extemporánea, y por lo mismo estéril

"voluntad inquebrantable" (230) de ser sus amigos, pero ya es tarde. La hija se ha dissociado por completo de la vida familiar, sus padres, en toda la extensión de su ineptitud, no conservan vestigio alguno de credibilidad ni merecen el menor respeto.

La ausencia de compasión por el prójimo por parte de los padres es otra de las razones del distanciamiento de la niña. A este respecto, reflexiona en retrospectiva sobre la clara diferencia entre el mundo de los adultos y el de los niños en el entorno en el que creció. El de los adultos es habitado por los prejuicios, de los que sus padres se hacen eco, y se configura por familias de distintas procedencias nacionales y étnicas que nunca se mezclan entre sí. Los padres españoles, por ejemplo, no pisan el asador de los padres de Chi-Huei y murmuran que allí sirven solo carne de rata y de perro. Del mismo modo, el calificativo de "judíos" es indispensable para marcar la diferencia cultural del padre y el abuelo de Julia, una amiga de Sara y personaje secundario en la novela. La narradora es intencional en su declaración de que todo aquello la traía sin el menor cuidado: "Ni creo ni dejo de creer en lo que se dice; simplemente no escucho; el mundo de los mayores no me pertenece, y para mí Julia y Chi-Huei son, por razones distintas, mis amigos más importantes del barrio" (249-250).

Las preconcepciones son, entonces, uno de los problemas sociales que caracterizan a su familia, representante prototípica a su vez de la cultura dominante, de la que los personajes infantiles protagónicos desvincularse y, más allá, proponer una nueva manera de relacionarse. Para Sara, lo que cuenta en estas relaciones interpersonales son las aficiones, la complicidad y el sentido del humor que comparte con Julia, el sobrecogimiento que les producen las fantasías de las películas de terror que ven juntas, la conciencia que de su propia desnudez adquiere ante Chi-Huei en una exploración incipiente de la sexualidad. La crítica hacia los prejuicios de los padres se

extiende a las medidas socioeconómicas que dicta el plan de progreso neoliberal, determinado también por los prejuicios de clase:

El Ayuntamiento ya ha empezado a limpiar el barrio viejo de chusma rehabilitando edificios. Procede de la misma manera que se limpia un pescado para su consumo, arrancando las partes no comestibles, como las raspas y la cola, y también las que, pudiéndose ingerir, dan asco: ojos, escamas. Ese asco que toca al miedo por un lado, y lo prohibido-desconocido-atractivo por otro, es seguramente el motivo de mi fascinación por la zona prohibida, a la que atribuyo posibilidades inimaginables . . . (260-261)

Es esta precoz conciencia sobre las diferencias étnicas y de clase establecidas por los adultos lo que en las etapas tempranas de la segunda parte, "La orilla", motiva el reproche de Sara hacia la indolente desconexión de los padres, representantes de la clase media, de las clases sociales más bajas. Por ejemplo, la asistenta que viene a limpiar la casa dos veces por semana se ve en la necesidad de dejarles notas porque se les olvida pagarle. A ellos, sin embargo, "el asunto apenas les distrae" (223).

Más adelante, cuando se enteran de que su hija ha trabado amistad con un vagabundo, no son capaces de ver más allá de los prejuicios, según la explícita crítica que emprende contra ellos la narradora. Lejos de interesarse en indagar sobre su persona y sobre las motivaciones de su hija, se escandalizan, deshumanizan al joven, dirigen sus esfuerzos a averiguar los rasgos más esquemáticos de su identidad y qué tipo de relación pueda haber entre ellos. Siguiendo un razonamiento binario, proceden de inmediato a sindicarlo de aprovechador, amenazan con colocar una denuncia a la policía y saltan a la automática conclusión de que su hija padece un trastorno psíquico. Desde luego, si pensamos en Foucault y su seminal ensayo *The Order of Things (Les mots et les Choses*, su título original en francés) tal vez tanto la narradora como muchos lectores esperen demasiado de estos padres: a los ojos de la sociedad establecida, el desarrollo de una

amistad entre una niña de clase media y un vagabundo constituye una *heterotopía*, o el vínculo de dos cosas incongruentes, entre las que no existe un *locus* común que valide tal relación. Y, como nos advierte Foucault,

Heterotopias are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this *and* that, because they shatter or tangle common names, because they destroy 'syntax' in advance, and not only the syntax with which we construct sentences, but also that less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite one another) to 'hold together'. (xix)

Desde el punto de vista de la estrategia narrativa, la heterotopía que une a Sara y a Jonathan, "el vagabundo", en una relación imposible es completamente deliberada puesto que, no solo Sara con sus inquietudes contestatarias, sino la misma propuesta estética en su esencia, buscan, *de facto*, desestabilizar, descentrar el orden predeterminado del entorno e invitar a pensar en otras alternativas de interrelación. Y una de las mecánicas para descentrar y re-centrar consiste, precisamente, en tentar los límites del lenguaje, cuestionar la rigidez lingüística con que la sociedad nombra, etiqueta y define en su propósito de preservar el orden establecido. A raíz del hecho, insólito desde la perspectiva de los progenitores, redoblan el cuidado excesivo, comienzan a llevar y a traer a Sara a todas partes, la apuntan a clases de dibujo para que distraiga la mente en una actividad productiva y al final le proponen irse a vivir a un barrio residencial de clase media, con una piscina, con lo que revelan su profundo arraigo a las cerradas convenciones burguesas de las que Sara, precisamente, busca una separación y una alternativa más humana e integradora.

En estos pasajes es evidente, entonces, la crítica de la narradora hacia una sociedad deshumanizada y desmoralizada y cuyo microcosmos se encarna en sus padres, figuras repudiadas de las que es necesario escindirse para poder acceder a una vía

legítima hacia el crecimiento y maduración espiritual. Así, el proceso de *Bildungs* de Sara, como el de Caye y Chi-Huei, se cristalizará a partir de la ruptura con sus padres, representantes reprobables de una clase social divisiva y opresora, y como fruto de su contacto con el vagabundo, prototipo de las clases suprimidas por la cultura dominante.

6.5 Variaciones de *Bildungs* y posibilidades de arraigo: La evolución de una conciencia individual

En *Princesas*, como ya he anunciado en otras partes del capítulo, tanto Caye como Zule logran una enriquecedora transformación de carácter en sus experiencias transnacionales, signadas por distintas modalidades de viaje que, a su vez, sirven un propósito instrumental en la cristalización de los procesos de *Bildungs* de ambas protagonistas. La atención a este tropo es recurrente en la película, y uno de los recursos cinematográficos usados con más frecuencia para llamar la atención sobre el carácter desplazado de los sujetos es el de mostrar a las protagonistas en distintos vehículos en movimiento. La primera escena consiste en la captura del paisaje por parte de una cámara desde un automóvil en movimiento a cierta velocidad, y no es casualidad que sea Caye ("calle") quien vaya en él a su encuentro con un cliente: a través de sus ojos, como sujeto del viaje, vemos imágenes fragmentadas de Madrid, áreas industriales, viviendas de interés social, y las vistas se ofrecen desde varias perspectivas, primero laterales y luego frontales, desde el ángulo del conductor o de un pasajero. A lo largo de la película, el espectador es testigo de los desplazamientos de Caye y de Zule a distintos puntos de la ciudad, ya sea para encontrarse con clientes, como para ir y regresar del hospital por los abusos de que es víctima Zule, y en muy pocos casos se revelan los momentos en que

abordan o dejan los vehículos. Este tipo de escena, con foco exclusivo en el recorrido en sí y omisión del origen y el destino podría invitar a pensar en el viaje como el locus mismo del aprendizaje, y como ocurre en otras obras estudiadas en la tesis, la aporía del ancla espiritual en un lugar fijo en este mundo global.

Andrés Zamora argumenta que el cine español de los últimos tiempos evidencia una irresistible propensión al tropo del viaje (107) debida en gran medida a la globalización, que a su vez ha traído consigo una movilidad y fluidez ya inherente a la comunidad mundial. Esta tendencia se revela, según el crítico, en una gran cantidad de películas hispanas contemporáneas como una "fatal realidad cotidiana" generando, en palabras de Patrick Holland y Graham Huggan (citados en Zamora), un desplazamiento de los valores normativos y de las concepciones esencialistas homogeneizantes que imperan en la sociedad. Recuerda Zamora que

. . . in Spain everything foreign was frequently branded as unavoidable inimical, adversarial, as a threat to the integrity and purity of the national identity. Such prejudice was held not only by the most conservative and reactionary elements of the body politic, regularly at the helm of the country, but also oftentimes and paradoxically by the liberal opposition, progressive and pro-European . . . The voyage could work as a mechanism to multiply the national ruptures, increasing the level of diversity up to a point at which heterogeneity, along with its corollaries of open-endedness, blurring of differences, hybridity, and incompleteness, becomes the identity of the nation and its members. (108-09)

Esta idea ilumina la preocupación de Fernando León de Aranoa ante las implicaciones sociales y personales de la ola migratoria latinoamericana que comienza en su país a finales de los años ochenta y que continúa hasta el presente. Desde una óptica subjetiva local española no convencional, el joven director observa y comprende las complejidades humanas inherentes al fenómeno migratorio que ha modificado la demografía urbana y generado una serie de cambios socioeconómicos en varios entornos

ciudadinos ibéricos. De esta simpatía hacia un Otro oprimido en la historia de las relaciones (post)coloniales entre España y Latinoamérica, se deriva la aproximación si se quiere humanitaria al tema de la diáspora latinoamericana en España en sus películas, particularmente en *Princesas* y *Amador* (2010). El hecho de que en ambas películas se exploren los productivos contactos humanos entre personajes de ambos grupos y la compleción de procesos alternativos de *Bildungsroman* que se desprenden de ellos, podría permitir catalogarlas como películas no solo españolas, sino también latinoamericanas. En *Princesas*, uno de los aspectos cruciales que invitan a Caye a reformular su vida es el hecho de que logra verse a sí misma y al mundo a través de los ojos latinoamericanos de Zule, quien le enseña a reconocer los riesgos deshumanizantes de la competitividad y el valor de compartir. Si bien el primer contacto entre ambas es hostil, resultará en una lección de vida. Caye llega unos minutos tarde a la cita con un cliente, quien acaba de concluir una transacción con Zule, y el cliente se rehúsa a pagarle ni siquiera por haberse presentado a la cita. Caye increpa a Zule con términos discriminatorios y, más tarde, recibe en su puerta un sobre con diez euros que, en un gesto noble, le deja la dominicana, de quien resulta ser vecina. De la mano de Zule, Caye conoce a otros latinoamericanos, observa sus modos francos y desinteresados de relacionarse, que parecerían privilegiar la confraternidad por sobre la competitividad. Uno de los aprendizajes más valiosos reside, además, en la asimilación de las motivaciones subyacentes que conducen a Zule a prostituirse, ancladas en el deseo trascendente de preservar la unidad familiar y de proveer a su hijo un porvenir digno, ante lo cual las razones de Caye parecen triviales. La cúspide de la asimilación por parte de la joven española de las enseñanzas de la dominicana, y la más sincera muestra de agradecimiento y amistad que le profesa, se revela hacia el final de la película, cuando

Caye decide desprenderse del dinero que le ha costado tanto ahorrar para someterse a la cirugía estética y concedérselo a Zule para que regrese a su "reino" y concluya su ciclo de *Bildungs*.

Aquí considero interesante comentar, a modo comparativo, *Amador*, una película en la que, al igual que en *Princesas*, es central el tema del viaje y los contactos trasatlánticos como fuente fructífera de aprendizaje. En *Amador*, León de Aranoa nos cuenta la historia de Marcela, una inmigrante boliviana en Madrid quien, en su desesperación por escapar de la situación de desempleo y pobreza que la consume en suelo extranjero, se ve en el dilema moral de ocultar por algunas semanas la muerte de Amador, el hombre de edad avanzada del que cuida, con el solo fin de poder cobrar el dinero que le deben por concepto de ese trabajo al final del contrato. En algún momento, Marcela se dispone a abandonar Madrid por no ser sostenible la situación de miseria material en la que vive. Sin embargo, las circunstancias la obligan a permanecer en el lugar. En la parada del autobús que la conduciría al aeropuerto, sufre un desmayo repentino y pronto descubrimos que el mismo obedece a un embarazo. La película transcurre con la expectativa de que Marcela dará a luz a un hijo español, motivo que funciona como prolepsis de un posible arraigo en el extranjero, a diferencia de Zulema, que regresa a su país junto a su hijo, y se sugiere que posiblemente morirá a causa del sida.

Ahora bien, si las protagonistas de *Princesas* se prostituyen con un propósito concreto en mente, Marcela da muestras de una visible desorientación identitaria y una aguda conciencia de su desarraigo al no ser capaz de visualizar un porvenir ni inmediato ni a largo plazo en ningún lugar, ni en Bolivia ni en España. Con el deseo de escudriñar esta perplejidad, le pregunta a Nelson, su compañero, cómo ve la vida, y él

hace una lista de predecibles convenciones: formar una familia, tener un hijo, ir ascendiendo en la escala social, tener un trabajo mejor. Ella le confiesa no identificarse con esas expectativas y que, al contrario, por más que intenta ver la fotografía futura de la vida, no le es posible. Es paradójicamente Amador quien, de modo entusiasta, procede a validar al hijo de Marcela como un ciudadano español que tendría derecho a gozar de todos los privilegios civiles y humanos de los que gozan los españoles, a pesar de ser hijo de inmigrantes bolivianos y, por ende, tal vez forzar a la madre a buscar, a como dé lugar, la manera de permanecer en ese lugar mediante el desempeño de un trabajo digno y encontrar así un lugar en la sociedad. En la escena en que se da cuenta de que ella espera un hijo, Amador le pide tocarlo y "decirle algo breve": "no nos vamos a cruzar. Aquí ya no hay sitio para nadie pero yo me voy ya y te dejo mi sitio. Tu madre lo va a guardar para ti. Es tuyo, acuérdate. Que nadie te lo quite".

Así, al igual que en *Princesas*, en *Amador* se revela una voluntad de los representantes de ambos mundos por conocerse y comprenderse. Así como Caye vive un poco vicariamente a través de Zulema, Marcela desarrolla una relación de amistad con Amador a partir de sus ideas progresistas, que cuestionan el estado actual de la sociedad y el estigma prevalente hacia los latinoamericanos reproducido por unos medios de comunicación parcializados. A diferencia del destino definido de Zule en su regreso a Santo Domingo, el de Marcela es ambiguo e inconcluso. La última escena la captura de nuevo con una maleta en la parada del autobús y aquí se sugiere que el nombre de su hijo será Amador, muestra inequívoca de la deferencia de la joven hacia un mentor que le ha mostrado la cara alternativa y benévola del país de acogida. Sin embargo, el espectador se queda sin saber si se muda dentro de la misma ciudad española a cumplir la profecía de Amador o si, por el contrario, regresa a Bolivia, con

lo que se refuerza la noción del viaje en estas películas como un proceso inconcluso y abierto, del mismo modo que lo son las posibilidades de arraigo.

En *Princesas* hay varios niveles de viaje. El más claro de ellos es la travesía transatlántica de Zulema del Caribe a España, y de vuelta a su país de origen. Como resultado de este viaje y el contacto con la alteridad que el mismo plantea, Zule asimila varias lecciones trascendentes de vida. La primera de ellas, de carácter pragmático, consiste en el despertar a la dura realidad que enfrenta un ingenuo sujeto proveniente de un lugar periférico al intentar abrirse camino en un centro europeo industrializado, con sus ilusorias, o mal entendidas promesas de bienestar material. Zule regresa a la República Dominicana tan pobre como ha salido y con el trágico añadido de una enfermedad de transmisión sexual, potencialmente fatal. A la vez, sin embargo, regresa con una reapreciación de su humilde entorno local y nacional que solo pudo haber logrado, precisamente, mediante la amplia gama de vivencias facilitadas por el viaje. La crueldad de las interacciones con clientes abusivos, el constante miedo a la deportación y la continua discriminación de que es objeto por parte de competidoras locales, son factores que obligan a Zule a otorgar un nuevo valor a las relaciones afectivas de camaradería y solidaridad que caracterizan el modo de vida en su país de origen, y que revive, en ocasiones, en los momentos en que visita a algunos de sus coterráneos en Madrid. El profundo vínculo que desarrolla con Caye, quien le hace ver un sentido trascendente de la vida y logra, mediante el estímulo de la conexión personal, que varias de las prostitutas locales lleguen a conocer a Zule más allá de los prejuicios que tienen sobre ella, se prefiguran como el impulso vital que anima a Zule a regresar a su "reino", como diría Caye: "Las princesas son tan sensibles que notan la rotación de la tierra, por eso se marean tanto . . . dicen que son tan sensibles que si están lejos de su reino se

enferman y hasta se pueden morir de tristeza". Y es que Zule, en efecto, no será capaz de completar su búsqueda, ni de aprehender el verdadero sentido de la misma, si permanece en España, donde no hay manera de que su historia pueda terminar bien. Según la dialéctica de Caye, la existencia de las personas es determinada por la medida en que otros las piensen y es en Santo Domingo, y no en Madrid, donde residen los afectos que recuerdan y necesitan a Zule—su hijo y sus padres. Otro aspecto de la maduración de Zule se realiza en el ejercicio de la identidad y de la liberación que contempla el regreso voluntario: decide abandonar la prostitución y emanciparse de la esclavitud de una posible deportación.

En el caso de Caye, quien nunca se aleja del perímetro de su ciudad de nacimiento, la noción de viaje adopta un matiz diferente que tiene más que ver con la figura de la prostitución construida como el lugar simbólico de la travesía. El mismo nombre de la protagonista, homónimo de "calle", de por sí evoca un lugar de tránsito. Así lo sugiere la canción que Manu Chau compuso especialmente como tema central de la banda sonora de la película: "me llaman 'Caye', pisando baldosa, tan revoltosa y tan perdida . . . calle de noche calle de día . . . voy tan cansada y tan vacía . . .". La prostitución, ejercida en la calle, impone constante rotación y por esta razón la calle se representa aquí como un lugar de inestabilidad y cambio constante, y a su vez como un camino mediante el que, idealmente, se alcanzaría un estado "mejor". De hecho tanto Caye como Zule atribuyen a su ocupación un carácter temporal, un mero instrumento para acceder a un sueño. Pero cuando ambas caen en cuenta que su sueño está basado sobre premisas poco realistas, el sentido inicial de la prostitución adquiere un carácter trivial. Esta nueva conciencia les exige un replanteamiento de metas y prioridades y la toma de un "desvío" hacia un sendero que facilitará otros descubrimientos más profundos: la afirmación honesta e integral del ser, la

posibilidad de exponer la verdad, el enfrentamiento y contestación de los prejuicios y, ultimadamente, la auto-aceptación, punto de partida fundamental para la aceptación por parte de otros.

La noción del "desvío" y su relación con la totalidad de la travesía de aprendizaje que emprenden las dos jóvenes es crucial para comprender la transformación que se registra en la conciencia de ambas. Según la visión romantizada del mundo de Caye, no es imposible que ocurran cosas bonitas, pero es indispensable prestar mucha atención:

pasa solo una vez en la vida, por eso tienes que estar muy atenta, no sea que se te pase. Es como un desvío, como cuando vas por la carretera y hay un desvío hacia otro sitio, pero a lo mejor vas hablando por el móvil o estás discutiendo, pensando en lo que sea, y no te das cuenta y se te pasa y te jodiste porque ya no puedes volver atrás . . . y es muy importante, porque puedes elegir por dónde vas a ir, si por este camino que es nuevo o no. Por eso tenemos que estar muy atentas, Zule . . . porque hay muy pocas cosas buenas y si encima se te pasan porque estás hablando por el móvil sería una mierda, una mierda completa.

La oportunidad del desvío se le revela a Caye en el momento en que se despide de Zule en el aeropuerto, y Zule le recuerda "a lo mejor el desvío es hoy, ese desvío, te acuerdas? al que me dijiste que teníamos que estar atentas? a lo mejor es hoy". Ese preciso instante determina la decisión de Caye de revelar la verdad de su doble vida a su familia. En la escena final, la joven pone a la disposición de su madre el teléfono móvil que usa para comunicarse con sus clientes y que siempre ha sido motivo de misterio y tensión familiar. En las líneas de cierre, el móvil suena y Caye le dice a su madre: "lo coges tú, mamá"? En una primera instancia, es inevitable pensar que, tras este gesto de resistencia, la posibilidad de su integración familiar/social parecería vedada. Sin embargo, en un plano más crítico podría sugerirse que la clave de un cambio o de una eventual restitución de un orden familiar, pueda ser la apelación a "la verdad", que a su vez conduciría también a

una eventual integración (unidad orgánica de Hegel) en términos de la consecución por parte de la protagonista de un sosiego individual. Cuando Caye decide mostrarle la verdad de su prostitución a su familia, lo que ultimadamente logra es quebrar el círculo de mentiras que todos, ella incluida, se cuentan a sí mismos, como también invitar a una voluntad de aceptación mutua a partir del reconocimiento de las fallas humanas y la posibilidad de la redención. Así, al divulgar la verdad en el seno familiar, Caye propone una manera diferente de abordar su relación consigo misma en un plano íntimo, una nueva dinámica en las relaciones familiares y, con ello, un concepto renovado de familia y de nación.

El épico viaje de Chi-Huei desde un área rural del sur de China a un trepidante centro urbano español determina, como para Zule y Caye, un significativo despertar a una consciencia más elevada en cuanto al conocimiento de sí mismo, pero también en cuanto al patriarcado, el capitalismo global, las complejas relaciones entre ambos y sus consecuencias deshumanizantes. No obstante, tal como veremos, para el niño oriental este proceso adquiere unas implicaciones bastante más sombrías. La inserción de toda la familia en la desmedida ambición por el dinero, el poder y el estatus responde a las aspiraciones patriarcales del abuelo, quien impone su voluntad, dirige y adoctrina al resto dejando a su paso una cadena de lesiones emocionales y disfuncionalidades familiares insalvables—ya hemos visto cómo una de las víctimas más dramáticas de esta devastación familiar es el padre de Chi-Huei. La madre, por otra parte, es una víctima no menos infortunada. Gracias a la constante presión intimidatoria que la figura masculina de su suegro ejerce sobre ella, ha llegado a interiorizar su propia esclavitud, expresada en un compromiso obsesivo hacia el trabajo en el restaurant. Uno de los abusos más patentes que el tiránico suegro comete contra ella es negarle la oportunidad

de que regrese a China periódicamente a ver a Chi-Huei, bajo el razonamiento de que las visitas entre madre e hijo son un malgasto de dinero. La forzosa separación del hijo pequeño le ocasiona una fuente constante de sufrimiento, pero no cuenta con las herramientas materiales y emocionales para hacerle frente al patriarca. El mismo argumento económico determina la disposición del abuelo de aplazar el viaje de Chi-Huei por tres años, hasta que el niño esté en edad de ser escolarizado y no antes. Así, la madre, junto con la nueva esposa del abuelo, terminan convirtiéndose, por vía de la interiorización de su rol y de las promesas ulteriores de prosperidad, en los personajes más avasallados por estas dinámicas.

En el contexto del trabajo, ella es presa de una "crispación que los mantenía en un permanente estado de alerta" y esa actitud, que la conduce a presionar a todos más allá de sus límites en el desempeño de las tareas del restaurante, siempre produce la sensación de que una gran catástrofe está a punto de ocurrir. Chi-Huei rememora que, debido a ello, a su madre ni siquiera le estaba permitido expresar con espontaneidad su amor por sus hijos: ". . . no había tránsito entre la desconfianza más absoluta y el amor ilimitado, entre la entrega total durante las tardes de playa, cuando estaba fuera del alcance del abuelo y del asador . . . y la furia y el juicio atroz e inminente" (53-54).

El proceso de *Bildungs* de Chi-Huei se cristaliza por el camino de un radical contraste. No es sino hasta el momento de su viaje a España cuando es capaz de ver y comprender el abismo entre ese modo de ser, a sus ojos descabellado, y el sentido de vida que le ha inculcado la mentora a quien el niño otorga verdadera autoridad educativa, la vieja. Aquí se evidencia, por cierto, una interesante tensión entre la complejidad de identidades nacionales en un país como China, donde un segmento de la población permanece en un estado pre-moderno, mientras que otro se abre, a pasos rápidos, a la post-

modernidad capitalista global. La gran diferencia entre ambos patrones, desde la subjetividad de Chi-Huei, radica en la futilidad del estilo de vida actual de su familia, consistente en la persecución de una finalidad desplazada, que nunca llega y que, de realizarse, no produciría satisfacción alguna según la convicción del chico. Para él, esta ansia no hace sino convertir a su familia en "máquinas deseantes de un deseo ajeno" (147).

La vieja, por el contrario, vive en el presente y tiene una concepción aplomada sobre su propósito de vida: "Nadie detestaba más el no hacer que la vieja, pero se trataba de un amor por las cosas mismas y de un respeto hacia su propia finalidad en este mundo, la de ser una vieja que cumple con sus obligaciones, que la llenaban y la realizaban plenamente . . ." (145). Es precisamente por su conocimiento de la vieja y su agradecimiento por haberle legado unas enseñanzas de vida invalorable—las que le permiten, por cierto, formular una postura ética—que Chi-Huei desarrolla un hondo resentimiento hacia su madre por robarle la inocencia y "destrozar la fe en su pasado": su madre, en una actitud de proyección de sus propias motivaciones, insiste en hacerle creer a Chi-Huei que la vieja lo cuidó solo por dinero, porque el interés es, en fin de cuentas, lo que "mueve los hilos" de todo. Al mirar atrás en retrospectiva, cuando han pasado ya diez años de su llegada a España, a Chi-Huei no le cabe duda de que la tía lo quiso desinteresadamente, a pesar de que su mamá le repite una y otra vez una retórica destinada a convencerlo de lo contrario. Chi-Huei sabe que, aún si en un principio la motivación de la vieja pudo haber sido el dinero, el amor floreció en el contacto diario y prolongado de ambos, y ella lo habría seguido cuidando aún si no hubiera recibido más dinero. Y es que, a diferencia de su propia familia nuclear, la vieja nunca lo usó como instrumento futuro de lucro "con el que colmar unas enloquecidas aspiraciones" (163). Incluso el amor de su madre está siempre mediado por el dinero que, junto con el trabajo agotador de sol a sol y

el drástico ahorro, son el único terreno a través del cual ella sabe demostrar su afecto. Por ello, en sus agrias discusiones con su hijo, "no estaba dispuesta a tolerar aquel desdén hacia su sacrificio, su trabajo y, en definitiva, su dinero" (160). Lo que Chi-Huei no tolera, entonces, es el empeño que su madre pone en la destrucción de su pasado de amor e inocencia, lo único a lo que puede aferrarse porque su presente es insufriblemente utilitario y explotativo. Más allá, se resiente al darse cuenta de la hipocresía contenida en esa mala intención, que no tiene otro fin que el de insertar al niño "en la órbita del dinero, que era lo mismo que decir la órbita familiar" (159). Así, desde una postura de autoridad moral elevada y condenatoria, la historia que le cuenta su madre le resulta "detestable", "asquerosa" y "repugnante".

El significativo punto de quiebre en la maduración de la conciencia de Chi-Huei sobreviene tras un hondo y prolongado proceso de introspección personal, durante el que somete esas conversaciones con su madre a un minucioso análisis en busca de todos los ángulos posibles de interpretación. Escindido entre el amor hacia ella, el amor hacia la vieja, la veneración de su pasado idealizado desde la nostalgia de la distancia y el rechazo palmario de su condición presente, en un momento se da cuenta de que por mucho tiempo ha tendido a simplificar una realidad muy compleja, cuyas posibilidades de comprensión no se limitan al blanco y al negro, sino que incorporan los matices. Así, llega a aceptar que, casi con toda probabilidad, hay mucho de verdad en el amor de sus padres, como también lo hay en el cuidado de la tía por dinero. En este sentido, uno de los argumentos que su madre le repite a menudo al verse incriminada ejerce una especial influencia sobre su decisión de suavizar sus severos juicios: su madre lo invita a pensar en lo sencillo que fue para la vieja criarlo sin presión, cuando no tenía que preocuparse por su estabilidad material futura, responsabilidad exclusiva de los padres. "No era ella la que tenía que preocuparse porque

el día de mañana tuvieras una educación, un trabajo, una seguridad económica . . . sin la que no era posible, sencillamente, vivir" (143). Con esto, la madre hace una reveladora alusión que justifica su ciega esclavitud hacia el sistema económico, y que resulta coherente con los planteamientos de Athusser en cuanto al orden ideológico imperante, dictado desde arriba por las élites de poder: "Ella no había elegido aquel orden de cosas, que además estaba por todas partes" (165).

Con una postura que oscila entre la reticencia y la capitulación, Chi-Huei termina por entender que "la codicia familiar volcada en él está, después de todo, llena de buenas y razonables intenciones" (169) y concluye que su desdén no tiene una raíz personal hacia su madre, cuyo amor acaba por aceptar como genuino, sino más bien a las dinámicas culturales que ella y su familia nuclear representan y reproducen sin cuestionamientos. El resultado del proceso de *Bildungs* aquí es interesantemente similar, en algunos aspectos, al de los *Bildungsromane* clásicos. El final es abierto y no da cuenta del porvenir de Chi-Huei, pero si analizamos las líneas anteriores, no es difícil adivinar que su postura ética, en franca rebelión con las convenciones imperantes, permanecerá sin embargo en el terreno íntimo de su conciencia sin constituirse en un impedimento lo suficientemente fuerte como para impedirle una integración material dentro del engranaje dictado por las expectativas familiares. Ello, a pesar de que la integración no concuerde con sus términos éticos y sus deseos de un mundo más humano. En esto, Chi-Huei se parece a personajes clásicos como el Wilhelm Meister de Goethe, para quien la clave de la maduración y culminación del *Bildungs* reside, precisamente, en una reconciliación con las contradicciones y altibajos de la vida, así como una voluntad de compromiso, aunque un poco resignada, a someterse a las realidades del mundo circundante, conclusión a la que solo se puede llegar tras haber alcanzado una conciencia más elevada.

En la historia subsiguiente contada en la novela, "La orilla", se efectúa una transgresión interesante del género clásico del *Bildungsroman* y de otras versiones posteriores. En sus memorias, Sara reflexiona sobre los resultados de un complejo proceso de discernimiento sobre su identidad en relación con su comunidad local/nacional, desencadenado a raíz del conocimiento de Jonathan, un mentor radicalmente anti-convencional. De hecho, este personaje se construye como un casi inverosímil catalizador de aprendizaje para alguien de la procedencia de Sara, pero su experiencia tan opuesta a la de ella, en su condición de víctima desplazada por un orden social del que Sara y sus padres son representantes, le otorga una especie de privilegio o autoridad moral mediante el cual subyuga a la niña a las redes de su retórica. A partir de esta dinámica inicial de dominador-dominado, madura en la conciencia de Sara, ya una autodidacta en potencia, una aguda habilidad intuitiva en cuanto a los problemas y vicios de su mundo circundante. El contacto entre ambos confirma las dudas que Sara ya había sentido con anterioridad sobre su entorno, y la lleva a formular sus propios planteamientos multi-angulares sobre aspectos fundamentales de la realidad de su tiempo. Un pasaje en la novela determina el comienzo del rito de iniciación y funciona, además, como comprobación fehaciente de que "La orilla" es un *Bildungsroman*: la presencia de Jonathan despierta el deseo de Sara de abandonar los juegos de niños y declara el fin de la alegría despreocupada y espontánea de la infancia, la ruptura de la inocencia y el adentramiento en un estado de profundo cuestionamiento crítico del incomprensible mundo de los adultos.

Algo definitivo se está rompiendo, y ante el film de terror ya no tengo tanto miedo, pues los fantasmas empiezan a ser una tontería de niños. "Te estás volviendo seria", me dice un día Julia, y en sus labios la acusación es grave. También los de la pandilla asisten extrañados a mi falta de entusiasmo, a mis continuos "Me aburro", a mi resistencia a correr y a reírme a carcajada limpia, como si temiera ser ruidosa o mancharme el pantalón. Empiezo a odiar el colegio, y a perder la

capacidad de divertirme directamente, a través de lo que siempre me ha arrancado gritos de alegría. (257)

La deslumbrada y perpleja Sara comienza de esta forma a separarse de lo que ha sido hasta entonces y a verse reflejada en Jonathan, a la vez que se aterra ante la repulsión que su figura le ocasiona. Esta ambivalencia de sentimientos se explica en el hecho de que los condicionamientos discursivos y culturales los han forzado a ambos a escindirse uno del otro: son los hijos/productos de una nación que se ha construido cultural, social y económicamente bajo un modelo que, lejos de garantizar la integración y la inclusión sobre la base de la igualdad que promete una nación "moderna", ha fomentado una división artificiosa entre "opuestos". Esta dialéctica se aprecia con claridad en el temor atávico de Sara en cuanto a las similitudes que podría compartir con alguien en apariencia tan diferente a ella: ". . . me angustia que tengamos un mismo origen, aunque no es el vagabundo en quien pienso, sino en un concepto abstracto o sociológico de los mendigos que no sé cómo casar con mi historia" (375). Más allá, Sara se reconoce en Jonathan porque ambos comparten el rasgo étnico blanco europeo, pero en esta época ya ni ese otrora privilegio garantiza una estabilidad ni un lugar digno en el mundo.

Esta mezcla de inquietudes despierta en Sara el apremiante deseo de descubrir la realidad del vagabundo, y aprehender cómo esta realidad, la cara opuesta de la suya propia, es un reflejo de las mismas condiciones sociales que le han otorgado a ella todos sus privilegios. La motivación detrás de la urgencia de explorar surge un día que observa a Jonathan, muy de cerca, en una descarnada y real faena, la de hurgar en los contenedores de basura. En una primera instancia, se anima a ensayar una investigación etnográfica. Transgrediendo ciertas libertades que sus padres le han dado, decide adentrarse en el barrio viejo de la ciudad, que colinda con la calle de su casa y que describe en gran detalle como

un lugar desolado, en ruinas, disonante con la turística zona contigua, atravesada por bulevares peatonales llenos de tiendas. El mundo que encuentra le es totalmente nuevo, ajeno, aterrador y a la vez fascinante, y es tal la extrañeza que le ocasiona, que a pesar de estar bastante cerca de su casa, le parece estar "a miles de kilómetros . . . es como deslizarme de un continente a otro" (279). La pesquisa preliminar acaba con un desagradable encuentro con unas prostitutas muy "feas y enfermas", que se burlan de ella al verla asomada a la plaza, por lo que decide refugiarse en la asepsia del hogar y emprender una investigación por Internet sobre los mendigos. Averigua dónde están los centros de ayuda, traza las rutas sobre un mapa de la ciudad, intenta indagar sobre el perfil psicosocial de los indigentes y lee en alguna parte que "suelen ser alcohólicos y estar locos" y que muchos han completado estudios en la escuela secundaria. Estos hallazgos la hacen espantarse ante la posibilidad de caer en desgracia algún día: "me da horror comprobar que la secundaria, a la que aún no he llegado, no sea un seguro contra nada" (284).

La precoz consideración formulada por una niña que aún no termina la escuela primaria, alude por una parte a una inquietud existencial sobre los impulsos impredecibles que mueven a los seres humanos, y las circunstancias, a veces ajenas a la voluntad, que los pueden conducir a derrumbarse y, por la otra, llama la atención sobre las incertidumbres socioeconómicas de la España integrada en el mundo neoliberal de la globalización, en el que la seguridad laboral es cada día más frágil. Sembrados el temor y la duda, una noche le pregunta a los padres por qué existen los mendigos, a lo que ambos responden con explicaciones reduccionistas: muchos han perdido a su familia, otros son drogadictos, otros son "gentuza que no quiere hacer nada" (286). Sara no se conforma con los razonamientos de sus progenitores; al contrario, siente acrecentarse su curiosidad y con ella su antipatía hacia lo conocido:

No sé en qué radica esta hostilidad; si es una reacción, un rencor secreto, o es que mi interés se ha volcado hasta tal punto en el mundo que me ha abierto el acecho, y donde no estoy segura de quién es la víctima, que soy incapaz de comprometerme, de estar, en lo que ha sido hasta el momento mi vida. (257-258)

La confesión de no saber descifrar bien quién podría ser la víctima del acecho es reveladora, puesto que la convención social unánime indica que los "acechos" son unidireccionales: un vagabundo acecha y una niña es la víctima potencial, no al revés. La naciente consciencia de Sara sugiere, sin embargo, la posibilidad de una inusual subversión de esos roles, cimentada en el reconocimiento propio, en su calidad de miembro de la clase media, como cómplice de cierto orden social indolente a la situación de indigencia de un individuo como el vagabundo.

La expectativa del acecho se resuelve cuando, tras unos días de silencioso y furtivo espionaje mutuo, se atreven a hablarse y se establece entre ellos una cierta intimidad, mezcla de cautela y complicidad. Él encuentra en Sara, por ser una niña, un destinatario con quien atreverse a hablar sinceramente de sí mismo. Pronto le deja saber que no mantiene comunicación con su familia, que cobra una pequeña pensión tras sufrir un accidente que lo dejó inutilizado de un brazo, y que no acepta que se le catalogue como "vagabundo" porque tiene un lugar donde vivir (una antigua portería). La modesta pensión, desde luego, no le alcanza para cubrir todos sus gastos, de modo que se dedica a fabricar instrumentos musicales a partir de materiales de deshecho. Si bien accede a contestar a las interminables preguntas de la atónita Sara, que se muestra incapaz de comprender tal estilo anti-convencional de vida, Jonathan no disimula su irritación ante el hecho de que las preguntas y las asunciones preconcebidas vienen formuladas desde una posicionalidad de poder, la de la cultura dominante, que se adjudica la autoridad de nombrar y definir a los individuos que, como él, pertenecen a grupos minoritarios, periféricos. No es sino hasta

después de haber procesado la intensa vivencia, al pasar de los años, que la narradora adulta es capaz de incorporarla a su acervo cognitivo y de poder racionalizar que Jonathan podría haber sido cualquier otra cosa diferente a un vagabundo, "un punk, un yonqui, un simple chulo, o nada de eso" (261).

Esta misma conciencia en desarrollo es el motor que conduce a Sara a obrar bien a la hora de enfrentarse con la policía por aquel supuesto "robo" de que habría sido víctima y confesar con coraje que simplemente perdió el dinero, sobre lo que reflexiona a posteriori: "mi naciente mala conciencia me obliga a ser sincera . . ." (189). Interesantemente, catalogar el reconocimiento de la verdad y la honestidad como resultado de una "mala conciencia", funciona como una ironía que captura con mucha efectividad la noción del mundo anómico en el que vive, donde quienes arrogantemente se atribuyen las "buenas conciencias" son los que, desde una élite de poder, fomentan la desigualdad y la injusticia. La decisión de obrar bien demarca el nuevo posicionamiento de Sara como un agente de custodia de valores éticos perdidos, en necesidad de renovación. Su acción noble tiene otro efecto importante: al confesar que no ha sido víctima de tal robo, Sara aporta su pequeña contribución al quiebre de una cadena de preconcepciones y malos entendidos sistémicos que conllevan a la fragmentación social desde el ámbito discursivo de "buenos" y "malos", y atravesada por dinámicas de poder y diferencias de clases—recordemos que la mentira de Sara había coincidido con una sucesión de robos en la localidad, cuyos perpetradores son representados en la novela como extranjeros (un magrebí, por ejemplo) o personas de clases sociales más bajas. Al desentenderse de este círculo, la narradora protagonista expresa la voluntad de abdicar a las polarizaciones excluyentes y, a la vez, de abordar los problemas de fondo que conducen a las rupturas sociales.

Otro aspecto interesante aquí es que Jonathan ayuda a Sara a dar forma a un sistema

lingüístico latente, mas no cristalizado, que es fundamentalmente subversivo—"el vagabundo me coloniza con sus palabras, a partir de él creo poder señalar..."—y que le permite articular definiciones cada vez más precisas sobre las "molestias de mi mundo que me fastidiaban...mi leve sensación de nada" (468). Las "molestias" a las que se refiere Sara constituyen la base para echar por tierra el *statu quo* de la sociedad burguesa con sus expectativas maniqueas, sus expresiones culturales tediosas e insípidas, en suma, el mundo de los adultos que la niña empieza a ver como un "destino trágico": el consumo pasivo y narcotizante de TV, la delimitación rígida de roles sociales (los mandatos convencionales en cuanto a lo que significa ser "una niña", o "un vagabundo"), la construcción de la civilización en torno a la ansiedad por controlar el futuro, en lugar de embeberse con alegría y espontaneidad de la experiencia del presente.

En la fase más avanzada de su aprendizaje, Sara comienza a darse cuenta de que no siempre está de acuerdo con las posiciones radicales del vagabundo, sino que ha adquirido la capacidad de formar un juicio crítico propio como resultado de la interiorización de las enseñanzas que recibe. De hecho, luego de superar su deslumbramiento inicial ante un discurso inédito de resistencia que, en un principio, ella misma adopta, Sara descubre que el negro y absoluto escepticismo de este individuo, de tendencias izquierdistas radicales, alcanza un extremo que termina por suprimir su credibilidad. Jonathan refuta al cien por ciento, sin matices ni medias tintas, todas las ideas y premisas sobre las que se funda la cultura occidental moderna y, en una dimensión más contemporánea y relevante, la sociedad postmoderna global. En una serie de diálogos, en los que Sara lo acribilla a preguntas y lo exaspera con sus planteamientos simples y pragmáticos, él le da su cínica opinión sobre los conceptos del futuro y de la muerte como ideas inventadas por las élites para esclavizar a los ciudadanos sobre la base del miedo; de allí pasa al invento del jabón y

la pasta de dientes como síntoma de la apropiación del cuerpo por parte de las industrias comerciales, de allí a la falacia de las enfermedades como una invención de los médicos y la industria farmacéutica, y así sucesivamente. "Para el vagabundo no existen las excepciones, mientras que yo siento que a veces el mundo adulto es desesperante y otras no" (330), reflexiona Sara en su búsqueda de balance. Entonces, si bien es cierto que Jonathan ha desnudado la estructura de la sociedad ante Sara, ella se cuida de no hacer de sus palabras una medida irrefutable de la verdad hasta el punto de dejarse adoctrinar ciegamente. Al contrario, la experiencia le sirve para aprender a cuestionar con apertura tanto lo establecido como lo marginal, e incluso llega a ser capaz de objetar la radicalidad casi caricaturesca del mendigo—"la consecuencia de que las palabras del vagabundo me acompañen es que yo introduzco la duda dondequiera que voy" (339), reflexiona.

A partir de la actividad reflexiva de cotejar y armonizar dos fuerzas en oposición (la de sus propios condicionamientos sociales provenientes del mundo de sus padres y la del hondo nihilismo expresado por el vagabundo) la niña protagonista desarrolla su propia visión personal del mundo, que no necesariamente tendría que ser negativa aunque sí resulte problemática desde el punto de vista de la sociedad dominante. Sara llega a comprender, por un lado que nada es blanco o negro, y que ninguno de los dos grupos sociales en cuestión es portador de una verdad absoluta en cuanto a los modos más convenientes de vivir. Pero más allá, comprende que ambas visiones vienen mediadas por la actividad discursiva, que todos adoptan y defienden una postura amparados bajo la armazón de un discurso, y que de ambos lados se generan mentiras. Y las mentiras dichas por una sociedad hegemónica, a fin de cuentas, no son en mucho diferentes de las mentiras de Jonathan, quien proclama su libertad sobre la base de una ruptura radical con los patrones opresivos establecidos, pero no es capaz de apreciar ni un solo motivo de alegría o

esperanza en su mundo circundante. Su pesimismo absoluto, de modo paradójico, denota una esclavitud. Por otra parte, y a la inversa, Sara comprende también que del modo burgués pueden rescatarse ciertos aspectos provechosos como la responsabilidad, la ética de trabajo, la posibilidad de alcanzar una estabilidad y una conciencia ciudadana bien entendida y que, a la vez, la actitud del mendigo encarna un propósito noble y bien intencionado que, bien encaminado, podría ser la semilla de una lucha social efectuada desde una luz más positiva, desde la participación activa y no desde una retórica vacía de autovictimización.

Otro resultado interesante del proceso de *Bildungs* de Sara es, a mi juicio, la revelación de que la duda encierra en sí misma la sabiduría, planteamiento que se recoge en la última frase de la novela: “yo no puedo explicar nada, porque lo ignoro todo” (364). En un principio esta declaración podría sugerir un final desesperanzado, la idea de que el mundo de la niña se viene abajo a partir del contacto con el mendigo y que ha llegado muy lejos en su convicción de incompreensión, soledad y desorientación, lo que a la vez sugiere una imposibilidad de integrarse positivamente a un mundo que, sola, no podrá modificar. Pero por otra parte, la frase se puede leer como una invitación de las nuevas generaciones a considerar otros mundos posibles, replanteados a partir del cuestionamiento del "saber" racional institucionalizado, y de la propuesta de otros tipos de saber abarcadores e inclusivos de diferentes perspectivas, que trasciendan las limitaciones impuestas por la razón sobre las que se sustenta la coherencia de la sociedad burguesa. Bajo esta interpretación, lejos de sembrar desesperanza, este final sería una especie de punto cero sobre el que se arraigaría una nueva visión de mundo desde el corazón de esta propuesta estética.

6.6 *Princesas* y *La ciudad*: dos modelos actualizados de *Bildungsroman* femenino

Antes de concluir este capítulo considero oportuno proponer un abordaje de estas obras, particularmente de la novela, como innovadoras versiones de relato de aprendizaje femenino. En una entrevista con Cayetana Guillén Cuervo para la Televisión Española, Fernando León de Aranoa dijo que el mensaje de trasfondo de la historia contada en *Princesas* es el valor del ser humano más allá de la ocupación profesional, el lugar de procedencia o el género. Alguien podría refutar lo anterior alegando que la película perpetúa ciertos estereotipos de género al permitir a dos protagonistas femeninas afirmarse en el ejercicio de la prostitución, una ocupación que se sustenta en la subordinación a una clientela masculina y, por lo tanto, refuerza la dominación patriarcal. El director explica, sin embargo, que la película enarbola la emancipación, la independencia y el autoconocimiento más allá de las visiones maniqueas de género: "la película cuenta que eres valioso como ser humano te dediques a lo que te dediques, aquí no hemos contado la historia de dos prostitutas, hemos contado la historia de dos mujeres", afirma. Y estas mujeres, de modo paradójico, ejercen en efecto su autonomía en el solo gesto de elegir un camino que ofrece la expectativa de una independencia económica en diferentes circunstancias personales, como también al asumir las consecuencias de tal elección en una sociedad en la que, aún hoy en día, la ocupación en cuestión es objeto de prejuicios y estigmas. Más allá, como sugiere León de Aranoa, el oficio de la prostitución unifica a mujeres de diferentes procedencias en una condición que supera cualquier categorización maniquea: en la película se echa un poco por tierra el estereotipo que sexualiza, en términos étnico-raciales, a la mujer hispanoamericana, sobre todo a la caribeña, al representar a una chica como Caye, blanca, de clase media y otras como ella, en

competencia con otras como Zule, de piel oscura, procedentes de espacios geográficos periféricos, todas ellas con un propósito común, el de sostenerse por sí mismas.

La ciudad, por su parte, plantea una versión actual de relato de aprendizaje femenino que, como también ocurre en *Princesas*, explora las expresiones y posibilidades de los avances y reivindicaciones de los derechos de la mujer en la España de la post-transición democrática. La protagonista Sara y el personaje secundario de Julia, su mejor amiga, son niñas de clase media alta que se educan en un colegio privado. Su comportamiento, sin embargo, es en extremo contrastante con las expectativas que el *Bildungsroman* tradicional ha puesto sobre el "ideal" femenino burgués, y que también se subvierten en otros relatos del mismo género de diferentes periodos en la región. Estas chicas, lejos de ser un modelo de discreción, recato, sumisión y buenos modales, se caracterizan por una conducta insolente y voluntariosa, que tradicionalmente se asociaría con actitudes de adolescentes masculinos. Con esta actitud, Sara y Julia intimidan a los chicos del barrio, incluido Chi-Huei, desde cuya perspectiva sabemos que Sara y Julia, desmañadas y enloquecidas, corren, chillan, se hacen perder de vista por sus mayores en la calle ejerciendo una libertad absoluta, son "fascinantes en su crueldad, fascinantes intentando rajarse los neumáticos de los coches con un cúter, fascinantes escupiendo en las espaldas de los transeúntes, fascinantes cuando se tiraban del pelo como fieras, hasta arrancarse mechones enteros" (84-85). A medida que van creciendo, Sara y Julia actúan como las líderes de las "pandillas" de chicos y chicas que, independientemente de su género, beben, fuman cigarrillos y se hacen confesiones privadas de índole sexual. La aserción genérica de Sara se va incrementando, hasta que llega a asumir un papel de dominación femenina casi absoluta. Con el calculado propósito de poner en cuestión la masculinidad de Chi-Huei, le propone un encuentro privado. Allí le hace saber que él ha

sido el objeto de sus fantasías sexuales, le relata con detalle sus experiencias masturbatorias, para al final espetarle que, fuera de sus fantasías, no se siente en absoluto atraída por él. Este fingido desdén tiene algo que ver con los prejuicios de tono racial que Sara ha absorbido en su entorno y que más tarde critica de modos acérrimos: en varios pasajes de la novela se le oye burlarse del restaurant chino de los padres de Chi-Huei, que según ella y otros chicos del barrio tiene fama de servir "ratas", o hacer gestos de repulsión cuando él le ofrece algas secas de merienda. Este tipo de representación evoca vestigios lejanos de las relaciones de dominación/sumisión en ficciones latinoamericanas canónicas en las que los hombres blancos ejercían su poder mediante la seducción y objetivación de mujeres de otras etnias consideradas como "inferiores". En *La ciudad*, estos modelos son subvertidos. Aquí, una chica blanca, europea y de clase media, ejerce la autoridad de la cultura hegemónica para desvalorizar a un sujeto masculino que es, a su vez, un "Otro" racial en el contexto global planteado en la novela. La compleja Sara, sin embargo, se ve escindida entre el repudio hacia el niño chino y el deseo sexual adolescente hacia él, y esta tensión preludia el revelador proceso de aprendizaje que se inicia más adelante.

Aquí es interesante detenerse en el contexto histórico literario español precedente, con el que es posible establecer algunas continuidades. La Sara de *La ciudad* comparte la tendencia a un sentimiento femenino de distanciamiento y extrañeza con respecto al mundo exterior, con el que las protagonistas se sienten a menudo en discordia debido a una diferencia individual percibida. Esto se aprecia en novelas como *Nada* (1944), de Carmen Laforet, donde Andrea se siente más perceptiva y conocedora de la naturaleza humana que el resto de sus compañeros de universidad (es la chica que lee, la que transgrede las convenciones sociales, la que elige no casarse y la que se vale de la escritura, una actividad tradicionalmente masculina sobre todo en aquella época, para hacer pública su

experiencia). O Matia en *Primera memoria* (1959) de Ana María Matute, un personaje particular que se aleja de los patrones de comportamiento que se esperan de ella, rebelde, que huye del encierro de la esfera privada y se encuentra a gusto en la naturaleza silvestre. Estas particularidades nos conducen a la noción de individuación, derivada de un proceso de autoconocimiento y de posicionamiento consciente del sujeto frente a su mundo. En su ya mencionada disertación doctoral titulada "La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres", Aranzazu Sumalla Benito dice:

la finalidad auténtica del proceso de escritura y el destino de la heroína ... es la consecución de la individuación o, dicho de otro modo, el hallazgo de ese espacio propio que convierta a las protagonistas en individuos. Pasar de ser objeto a ser sujeto, finalidad última del héroe del *bildungsroman*, tiene una connotación específica cuando de ese objeto no se espera que deje de serlo ni siquiera cuando llega a la edad adulta. (357)

Las protagonistas analizadas en su estudio son conscientes de su responsabilidad individual de no permitir ser tratadas como objetos en un sistema patriarcal que insiste en mantenerlas en los márgenes. Esta asertiva decisión puede o bien desembocar en un refuerzo positivo de la identidad femenina, como en *Nada*, o implicar un "fracaso" como en el caso de Matia en *Primera memoria*, de Ana María Matute, "incapaz de enfrentarse al poder establecido por la abuela Práxedes y condenada a traición", o incluso la muerte como única vía de escape como le ocurre a la protagonista de *Julia* (1970) de Ana María Moix, en reminiscencia de la María de los Ángeles de la puertorriqueña Rosario Ferré. Pero aún en los casos de desenlace negativo, la estrategia ficcional comporta un éxito puesto que sienta un precedente discursivo en cuanto a la búsqueda de los sujetos del género femenino de una emancipación de las convenciones sociales que las oprimen.

En el caso de *La ciudad*, Sara, un sujeto del género femenino, blanca, de raíces europeas, y de clase media, revela un inmenso potencial de convertirse en un agente de

cambio. Por esto, considero que el modelo de *Bildungs* que propone Elvira Navarro es una respuesta contemporánea al género clásico, en el que la confianza en el desarrollo y progreso material y moral de la sociedad se depositaba primordialmente en los hombres. La esperanza por una sociedad más inclusiva y tolerante recae, en esta versión, en el florecimiento de una semilla femenina.

Capítulo 7

Reflexión final. La novela de formación del siglo XXI: ¿'Género' emergente? ¿*Bildungsroman* postmoderno?

El mayor desafío de esta disertación ha residido en encontrar caminos productivos para analizar y valorar un conjunto de obras literarias y cinematográficas de la postmodernidad global del siglo XXI, producidas a ambos lados del Atlántico, y asignarles un lugar dentro de un panorama cultural proteico. Hemos visto que en la era en que estas ficciones se crean, las nociones de género, generación de autores, cánones literarios y literaturas nacionales ya no se entienden como categorías estables y definibles sobre la base de parámetros teórico-críticos estrictos sino que, por el contrario, exigen pensarse desde una perspectiva de flexibilidad y fluidez. Por eso es curioso y fascinante que, tanto escritores como cineastas de esta época, tanto en Latinoamérica como en España, insistan de modos casi obsesivos en visitar rasgos propios de un género canónico, el *Bildungsroman*. Esta insistencia, casi una urgencia, no puede explicarse sino en el hecho de que el *Bildungsroman* es tal vez el género que se aproxima con más interés a la comprensión del sujeto, su identidad y su sentido de pertenencia, aspectos de la existencia humana que han sido profundamente puestos en cuestión en la postmodernidad literaria, con su obliteración de la noción del sujeto, su declaración de incompreensión del mundo circundante, su proclama de esterilidad de cualquier búsqueda identitaria en una era global y homogeneizante, y su socavamiento de la autonomía misma del lenguaje y de la literatura. De este modo, la voluntad estética de retorno a un género del canon literario, no responde más que al reconocimiento más profundo de la necesidad, vital y humana, del

sujeto por conocerse a sí mismo, afirmar una identidad y reconocerse como parte de una comunidad, o al menos jamás renunciar al intento de lograrlo aún de cara a los arduos retos que plantea la época. Las continuidades y rupturas que revelan estas obras con respecto al modelo clásico del *Bildungsroman* y de sus versiones regionales hispanas de distintas temporalidades, junto con la combinación de diferentes rasgos de la novela de formación con otros de la tradición picaresca española, como también con características estéticas que corresponden a la sensibilidad postmoderna, me obligan a retomar la interrogante sobre la posibilidad de proponer una "actualización" del género del *Bildungsroman*. ¿Es esta labor viable en el horizonte cultural de hoy?

Algunos críticos, como Boes, se refieren a la dialéctica de Tzvetan Todorov en cuanto a los géneros literarios, en su búsqueda de otorgar un estatus de validez a las diferentes versiones de ficciones de aprendizaje que se han escrito en diferentes lugares y contextos históricos, y que han seguido en mayor o menor medida las directrices del *Bildungsroman*, por lo que deberían ser consideradas como formas, o manifestaciones, de este modelo canónico. Recordemos que en su libro *Introducción a la literatura fantástica*, publicado en 1970, Todorov plantea una teoría que distingue entre géneros históricos (resultado de la observación empírica de una realidad literaria, documentada en la historia de la literatura) y géneros teóricos (la concepción de una obra a partir de una imagen ideal de dicha obra, caracterizada por un conjunto de propiedades abstractas que se relacionan entre sí siguiendo ciertas leyes y convenciones) (13-15). La definición de los géneros, según Todorov, consistirá entonces en una fluctuación constante entre la descripción de un "fenómeno" observable (una obra literaria determinada) y una teoría abstracta. El crítico aclara, en particular, que es imposible esperar que la teoría se ajuste a cada fenómeno empírico:

We have postulated that literary structures, hence genres themselves, be located on an abstract level, separate from that of concrete works. We would have to say that a given work manifests a certain genre, not that this genre exists in the work. But this relation of manifestations between the abstract and the concrete is of a probabilistic nature; in other words, there is no necessity that a work faithfully incarnate its genre, there is only a probability that it will do so ... works need not coincide with categories, which have merely a constructed existence; a work can, for example manifest more than one category, more than one genre. (21-22)

Seis años más tarde, en 1976, Todorov profundizó esta idea en el ensayo "The Origin of Genres", donde llegó a afirmar que la discusión sobre los géneros, ya en esos años, parecería un "pasatiempo anacrónico", puesto que el escritor moderno no mostraba disposición a adherirse a una distinción definida de los géneros (159). Siguiendo las ideas de Maurice Blanchot, a quien cita en el ensayo, Todorov dice que en la literatura moderna no se registra una separación entre una obra de arte en particular y la literatura en su totalidad: "There is not, because the evolution of modern literature consists precisely in making of each work a questioning of the very being of literature" (159). Todorov prosigue diciendo:

The fact that a work 'disobeys' its genre does not make the latter nonexistent; it is tempting to say that quite the contrary is true. And for a twofold reason. First, because transgression, in order to exist as such, requires a law that will, of course, be transgressed. One could go further: the norm becomes visible—lives—only by its transgressions. (160)

Según esta postura los géneros pueden entenderse como un sistema en continua transformación y, por esa misma razón, es viable que nuevos géneros surjan de un género "original" al que se guarda cierta fidelidad, pero que también se transgrede en forma de inversiones, desplazamientos, combinaciones o distorsiones (161). Boes se apoya en los planteamientos de Todorov para afirmar que el purismo genérico obstaculiza una actividad literaria comparada significativa y productiva (4-5). Boes favorece la aproximación crítica

según la cual el *Bildungsroman*, más que un género abstracto e inamovible, es una expresión literaria que emerge de una dimensión sociocultural determinada, configurada por actos discursivos que se corresponden con la cosmovisión particular de la cultura en la que se genera, sujeta a su vez a un espacio y a un tiempo determinados y, sobre todo, a transformación y evolución constantes. Un enfoque fructífero de la literatura implicaría, entonces, identificar ideas, temas o motivos comunes en textos producidos en diferentes culturas y, con frecuencia, durante tiempos disímiles, en lugar de cualquier titánico intento de agrupar un conjunto de obras bajo la etiqueta de un género literario rígido (5).

Por esta razón, aunada a las expuestas en el primer párrafo de esta reflexión, en lugar de abocarme a la seguramente improductiva tarea de proponer un modelo concreto para definir, desde un punto de vista genérico, las ficciones de mi estudio, preferiría agruparlas como "variaciones" de signo postmoderno del género clásico del *Bildungsroman* y de sus versiones regionales hispanas. Si apelamos a la dialéctica de Todorov y Boes, podemos argumentar que, si bien es cierto que en todas ellas se identifican varios de los rasgos estructurales y conceptuales del género, también lo es que los mismos se subvierten en varias instancias, puesto que el paradigma estético e ideológico original no es capaz de explicar las realidades espaciales y temporales de las ficciones de hoy y, más allá, las premisas literarias de la postmodernidad constituyen en sí mismas una transgresión del género del *Bildungsroman*. Independientemente del lugar desde donde escriban y de las sociedades "nacionales" que representen en sus obras, la inquietud unánime de los creadores de explorar las posibilidades de crecimiento y autorealización humanas en un mundo global que dificulta cada vez más las oportunidades de integración individual, es canalizada por vías estéticas diferentes, aunque con un tronco común: en cada una de las ficciones se construye un camino que adopta como base ciertos

preceptos básicos de formación, educación y conocimiento propios del *Bildungs* clásico.

Desde su punto de vista subjetivo, testimonial en varios de los casos, casi todos los personajes protagonistas transitan desde una situación de ignorancia hasta otra de conocimiento, mediante el encuentro con diferentes alteridades. Estos contactos, a su vez, vienen signados por la adversidad que, sin duda, es una fuente valiosa de conocimiento en todas las versiones del *Bildungs*. Así, el proceso de aprendizaje se efectúa a partir de la identificación de una insatisfacción o desarraigo personal, la confrontación íntima con el mismo, la puesta en marcha de actitudes encaminadas a la reconciliación con la realidad, y la incorporación de ese balance al quehacer individual, independientemente de que el tránsito conduzca a la esperanza, al caos, o a la incertidumbre, o a todas estas posibilidades juntas. Sin embargo, son las diferencias con respecto a las tradiciones literarias de aprendizaje precedentes, las que proporcionan un campo de análisis más fructífero. Todos los personajes caracterizados en las obras de mi estudio, tanto masculinos como femeninos, plantean rupturas importantes con la estructura tradicional del *Bildungsroman* clásico, del generado en Latinoamérica desde principios del siglo XX, desde la novela regionalista, pasando por el *boom* y hasta el *postboom*, y de los relatos de aprendizaje españoles. Por una parte, la adversidad a la que se enfrentan estos personajes adquiere la forma de hondas fracturas y disfuncionalidades familiares, infortunios nacionales, sentido de desarraigo en suelo propio o en países extranjeros, y la desorientación de vivir en un mundo incomprensible, en el que el neoliberalismo global deshumaniza y erige al mercado como la última fuerza discursiva y rectora del quehacer humano. A diferencia de lo que ocurría en el *Bildungs* clásico, donde se depositaba la confianza del devenir humano en los ideales de la Ilustración, los personajes de estas versiones postmodernas desnudan su perplejidad e indignación ante el estrepitoso fallo de un mundo que, construido sobre la base de aquellos

ideales, había prometido un sentido de dignidad y fe en la humanidad, y que no pudo cumplir—pensemos en el fracaso de la modernidad en las regiones hispanas, y en el de los proyectos de unidad nacional en Latinoamérica. Más allá de las dificultades de integración y arraigo que enfrentan los personajes del siglo XXI como resultado de lo anterior, lo relevante aquí es que, a raíz de sus procesos de aprendizaje, una fuerza interior, fiera, determinada y apasionada, en gran medida diferente de la resignación de personajes del *boom* (pensemos en El Jaguar y El Poeta en *La ciudad y los perros*, o en Jaime Ceballos en *Las buenas conciencias*) o de la apatía de los personajes juveniles del *postboom*, los impulsa a todos a preservar una esperanza y a articular, desde una arena activa y contestataria de intelección y conciencia, alternativas inéditas para alcanzar ideales humanos de belleza y trascendencia, por tanto tiempo extraviados.

Así, desde el centro de cada propuesta estética, autores implícitos, narradores y personajes articulan un pacto para sugerir otros mundos posibles, diferentes al mundo anómico en que a todos, incluso a los autores empíricos, en cierto sentido tan desorientados como los personajes que construyen, les ha tocado vivir. La dimensión del *Bildungs* en la mayoría de estas obras reside precisamente en esta motivación vital, que persigue un tenaz e inagotable heroísmo, y que proporciona nociones de arraigo inusuales, muy diferentes a la de la sosegada (y a veces resignada) integración individual y social que se registraba en el *Bildungs* clásico y algunas de sus variaciones posteriores en la región hispana. En este sentido, somos testigos de una curiosa y paradójica vuelta al periodo romántico, en el que ocurre un retorno a un nivel más elevado de la conciencia y a la fe en haber aprendido a entender al mundo. Estos personajes, sin duda, manifiestan una conciencia preclara sobre los problemas de su tiempo, aunque mientras mejor llegan a comprender el mundo, más se acrecienta la inconformidad y la urgencia de plantear nuevos modos de vivir. Así como lo

es en el modelo clásico, la búsqueda de la verdad es fundamental, pero para ello, independientemente de la procedencia étnica y social de los jóvenes, así como de su género, es preciso echar abajo todas las retóricas oficiales heredadas, las convenciones sociales, y los valores del *statu quo*.

Desde una perspectiva más concreta, a continuación resumo un conjunto de similitudes y diferencias concretas con respecto al modelo canónico en las ficciones de aprendizaje escritas en la postmodernidad hispánica, tanto en España como en Latinoamérica. En primer lugar, la educación, como en el modelo canónico, es muchas veces de naturaleza autodidacta, y se adquiere sobre todo por la vía de la experiencia directa con el mundo, la introspección, y la interiorización de las vivencias. Si bien es cierto que en el modelo clásico los protagonistas ejercían una cierta desvinculación intencional y crítica de la institución familiar y escolar, a las que miraban con escepticismo y desdén por reproducir patrones convencionales que reforzaban el orden social, también es cierto que los adultos mentores se caracterizaban como figuras fuertes que lograban una influencia educativa en los jóvenes. En las ficciones de mi estudio, la ruptura manifiesta con los adultos, con las figuras paternas y maternas y con los mentores escolares, se convierte en un *leitmotiv*. Muy lejos de venerar a los adultos en calidad de educadores, o de siquiera reconocer en ellos el más mínimo legado educativo, los protagonistas les atribuyen toda la responsabilidad por la degradación moral y el caos socio-cultural reinantes. Esta es una de las razones por las que, en estas ficciones, el aprendizaje se registra en muchos casos a partir del apoyo mutuo de miembros de la misma generación, quienes comparten una conciencia moral que los distancia de los adultos. Éstos, carentes de tal conciencia desde la perspectiva de los jóvenes, rara vez constituyen un modelo a seguir, y por lo general, no están en una posición de autoridad moral para ser emulados.

En el *Bildungsroman* clásico, la sociedad se construye como un espacio que, a la larga, proporciona una morada de cobijo y seguridad que refuerza la noción de hogar, aun cuando algunos protagonistas, tras efectuar los balances de su aprendizaje, se integren con reticencia a ella debido a discrepancias entre sus valores individuales, muchas veces idealistas, y los valores del *statu quo*. A diferencia del modelo canónico, los protagonistas de las ficciones del siglo XXI alcanzan un estado de autoconocimiento y madurez con poco o ningún apoyo material y afectivo por parte de la sociedad. Al contrario, lejos de funcionar como un espacio de refugio y ancla, la sociedad neoliberal, hostil e implacable contra los que se quedan atrás o no se adaptan a sus rígidas convenciones de clase y expectativas de prosperidad, propende a bloquear los canales de acceso al bienestar físico/material, afectivo y psicológico.

El tropo del viaje, fundamental en todo relato de aprendizaje, confronta a los protagonistas de estas ficciones con la alteridad y favorece un cambio que estimula el crecimiento personal, como también ocurre en el *Bildungsroman* tradicional. La diferencia clave en el tratamiento del viaje en los textos del siglo XXI reside en el hecho de que las dispersiones o bien no culminan con el clásico retorno al hogar, o tienden a adquirir un estatus de permanencia. El viaje se concibe menos y menos como instrumento temporal para facilitar la transición de un estado de noviciado a un estado de madurez, y con más frecuencia los desplazamientos se constituyen en un estado de experimentación continuo, con un desvanecimiento de las nociones de inicio y destino que confirma, desde lo estético, una versión del desarraigo. La visión de paraíso "recuperado" que posibilita el viaje, según la dialéctica de Abrams en su estudio del viaje circular en la poesía romántica, y que moldea el propósito y desenlace de los *Bildungsromane* clásicos, adquiere aquí un sentido de constante diferimiento del alcance de ese paraíso, reducido a veces a un ideal obsesivo e

inalcanzable que, por la misma razón, se torna en un motor de continuidad en la búsqueda de sentido y alberga un espacio inagotable de posibilidades y esperanza.

Lo anterior es especialmente cierto en dos de las creaciones estudiadas, *El príncipe* y *El pejesapo*, que confirman cierta tendencia a identificar un camino de crecimiento negativo por parte de algunas de las expresiones más recientes de la narrativa y el cine hispanos. La relevancia de la tradición picaresca en la disertación se ha evidenciado al notar que estas ficciones combinan rasgos del *Bildungsroman* y de la picaresca en cuanto a los procesos de crecimiento, aprendizaje y autoconocimiento de los protagonistas. Esta "unificación", en apariencia anacrónica pero a la vez característica de la postmodernidad, se configura a partir de la integración de sensibilidades estéticas, ideológicas y socioculturales de diferentes épocas para intentar responder a las contradicciones e incomprendibilidades del momento histórico en que se crean estas ficciones. Las propuestas estéticas contenidas en ambas obras sugieren un retorno a un pasado histórico-literario en que el personaje ficcional, lejos de poder siquiera aproximarse al desarrollo de las potencialidades humanas que le otorga la Ilustración mediante el *Bildungsroman*, se asemeja más al individuo que lucha, sin éxito, contra una sociedad que le asigna un lugar inamovible. Es cierto que varios de los personajes caracterizados en las obras de mi estudio, sin ser pícaros, emiten una crítica reflexiva y satírica sobre sus sociedades como resultado de la maduración de sus conciencias, y a raíz de estos procesos experimentan además desarraigos que en algunos casos se equiparan con la muerte o la inminencia de la misma—pensemos en Luis Tévez y en Zulema—o con la imposibilidad de regresar a su país de origen—como Chi Huei y Eugenia—o con la sensación de "extrañeza" o "alienación" en sus propios contextos nacionales—como Caye y Sara. Pero este cuadro se lleva a un extremo en *El Príncipe* y en *El pejesapo*, en las que se oblitera casi por completo

el crecimiento positivo característico del *Bildungsroman* y se abrazan varios de los rasgos más deformantes del pícaro, para describir una parábola negativa de aprendizaje. Aquí la marginación social parecería el producto de un determinismo palmario que recuerda en cierta forma el mundo degradado del Barroco español, de sociedades hondamente descompuestas en lo económico, lo social y lo moral, y donde la movilidad social parece imposible para los que nacen desfavorecidos.

Sin embargo, aún los clásicos pícaros antecesores eran capaces de asegurar a la larga un lugar en su mundo, por precario que el mismo fuese, tal vez a excepción de Pablos en *El buscón* de Quevedo, quien termina por reconocer su fracaso en una sociedad de jerarquías rígidas, en la que el marginado permanece irremediabilmente abajo y, mientras más se resiste a su destino, peor le va. Lázaro, al contrario, acaba por aceptar y reconciliarse con la realidad social de su tiempo, signada por la corrupción y la hipocresía. De buena gana se muestra dispuesto a sacrificar su honor, accediendo a desempeñar el rol de marido engañado con el arcipreste, a cambio de asegurarse un cargo oficial de pregonero, con toda la estabilidad y privilegios económicos y sociales asociados a la posición. Los sinsabores vividos y los esfuerzos por mejorar sus condiciones de vida resultan, al final, en una superación de todas las dificultades pasadas y en una integración social, por dudosa y mal habida que esta sea, pero después de todo su única alternativa considerando sus orígenes y los obstáculos que la sociedad estamental impone a los marginados.

En un giro diferente, el Guzmán de Mateo Alemán experimenta una interesante tensión entre la exclusión y la inclusión. Por una parte, es destinado a permanecer fuera de los márgenes de la sociedad al ser sentenciado a servir condena en una galera, pero por la otra, su engranaje dentro del orden establecido llega a efectuarse, aún dentro de los

confines de la galera, a través de su arrepentimiento cristiano. El propósito último de su confesión pseudoautobiográfica es, de hecho, difundir una honda crítica hacia la degradación de la sociedad estamental de su tiempo y, con ello, transmitir un mensaje virtuoso a las generaciones venideras, a las que aconseja no repetir errores como los suyos. Con ello, el narrador sugiere la posibilidad última de engranaje social mediante una renovación de valores y un sincero propósito de enmienda, puesto en práctica. Miguel y Daniel, protagonistas de *El príncipe* y *El pejesapo*, adquieren una conciencia aguda y dolorosa sobre las dinámicas corrompidas de su mundo, pero por más que reconocen los valores humanos por los que quisieran guiarse, se dan de bruces una y otra vez contra la implacable sociedad, que no los reconoce. La única alternativa que les queda entonces es el ejercicio de la deshonestidad y la delincuencia, de lo que no van a arrepentirse, y que los aleja aún más de la integración o del retorno a un hogar. Si el tropo del viaje culmina para Lázaro en el tan anhelado engranaje social, mientras que para Guzmán— aun cuando la confesión escrita de su vida ocurre desde la galera en navegación, sin rumbo ni ancla— el agua y el viaje se prefiguran como el lugar de la absolución, los personajes de estas ficciones contemporáneas permanecen destinados a un nomadismo perenne que recuerda al de Pablos, cuyo cruce trasatlántico a las Indias acrecienta el desarraigo y la desorientación. Pero a diferencia de Pablos, estos personajes jamás reconocen una derrota sino que, al contrario, ante cada caída se levantan y vuelven a comenzar con nuevos ímpetus: no se dan por vencidos ante los límites que la sociedad les impone, sino que más bien ejercen una postura de rebeldía, la del individuo postmoderno contra la sociedad. Por esta razón no pienso que los creadores pretendan condenar a sus personajes a un destino inamovible de marginación como sí lo hizo Quevedo—representante autorial inequívoco de la lucha de la sociedad contra el individuo— sino que más bien, desde una postura más compasiva, nos

llaman la atención acerca de las condiciones sociales que, en la época del neoliberalismo global, dan pie a un tipo de marginación extrema ante la que es muy difícil encontrar salidas dignas.

La condición errática de los personajes, más que simplemente señalar un extremo radical de marginación social, atisba la voluntad de conservar una esperanza en la humanidad: el signo de lo inacabado fomenta, por una parte, la recurrente alimentación de una cínica reflexión por parte del (anti)héroe en torno a la condición humana y a sus ínfimas oportunidades de pertenencia dentro del mundo establecido, pero por la otra, promueve también la renovación cíclica de la búsqueda de sentido y de valores humanos, que, de modo paradójico, nunca se detiene, lo que se revela precisamente en el deseo, hecho efectivo, de continuar sus recorridos.

Tal vez el hallazgo más revelador de esta disertación, común a todos los trabajos estudiados, son las significativas desviaciones en cuanto a las posibilidades de arraigo que brindaría el *Bildungsroman* en la época de la postmodernidad global, y que desvelan ante nuestros ojos, de nuevo, uno de los tropos literarios postmodernos más emblemáticos, el del individuo (y el autor mismo) frente/contra la sociedad, tema que se rescata a su vez del periodo romántico. Vimos que en el modelo clásico y en algunas de sus variaciones posteriores en las regiones hispanas, por lo general se efectuaba una integración social mediante la reconciliación con las realidades sociales de la época y la conformidad, aunque casi siempre reticente, con el *statu quo*. En las novelas y películas del siglo XXI, se gesta una maduración de la conciencia que conduce a una visión profética del mundo, mediante la cual se proponen versiones ideales de arraigo que solo pueden ocurrir *fuera* de los límites que impone la sociedad establecida—en su estatuto doble de nación fracasada y de cultura neoliberal global—y *dentro* de un mundo más promisorio, un mundo posible de

acuerdo con el pacto narrativo propuesto en cada ficción, si recordamos la dialéctica narratológica de Chatman. Es decir, las condiciones de arraigo que exigen estos jóvenes solo serían posibles si se cristalizaran transformaciones radicales de paradigma en sus respectivas sociedades, guiadas por unos ideales de humanidad (los valores transindividuales, trascendentales que propone Goldmann) opuestos a los del mundo reinante, deshumanizantes, utilitarios, reificantes.

La primera condición de integración es la renovación de las relaciones humanas, y con ella, de la fibra moral de la sociedad, sobre la base del amor, un *leitmotiv* en todos los textos—el amor erótico y romántico, el amor filial y el amor fraternal, sobre los que se funda una familia bien avenida, la célula social mínima desde la que se puede proyectar hacia la comunidad colectiva más amplia. El profundo énfasis colocado sobre los recuerdos sugiere una segunda condición para el arraigo: la restauración de la memoria histórica y la reconexión con el pasado. Todos los personajes, a su manera, reclaman el olvido de aspectos cruciales de la historia—pensemos en el pasado traumático de las dictaduras en España, Argentina y Chile, en la violencia de la explotación del caucho en la selva amazónica de Perú, en la historia de caudillaje y clientelismo petrolero en Venezuela—, se esfuerzan por recordar sus orígenes, establecer relaciones con el presente y otorgar un sentido a su existencia a partir de la recuperación de su historia personal. La voluntad de hablar y recordar es casi obsesiva en todos los textos, además, como un reclamo contra la historicidad perdida por virtud de la globalización, que unifica todas las relaciones humanas en un presente cotidiano y rutinario, sin conexiones con otras temporalidades. De aquí se deriva también, significativamente, el anhelo romantizado de algunos personajes—pensemos en Chi-Huei y Zule—por retornar a tiempos pasados atávicos, prefiguración de paraísos perdidos. Una tercera condición de arraigo reside en el uso del lenguaje. Si para

los artistas modernistas de fines del siglo XIX sería posible mostrarle al mundo la belleza y las posibilidades humanas mediante la sublimación poética del lenguaje, para las ficciones del siglo XXI es perentoria la recuperación de la fe en el lenguaje, perdida en la postmodernidad, como instrumento crucial para poder volver a narrar la experiencia, y acceder a la verdad, otro concepto obliterado en la postmodernidad. Muchos de los personajes rechazan el estilo de comunicación minimalista y superficial que prevalece en sus familias, quienes parecen haber olvidado la importancia y alcance de las palabras y se hunden en un mar de incomunicación, silencios, medias verdades y mentiras flagrantes en cuanto al pasado. Por esta razón, muchas veces desde perspectivas testimoniales, los jóvenes personajes apelan a una transparencia del lenguaje en busca de definiciones y sentido: varios de ellos son narradores protagonistas de sus propias historias, Caye declara su condición de prostituta abiertamente al final, Chi-Huei celebra la renovación de la libertad de su padre en la adquisición de una segunda lengua, mientras que Luis, Eugenia y Sara nos advierten sobre los peligros de limitar, mediocrementemente, el uso del lenguaje como arma de institucionalización de convenciones sociales, a la vez que proponen paradigmas de renovación sobre la base de un uso más amable, compasivo, inclusivo y abarcador del lenguaje. Junto con el reclamo de la fe en el lenguaje, sobreviene además una confianza renovada en la literatura misma como difusora de nuevas posibilidades de interrelación humana.

Lo anterior nos invita a ahondar en los importantes paralelos entre los creadores y creaciones de ambos periodos finiseculares—el modernismo literario del siglo XIX y la postmodernidad literaria del siglo XXI—en cuanto a la concepción de la vida, la cultura, el arte, la identidad nacional y el sentido de pertenencia al ámbito global como ciudadanos del mundo. Los artistas de ambos periodos apuestan por la escritura y la

creación artística como instrumentos últimos de afirmación de la esperanza y el optimismo ante la decadencia del mundo en que les toca vivir. Los primeros, apelan a su fe en la expresión del lenguaje como elemento unificador de la humanidad; los segundos, ante la pérdida postmoderna de esa fe, reevalúan y revigorizan los intersticios residuales de la literatura del presente, despojada de su autonomía moderna, sí, pero aún promisoría de mundos donde la ilusión y la esperanza son todavía posibles. Artistas de una y otra época, del mismo modo, depositan su confianza en los ideales nobles y fraternales de relación humana (pensemos en Martí y en Rodó) como la posibilidad esencial de (re)construcción, crecimiento y restauración de las naciones, así como de una noción viable y perdurable de "lo nacional". Ambos añorarían, también, que de sus viajes, desplazamientos y exploraciones de otras latitudes se derivara una conciencia de arraigo como hispanos en un ámbito global, y se encontraran, desde la esfera de la creación artística, vías inéditas de renovación más allá de los límites y fronteras geográficos y territoriales. Es en estas actitudes donde residirían las posibilidades de retorno al hogar, en cualquiera de las formas y expresiones en que las mismas puedan materializarse, de cara a los desencantos ante los fallos nacionales, y ante las incertidumbres identitarias y culturales planteadas por las fuerzas del cosmopolitismo y la globalización.

OBRAS CITADAS

- Abel, Elizabeth, et al. *The Voyage In: Fictions of Female Development*. UP of New England, 1983.
- Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. W. W. Norton & Company, 1971.
- Acereda, Alberto. "Los censores errados: individualismo y cosmopolitismo en el Dario modernista". Browitt y Mackenbach, pp. 268-291.
- Acuña, Ezequiel, director. *Nadar solo*. AVH, 2003.
- Adorno, Theodor W. "Reconciliation Under Duress". *Aesthetics and Politics*, translated by Rodney Livingstone. Adorno et al, Verso, 2007, pp. 151-76.
- Aínsa, Fernando. *Palabras nómadas: Nueva cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana, Vervuert, 2012.
- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Edited by Francisco Rico, Planeta, 1987.
- Althusser, Louis. *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*. Translated by. G. M. Goshgarian, Verso, 2014.
- Amat, Nuria. *La intimidad*. Alfaguara, 1997.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. Ed., Verso, 2006.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. U of Minnesota P, 1996.
- Aristarain, Adolfo. *Un lugar en el mundo: A Place in the World*. 1991. First Look Home Entertainment, 2005.
- Aristarain, Adolfo, director. *Lugares comunes*. 2002. Wellspring Media, 2004.
- . *Martín (Hache)*. 1997. Tornasol Films S.A, 2006.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio, 2000.
- . *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Duke UP, 1999.

- Bakhtin, M. M. "The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)". *Speech Genres and Other Late Essays*, edited by Caryl Emerson and Michael Holquist, translated by Vern W. McGee, U of Texas P, 1986, pp. 10-59.
- Barthes, Roland. "El efecto de lo real". *Polémica sobre realismo*, compilado por Ricardo Piglia, traducido por Nilda Finetti, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 141-155.
- Bartra, Roger, and Dierdra Reber. "Allegories of Creativity and Territory". *PMLA*, vol. 118, no. 1, 2003, pp. 114-19.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. 1981. Translated by Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, 1994.
- Bazin, André. "The Evolution of the Language of Cinema". *Film Theory and Criticism*, edited by Gerald Mast and Marshall Cohen, Oxford UP, 1974, pp. 88-102.
- Becerra, Eduardo. "¿Qué hacemos con el abuelo? 'La materia del deseo', de Edmundo Paz Soldán". *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, editado por Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Iberoamericana, 2008, pp. 165-81.
- Bellot, Rodrigo, director. *Perfidia*. Periscope Entertainment & Cinecien Films, 2009.
- Benítez Reyes, Felipe. *El Novio del mundo*. Tusquets Editores, 1998.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. 1936. Traducido por Jesús Aguirre, Taurus, 1989.
- Bermúdez Barrios Nayibe. "Introduction". *Latin American Cinemas: Local Views and Transnational Connections*, edited by Nayibe Bermúdez Barrios, U of Calgary P, 2011, pp. 1-21.
- Bhabha, Homi K. "Introduction: narrating the nation". *Nation and Narration*, edited by Homi K. Bhabha, Routledge, 1990, pp. 1-7.
- Boes, Tobias. *Formative Fictions: Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*. Cornell UP, 2012.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Anagrama, 1998.
- Bollaín, Iciar, director. *Flores de otro mundo*. 1999. Distributed by Image Entertainment, 2005.
- Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método", traducido por Desiderio Navarro. *Criterios*, vol. 25, no. 28, 1990, pp. 20-42.

- Browitt, Jeffrey, y Werner Mackenbach. "Respirar en el torbellino de su capricho: el cosmopolitismo dariano". Browitt y Mackenbach, pp. 1-16.
- Browitt, Jeffrey, y Werner Mackenbach, editores. *Rubén Darío: cosmopolita arraigado*. IHNCA, Universidad Centroamericana, 2010.
- Cabrujas, José Ignacio. *El mundo según Cabrujas*. Alfa, 2009.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Duke UP, 1987.
- Cámara, Madeline. "Del barroco a la posmodernidad: parodia de la picaresca en 'La nada cotidiana'". *Confluencia*, vol. 18, no. 1, 2002, pp. 139-54.
- Camayd-Freixas, Erik. "From Epic to Picaresque". Garrido Ardila, pp. 224-46.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. 1949. Arca, 1966.
- . *Los pasos perdidos*. 1953. Siglo Veintiuno Editores, 1983.
- Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. 1942. RBA Editores, 1991.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell UP, 1990.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. 1899. Broadview Press, 1999.
- Cordero, Sebastián, director. *Rabia: Rage*. 2009. Strand Releasing Home Video, 2011.
- Covarrubias, Alicia. "El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata: La nueva picaresca y el reportaje ficticio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 20, no. 39, 1994, pp. 183-97.
- Cozarinsky, Edgardo, director. *Ronda Nocturna: Night Watch*. 2005. TLA Releasing, 2006.
- Cuarón, Alfonso, director. *Y tu mamá también*. 2001. Metro Goldwyn Mayer Home Entertainment, 2002.
- Currie, Mark. *Postmodern Narrative Theory*. St. Martin's Press, 1998.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Editado por Ernesto Mejía Sánchez, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- . "El rey burgués". *Azul*. 1888. Espasa-Calpe, 1972, pp. 29-34.
- De Brito, João Batista. *Literatura no cinema*. Unimarco, 2006

- De la Parra, Teresa. "Ifigenia". *Obra (Narrativa, ensayos, cartas)*. Biblioteca Ayacucho, 1982, pp. 3-313.
- Dennison, Stephanie. "National, Transnational and Post-national: Issues in Contemporary Filmmaking in the Hispanic World". *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, edited by Stephanie Dennison, Tamesis, 2013, pp. 1-24.
- Diez Cobo, Rosa María. *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*. Publicacions de la Universitat de València, 2006.
- Druetta, Santiago, y Pedro Klimovsky. "El cine de Aristarain. Tres miradas y un relato sobre Argentina". X Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Red Nacional de Investigadores en Comunicación, 2006, San Juan, Puerto Rico.
- Dunn, Peter N. *Spanish Picaresque Fictions: A New Literary History*. Cornell UP, 1993.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana UP, 1984.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial, 2008.
- Fernández, de Lizardi, José Joaquín. *Periquillo Sarniento*. 1816-1831. Editora Nacional, 1976.
- Ferré, Rosario. "La bella durmiente". *Papeles de Pandora*. Vintage Books, 2000, pp. 149-91.
- Flaubert, Gustave. *Sentimental Education*. 1869. Translated by Robert Baldick, Penguin Books, 1964.
- Fludernik, Monika. "Narratology in the Twenty-First Century: The Cognitive Approach to Narrative". *PMLA*, vol. 125, no. 4, 2010, pp. 924-30.
- Coppola, Francis Ford, director. *Apocalypse Now*. Zoetrope Studios, 1979.
- Foucault, Michel. *History Of Madness*, edited by Jean Khalfa, translated by Jonathan Murphy and Jean Khalfa, Routledge, 2006.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. 1966. Routledge, 1970.
- Freud, Sigmund. *On Murder, Mourning, and Melancholia*. 1913. Translated by Shaun Whiteside, Penguin Books, 2005.
- Fuentes, Carlos. *Las buenas conciencias*. Fondo de Cultura Económica, 1959.

- . *La gran novela latinoamericana*. Alfaguara, 2011.
- . *La muerte de Artemio Cruz*. Fondo de Cultura Económica, 1962.
- . *La nueva novela hispanoamericana*. J. Mortiz, 1969
- Fuguet, Alberto, y Sergio Gómez, editores. *McOndo*. Mondadori, 1996.
- Fuguet, Alberto, director. *Velódromo*. Cinémeta, 2009.
- Fuguet, Alberto. *Mala onda*. Planeta, 1991.
- . *Por favor, rebobinar*. Planeta, 1994.
- García Márquez, Gabriel. 1967. *Cien años de soledad*. Alfaguara, 2007.
- Garrido Ardila, J. A. "Origins and Definition of the Picaresque Genre". Garrido Ardila, pp. 1-23.
- Garrido Ardila, J. A., editor. *The Picaresque Novel in Western Literature*. Cambridge UP, 2015.
- Goethe, Johann W. *Wilhelm Meister's Apprenticeship*. 1795-96. Translated by Eric A. Blackall, Suhrkamp Publishers, 1989.
- Goldmann, Lucien. *Towards a Sociology of the Novel*. 1964. Trans by Alan Sheridan, Tavistock Publications, 1975.
- Guerra, Ciro, director. *La sombra del caminante: The Wandering Shadows*. 2004. Proimágenes en Movimiento, 2005.
- Guillén, Claudio. *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton UP, 1971.
- Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. 1926. Stockcero, 2004.
- Habermas, Jürgen. *The Postnational Constellation: Political Essays*. Polity Press, 2001.
- Hernández, Tulio. "Del militar gobernante al militar extraviado: las fuerzas armadas venezolanas y sus imaginarios". *Chávez, la sociedad civil y el estamento militar*, editado por Aníbal Romero y Mary Ferrero, Alfadil Ediciones, 2002, pp. 123-42.
- Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosas*. Coordinado por Ángeles Estévez, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999.
- Herzog, Werner, director. *Aguirre, the Wrath of God*. 1972. New Yorker Films, 1977.

- Huyssen, Andreas. "Geographies of Modernism in a Globalizing World". *New German Critique*, no. 100, 2007, pp. 189-207.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- . *The Seeds of Time*. Columbia UP, 1994.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist As a Young Man*. 1916. Viking Press, 1964.
- Jrade, Cathy L. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*. Fondo de Cultura Económica, 1986.
- . "Rubén Darío y su contexto: el mundo modernista". *Miradas críticas sobre Rubén Darío*, editado por Nicasio Urbina, Fundación Internacional Rubén Darío, 2005, pp. 49-67.
- Juaristi, Jon. Ironía, picaresca y parodia en *La de Bringas*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38, no. 1, 1990, pp. 277-96.
- Kushigian, Julia Alexis. *Reconstructing Childhood: Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Bucknell UP, 2003.
- Labanyi, Jo, editor. *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford UP, 2002.
- Labanyi, Jo. "Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain". Labanyi, pp. 1-14.
- Laforet, Carmen. *Nada*. 1944. Oxford UP, 1958.
- Lagos-Pope, María-Inés. *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Editorial Cuarto Propio, 1996.
- Laub, Dori. "An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival". *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, edited by Shoshana Felman and Dori Laub, Routledge, 1991, pp. 75-92.
- Lazarillo de Tormes*. 1554. Editado por Francisco Rico, Cátedra, 1992.
- León de Aranoa, Fernando y Candela Peña. "Coloquio sobre Princesas con Fernando León de Aranoa, Candela Peña". *Entrevista con Cayetana Guillén Cuervo*, TVE, 2016.
- León de Aranoa, Fernando, director. *Amador*. 2010. Film Movement, 2012.
- . *Barrio*. 1998. Lionsgate, 2008.

- . *Princesas*. IFC First Take, 2005.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, no. 17, 2007, www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm. Accessed 28 Jan 2017.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. 1920. Traducido por Juan José Sebreli, Edhasa, 1971.
- Mann, Thomas. *The Magic Mountain: A Novel*. 1924. Translated by John E. Woods, A. Knopf, 1995.
- Maravall, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social*. Taurus, 1986.
- Martí, José. *Nuestra América*. 1891. 2da ed., Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Martín Gaité, Carmen. *Entre Visillos*. 1957. Ediciones Destino, 1978.
- Martín Pérez, Ángel. *La novela de formación en la narrativa española contemporánea: "El secreto de las fiestas", de Francisco Casavella; "La media distancia", de Alejandro Gándara; "El informe Stein", de José Carlos Llop; "Últimas noticias del paraíso", de Clara Sánchez*. Disertación, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España), 2016.
- Matute, Ana María. *Primera Memoria*. 1959. Destino, 1973.
- Meirelles, Fernando, y Katiá Lund, directors. *Cidade de Deus*. 2002. Miramax Home Entertainment, 2003.
- Moix, Ana María. *Julia*. Lumen, 1991.
- Moraña, Mabel. *Crítica impura: estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. Iberoamericana, Vervuert, 2004.
- . "Negotiating the Local: The Latin American 'Pink Tide' or What's Left for the Left?" *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, vol. 33, no. 66, 2008, pp. 31-41.
- Morgenstern, Karl. "On the Nature of the Bildungsroman ?", translated by Tobias Boes. *PMLA*, vol. 124, no. 2, 2009, pp. 647-59.
- Navarro, Elvira. *La ciudad feliz*. Mondadori, 2009.
- Noll, João Gilberto. *A furia do corpo*. Editora Record, 1981.
- . *Bandoleiros*. Editora Nova Fronteira, 1985.
- . *Harmada*. Companhia das Letras, 1993.

- . *Hotel Atlântico*. Rocco, 1989.
- . *O Cego e a Dançarina*. Civilização Brasileira, 1980.
- . *O Quieto animal da esquina*. Rocco, 1991.
- . *Rastros do Verão*. L&PM Editores, 1986.
- Olea, Raquel. "Cuerpo, memoria, escritura". Richard y Moreiras, pp. 197-220.
- Ortiz Wallner, Alexandra, y Werner Mackenbach. "Escribir en un contexto transareal: Rubén Darío y la invención del modernismo como movimiento". Browitt y Mackenbach, pp. 350-82.
- Pastén, J. Agustín. "De la institucionalización a la disolución de la literatura en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 33, no. 2, 2009, pp. 423-46.
- Pavel, Thomas. "Possible Worlds in Literary Semantics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, no. 2, 1975, pp. 165-76.
- Paz Soldán, Edmundo. "Introducción". *Bolaño Salvaje*, editado por José Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, Editorial Candaya, 2008, pp. 11-30.
- Paz Soldán, Edmundo. *La materia del deseo*. Alfaguara, 2001.
- . *Río fugitivo*. Alfaguara, 1998.
- Paz Soldán, Edmundo, Santiago Roncagliolo y Santiago Vaquera. "Manifestaciones del nacionalismo y la globalización en la literatura contemporánea". Entrevista con Natalia Navarro-Albaladejo. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 10, 2006, pp. 231-50.
- Pérez López, Manuel María. "De la picaresca al *bildungsroman*: La *Vida* de Torres Villaroel". *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*, editado por Luis Santos Río et al., Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 907-14.
- Poniatowska, Elena. *Hasta no verte, Jesús mío*. Ediciones Era, 1969.
- Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Indiana UP, 1981.
- Pron, Patricio. *El comienzo de la primavera*. Mondadori, 2008.
- . *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Mondadori, 2011.
- Puenzo, Luis, director. *La historia oficial*. 1985. Koch Lorber Films, 2004.

- Puértolas, Soledad. *Cielo nocturno*. Anagrama, 2008.?
- Quevedo, Francisco de. *La vida del buscón llamado don Pablos*. 1626. Editado por B. W. Ife, Pergamon, 1977.
- Ramos, Julio. "Migratorias". *Las culturas de fin de siglo en América Latina: coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994*, compilado por Josefina Ludmer, Beatriz Viterbo, 1994, pp. 52-61.
- Richard, Nelly. "Introducción". Richard y Moreiras, pp. 9-20.
- Richard, Nelly, y Alberto Moreiras, editores. *Pensar en/la postdictadura*. Editorial Cuarto propio, 2001.
- Rivera, José E. *La vorágine*. 1924. Losada, 1946.
- Roberts, Kenneth. "Polarización social y resurgimiento del populismo en Venezuela". *La política venezolana en la época de Chávez. Clases, polarización y conflicto*, editado por Steve Ellner y Daniel Ellinger, Nueva Sociedad: Consejo de Investigación de la Universidad de Oriente, 2003, pp. 75-95.
- Rocha, Carolina, and Georgia Seminet, editores. *Representing History, Class and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Rodó, José Enrique. *Ariel: Motivos de Proteo*. 1900. Editado por Ángel Rama, Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Rodríguez, Fontela M. A. *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman" desde la narrativa española*. Universidad de Oviedo, 1996.
- Rojo, Grínor. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿De qué estamos hablando?* LOM Ediciones, 2006.
- Roncagliolo, Santiago. *El príncipe de los caimanes*. Planeta, 2006.
- Rosa, Isaac. *El país del miedo*. Seix-Barral, 2008.
- Rueda, María Helena. "La selva en las novelas de la selva". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 29, no. 57, 2003, pp. 31-43.
- Ryan, Marie-Laure. "The Modal Structure of Narrative Universes". *Poetics Today*, vol. 6, no. 4, 1985, pp. 717-56.
- . *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. U of Indiana P, 1991.

- Sachsenmaier, Dominic. "China and Globalization". *Globalization, Civil Society and Philanthropy Conference. Session 1: Global History*. 2003, Tarrytown, New York.
- Saer, Juan José. *El entenado*. 1983. Aleph Editores, 2003. ¿?
- Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. 1951. Little, Brown and Co., 1991.
- Sánchez Rugeles, Eduardo. *Blue Label/Etiqueta Azul*. Los libros de El Nacional, 2010.
- . *Liubliana*. Bruguera, 2012.
- . *Transilvania Unplugged*. Alfaguara, 2011.
- Sánchez, Pablo. "Un debate tal vez urgente: la industria literaria y el control de la literatura hispanoamericana". *Guaragua*, año 13, no. 30, 2009, pp. 19-28.
- Sarduy, Severo. *Cobra*. 1972. E. P. Dutton & Co., 1975.
- Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters*. 1794. Translated by Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby, Clarendon Press, 1967.
- Sepúlveda, José Luis, director. *El pejesapo*. Gitano Films, 2007.
- Skrbiš, Zlatko. *Long-distance Nationalism: Diasporas, homelands, and identities*. Ashgate, 1999.
- Sobejano-Morán, Antonio. "El novio del mundo by Felipe Benítez Reyes". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 4, 2000, p. 292.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. U of California P, 1991.
- Soto, Román. "Fracaso y desengaño: héroes, aprendizaje y confrontación en *La ciudad y los perros* y *Conversación en la catedral*". *Chasqui*, vol. 19, no. 2, 1990, pp. 67-74.
- Sumalla Benito, Aranzazu. *La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres*. Disertación, Universidad de Barcelona, 2003.
- Thomas D., Eduardo. "'La Vorágine': El marco narrativo y el retorno del héroe". *Revista Chilena de Literatura*, no. 37, 1991, pp. 97-104.
- Todorov, Tzvetan, and Richard M. Berrong. "The Origin of Genres". *New Literary History*, vol. 8, no. 1, 1976, pp. 159-70.

- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. 1970. Translated by Richard Howard, Press of Case Western Reserve University, 1973.
- Tornés, Reyes Emmanuel. *¿Qué es el postboom?* Letras Cubanas, 1996.
- Torres, Ana Teresa. *La herencia de la tribu: Del mito de la independencia a la Revolución Bolivariana*. Alfa, 2009.
- Trueba, David. *Saber perder*. Anagrama, 2008.
- Valdés, Sylvia. "Cine latinoamericano". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, año 5, no. 18, 2005, pp. 10-18.
- Vallejo, César. *Antología poética*. Editado por Antonio Merino, Espasa Calpe, 1996.
- Vargas Llosa, Mario. *Los cachorros*. 1967. Alianza, 1978.
- . *La ciudad y los perros*. 1963. Seix Barral, 1967.
- Velasco, Juan "Loss, History and Melancholia in Contemporary Latin American Cinema". *Pacific Coast Philology*, vol. 39, 2004, pp. 42-51.
- La vida y hechos de Estebanillo González*. 1646. Editado por Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Cátedra, 1990.
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Johns Hopkins UP, 1987.
- Wicks, Ulrich. *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide*. Greenwood Press, 1989.
- Zamora, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Anagrama, 2011.
- Zambrano, Benito, director. *Habana blues*. 2005. Distributed by Warner Home Video, 2007.
- Zamora, Andrés. *Featuring Post-national Spain: Film Essays*. Liverpool UP, 2016.