Ámbitos Feministas

Revista crítica multidisciplinaria anual
de la coalición Feministas Unidas Inc.
ISSN 2164-0998

EDITOR
Carmen de Urioste
Arizona State University

EDITORIAL BOARD
Debra Castillo, *Cornell University*
Flavia Company, *Writer*
Ana Corbalán, *The University of Alabama*
Margaret E. Jones, *University of Kentucky*
Beth E. Jörgensen, *University of Rochester*
Amy Kaminsky, *University of Minnesota*
Candyce Leonard, *Wake Forest University*
Marina Mayoral, *Universidad Complutense de Madrid; Writer*
Kathleen McNerney, *West Virginia University*
Nina Molinaro, *University of Colorado at Boulder*
Geraldine Nichols, *University of Florida*
Marielena Olivera, *Universidad Nacional Autónoma de México*
Maria Payeras Grau, *Universitat de les Illes Balears*
Diana Rebolledo, *University of New Mexico*
María Rey López, *Metropolitan State University of Denver*
Reina Roffé, *Writer*
Ana Rueda, *University of Kentucky; Writer*
Melissa Stewart, *Western Kentucky University*
Cynthia Margarita Tompkins, *Arizona State University*
Ivonne Gordon Vailakis, *University of Redlands; Writer*
María A. Zanetta, *The University of Akron*

COVER DESIGN
Carmen de Urioste

FEMINISTAS UNIDAS Inc.

feministas-unidas.org

Founded in 1979, *Feministas Unidas Inc.* is a non-profit coalition of feminist scholars in Spanish, Spanish-American, Luso-Brazilian, Afro-Latin American, and US Hispanic/Latin@ Studies. As an allied organization of the *Modern Languages Association* since 1981, *Feministas Unidas Inc.* sponsors panels at its annual and regional conventions. As an interdisciplinary alliance, we embrace all fields of study relating to Hispanic women.

***Feministas Unidas Inc.,* Membership fees (**membership.feministas-unidas.org):
Institutions $30, Professors/Associate Prof. $25, Assistant Prof. $20, Instructors/Students $15 per year.

Feministas Unidas Inc., publishes a biannual ***Newsletter*** *(Fall and Spring).*
ISSN 1933-1479 (print) ISSN 1933-1487 (on-line) newsletter.feministas-unidas.org

The ***Newsletter***'s editors welcome books for review. Send books and other materials to:
Carmen de Urioste, Book Review Editor
SILC-Spanish Program Box 870202
Arizona State University
Tempe, AZ 85287-0202

Ámbitos Feministas is the official critical journal of the coalition. Printed. ISSN 2164-0998 (print).
Blind Peer reviewed and indexed by the MLA and EBSCO. Published annually.

Copyright2020@*Feministas Unidas Inc.* <ambitosfeministas.feministas-unidas.org>

EXECUTIVE BOARD 2018-2020
President, Cynthia M. Tompkins, *Arizona State University*
Vicepresident, Leslie Bary, *University of Louisiana at Lafayette*
Secretary, Marta Boris Tarré, *University of Idaho*
Treasurer, Olga Bezhanova, *Southern Illinois University*

News Moderator
Marta Boris Tarré, *University of Idaho*

Newsletter Editor
María Alejandra Zanetta, *The University of Akron*

Book Review Editor
Carmen de Urioste, *Arizona State University*

***Ámbitos Feministas* Editor**
Carmen de Urioste, *Arizona State University*

CALL FOR SUBMISSIONS
Winter 2021, Volume 10

Ámbitos Feministas

The editors of *Ámbitos Feministas,* a multidisciplinary journal of criticism pertinent to current feminist issues in Spanish, Spanish-American, Luso-Brazilian, Afro-Latin American, Caribbean, U.S. Hispanic and Latino Studies, invite unpublished critical essays in English, Spanish, and Portuguese on literature, film, art, plastic arts, music, gender studies, history, etc., relating to contemporary Hispanic/Luso/Latina women writers and artists. Original unpublished creative work (short stories, poetry) is also encouraged. The accepted papers will appear in the next annual fall volume.

While we accept submissions at any time, in order to be considered for the **Winter 2021 Issue**, originals should arrive to our editorial office by **February 28th, 2021.**

Submit original and cover letter as Word attachments to:

Carmen de Urioste

carmen.urioste@asu.edu

EDITORIAL GUIDELINES FOR SUBMISSIONS

A current membership to the coalition Feministas Unidas Inc. (http://feministas-unidas.org) is required of all authors at the time of submission and must be kept until the end of the process. Membership information

Manuscripts should be double-spaced and between 17-25 double-spaced pages in length, including all notes, as well as the Works Cited. They should be formatted using Times New Roman Size 12 and 1" margins.

For review purposes, originals should contain no reference to the author. Include a one page cover letter with author's information: name, rank, academic affiliation, email, postal address, essay's little, and a brief bio (8-10 lines) with latest publications.

Essays in Spanish, Portuguese or English, need to conform to the most recent version of the *MLA Handbook.*

The end notes will be at the end of the essay, and they should not be inserted automatically. Please manually use numbers in superscript in the text and then refer to them in the end notes section.

The editors of *Ámbitos Feministas* have the right to reject manuscripts for the Fall volume that do not address the criteria of the journal and of the coalition *Feministas Unidas* Inc. <feministas-unidas.org>

Ámbitos Feministas

Revista crítica multidisciplinaria anual
de la coalición Feministas Unidas Inc.

Volumen IX

Verano 2020

ÍNDICE

CRÍTICA

Diana Aramburu
'El Estado opresor es un macho violador': Performing Strategic Responses to Rape and Femicide in Anna Maria Villalonga's 'Las vergüenzas' and Susana Hernández's 'El hombre del espejo' 7

John Kennedy
Rewriting the Archive: Liminality, Heterotopia, and Transculturation in Josefina Báez's *Levente no. Yolayorkdominicanyork* 27

Marta Boris Tarré
***Milena o el fémur más bello del mundo* (2014) de Jorge Zepeda: imágenes de unas resistencias literarias feministas a la prostitución y trata humana para la explotación sexual** 45

María Elsy Cardona
Sexualidad y subversión en el personaje caricatográfico colombiano Cándida 69

Rosana Blanco-Cano
¿Modernos y globales?: Género, sexualidad y afectividad en el cine de Manolo Caro 97

CREACIÓN

Ana Hontanilla
El gen dominante 119

Ellen Mayock
Sin caricias 123
Me gustas cuando hablas 125

Alicia Partnoy
Cinco poemas a Cris 127
Atri/bulations 129
Haiku 129
Redes sociales 129
Arte política 130

Olga Rivera
Tus recuerdos en otoño 131
Lo que eres 132
Rituales atávicos del recuerdo 133

'El Estado opresor es un macho violador': Performing Strategic Responses to Rape and Femicide in Anna Maria Villalonga's 'Las vergüenzas' and Susana Hernández's 'El hombre del espejo'

Diana Aramburu
University of California, Davis

On November 25th 2019, International Day for the Elimination of Violence against Women, women from all parts of Chile gathered in Santiago's Plaza de Armas, organized and choreographed by the feminist collective Las Tesis, to sing what has since become a viral feminist global anthem, *Un violador en tu camino*. Blindfolded with their fists in the air, women pointed to key governmental institutions and shouted, "El patriarcado es un juez/que nos juzga por nacer,/y nuestro castigo/es la violencia que no ves." The message that the State was blind (or wanted to remain blind) to violence against women quickly resonated outside of Santiago's Plaza de Armas. The chant and choreographed dance were quickly adapted, translated, and performed in cities worldwide to signal the State's complicity in gender-based violence and to reaffirm that victims are not to be blamed because of where they were or how they were dressed, factors brought up to accuse or attribute responsibility to women for their assaults. *Un violador en tu camino*, therefore, simultaneously holds the State accountable for not protecting its female citizens by signaling those that should be protecting or advocating for

Diana Aramburu is an Assistant Professor in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Davis. She is the author of *Resisting Invisibility: Detecting the Female Body in Spanish Crime Fiction*. Her most recent publications include the chapters: "Las caras invisibles de Barcelona: reescribiendo los espacios de la delincuencia en las novelas *gris asfalto* de Anna Maria Villalonga" in *Papeles del crimen: mujeres y violencia en la ficción criminal*, and "Reading from the Lesbian Detective Body: Queering Pleasure and Pain in Clara Asunción García's Cate Maynes Novels" in *Women Writers of Female Crime Series in the XXI Century in Spain*, edited by Inmaculada Pertusa Seva and Melissa Stewart. She also has a forthcoming article in *Hispania* titled, "Searching for Answers in Fiction?: Examining the Femicide and Gender Violence Crises in Literature Courses." Aramburu is also co-editing a collective volume, *Crime and Crisis in Hispanic Literature and Visual Culture* with Nick Phillips.

them—the police, the judges, the State, and the president—while also marking the State as a rapist, "El Estado opresor es un macho violador."

The feminist performance piece not only repeats a warning, but also a message that Catharine MacKinnon had stressed decades earlier in *Toward a Feminist Theory of the State* (1989) when she stated that "[f]rom women's point of view, rape is not prohibited; it is regulated" by the State (179). Put differently, *Un violador en tu camino* reveals the workings of rape culture by signaling those responsible for its propagation. As Isabel Valdés explains, "La cultura de la violación es normal, anestesia y es colchón y trampolín de lo que cualquiera sí ve como violencia: el acoso, los abusos, la violación. La constituyen todas esas pequeñas cosas que creemos, pensamos, hacemos y decimos basadas en estereotipos de género" (82). Although concentrating on the crime of rape, the feminist chant and performance also draws attention to the crime of femicide and its impunity under the current legal system that categorizes these murders of women as disappearances, "Es feminicidio./ Impunidad para mi asesino./ Es la desaparición./ Es la violación." This emphasis on impunity is a nod to several feminist theorists, such as Silvia Federici, Marcela Lagarde, and Rita Segato among others, whose work has been central to understanding structural violence against women.[1] As the first to translate Diana Russell's term femicide to *feminicidio* in Spanish, Lagarde would explain that "[e]n México la impunidad es parte del feminicidio y por eso partimos de la definición de violencia institucional, la discriminación en la impartición de justicia, la discriminación en las averiguaciones, en los peritajes; en todo el proceso hay una mirada profundamente misógina" ("Del femicidio al feminicidio" 223).[2] Segato would further Lagarde's claim that institutional violence is already a part of femicide by suggesting that "más que una causa, la impunidad puede ser entendida como un producto, el resultado de estos crímenes, y los crímenes como un modo de producción y reproducción de la impunidad: un pacto de sangre en la sangre de las víctimas" (28).

Taking their cue from scholars like Lagarde and Segato, the feminist collective's *Un violador en tu camino* denounces the State, the president, the judges, and the patriarchal system itself for their role in promoting gender violence. And yet, the feminist anthem takes particular aim at law enforcement. For this reason, *Un violador en tu camino* invokes as well as reappropriates part of the song used since the 1990s by the Chilean national police force (the *Carabineros*), "Un amigo en tu camino", to condemn the *Carabineros*' human rights violations not only during the recent Chilean political protests, but more generally, in their handling of

sexual assault and rape cases.[3] For this reason, the feminist chant recycles the following verses from the *Carabineros*' song: "Duerme tranquila, niña inocente,/sin preocuparte del bandolero,/que por tu sueño dulce y sonriente/vela tu amante carabinero." *Un violador en tu camino* includes this as a warning, and the message is that women should not sleep calmly and should worry, precisely because a "loving" police officer is watching over them.

After this first performance in Santiago, *Un violador en tu camino* was adapted by feminist groups and female protestors in countries all over the world, including Spain, a country that has received a great deal of international attention not only for its handling of rape cases like that of La Manada, but also for its mobilization efforts and protests against gender violence and femicide.[4] These large-scale protests date back to the late 1970s during the Transition period in Spain, where after Francisco Franco's death in 1975, the feminist movement quickly mobilized to protest the daily threat of gender violence that women were facing both in the private and public sphere and to emphasize the inefficacy of the legal system to protect victims (Larumbe, *Las que dijeron no* 153-60). María Ángeles Larumbe draws attention to one particular protest that took place in Barcelona on May 14, 1977, where women took to the streets to condemn violence against women:

> Las mujeres iban escribiendo en el suelo con pintora roja la frase "Basta de violaciones" y portaban pancartas donde se leía "Basta de agresiones y violaciones machistas," "Machismo y fascismo es la misma represión," "Tenemos derecho a pasear solas," "Mujer, si eres violada no acudas a la comisaría, allí puedes encontrar al violador," en clara alusión a la actitud poco respetuosa que adoptaba la policía cuando la víctima se atrevía a denunciar la agresión sufrida. (*Las que dijeron no* 157)

Similar to how *Un violador en tu camino* warns women about trusting the police who are watching over them and directly refers both to them and to the patriarchal legal system as rapists, female protestors in Barcelona specifically warned women about reporting their rape at the police station because you may find your rapist there. For this reason, the cover of the October 1st 1977 issue of the short-lived Spanish feminist journal *Vindicación feminista* (1976-79) titled, "Violación: Fascismo en alto grado", includes a military officer, hovering threateningly over a naked woman, whose breasts are uncovered as she gazes full of fear at him—her rapist and an officer of the State—, establishing the connection between rape and a fascist governmental system. This October issue

was published in response to the feminist mobilizations that took place during the spring and summer of 1977 in Barcelona, and the cover brings to life the message of the protestors, who condemned a law enforcement system that houses and safeguards rapists. Even though more than forty years separates these 1977 protests from the *Un violador en tu camino* performance piece, the message is still the same. Law enforcement and more generally, the State, are signaled as a perpetrator that threatens and victimizes women.

Women's mobilizations against gender violence and femicide in Spain have not been merely relegated to protesting on the streets. As I have argued elsewhere, these protests have consistently been making their way onto the written page, especially in genres like crime fiction, where contemporary women writers have identified a generic space that allows for literary mobilizations to denounce an ineffective legal system that revictimizes rape victims and that renders femicide victims invisible (220-21). Nancy Vosburg claims that "[c]rime fiction written by women in Spain and Latin America since the late 1980s has been especially successful in shifting attention to crimes often overlooked by their male counterparts, such as rape and sexual battery, domestic violence, child pornography, pederasty, and incest" (ix). Speaking about the current boom in women's crime fiction, María Xesús Lama, Elena Losado, and Dolores Rosano suggest that:

> La narrativa criminal, muy pegada a la realidad y muy versátil siempre que se respete su estructura básica, es capaz de reflejar, quizás mejor que otros géneros literarios, los problemas y los temas de reflexión de una sociedad, especialmente si esa sociedad se encuentra en crisis, como ha sucedido en España en estos años. La narrativa criminal ha sido la correa de transmisión de las reflexiones sobre la vulnerabilidad social —que se ha acentuado en estos años de terrible crisis económica— y, de manera muy especial, ha explorado nuevas formas de representar la violencia o, mejor dicho, las violencias. (11)

As the authors propose, crime fiction encourages readers to explore and reflect on social vulnerability and violences, especially during times of economic crisis. The crime fiction genre has successfully adopted and adapted to the crisis because it is what John Frow calls a genre in practice: "The work of genre, then, is to mediate between a social situation and the text which realises certain features of this situation, or which responds strategically to its demands. Genre shapes strategies for occasions; it gets a certain kind of work done" (14). I would argue that this is the case

with contemporary women writers, who are repurposing crime literature to examine the current rape and femicide crises in Spain.

I claim that women authors, like Anna Maria Villalonga and Susana Hernández studied here, activate crime fiction as a generic mirror in which they force readers to recognize and denounce the institutional violence directed against women that allows and authorizes the impunity of their victimizers. As Lagarde emphasizes, "Se trata de una fractura del Estado de derecho que favorece la impunidad. El feminicidio es un crimen de Estado" ("Introducción" 20). Villalonga's "Las vergüenzas" (2015) and Hernández's "El hombre del espejo" (2019) represent this impunity and exemplify how both rape and femicide are "un crimen de Estado" because the rapist and murderer in "Las vergüenzas" and the serial killer in "El hombre del espejo" are also police officers, the male detectives in charge of solving their own crimes of rape and femicide. I propose that the stories problematize a system of law and order that is supposed to protect women, to safeguard them from becoming victims, but instead, is the victimizer, the aggressor that inflicts pain, violence, and ultimately death upon women. Moreover, these two contemporary Spanish crime stories exemplify the 1970s slogan chanted by women protesting violence against women on Barcelona's streets, warning women that they may find their rapist at the police station (Larumbe, *Las que dijeron no* 157). In fact, Villalonga's "Las vergüenzas" and Hernández's "El hombre del espejo" take the slogan one step further, positing that one cannot look to a patriarchal law enforcement system to protect women from femicide either, since their murderers can be found at the police station as well.

As renowned contemporary crime fiction writers in Spain, both Villalonga and Hernández have used crime fiction to get "a certain kind of work done" to use Frow's words (14). Both authors employ crime literature, in both its novelistic and short story varieties, to draw attention to the multiple crises that continue to plague contemporary Spanish society, one of which has been the continued rise in rape and femicide cases. Frow clarifies that a "genre is 'based' in situation and 'acquires meaning' from it; it 'embodies' it and is 'evoked by' it, and at the same time it 'provides a strategic response' to it. The patterns of genre, that is to say, are at once shaped by a type of situation and in turn shape the rhetorical actions that are performed in response to it" (14). Arguably, both Villalonga's "Las vergüenzas" and Hernández's "El hombre del espejo" use the crime fiction short story to both provide and perform "'a strategic response'" to rape and femicide by giving visibility to a law enforcement system that is not only complicit in allowing gender

violence to occur, but that also authors and authorizes it. What is more, I demonstrate that Villalonga and Hernández's short stories do not make these crimes *digerible*, easily digestible for their readers; just the opposite as they confront readers with the fact that those meant to protect us against rape and femicide are the ones we need to be protected against. Similar to recent feminist mobilizations like *Un violador en tu camino*, their short stories showcase the deplorable crimes committed against women, so that we recognize our own complicity in accepting violence against women as part of our social fabric.

A crime fiction author and scholar, Villalonga's "Las vergüenzas", published in the short story section of the online journal, *Fiat lux: black & noir crimen y novela negra*, takes an innovative approach to examining the crime of rape. She focalizes her short story via Aldo Pino, a middle-aged exhibitionist, who witnesses the crime as well as through the victim, Lucía Ramírez. "Las vergüenzas" opens with Aldo patiently waiting for women, preferably very young women, to cross the park on a cold winter day, so that he can expose himself to them. The story's title refers to Aldo's practice of opening up his trench coat to "mostrar las vergüenzas en todo su esplendor." Known to the police for his exhibitionist tendencies and crimes, especially since the park is located next to the police station, the narrative makes clear that "[l]os polis le conocían a la perfección y a menudo le utilizaban como cabeza de turco cuando se producía algún incidente, tuviera él la culpa o no." This statement foreshadows what will occur that fateful winter day when he witnesses the violent rape of Lucía Ramírez, a store clerk who crosses the park after her shift has ended late that evening. Struggling with the decision of whether or not to contact the police, Aldo decides it is his moral responsibility to denounce the crime, but instead of being rewarded for his honesty, he becomes the police's prime suspect due to his prior crimes of indecent exposure. While Lucía is hospitalized with a severe cerebral hemorrhage that she is likely to die from at any moment, the story closes with a final twist as Aldo comes face to face with Lucía's rapist and likely murderer, which is none other than the lead detective, whom he recognizes due to his flowing and glistening white hair.

"Las vergüenzas" begins with Aldo Pino's perspective as we learn why he is at the park that cold winter day, wearing a trench coat that leaves his legs bare and cold, but that also allows him to easily expose himself to the women that cross the park. Similar to Lucía's rapist and murderer, Aldo's use of the park is important, for it gives both men the opportunity to seek out young women as their victims. And yet, the space of the park

also functions as a narrative framing device both for Lucía's rape and for Aldo's witnessing of her victimization. Prior to his transformation into a witness, the narrative pauses to describe Aldo's use of the park as a space for his indecent exposure because even though he understood the risks, "aquel parque, con diferencia, era el mejor de la ciudad. No sólo para esconderse, a causa de su poblada vegetación, sino también porque contaba con un considerable tráfico de chicas guapas, alocadas y jóvenes. Algunas, se relamía, *muy* jóvenes" (italics in original). Together with the fog produced by the cold winter day, the park's overgrown vegetation provides Aldo with a perfect hiding place, protecting him as he seeks out his victims. Aldo, then, uses a space that should signify safety and leisure for women, and transforms it into one where any woman can become a/his victim. The short story emphasizes that even a safe space like a park can be employed as a space to victimize and violate women.

The narrative switches from Aldo to Lucía as we learn about the victim, a seventeen-year-old store clerk at a perfume shop at the nearby mall, adjacent to the park where Aldo indecently exposes himself to women. Her fateful decision to cross the park instead of taking the metro is detailed in the narrative which ominously sketches how "a paso rápido, se internó en uno de los senderos de tierra, que serpenteaban casi ocultos entre los árboles de hoja perenne y las farolas de raquítica iluminación." Though the narrative shifts from Aldo to Lucía's perspective in the first part of this short story, what we know or learn about Lucía comes from Aldo Pino's observations of her as he has been watching her every day in search of his next victim: "Flaca y pequeña, con un andar airoso y una cabellera rojiza que solía flotar al viento… Una chiquita de cara animosa, con ropa barata pero moderna, intentando aparentar una edad y un estatus que no le pertenecían, que no eran los suyos." Aldo's observations of Lucía, however, are not innocent as they are part of his plan to expose himself to her that very day. Following her from a distance, he decides to come upon her from the left, that way, "[c]uando se hallara justo delante de ella, se abriría la gabardina y a mostrar. Ella no podría evitarlo. Aunque fuera un visto y no visto, tendría que mirar." What "Las vergüenzas" demonstrates is that it was inevitable for Lucía to become a victim of a male sexual predator that day in the park—whether it was Aldo trying to indecently expose himself to her or the man who would end up savagely raping her. Put differently, her innocent decision to use the park as a shortcut home that evening transforms her into vulnerable prey for male victimizers on the hunt for female victims.

As Aldo concocts his crime, the narrative switches back to Lucía's perspective, thus forcing us to experience the rape scene through the victim. Unbeknownst to her, a second man has also been watching her and emerges from behind the trees to grab and drag her behind the vegetation as she traverses the park. The narrative pauses to describe Lucía's rape:

> Lucía perdió el mundo de vista. El desconocido la empujó y la hizo caer de espaldas. Sintió que su cabeza rebotaba secamente y que la tierra dura se le clavaba en los omóplatos, en las vértebras. El individuo, casi invisible a causa de la niebla, le arrancó a trozos, con violencia, los *leggings* elásticos.
>
> Lucía sólo pudo emitir un grito corto, ahogado, casi imperceptible. Un grito triste, de niña asustada. Luego, el individuo le tapó la boca con su gran manaza izquierda y, con la derecha, le destrozó las bragas.
>
> Lucía apenas pudo moverse. Tampoco fue capaz de respirar en el momento en que el hombre, resoplando como un cerdo y con una embestida animal, se metió en su interior.

Using Lucía as a point of reference, the narrative's description of the rape scene both focuses on the victim, accentuating what she experiences during the attack, and uses her body to invoke the reader's tactile, auditory, and visual senses. As Lucía falls backwards after being pushed, the narrative describes how her head bounces off the hardened ground that also digs into her shoulder blades, into her vertebrae. Lucía's rape scene utilizes what Laura Marks defines as haptic images in film, which "invite the viewer to respond to the image in an intimate, embodied way, and thus facilitate the experience of other sensory impressions as well" (2). Indeed, the rape scene compels me/the reader to read it with "the skin of my eyes" (127), to use Mark's term, because the episode "appeals to contact–to embodied knowledge, and to the sense of touch in particular–in order to recreate memories" (129). In other words, we use our own embodied knowledge throughout our reading of this scene because the narrative appeals not only to our tactile knowledge and perception, but also to our auditive and visual senses.

In fact, the narrative moves from the tactile to the auditive sense in this scene by characterizing Lucía's soft, imperceptible moan as a sad cry from a scared little girl while also highlighting how her clothes are being violently torn apart. The scene encourages an auditive reading where we imagine the contrast between Lucía's soft moans and the sounds of her clothes being savagely ripped from her body. Switching

from the auditive to the visual, the narrative description also gives readers an overhead view of the scene because we witness how the rapist overpowers and immobilizes Lucía as he is able both to hold her down and cover her mouth with one hand and to destroy her underwear with the other. While Lucía struggles to breathe, her rapist, "resoplando como un cerdo y con una embestida animal, se metió en su interior." Once again, the episode contrasts Lucía's paralysis and inability to breathe with the rapist's panting, his huffing and puffing like a pig as he attacks and rapes her, which the narrative describes as an animalistic or savage onslaught. By appealing to our tactile and auditive senses, the narrative not only compels the reader to visualize the rape scene, but rather encourages the reader to draw upon her other senses. Villalonga emphasizes tactile and auditive senses in this scene because it "encourages a bodily relationship between viewer [or reader] and the image" as Marks suggests with film (164). Put simply, we are encouraged to feel and experience what Lucía feels and experiences during this episode.

Unlike what author Sarah Dunant has argued about male crime fiction's depiction of graphic violence against female victims and the female corpse as a crime fiction trope, "Las vergüenzas" does not graphically depict Lucía's rape scene because it does not need to do so (17). This is not a voyeuristically or fetishitically-described rape scene because Villalonga subverts and problematizes conventional rape scenes in male-dominated crime fiction, or what Dunant refers to as "the nasty thriller", by not falling into "the trap of perpetuating" certain visual tropes like describing the sexually mutilated female body in graphic detail (19). Instead of privileging our visual sense during Lucía's rape sequence, Villalonga's story compels the reader to fully interact with the textual description of the rape scene through a corporeal reading.

Innovatively, Villalonga also adds a witness to her rape scene, which is none other than Aldo Pino. The narrative switches back to Aldo, who barely sees the assailant before he pushes Lucía into the bushes, "[p]ero percibió que era grande, muy grande. Y también que su pelo, engominado y muy blanco, relucía como un faro entre la porosa humedad de la calina del mar." This description of the rapist's hair is repeated a second time during the story when the "gigante de pelo blanco" rapidly disappears from the scene of his crime: "Casi no se distinguía nada, sólo la cabeza blanca de aquel individuo, brillando entre la niebla y la oscuridad. Sería por la gomina. Llevaba mucha." While Aldo remains hidden in order to indecently expose himself as he craves this sort of visibility, Lucía's

rapist attempts to conceal himself, but his glistening white hair uncovers and reveals him even as he rushes to leave the crime scene.

Scared that he will be accused of Lucía's rape if they were to find his fingerprints on or near her, Aldo does not immediately help her, and instead, goes to a nearby bar from which he calls the police to explain what he has just witnessed, so he can remain anonymous. It is only after seeing a news program later that night that Aldo learns Lucía's name and age and becomes aware that her rapist has left her in a coma from which she will likely die: "Los médicos no se mostraban nada optimistas. Lucía Ramírez podía morir en cualquier momento o, en el mejor de los casos, quedarse así para siempre, como un vegetal." Despite wanting to help Lucía, Aldo justifies his inaction because he knows that for him prison also signifies rape: "A duras penas conseguía respirar cuando recordaba las vejaciones, la violencia, el dolor. Un exhibicionista entre rejas era como un conejo entre las fauces de un león." Villalonga complicates the character of Aldo as he is not only a sexual criminal, but he has also experienced sexual victimization himself, specifically he has suffered the same crime as Lucía—that of rape.

From this moment forward, "Las vergüenzas" unfolds rather quickly as the waiter at the bar has called the police to report Aldo, whose trench coat was open just wide enough for his hairy legs to be visible, signaling him as an exhibitionist. The police, in turn, arrest Aldo and ignore his repeated claims that he had nothing to do with Lucía's rape. Although he assures the police that he can provide a description of the rapist, explaining that "lo he visto todo, sé quién ha sido, sé cómo es. Puedo describirlo, les puedo decir cómo es", the police simply ignore him. After striking Aldo, one officer in particular emphasizes that "—[n]o vas a engañarnos, asqueroso. Nadie te va a creer. Todo el mundo te ha visto mil veces en el parque. Todo el mundo." Because of Aldo's crimes of indecent exposure, his own victimization of women in the park, he can only be read as a criminal and not as a potential witness to Lucía's rape. Still, Aldo retains some hope as he knows they will be unable to find any scientific evidence that links him to the crime until he comes face to face with the detective that will be questioning him, Inspector García. At that moment, the narrative pauses to detail Aldo's reaction:

> Aldo Pino no dijo nada, no habló, no respiró. La saliva de su boca formó un grumo sólido en el interior de su garganta, imposible de tragar.
> —Siéntese.
> Aldo Pino no lo hizo. ¿Para qué? Sabía que estaba irremediablemente perdido. Lo supo en cuanto entró. Justo cuando descubrió el pelo

> blanco del inspector García, bañado en gomina, reverberando como un destello de nieve contra el sol matinal.

Instead of a rape victim coming face to face with her rapist, in this case it is the witness who confronts the criminal, who is none other than the inspector/detective investigating his own crime. As Lucía remains in a comatose state and will likely die from the cerebral hemorrhage caused by Inspector García, it is Aldo who now finds himself unable to talk, breathe, or swallow as he stares at Lucía's rapist, signaled by his glistening white hair. By having the rapist double as a police officer, Villalonga confronts her readers with the fact that a law enforcement system meant to protect women against rape and femicide is the one we need to be protected against. Additionally, real justice for Lucía is not possible in this short story because the one who is supposed to carry out justice on her behalf is her rapist, thus suggesting that the criminal justice system, personified by Inspector García, has also violated Lucía. Inspector García represents the institutional violence that both Lagarde and Segato describe in their research on femicide and rape culture as previously discussed, and exemplifies the guaranteed impunity provided by a patriarchal system that, as MacKinnon states, does not prohibit, but instead regulates rape and in this case, femicide as well (179). As Aldo Pino will be punished for crimes he did not commit, Inspector García will remain free, exempt from punishment and thus able to rape and murder more women.

Similar to Villalonga's Inspector García, Hernández's Inspector Martí also functions as a detective that investigates his own violent crimes against women. The main difference between the two stories is that Martí is a serial killer, who strangles and then cuts his victims postmortem, marking these women's bodies as his revenge against his wife Blanca who left him ten months ago. Since Martí is unable to make Blanca pay for her infidelity and abandonment, he victimizes and murders other women to avenge his humiliation and satisfy his rage. Although it is unclear whether Villalonga's Inspector García has carried out other crimes in addition to Lucía's sexual assault and brutalization, Hernández's "El hombre del espejo" does not focus on one victim. Instead, it concentrates on a case involving five women in Puigcerdà, the capital of the Catalan comarca of Cerdenya in the province of Girona, and how the serial killer is able to commit these crimes without being apprehended. Thus, the story centers on the ongoing investigation of these murders by Martí and his partner Echevarría, both members of the Puigcerdà police department, but is also focalized through the murderer, Martí, as we witness him kill

his fifth and latest victim. During the story's denouement, the doubling of the detective as murderer becomes undone as Martí looks at himself in the mirror and describes the man reflected back at him: "El del espejo, era otro, un monstruo, un depravado" (151). Even prior to this moment, the narrative encourages readers to become investigators as we are supposed to pick up on the clues that signal Martí as the serial killer even though a messenger, Ricard Silva, will be the one charged with his crimes. At the end of "El hombre del espejo" we learn that Martí has used his position as the lead detective in the case to frame Ricard Silva for the murders of the five women by leaving locks of the five victims' hair in Silva's home. Like Aldo Pino, Ricard Silva, a man with previous charges for exhibitionism, will become the scapegoat for a law enforcement officer turned serial murderer, who will remain free despite his vicious killing of five women.

Although an omniscient narrator guides us through the different aspects of the investigation, Hernández's short story is also focalized through the criminal, Martí, which is a further departure from "Las vergüenzas", where we share Aldo (the witness) and Lucía's (the victim) perspectives. Whereas Villalonga's Inspector García and Aldo Pino employ the space of the park to hunt for their female victims, Martí uses his position as a law enforcement officer, the safety and security that he is supposed to represent, to infiltrate his victims' domestic spaces. Put differently, in Hernández's story the victimization of women occurs in the privacy and supposed protection of their own homes. While Villalonga's "Las vergüenzas" proposes that even in the leisurely space of the park women are not safe, Hernández's "El hombre del espejo" takes this one step further to suggest that women are not safe or protected in their own homes—the domestic space is one in which women are also vulnerable prey to male victimizers.

Hernández's story opens with a description of Puigcerdà's glistening and empty streets after the previous day's snow had melted during the early morning hours. The narrative describes the tranquility felt by Puigcerdà's residents as a mere illusion because

> [d]etrás de una puerta cualquiera, una mujer yacía en la cama, atada de pies y manos, exactamente igual que las otras cuatro, cortadas por el mismo patrón: caucásica, vecina de las zonas residenciales y pueblos cercanos; todas fueron atacadas en sus propias casas, a primera hora de la mañana, entre las siete y las nueve, cuando sus hijos o parejas se ausentaban. (145)

The beginning of "El hombre del espejo" characterizes women's safety and protection as a fallacy or delusion because behind a closed door lies a fifth Caucasian woman, who like the previous four victims has been bound, tortured, and stabbed in her home. The previous quote emphasizes the serial killer's *modus operandi* as he has identified these women's most vulnerable moment, during the early morning once their children or partners have left the house for the day, and uses this time (the morning) and this space (their home) against them.

Martí's partner Echevarría, however, brings up the crucial question as to why these women allow the serial murderer to enter their homes despite the prevailing social panic. In response, Martí affirms that "—[e]s alguien que conocen. No hay otra explicación. O una persona que inspira confianza—… Un cartero, por ejemplo, un empleado de la compañía telefónica, algo así" (146). As the detective/murderer, Martí, then, provides the first major clue to this investigation, hinting that the victims may not know their attacker, but it is someone that even in this moment of uncertainty and fear either represents safety or appears harmless to them. For this reason, the Puigcerdà law enforcement officers suspect a messenger, Ricard Silva, whose delivery truck was spotted close to the homes of three of the victims during the times that the murders took place.

In Hernández's "El hombre del espejo", the doubling of the law enforcement officer (Martí) with the serial killer ("el hombre del espejo") forces us to not only accompany Martí/the police detective during his investigation of the case, but also to share Martí/the serial killer's perspective as he targets his fifth victim: "La próxima víctima estaba sola. Hacía casi una hora que su marido y su hijo de diez años partieron a bordo de un lujoso BMW blanco… Frente de la puerta principal, se arregló el nudo de la corbata y llamó al timbre luciendo la mejor de sus sonrisas" (148). Once again, the narrative underscores how Martí /the serial killer plans out his attacks on these women as he knows the time that the fifth victim's husband and son would leave the house and when her assistant was set to arrive. The narrative describes how once he knocks on her door, "[l]a dueña del imponente chalet blanco con techo de pizarra, apartó la cortina de la ventana y suspiró aliviada" upon seeing him (148). This confirms Martí's previous affirmation that these women allow the serial killer into their homes because he seems harmless or because he represents someone they should trust, so much so that this fifth victim even offers him a cup of coffee. Unlike "Las vergüenzas" where the narrative encourages us to experience the rape victim's suffering, in

"El hombre del espejo" the narrative pauses to describe the criminal's strangulation techniques, thus compelling us to share his perspective during this episode:

> tensó la cuerda apenas a un palmo de la joven, y con una brutalidad inapelable, la ciñó en la garganta de su anfitriona… El hombre aumentó la presión. Era su momento favorito, cuando la resistencia comenzaba a flojear, justo ese instante en el que todas sin excepción, aceptaban su destino y claudicaban ante él, el supremo vencedor. A veces, empellido por un espíritu lúdico, travieso, y bastante macabro, se divertía jugando con la presión. Ahora apretaba, ahora soltaba. (149)

From the moment Martí targets these women, he capitalizes on their state of vulnerability, and uses his position as a law enforcement officer to deceive them, making them believe he will assuage their heightened vulnerability during these times of social panic. It is the power that Martí holds over these now defenseless women that emboldens him as their victimizer, and so his favorite moment is when they can no longer resist, when they relinquish the control over their bodies to him. The narrative description of his method of strangulation stresses how Martí triumphs over these women as "el supremo vencedor", making them subservient to him in their final terrifying moments.

The sadistic nature of the scene further heightens once the strangulation is finalized and Martí's victim has stopped breathing. According to the narrative description, this is the second part of his ritualistic killing of these women, for while strangling these women excites him, it is only a precursor to the violence that he exerts on their bodies postmortem:

> Llegaba el segundo acto del ritual, la parte artística que tanta satisfacción le proporcionaba. Estaba muy excitado. Se puso los guantes y silbando una alegre melodía de Glen Miller, procedió a atarla de pies y manos, rasgó su ropa y la colocó en la postura que reclamaban sus fantasías. Como siempre, se llevó un mechón de cabello de recuerdo. (149-50)

Through strangling and then marking these women's bodies postmortem, Martí (re)constructs his masculinity and regains the power that Blanca has taken away from him when she left him, for as the narrative later confirms, "si hubiese podido hacérselo pagar a Blanca, aquellas desgraciadas estarían vivas. Ya nunca lo sabría. Alguien debía retribuir su rabia, la terrible humillación" (152). Martí reinvents himself and cures

his fractured masculine ego by transferring the pain and humiliation he feels onto these women's bodies. According to Segato, femicide is a communicative act, where the victimized female body is the text, the victimizer its author, and the public/the spectators become its readers (31-32). In this form of communication, the victim becomes the message, which in the case of Martí is that unfaithful and disobedient women need to be punished and marked, so that they cannot reoffend. As he is unable to discipline Blanca's body, he uses other women in her place, which further signals that these women have become disposable bodies, or as Segato terms it using Giorgio Agamben's work, "vida 'nuda' que puede ser aniquilada sin consecuencias" (33). According to Segato, "la noción de vida nuda puede ser referida a las mujeres, ya que… es posible apagar su existencia sin consecuencias para la ley" (33). This, then, is confirmed in Hernández's story as the wrong man, Ricardo Silva, will be the one punished for these crimes while the real killer, Martí, will remain free as his crimes, the femicides of five women, will have no real consequences under the law.

Similar to Villalonga's Inspector García, Inspector Martí personifies the institutional violence and the guaranteed impunity that Lagarde and Segato discuss, but also signals the workings of what Sergio González Rodríguez terms "the femicide machine", which he defines as "an apparatus that didn't just create the conditions for the murders of dozens of women and little girls, but developed the institutions that guaranteed impunity for those crimes and even legalized them" (7). Although González Rodríguez references Ciudad Juárez's particular femicide machine, more generally his characterization underlines that

> [the] femicide machine is composed of hatred and misogynistic violence, *machismo*, power and patriarchal reaffirmations that take place at the margins of the law or within a law of complicity between criminals, police, military, government officials, and citizens who constitute an a-legal old-boy network. Consequently, the machine enjoys discrete protection from individuals, groups, and institutions that in turn offer judicial and political impunity, as well as supremacy over the State and the law. (11; italics in original)

The femicide machine, as described by González Rodríguez, enjoys protection and impunity from collectives and institutions that in one way or another protect its interests via the *machismo* and patriarchal power they exert over the State, in this way contributing to the machine's reproduction and continued specialization. Put simply, the femicide

machine gets better at killing and concealing because it thrives on intimidation, indifference, and impunity (González Rodríguez 11). What is more, the femicide machine feeds off a social system that encourages the pathogenic vulnerability of its female citizens. According to Catriona Mackenzie, pathogenic vulnerability arises "from prejudice or abuse in interpersonal relationships and from social domination, oppression, or political violence", which is precisely what has occurred with the femicide crisis both in Spain and elsewhere (39). How, then, can we put a stop to the femicide machine's success if it relies on and is continually being strengthened by the pathogenic vulnerability of women?

In "Rethinking Vulnerability and Resistance", Judith Butler claims that "vulnerability is not exactly overcome by resistance, but becomes a potentially effective mobilizing force in political mobilizations" (14). According to Butler, exposing, examining, and/or performing vulnerability opens up an alternate space for political expression. As Butler argues, "the demand to end precarity is enacted publicly by those who expose their vulnerability to failing infrastructural conditions; […] these bodies, in showing this precarity, are also resisting these very powers; they enact a form of resistance that presupposes vulnerability of a specific kind, and opposes precarity" (15). Las Tesis' *Un violador en tu camino* does precisely this—it performs vulnerability to mobilize women's precarity to condemn and resist a patriarchal system that does not protect women, but instead (re)victimizes them with guaranteed impunity. In their performances of *Un violador en tu camino*, women did not negate their pathogenic vulnerability but in fact mobilized it. And yet, their performance showcased not only a mobilization of women's vulnerability, but also exposed the vulnerability of patriarchal and paternalistic institutions that keep failing women.[5] For Butler, "if they can be contested, brought down, or rebuilt on egalitarian grounds, then paternalism itself is *vulnerable* to a dismantling that would undo its very form of power" (23; italics in original). This is precisely what Villalonga and Hernández's stories expose—that the patriarchy and the paternalistic systems that govern women's lives are indeed vulnerable to being exposed as mere fallacies, which is a first step to being dismantled and stripped of their power.

In the August 1st 1976 issue of *Vindicación feminista*, cofounder Lidia Falcón, who would also head Spain's Feminist Party, published an article titled "Las agresiones. Cada día puede morir una mujer", where she emphasized that "[c]ada día puede morir violentamente cualquiera de nosotras. Cada día morimos un poco, derrotadas en el esfuerzo por mantener nuestra propia estima, por salir del ghetto del

sexo despreciado" (qtd. in Larumbe, *Vindicación feminista* 191). What Falcón refers to in this quote is the workings of the femicide machine, which succeeds because women are still treated as a despised sex by the institutions, that instead of protecting them, foster their pathogenic vulnerability. Although Villalonga's "Las vergüenzas" and Hernández's "El hombre del espejo" would be published over forty years later, the two crime stories carry a similar message, denouncing a law enforcement system that does not safeguard women against gender-based violence, but that instead shelters rapists and murderers of women.

By examining a law enforcement system that protects, reproduces, and strengthens the State's rape and femicide machine, both Villalonga and Hernandez's crime stories engage in a form of feminist critique that, by revealing how police abuse their power to victimize women, contributes to destabilizing "those institutions that depend on the reproduction of inequality and injustice" to quote Butler (20). "Las vergüenzas" and "El hombre del espejo" perform women's precarity and their pathogenic vulnerability to problematize and condemn a patriarchal law enforcement system that rapes and murders women with guaranteed impunity. And yet, just as significantly, Villalonga and Hernández force us to recognize our own complicity in the continued functioning and success of the rape and femicide machine because as the *Un violador en tu camino* performance piece emphasizes, "El Estado opresor es un macho violador", and it will continue to operate as such if we allow it to do so.

Notes

[1] According to Verónica Dávila and Marisol LeBrón, "the collective uses performance in order to translate feminist theories to the public", in particular the work of Rita Segato and that of Silvia Federici.

[2] In "The Origin and Importance of the Term Femicide," Diana Russell explains that "[a]fter making minor changes in my definition of femicide over the years, I finally defined it very simply as 'the killing of females by males *because* they are female.' I'll repeat this definition: 'the killing of females by males *because* they are female'" (italics in original).

[3] In their interview with Ana País, the feminist collective, formed and led by Paula Cometa, Daffne Valdés, Sibila Sotomayor, and Lea Cáceres, explained that they based their lyrics on the *Carabineros*' anthem because "[e]stamos frente a una institución que finalmente no representa lo que dice su himno… Hay mujeres violadas y abusadas que, cuando van a denunciar esa situación, se les pregunta cómo andaban vestidas, por ejemplo, tratando de culpabilizar a la víctima. Entonces, ¿quién te protege finalmente?".

[4] The case of La Manada, the gang rape of an eighteen-year-old woman during the 2016 San Fermín Festival in Pamplona by five men who also partially videotaped the assault, led to massive protests across Spain after an April 2018 ruling found the men guilty of sexual abuse, but not of sexual assault (rape) because the judges found that there was no evidence of violence or intimidation. The verdict led to massive outpourings of support for this victim and others and to a discussion of the shortcomings of the Spanish legal system in how it legally defines sexual violence. In June of 2019, the Supreme Court in Madrid issued a ruling that the five men had committed the crime of rape, thus overturning the previous Pamplona ruling.

[5] As the performance of *Un violador en tu camino* suggests, this exposure and examination of vulnerability demonstrates agency because as Butler claims, "vulnerability can be a way of being exposed and agentic at the same time" (24).

Works Cited

Aramburu, Diana. *Resisting Invisibility: Detecting the Female Body in Spanish Crime Fiction.* U or Toronto P, 2019.

Butler, Judith, Zeynep Gambetti, and Leticia Sabsay. "Rethinking Vulnerability and Resistance." *Vulnerability in Resistance*, edited by Judith Butler, Zeynep Gambetti, and Leticia Sabsay, Duke UP, 2016, pp. 12-27.

Dávila, Verónica and Marisol LeBrón. "*Un violador en tu camino* and the Virality of Feminist Protest." *Nacla*, vol. 27, 2019, nacla.org/news/2019/12/27/un-violador-en-tu camino-virality-feminist-protest. Accessed 2 May 2020.

Dunant, Sarah. "Body Language: A Study of Death and Gender in Crime Fiction." *The Art of Detective Fiction*, edited by Warren Chernaik, Martin Swales, and Robert Vilain, St Martin's Press, 2000, pp. 10–20.

Falcón, Lidia. "Las agresiones. Cada día puede morir una mujer." *Vindicación Feminista: Una voz colectiva, una historia propia. Antología facsímil de textos (1976-1979)*, edited by María Ángeles Larumbe, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 190-91.

Frow, John. *Genre*. Routledge, 2006.

González Rodríguez, Sergio. *The Femicide Machine*. Translated by Michael Parker-Stainback, Semiotext(e), 2012.

Hernández, Susana. "El hombre del espejo." *Ellas también matan,* edited by Anna Maria Villalonga, Delito Libros, 2019, pp. 145-52.

Lagarde, Marcela. "Del femicidio al feminicidio." *Desde el jardín de Freud,* no. 6, 2006, pp. 216-25.

—. "Introducción. Por la vida y la libertad de las mujeres. Fin al feminicidio." *Feminicidio: una perspectiva global*, edited by Diana E.H. Russell and Roberta A. Harmes, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 15- 42.

Larumbe, María Ángeles. *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Mackenzie, Catriona. "The Importance of Relational Autonomy and Capabilities for an Ethic of Vulnerability." *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, edited by Catriona Mackenzie, Wendy A. Rogers, and Susan Dodds, Oxford UP, 2014, pp. 33-59.

MacKinnon, Catharine A. *Toward a Feminist Theory of the State*. Harvard UP, 1989.

Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, 2000.

País, Ana. "Las Tesis sobre *Un violador en tu camino*: 'Se nos escapó de las manos y lo hermoso es que fue apropiado por otras.'" *BBC News*, 6 Dec. 2019, www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50690475. Accessed 2 May 2020.

Russell, Diana E.H. "The Origin and Importance of the Term Femicide." *Diana E.H. Russell, Ph.D.*, 2011, www.dianarussell.com/origin_of_femicide.html.

Segato, Rita L. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Tinta Limón, 2013.

Valdés, Isabel. *Violadas o muertas: Un alegato contra todas las «manadas» (y sus cómplices)*. Península, 2018.

Villalonga, Anna Maria. "Las vergüenzas." *Fiat lux: black & noir crimen y novela negra*, 26 June 2015, http://revistafiatlux.com/anna-maria-villalonga-las-verguenzas/

Vosburg, Nancy. "Introduction." *Spanish and Latin American Women's Crime Fiction in the New Millenium: From Noir to Gris*, edited by Nancy Vosburg and Nina L. Molinaro, Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. ix-xiv.

Rewriting the Archive: Liminality, Heterotopia, and Transculturation in Josefina Báez's *Levente no. Yolayorkdominicanyork*

John Kennedy
Cornell University and Public Humanities Fellow at Humanities New York

Josefina Báez's "performance theatre text" *Levente no. Yolayorkdominicanyork* exists as a book, a serially updated blog, and performances by Báez, each of which situate the Dominican American imaginary of El Ni e'. An apartment building, a critical metaphor, an analogy of belonging and disruption, an interstitial zone of provenance and becoming, a place of contested transculturation and archival rewriting, El Ni e' is paradoxically located and not located in New York City. A text of contradictions, litanies, and performative representations, *Levente no. Yolayorkdominicanyork* is primarily narrated by Quisqueya Amada Taína Anaísa Altagracia Indiga, also known as Chula, La Gorda, or Kay.[1] Kay's narration in the book follows her life at this imaginary zone of contact between the Dominican Republic and the United States. The text situates how, according to Homi Bhabhi, "the social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation" (2). In this essay I argue that Kay's narration and blogposts articulate not only emergent "cultural hybridities," but also a praxis of feminist archival writing that destabilizes hegemonic social and linguistic codes and practices and political ontologies of migration through Dominicanish and "relatos cortitos que juntos completan la historia" (184).

John Kennedy is a Ph.D. student at Cornell University and Public Humanities Fellow at Humanities New York. His work has been featured in Vogue, Harper's Bazaar, and other publications. Most recently, he has directed and produced a visual ethnography of the Mexican-Guatemalan border at the Suchiate River. A first-generation Guatemalan American, his research focuses on migration and borders in Guatemala, Mexico, and the US with an attention to performance, literature, and documentary film.

Homi Bhabha reminds us that "terms of cultural engagement," as narrated by Kay in the form of "cuentos" in El Ni e', are produced performatively in relation to a "production of minority identities that 'split'—are estranged unto themselves—in the act of being articulated a collective body" (2). Indeed, Bhabha writes that it is in interstices that the forms of nationality, community, and cultural value are negotiated, transplanted, and possibly even effaced. In terms of Dominican American cultural engagement, Kay's narration marks a moment of historical importance in which technological change encounters the near doubling of Dominicans living in the United States since the end of the twentieth century. Her narration follows what Bhabha says is beyond modernity, or what is "otherwise than modernity," and he cites another performance artist, Guillermo Gomez-Peña, who also uses Spanglish in performances of border zones, to critique nationality, borders, and tropes associated with migration (6). There is no doubt that Josefina Báez's narrator Kay also explores what it is to "reinscribe our human, historic commonality" through the conditions of migration and cultural encounter that hundreds of thousands of Dominican Americans face in the United States. Indeed, Bhabha's examination of the "cultural and historic hybridity" of the postcolonial world marks Báez's work as the urtext of an archive that inscribes Dominican American cultural hybridity, one that deconstructs, parodies, and satirizes the process of creating something endlessly new.

Levente no.'s blog engages with this processual by offering more than a paratextual accompaniment for the book or Báez's performances. Indeed, it positions Kay's voice to render Dominicanish alongside considerations and play of race, class, and gender, and to show her as living in a project firmly rooted in the contemporary. The blog, which contains hundreds of posts and is difficult to neatly summarize, nevertheless maintains its colloquial tone and certain categories from the book, including, of course, references to El Ni e'. Kay's voice on the blog continues to draw on those narrative categories and technical neologisms from the book that include Ella-Pueblo(s), Telegrama, Telegram, Cartas, Beeper, Email, Chat, Celular, Text Messages, Blog, and Face Time; each of these subtitles text are categorically liminal, including "Ella-Pueblo(s)," which are those sections that narrate Kay's returns to the Dominican Republic, marking in each instance liminality and the hybrid contestation of culture first generation Hispanic Americans may often experience.[2] Through these subtitled sections, Báez reworks both the presentation and the configuration of modalities of communication by moving between vernacular and idiolectic changes to words and by contesting narrative

linearity to open up the array of epistemological functions of each as they relate to predominant cultural forms. To that end, Báez makes the claim that "todos somos Dominican York. Somehow or the other," thus infinitely expanding a horizon of collectivity while collapsing it upon the effacement of the other; this allows for a critique and extension of the meanings of transcultural contact (170).

In their studies on Latinx performance, Nancy Saporta and Alberto Sandoval-Sánchez argue through the paradigm of transculturation, a term coined by Cuban scholar Fernando Ortiz in 1941, to complicate how for "a hybrid subject always in the making, positionalities are continually intersecting in what we call *discursive transculturation*" (37). Drawing on and extending Ángel Rama's notion of "discursive transculturation," Saporta and Sandoval-Sánchez analyze how the "transformations of narrative patterns from an established set of rules and codes imposed by dominant ideologies, genres, and aesthetics, to a new cultural or narrative formation" may indeed lead to "the empowering qualities of transculturation" as a place where the disruption of hegemonic codes can occur through artistic praxis. While noting the problematics surrounding concepts of mestizaje and transculturation in failing to address certain teleological aims, I believe that Saporta and Sandoval-Sánchez move beyond the tautological risks of ethnic contact as creative to investigate the generative claims of certain Latinx performativity. In any case, I refer here to Saporta and Sandoval-Sánchez's "discursive transculturation" in Báez's text, which forms but a piece of the overall construction and representative ethos of *Levente no.* In doing so, I posit that it utilizes caesura across various mediums to invoke textual instability and play with the epistemological limits of syncretic hybridity.

El Ni e' encapsulates the space-time of hypertextual bifurcations, dialogic encounters between individuals and collectives, personal recollections of the past, interventions on the narrator's present, and references to the Dominican Republic, which can each be read as enjambments in meter that play with the detournement offered by Kay's narration and creation of El Ni e' as archive. *Levente no.* is a nuanced text, an encyclopedia of cultural meanings, a literal dictionary of codes and Dominicanish acronyms—it is an archival form that is simultaneously physical, digital, and textual. It articulates Dominican American hybridity as a unique non-hybridity, as whole itself, and it is a theoretical text that contests the nature of archives, psychoanalytic valences, literary genres, and colonial epistemologies to reframe and postulate alternatives that can undo prescribed cultural forms and overturn notions of belonging and

not belonging. For these reasons, Báez's text cannot be neatly defined as a diary, novel, a poem, or a performance text. Though the incipit of the book plays with self-definition, the lack of closure on any one category refers again to Bhabha's liminality and the transcultural processes that inform it. And while the omission of page numbers suggests the valences of a diary, one that defines an emergent language that is already embedded and old, the interstitial presences of the book help to define it as a compendium of memories without finality.

In the text, there are interventions by a secondary personage that occasionally disrupt Kay's monologues. In her monologues, which resists pagination through a knotted structure where syntax and memory elide and repeat, Kay describes her life and El Ni e' through a keen attention to her neighbors and family. She says, "We all live in the same building. El Ni e'. My mother, grandmother, la comadre-mi madrina, el ejemplo, la quiero a morir. Estela La Colora' del 3A. La flaca del 6J, la que jode con los jodedores de la esquina" (Báez 16).[3] Through these characters and others, the text creates a vocal mapping of El Ni e' through Kay's rendering of each person. Kay's position as an "American USA-usa born" Dominican-American allows her to subvert her subject position where it relates to circumscribed notions of Latinidad, Dominican-ness, and gender. Lorgia García Peña characterizes Kay with the term *dominicano ausente,* an absent Dominican. Still, Kay is more than a contestation of national ethos. Her way of moving through the world of El Ni e' plays with the conventions of narrative and genre, and Báez employs a constant change in modal form to rewrite the meaning of Dominican-American-ness. In this way, I posit that Báez deploys Kay's personage to reform archival meanings.

In this essay, I analyze the processes of archivization that occur in El Ni e' by utilizing Jacques Derrida's study of the archive, Michel Foucault's notion of heterotopia, Lorgia García Peña's understanding of El Ni e' and terminological deployment of it, and Gloria Anzaldua's notion of the Borderlands; I also analyze how Báez affirms cultural difference and engages with it in transnational contexts. I engage with Homi Bhabha's terms of "cultural hybridity" and "ambivalence" to consider these archival forms and epistemological categories, in addition to Báez's blog for *Levente no.* to understand how cultural performance both can be captured and not captured by the logic of El Ni e'.

Archives, Liminality, and Dominican-ness

In *Archive Fever,* Jacques Derrida traces the etymology of the word 'archive' back to its Greek origin, arhkè, which describes "commencement and commandment" (9). This name, Derrida writes, "coordinates two principles in one," and it is therefore a place of "sequential and jussive" order. The archive, Derrida writes, is also a place where "official documents are filed" (10). It is a place of authority and a place of consignation where signs are gathered into a system that articulates "the unity of an ideal configuration," a place where "there should not be any absolute dissociation," a place of decree (10). Indeed, the archive is a space where partition should not occur in an "absolute manner," but rather a place where designative fractures reaffirm the essential discourse of the mediation of the topological and nomological (10). In this way, the power of consignation is joined with the archontic power, which designates unification, identification, and classification in terms of signs which can relegate more socially determinative forms of power. It is important to note that the word archive refers to the archon. The archons were, according to Derrida, those citizens in ancient Greece who "held and signified political power" and who were a "publicly recognized authority" with the capacity to issue writs and decrees (9). For this reason, the juridical form of the archive required both the personage of a guardian and a collector. In this way, the archive suggests a juridical-cultural enclave, a centering of jussive forms around the body of an axis with political force.

The Derridean archive and Báez's El Ni e' express spatio-temporal logics for the articulation of ontological forms, and each collect and retain memory with jussive force. El Ni e', however, enriches the Derridean archive because it contests the patriarchic function and situates a divergent teleology. For this reason, *Levente no.* cannot be encapsulated, paginated, or defined as its recursion towards epistemological disobedience and joyful performativity questions and disarticulates genre and form alongside history and political belonging. In this way, El Ni e' is a space of liminality as things are hard to determine and define in the text when Kay is not being direct with the reader. And when there are moments of narrative clarity about plot, setting, or theme, they are unmoored as narrative markers of voice are intentionally reduced or hidden. This style suggests its own post-modern logic as articulated from the Dominican Republic, or as Kay says, "también nosotros estamos post modern" (Báez 184). At the same time, the text suggests a critique of liminality in literature through its employment.

Liminality originates as a term from the field of anthropology where Arnold van Gennep and Victor Turner defined it as descriptive of the middle phase in a rite of passage. Mary Caws describes the concept when employed in literary studies and literature. She writes that the:

> [T]he present awareness of liminality in and its applications is of far reach. This broad threshold includes at once the multiple notions of border, hinge, and articulation—Jacques Derrida's notion of *brisure* or the joining break neatly resuming those meanings—of beginning and exit, of the place for crossing-over, and of the link between inside and out. (Caws 15)

Manuel Aguirre writes of liminality saying that "[f]irst, the threshold is characterized by a potential for disorder; second by asymmetry; third by instability" (Aguirre 31). In Báez, the threshold between the inside and the out is arguably manifest in every moment. Francisca Mora has gone so far as to suggest that the text can be read disjointedly by opening the book to any random page. I disagree, as the text moves between disrupted modalities but still surfaces narrative tropes and linear time at a distance. Instead, I suggest one can open Báez's blog for the book at any random date to see not if it has been updated but when and how.

In this way, liminality exists in *Levente no.* in a limited number of ways. It exists as partition between the different narrators and the directions in which they go within El Ni e' both literally and figuratively. It exists in El Ni e' itself as a space of liminality between the real New York City and the fictive environs Báez constructs. It exists here in the unmoored hinge of the text: the text requires Báez to perform it and does not require Báez to perform it. It exists in the spaces between the blog Báez writes, and in the spaces between each of her blogpost entries. It exists in the mediation of information written in vernacular between modalities, and it exists in the dislocation of Dominicans in New York City who articulate adjustment and degrees of cultural performance. Indeed, Báez reminds us throughout the text as she clarifies the liminality of El Ni e': "El Ni e' no esta ni en Main ni en Wall street / Estamo en el Borough Prangrana. / In the Olla's land" (111). Here, I utilize the slash mark even though the text cannot be solely characterized as a poem to underscore the liminality of the text as read, cited, or performed. For these reasons, liminality exists in the text on narratological, sociological, and geopolitical levels to provide a contestation that situates a topo-nomological principle of cultural difference being always here and not here. Indeed, it is arguable on a neurolinguistic level that the force of liminality in the text accretes

a system of signs around the construction of an archive that brings one closer to what Báez works through in *Dominicanish*.

Homi Bhabha also considers intersectionality and liminality in his work, suggesting that "the borderline work of culture demands an encounter with 'newness' that is not part of the continuum of past and present" (7). Indeed, Bhabha writes that "the demography of the new international is the history of postcolonial migration, the narratives of cultural and political diaspora, the major social displacements of peasant and aboriginal communities, the poetics of exile" (5). I argue that through liminality in the text Báez uses El Ni e' to complicate the narratives of displacement, diaspora, and exile by utilizing multimodality in her performance-text to rework traditional narrative forms.

For this reason, it is helpful to recall that Báez is a "joy devotee," as she says of herself on her professional website[4] (Josefina). As a "joy devotee," her aesthetic inculcates a celebration of difference in action. Her work does not flatten joy or remove its affect. Her performances of *Dominicanish,* an earlier work, offer up calculated irony, and here Kay's narration traces Báez's aesthetic stance in her oeuvre to disrupt the "the interstitial passage between fixed identifications" necessary to the cultural hybridity that Bhabha says is possible without an assumed or imposed hierarchy (Bhabha 4). Indeed, Báez playfully moves the reader between formal and informal matriarchies that help to blur the interstitial distances between gender, race, class, and other political ontologies.

As Kay says, El Ni e' is an "edificio que aparece en cada barrio" (192). It is a building that is interstitial and liminal at the same time that it describes the liminal encounters of its inhabitants, which establishes that it is a space of contradictions and non-terminal definitions. Kay describes how it is already of an indeterminant position, "un edificio con alas" that is created when the "Nienses," its residents, come together (192). In this way, the "Nienses" create a space of liminality that can move when they have come together. Indeed, the "Nienses" bind together living memory in an archive that recalls the Dominican Republic and other Hispanic countries. As Kay says, the "Nienses" are living amidst many "mapas simultáneamente" that mark El Ni e' as a space of difference without center (Báez 192). Indeed, El Ni e' is unbound in time: "sigue eterno," a "macro cosmo" of an unplaceable reality, one that sublimates the paradoxes and contradictions inherent to forms of affinity in and between more predominantly marked cultural spaces (Báez 1). As a place of transnational affect and the cessation of the real, El Ni e' is a performative space with epistemological force.

As one of the secondary narrators of the text notes, El Ni e' is a space that marks Kay's performance as part and parcel of its fabric: "Ahí anda Kay como mariposita bailadora" (151). This description of Kay as a butterfly-like dancer, one of a few offered by anyone in the text on her being, suggests that her playful affect is well-known in the building. In this way, Kay's affect is an essential aspect of how she views this place, suggesting that El Ni e', as a home, is a part of Kay. Indeed, El Ni e' and Kay are interwoven in different ways: the meaning of the former is constrained to Kay whose performances reframe, rewrite, and reposition what they depict. In turn, El Ni e' is the place of the "bucle interminable," the place where performativity and affect meet the purposes of a language an outsider cannot normally consider: "Get your dictionary to translate my comfort zone" (6). For this reason, the multi-modal performativity and multi-layered nature of Báez's text helps to reformulate Bhabha's notions of cultural hybridity. In this way, performances of this text, as Báez shows in a Harvard lecture, move between the idiolectal nature of her usage of language and the idiomatic utilization of an archived language of memory offered by the cultural body. In other words, Báez renders more palpable what the work allows be to networked in terms of "racexiles" or Dominicans, as Lorgia García Peña describes, who have been "expunged from the Dominican nation because of their race" and "remain inadmissible in the United States for the same reason" (173). In this way, Báez affirms what Bhabha says about cultural hybridity and ambivalence while defining and undoing those appendages of ostensibly culturally specific matrices.

El Nié: Interstices and Being

Analyzing Báez's work, Lorgia García Peña refers to this liminal archival space through the concept of "El Nié," which is distinguished from El Ni e' by the accent mark over the letter e. She writes that it is a place that is "literally neither here nor there:" a third space, a heterotopia, an invisible archive (172). Drawing on Gloria Anzaldúa's concept of the borderlands, García Peña describes this spatial paradox as an "open wound" per Anzaldúa's metaphorical reference to the U.S.-Mexico border. She describes how this discomfort and pain offers a "poetics of dominicanidad ausente, from which to interject both US and Dominican histories" (173). I contend, not dissimilarly, that El Ni e' moves between and beyond, per Bhabha, deposited national histories, anecdotes, and personal narratives into a place of potentiality that can consign.

In El Ni e', archival forms of transculturation erupt into new meanings which do not require any specific domain of Dominican, Dominican-American, Latinx, or Afro-Latinx culture. It is, however, important to note that Kay's performativity has as much to do with the deracination of culture as it does with creating a new archive. As such, I assert that García Peña's claim that "there is no desire to return" to the Dominican Republic in El Ni e' glosses over memories of the island as a longing itself intertwined with familial connection. I assert the unreality of leaving the El Ni e' complicates one's desire to do so, and I assert that García Peña draws too heavily on forms of interaction presented in Báez to define a "solidarity" that becomes the "norm and only way of survival" (195). Instead, it is possible to note a multivariate spectrum of desires within the text from a range of characters who we only know through the limited reliabilities of the narrator. While solidarity amongst the "Nienses" clearly exists in the text, competition, which is not necessarily opposed to solidarity, and memories of the Dominican Republic, also elide to form channels through which the text becomes denser as a space of archival logic.

In this way, Quisqueyana, Kay, narrates a beautiful passage about individuality and collectivity. She says:

> Yo te voy a decir… sea lo que sea, lo mio es lo mio. Así como somos; asi como estamos, yo estoy muy contenta de ser de donde yo vengo. Y donde estoy. Sin pena. Sin gloria. Mira si yo estoy contenta de ser de donde soy y como soy, que yo no tengo en mi cuerpo nada postizo; ni pestañas, ni tetas, ni weave, nin uñas, ni pantis con nalgas, ni sostenes con almohaditas. Ni me he quitado grasa. Ni me had puesto rayitos. Con esto vine. Así naci alla en mi pais. En este que se han querido comer los huracanes, los politicos y el mambo. (103)

In this section, Kay notes her pride in being from the Dominican Republic while noting later how the "Nienses" have become "tan nostálgicas" in that they do not cease to "hablar de Erre De" (103). That is, Kay sets herself apart. Indeed, Kay notes that her personhood is defined by the absence of those objects accrued in the United States which for others mark gender. Kay's personhood is defined by the absence of the island that she feels is marked upon her by the way in which she was born. The distance, then, between what she sees as "postizo," or false, and what she sees as part of the Dominican being is part of an identity that is both Dominican and all her own. That is, Kay can identify herself through the remembrance of "Erre De" while simultaneously casting aside nostalgia

for it. Perhaps for this reason Kay asks: "Pero que es lo que pasa en el Ni e' ahora. No dejan de hablar de Erre De. Tan nostálgicas. Váyanse y nodan má'" (103). Here, the text turns towards theatre to situate the entrance and exiting of characters before Kay offers up a recipe for Yaniquecas and Arepitas before returning to the question of nostalgia and national belonging.

Kay's relationship to the Dominican Republic resists imposition and cultural hybridity while at the same time noting that it exists around her, creating problems for her in how she recasts her identity intersubjectively insomuch as her identity must be informed by the space in which she lives. Still, the "Nienses," or archons of a type, are not uniformly contestable by Kay, which is what the on-going narrative project of *Levente no.* suggests about identity: it is always being contested, constructed, reconstructed, and archived. There is no static dimension to cultural hybridity, whether as a form of contesting hegemony or as an entanglement of migratory possibility, as it exists through individuals. Indeed, García Peña notes that Báez "disavows identity politics and represents a more complex subjectivity than the narrow categories emerging in relation to colonial legacies and the state" (198).

The "assemblage of enunciations" that García Peña refers to while drawing on Deleuze and Guattari's examination of minor literature posits a totality of individualities subsumed within and by the space of El Ni e'. That is, I believe that Báez's El Ni e' evinces the contact between a zone of refusal and a zone of assimilation in terms of the cultural processes by which migrants resist and become part of a hegemonic culture. Drawing on the issue of remittances and the tenth of Dominicans who have left the Dominican Republic for the United States and neighboring countries, it is clear that the desire to return has material barriers that intercede to complicate the ways in which migrants imagine the right of return. In this way, El Ni e's subsumption of place places the desire to return along what Gareth Williams calls "migratory lines of flight" in *The Other Side of the Popular*. As a result, Báez's terminology for El Ni e' is often hyphenated: "patria-país-pueblo-edificio-apartamento," suggesting that the spaces of cultural belonging might be recoded through the forms of this intermediated non-space, the borderlands of El Ni e' (283).

García Peña's definition of the term *dominicanos ausentes* refers to "Dominicans living overseas," and it is generally considered a positive when compared to the term Dominicanyork, which is pejorative and historicized around white supremacy and racism in New York City towards Dominicans during the seventies. Her employment of this term is meant

to be inclusive and positive in her writing, even as it discharges a negative ethos of national belonging. García Peña writes of the ethos of national belonging in absentia of the nation-state:

> The word ausente serves as a metaphor for the complex position Dominican migrants occupy within both national territories that define them. They are absent—that is, excluded—from accessing full citizenship and representation in the United States as well as in the Dominican Republic. Finally, the term *dominicanos ausentes* is fruitful in a study of the ever-growing Dominican diaspora that is rapidly extending outside the Caribbean and the United States, therefore allowing for a comparative way to analyze the experiences of migration and marginality of diasporic Dominicans in the twenty-first century. (172)

The paradoxical positionality of "Dominicans who migrate to the United States [as] "racexiles" exists because they are "expunged from the Dominican nation because of their race [and] yet they remain inadmissible in the United States for the same reason" (Peña 173). Marginality, even amongst a minority group can be scaled and reproduced across transnational lines. In this way, García Peña argues that Báez's position as a citizen of El Ni e' locates her at the margins of "both the Dominican Republic and the United States, and therefore outside of both English and Spanish" (200).

To that end, Kay affirms her agency in establishing a type of self-national allegiance with herself and without others: "[g]ente, mi país, mi casa, mis cuatro paredes están donde yo esté tranquila. Donde no me hablen duro. Donde no molesto ni me molestan" (66). Of course, however, her agency exists within the space of El Ni e' because of the possibilities offered by García Peña's El Nié which she terms as being "literally neither here nor there" (173). Indeed, García Peña refers to El Nié "as an uncomfortable place that hurts and makes the subject bleed, creating an open wound of historical rejection: "una herida abierta." Importantly, therefore, Kay considers her national allegiance in terms of herself as apart from this open wound.

By deploying Gloria Anzaldua's conceptualization of the borderlands, which qualifies the historic violence of borders as an "open wound," García Peña suggests that the psycho-social displacement offered by El Nié exists as a gestalt in which contested versions of national belonging can be reconfigured. El Ni e', as such, is not a utopic space insomuch as it remains an "open wound of historical rejection"; instead it is a heterotopic space of "finding a poetics of dominicanidad ausente"

(173). In this way, Báez's project underscores both the continuity and discontinuity of this project: the hypertextual links in Levente no. to Kay's blog at http://leventeno.blogspot.com reveal how the work continues to exist in a digital format. Indeed, Kay's interiority has not ceased to exist, but rather continues to extrapolate itself through the forms of her life.

Quisqueya Amada Taina Anaisa Altagracia Indiga, Kay's blogpost account name, actively engages with El Ni e' on the internet while referring the reader back to the acronymic lists present in the book. An April 11th blogpost reads: "cuando tu dices Fok iu es diciéndole que se masturbe? Solo pregunto. Por eso de entender. Es que nunca he dicho Síngate". Boom. I said. GQR. DDR. EEE." Here, the EEE stands for "eso esta excelente" while GQR and DDR stand for "guay que risa" and "destornillá la risa," respectively (201). It is unclear to whom the sentence is specifically addressed, but the general reference allows the reader to consider the use of idiomatic and idiolectal Spanglish here as being part and parcel of Dominicanish itself, which García Peña defines "as a means of contradicting the archive" (199). Or "chewing English and spitting Spanish," as Báez puts it, reconfigures archival practices of linguistic and cultural belonging that creates a language which escapes the paradigmatic force of needing to be a socio- linguistic subject.

Báez's deployment of novel forms of language and usage of a hypertextual reconfiguration of language recalls how Jacques Derrida defines the archive as "at once institutive and conservative" (12). Báez utilizes a language that recalls Spanish and conserves its matrices, which are already subject to linguistic evolution, as she also institutes a novelization of hybridity that in the fictive world of the El Ni e' is only possible because of the cultural hybridity in and migration to New York City. To this end, García Peña writes:

> The multiplicity of identities that make up the Dominican experience in New York creates a possibility for negotiating a position within the national spaces because hybridity, as cultural theorist Shalini Puri states, "does not necessarily imply a dismantling of national identity, but rather a strategy for resisting hegemony from within the nation(s)." (196)

In this way, cultural hybridity both inside and outside of El Ni e' recalls Jacques Derrida's notions of the archive because it is an archontic space in which Kay's voice articulates the recollection of memory and subject. Given the function of El Ni e' as a transnational home for Dominican-Americans and other Latinx groups, it is clear it is also a space of

domesticity and domiciliation, the place where people establish relations to forms of sovereignty.

Jacques Derrida says of archives: "It is thus, in this domiciliation, in this house arrest, that archives take place. The dwelling, this place where they dwell permanently marks this institutional passage from the private to the public, which does not always mean from the secret to the non-secret" (Derrida 3). For this reason, El Ni e', as a space of institutional difference from the nomology of a larger state that hides it and constricts it and as a space of domiciliation, is an archive of transnational be/longing that opens up and gives voice to what is marginalized as a result of the othering of migrants from the Dominican Republic to the United States. In fact, its function, much like the Derridean archive, is multiple as Kay describes it as a "edificio-barrio-pueblo-pais-isla-continente-mundo" (Báez 3). At the same moment that Kay describes El Ni e' as a place of multiple conjoined nouns that describe a mise en abyme of geographic recurrences, Báez utilizes the narrator who directly addresses the reader and the buildings inhabitants: "Somos los personajes de la Levente no.Yolayorkdominicanyork," and she goes on to highlight the assumed post-modern function of this move (183). To this end, the archontic mediation of El Ni e' is through its residents—people who live in relative precarity with international fidelities and ties. It is, therefore, an archive of transnational residence and affinity, a place where power can be collapsed.

Everything that happens in El Ni e' seems to have already happened before and seems to happen again: it is a building where dialogue traces the outlines of familiar speech, marking the use of language as entangled with the scope of Báez's project itself. Her paratextual blog, for example, is continuously subsumed by the book, as it is a continuation of El Ni e' as it continues to refract the past of the book through the ongoing project of the present. The blog is also a place where Kay comments on contemporary issues and personal matters through her idiolectal usage of Dominicanish. And on the title of the blog webpage, Báez writes that the blog is integrally connected to the work itself and only readable through the translations and explanations offered in it: "En este espacio dialogamos sobre y desde el texto Levente no.yolayorkdominicanyork; siendo esta conversacion parte integral de su desarrollo como libro, video-performance y otras manifestaciones a ser creadas con esta experencia" (Báez). Indeed, the hypertextual connectivity of the digital era is present in the text itself as a place where forms of digital communication mediate content. FaceTime, Blog, Email, Telegram, Beeper, Celular, Text Messages,

and Chat, again, are subtitles for different sections that offer analogies for transcultural situations and experiences *and* also strategic rewritings of language and technology as culturally situated.

El Ni e', however, is a space constituted by more than Dominicans and Dominican-Americans. There are a number of women from different Latin American countries including, Janitiza who is "de Mexico," Doña Petra who is Cuban, Ximena who is from "Isla de Pascuas," and a woman from the "Coño Sur," who looks down on the way Dominicans and Dominican-Americans speak as Kay notes "porque cambiamos la L por la R" (168). As a contestation of the hybridities offered by the space of El Ni e', the woman from Argentina, Uruguay, or Chile sees herself as different, suggesting a difference that constitutes El Ni e' from the inside. In this way, even the third space of this heterotopic dimension does not entirely collapse the alterity it experiences or exclude it from the way it manages its social difference. Therefore, El Ni e' is a space in which language can be contested in archival granularity.

At the same time, it is place of encounter where Kay's witnessing moves against threats to being in the building and its concomitant forms of belonging. Kay narrates that if she, the South American woman "pronuncia la R donde nosotros ponemos la L, se baja la matriz y se seca la risa," utilizing an idiom to express their distance from each other (168). Kay asks herself in this examination of language: "Seré yo dueña de algún idioma?" (167). The future tense of the verb "ser" poses the question as a rhetorical counter to the South American woman's pretensions, but it also reveals that the question can be answered both positively and negatively through the text. The positive response exists as a potentiality of the narrator's agency, whereas the negative response situates the limits which Dominicans and Dominican-Americans encounter in hegemonic spaces.

Heterotopia and El Ni e'

I posit that El Ni e' is both a heterotopia and an archive. Here it is helpful to recall Giorgio Agamben's definition of the archive, "which designates the system of relations between the said and the unsaid" (145). Indeed, Agamben notes that the archive's "constitution presupposed the bracketing of the subject" (145). In this way, Báez presents us with a subject that is always both bracketed and unbracketed in the narratological and psycho-linguistic sense: the reader cannot always identify to whom the text is addressed nor always identify who is doing the speaking. In a sense, the speaking that takes place here occurs in an unlocatable space,

per García Peña, of narrative affect between performance and the elision of a vernacular dialogue: Báez plays with aesthetic form in relation to the performativity the text offers in other formats and mediums. For this reason, the Foucauldian notion of heterotopia underscores the possibilities in the text of space-time and being.

Michel Foucault defines heterotopia as a differentiated space that is like a mirror and that exists in simultaneous states of reality: the mirror itself, and absent illusion, the image being reflected. Foucault writes that "heterotopia is capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible" (5). Foucault continues to say that a heterotopia is "most often linked to slices in time—which is to say that they open onto what might be termed, for the sake of symmetry, heterochronies" (5). Foucault also refers to the "mode of the festival" as a heterotopia, but he also notes that generally heterotopias "presuppose a system of opening and closing that both isolates them and makes them penetrable" (6). Indeed, El Ni e' is a superlative heterotopia, meeting all of the criteria that Foucault outlines in his essay "Des espaces autres. Hétérotopies" where he identifies the ship as the heterotopia par excellence. Given El Ni e's function as a space that exists in multiplicity with wings and in relation to its terrestrial confines that are already unlimited by digital technology, it becomes clear that the function of El Ni e' is to render an alternate space.

The importance of the application of the term "heterotopia" is to sublimate how difference occurs as a result of migration and how it informs the literary and performative imaginaries. In other words, the cultural matrices that exist because of *dominicanos ausentes* are subsumed by Báez to create an archive of epistemological disobedience and a possibility of language that resists unifying encroachment from singularizing notions of race or ethnicity. Báez uses narrative conventions and breaks them while reformulating culture into asynchronous times in unknowable places. This complex rendering of Dominicanidad shows that the entanglements offered in the 21st century between migrants and their place of cultural provenance necessarily lead to heterotopic valences and structures, places where cultural hybridities encounter themselves in recursive creation and continue to permeate. Indeed, El Ni e' reflects through Kay's narration and ethnographic gathering what is true of migratory space itself. In this way, Kay says:

> Estas historias no son exclusivas de ellos/nosotros/yo, por nacionalidad. Hay muchos otros, que desde la misma clase social, géneros y condición

> migratoria o simplemente por este momento de ejercicio humano, hacen coro, con otros acentos, a las mismas vicissitudes y decisiones aqui plasmadas. (159)

Kay shows how the archival logic of El Ni e' is more than a place of singular Dominican-American creation, it is the logic of migration and the human condition itself.

While postmodern texts have long articulated the complexities of not belonging or belonging to an interstice, whether considered to be an ethnic or minoritarian group, with technical novelty in syntax and language, few have upended and played with a national vernacular through performance, digital text, and print text at the same time while considering the complexities of the politics of language. Indeed, Báez has brought together an array of modalities which have no terminal point here, as even the printed book of *Levente no. Yolayorkdominicanyork* offers circular readings and re-readings in light of and apart from the performativity of the work and the blog itself. In this way, Báez has created a work that articulates how the interstices of cultures in hegemonic spaces can render separateness and belonging with and without purpose, with and without end, and with and without political form. In turn, these renderings suggest the permutability and non-fixed nature of cultural hegemony in time, marking archival traces and archontic processes as temporally mediated and so inscribed.

Notes

[1] The heteroglossic nature of the text through polyphonous Dominicanish finds that the narrator's voice and Kay's voice are mutable while nearly interchangeable in terms of identfication. The dialogic play between the narrator, presented with ironically positioned literary airs, and Kay as narrator is part of the form of the text and a mechanism for the colloquial tone and speed of the incipit.

[2] One telegrama reads "PAPA. GRAVE. VEN," which may be a reference to the infamous telegram James Joyce received from his father regarding his mother with parallel brevity and description.

[3] Page numbers correspond to pagination from the print version but have no written referent in the printed text.

[4] https://www.josefinabaez.com/

Works Cited

Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Zone Books, 2012.

Aguirre, M. "Thick Description and the Poetics of the Liminal in Gothic Tales." *Orbis Litterarum*, vol 77, 2017.

Báez, Josefina. *Levente no. Yolayorkdominicanyork*. Ay Ombe Theatre, 2011.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 2004.

Báez, Josefina. "El Ni 'e." *El Ni 'e*, http://leventeno.blogspot.com/

Caws, Mary Ann. *The Eye in the Text: Essays on Perception, Mannerist to Modern*. Princeton UP, 1982.

Deleuze, Gilles, et al. "What Is a Minor Literature?" *Mississippi Review*, vol. 11, no. 3, 1983, pp. 13–33.

Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. University of Chicago Press, 2017.

García Peña, Lorgia. *The Borders of Dominicanidad: Race, Nation, and Archives of Contradiction*. Duke UP, 2016.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16, 1986, pp. 22-27.

"Josefina Baez." *Josefina Baez*, www.josefinabaez.com/.

Aguilo Mora, Francisca. *Language Crossing and Multiaccentuality in Women Writers del Gran Caribe: Narrative, Drama, and Performance.* 1 June 2016

Sandoval-Sánchez, Alberto, and Nancy Saporta Sternbach. *Stages of Life: Transcultural Performance & Identity in U.S. Latina Theater*. U of Arizona P, 2001.

Turner, Victor, and Richard Schechner. *The Anthropology of Performance*. PAJ Publ., 1995.

Williams, Gareth. *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Duke UP, 2002.

Milena o el fémur más bello del mundo (2014) de Jorge Zepeda: imágenes de unas resistencias literarias feministas a la prostitución y trata humana para la explotación sexual[1]

Marta Boris Tarré
University of Idaho

La trata humana para la explotación sexual ha constituido un tema emergente no solo en la esfera mediática y política, sino también en la literaria y fílmica, tanto en el cine hispano como en el anglosajón. *Milena o el fémur más bello*, novela publicada en el año 2014 y premio Planeta de ese mismo año, surge como uno de los primeros ejemplos literarios en lengua española cuyo argumento se centra exclusivamente en la trata humana para la explotación sexual, lo que difiere de otras novelas previas a esta. Así que, mientras que, en unas novelas originales sobre este tema, el argumento principal gravitaba alrededor de las migraciones de unas mujeres que eran posteriormente explotadas sexualmente, en *Milena*, la trata sexual representa el tema central a partir del cual emergen y se denuncian unas dinámicas tanto políticas como económicas que sustentan aquella.

Asimismo, es relevante el hecho que la novela no se enfoca exclusivamente en unas mafias y redes criminales como responsables de la trata humana, sino en unos clientes, los cuales se vislumbran como los verdaderos promotores, tanto de la prostitución como de una trata humana para la explotación sexual.[2] Por todas estas razones, *Milena*

Marta Boris se graduó de su Doctorado en Romance Languages in Spanish en The University of Alabama en el año 2012. Actualmente trabaja como Associate Professor en University of Idaho (Estados Unidos) desde el 2012 donde imparte clases de literatura y cine peninsular. Sus áreas de investigación principales son la Trata Humana para la explotación sexual; las percepciones culturales entre el mundo islámico y el mundo no islámico con un énfasis en las conversiones religiosas al islam; y la enseñanza del español para las profesiones. Entre las principales publicaciones destacan su libro Spanish for the Professions (2016) en colaboración con Dr. Lori Celaya y otros artículos en todas las áreas mencionadas. Actualmente está preparando un manuscrito sobre las conversiones al islam de unos sujetos occidentales.

representa en términos literarios un momento importante, al poder trascender unas barreras mediáticas y políticas en las que se circunscribe de forma más usual el tema de la trata sexual, a unas de literarias. Hoy en día, y ante unos movimientos feministas globales del tipo *Me too*, novelas como esta adquieren una vigencia sin precedentes, pues constituye una estrategia literaria para dar a conocer un problema de trata humana para la explotación sexual, al mismo tiempo que denuncia unas conexiones entre aquella y la prostitución.[3] Cabe mencionar otros ejemplos literarios más recientes en *Cautivas* (2015) de Miguel Pajares, o más recientemente *Princesas de Ámsterdam* (2017) del colombiano Manuel José Rincón Domínguez, también importantes dentro de un argumento de trata sexual.

Por otra parte, la industria fílmica también ha sabido plasmar esta tragedia a ambos lados del Atlántico con conocidas películas como *Taken* (2008) de Olivier Megaton y Pierre Morel. En el mundo hispano, algunas de las películas pioneras en el tema han sido *Nina* (2009) de la argentina Sofia Vaccaro, *La mosca en la ceniza* (2010) de la argentina Gabriela David, y *Evelyn* (2012) de la española Mabel Lozano por mencionar algunas.[4] En el género documental, también pueden encontrarse muchas producciones que reflejan asimismo la trata humana en todas sus facetas.[5] De todo ello se deduce que tanto la literatura como el cine han sabido encontrar en este tema una fuente ideológica en la que reflexionar sobre una realidad social cada vez más común. De esta manera, literatura y cine se unen a la lucha social mediante la voz de unos escritores y cinematógrafos que han impulsado una injerencia e inconformismo a la existencia de una problemática social de una envergadura cada vez más grave y compleja como es la trata humana para la explotación sexual.[6] No obstante, la afluencia de tanto novelas como películas dedicadas a la trata sexual ha permitido que este tipo de argumento se convierta en casi un subgénero y que haya desembocado en la adquisición de unas características literarias y fílmicas determinadas. Así pues, la mayoría de los argumentos ficcionales con relación a la trata—especialmente en los filmes pioneros—han plasmado una tradición fílmica y literaria en la que la mujer se encuentra a manos del hombre para ser amparada y alejada de unas situaciones adversas con relación a su género y sexualidad. Ello se ha materializado en una trama en la que la mujer/prostituta es salvada por un cuerpo policial o apartada de una industria sexual a manos de un cliente que se enamora de aquella. De esta manera, estas mujeres adoptan imágenes de víctimas, el proxeneta se convierte en icono de una maldad personificada (Plambech 2) y el policía/cliente reaparece como héroe y

salvador de la situación. *Milena* no se conforma exclusivamente con este argumento, sino que aporta innovaciones con respecto a la agencia de la mujer tal y como se verá a lo largo de este ensayo. Por todo ello, la novela consigue ser representativa de un tipo de literatura que no cede a un proceso económico de *marketing* que contempla un final feliz, ni a una ideología en la que unas autoridades acatan la responsabilidad a un problema de trata. Más bien al contrario, esta responsabilidad recae tanto en la mujer traficada, en unos medios de comunicación que participan de unos objetivos de denuncia, y en unos sujetos sociales que se involucran como individuos y no solo como figuras públicas. Con ello, Zepeda está retando al lector a asumir un compromiso social tanto mediante la denuncia de este delito como mediante la omisión de participar en la compra de servicios sexuales (especialmente a un lector masculino),[7] la cual se vislumbra en la novela como acto preliminar a la trata sexual.

En base a este contexto y con respecto a unos objetivos, me propongo explorar cómo la novela constituye una denuncia a la compra comercial de sexo por parte de unos clientes—los *puteros*—, cuyas acciones son avaladas por un sistema patriarcal que, en conjunción con un sistema económico neoliberal con el que opera: 1) permite la legalización de una prostitución, así como la emergencia de la trata humana para la explotación sexual en la figura de mafias, proxenetas y clientes; 2) legitima la visión actual sobre la compra de servicios sexuales, la cual es percibida como normalizada, especialmente en unas sociedades hispanas como las retratadas en la novela. Con todo ello, se pretende examinar cómo la novela constituye unas imágenes de resistencia y una injerencia literaria feminista, lo que Zepeda consigue mediante la agencia otorgada a la misma mujer traficada y prostituida y a unas estrategias literarias que esta inicia. Entre estas destaca un componente de metaficción dentro de la novela mediante la divulgación de un diario que la misma mujer traficada escribe y publica como iniciativa propia.

Con respecto al argumento de la novela, este relata la historia de Milena, la cual, reclutada mediante un empleo ficticio a través de una supuesta amistad, es trasladada a México y luego a España para ser vendida y explotada por proxenetas para clientes de la elite marbellí. A lo largo de la novela, somos, asimismo testigos de la tortura física, psicológica y sexual de la mujer traficada. Así, aunque el argumento sea típico de una novela sobre trata humana para la explotación sexual, el uso de metaficción ofrece un rasgo innovador al otorgar el control total al personaje/mujer traficada, tanto en la producción literaria como en la publicación de la experiencia de la mujer traficada.

Ellos o las *contra-narrativas* disidentes feministas

Según unos objetivos establecidos con respecto a las convergencias que se producen entre prostitución y trata sexual, es importante mencionar el vínculo entre ambos que tanto el autor de la novela como algunas ramas de la escuela feminista sostienen. Con respecto a esta, la visión ideológica que el feminismo actual mantiene con respecto a la prostitución no es unilateral, sino que se debate básicamente entre dos posiciones. Mientras que las feministas radicales entienden la prostitución como producto de un sistema patriarcal que subordina a la mujer, las feministas liberales creen que aquella puede ejercerse libremente, y que, por tanto, los objetivos tendrían que ir dirigidos a la mejora de unas condiciones de trabajo de la trabajadora sexual (Euchner y Knill 130). De una manera u otra, la crítica de Zepeda reside de forma más concreta en la compra de servicios sexuales por parte de unos clientes que constituyen instrumentos a la subordinación de la mujer, lo que últimamente desemboca en la trata sexual. Así, Zepeda, no solo denuncia la explotación y subordinación de la mujer a manos de un cliente, sino también la ineficacia de un sistema político, económico, legal, cultural y social avalado por unas normativas patriarcales y neoliberales que perpetúan tal explotación. Asimismo, la novela se hace eco de la gran corrupción política y policial, así como de las relaciones de poder que se establecen dentro de un mundo de trata que ya es considerado el segundo crimen ilícito más lucrativo a nivel global ("What is human trafficking?")

Con respecto a las estrategias literarias que Zepeda utiliza para ir entretejiendo una red de resistencias, destaca el elemento de metaficción mediante la escritura de un diario por parte de Milena, el perfil de unos personajes y un final abierto que otorga agencia a la mujer traficada. La inclusión dentro de la novela de nueve secciones—tituladas *Ellos*—en las que Milena escribe en primera persona los testimonios de unos clientes de prostitución representa la visión que estos tienen sobre la mujer prostituida. El análisis de *Ellos* revelará cómo, en realidad, la compra de sexo por parte de los clientes simboliza la base ideológica de un sistema patriarcal y neoliberal que fomenta, normaliza y legitima una hegemonía sobre la mujer y su cuerpo, representando unas *contra-narrativas* y unas resistencias feministas a toda una serie de razones por las que los hombres justifican la compra del cuerpo femenino. Todo ello permite visionar a esta como víctima de unos paradigmas patriarcales y neoliberales, pero, asimismo, como un agente de cambio.

El registro de las voces de unos clientes que Milena va recopilando en un "cuaderno negro" (*Milena* 27) constituye una metáfora extraída

de la caja negra de una aeronave, la cual revela tanto las causas de unos hechos como a los autores de estos. De la misma forma, el cuaderno negro de Milena hace lo mismo con respecto a las *violaciones* diarias a las que Milena es sometida, como a los perpetradores de aquellas. La publicación de las vivencias de Milena en forma de libro en *Historias del cromosoma XY* representa el intento de denuncia de la mujer traficada mediante una reputación del cliente que pretende ser dañada, tal y como nos informa Zepeda en la voz de un narrador omnisciente:

> En algún punto comenzó a escribir relatos sobre los clientes. Intentaba adivinar oficios y procedencias a partir de la vestimenta; descubrir temperamento y personalidad por la forma en que abordaban los prolegómenos sexuales o disponían de la ropa al desnudarse… Las historias de *Ellos* eran impactantes y apreció [Milena] las consecuencias devastadoras que tendría para los personajes allí mencionados…y su sensibilidad para proyectar los pretextos que se dan los hombres para abusar de una mujer. (128, 436)

El uso de esta estrategia literaria no solo es inusual a unas novelas sobre trata humana para la explotación sexual, sino que es de suma importancia porque a lo largo de los testimonios de varios de los clientes sobre sus encuentros sexuales con prostitutas, nos percatamos de la visión que *Ellos*—los clientes—sostienen sobre las razones por las que recurren a la prostitución. Todo ello no hace sino mostrar la importancia de aquel como instigador de un sistema patriarcal y neoliberal económico que se cree con el derecho de comprar el cuerpo de la mujer, y que tiene su base en una hegemonía ideológica y económica. La supremacía llevada a cabo por parte del cliente es materializada no solo con unas acciones *per se*—el acto sexual—, sino con unas omisiones. En efecto, la ausencia con respecto al conocimiento sobre si la mujer por la que el cliente está pagando por sexo es traficada o no, coexiste con la de la voluntad de perpetuar tal desconocimiento (Di Nicola et al. 2009). Ello implica la exclusión del consentimiento de la mujer en el acto sexual, pues el cliente quiere, simplemente aquello por lo que paga. No solo esto, sino que, en estudios realizados de campo, se ha descubierto que, en algunas ocasiones, es el mismo cliente el que prefiere mujeres traficadas, pues estas son más sumisas y obedientes ante la petición de ciertas prácticas sexuales que una trabajadora sexual no traficada no realizaría (Anderson y Davidson 23). De todo ello se desprende que "las palabras que se dan los hombres para abusar de una mujer" (*Milena* 436), expresadas por la mujer traficada, son importantes porque constituyen un argumento en

contra de la idea generalizada de que existe un consenso por parte de la trabajadora sexual al acto sexual con un cliente. Con respecto a tal consentimiento de la mujer, el narrador nos informa de los sentimientos de Milena por sus clientes cuando afirma que:

> El odio, que ardía en su pecho con la misma firmeza que los silicones recién instalados, se dirigía más a sus clientes que a sus explotadores: entendía que el proxeneta y los gorilas que la vigilaban formaban parte, junto a ella y sus compañeras, de una maquinaria engrasada al servicio de esos hombres. (130)

Estas palabras ponen de manifiesto al cliente como centro de gravedad de la prostitución, a la vez que otorga voz a la mujer, la cual contrasta con la visión histórica maniqueísta de aquella entre productora de placer y sujeto marginal pecador. Tal visión ha sido materializada con un sistema de prostitución ilegal cuyas sanciones han recaído siempre en la trabajadora sexual.[8]

La insistencia con la que Zepeda se enfoca en la figura del cliente mediante unas narrativas que Milena va plasmando a través de unas subjetividades que va desvelando, hace que sea necesario aludir al perfil de aquel, así como a unos motivos bajo los cuales se recurre a la compra de sexo—móvil bajo el cual se explota a la mujer. Todo ello ayudará a reflexionar sobre cuáles son los paradigmas ideológicos que permiten explotar a la mujer.

Desde una perspectiva teórica, importantes expertos en el campo (Claudine Legardinier & Saíd Bouamama 2006; Monto & Milrod, 2013) han creado diferentes modelos tipológicos bajo los cuales el cliente es categorizado según unas características de aquellos. También los académicos en España han hecho lo mismo, tal es el caso del modelo ofrecido por Gómez Suárez et. al (2015) al clasificar al cliente en cuatro tipos. Estos son: 1) el *cliente misógino*, explotador de la mujer, el cual mantiene una visión totalmente hegemónica y objetificada de la mujer; 2) el *cliente consolador/amigo* que se identifica con la situación de prostitución de la mujer, aunque no lo suficiente como para no recurrir a sus servicios; 3) el *cliente consumidor* que considera la prostitución como un servicio de compra y venta, lo cual elimina cualquier culpa al respecto; y 4) el *cliente adicto al sexo*, el cual no puede prescindir de este, y para el cual el sexo representa una urgencia física que debe ser satisfecha a toda costa.

En referencia a un segundo factor de estudio, los motivos por los que se produce la compra de servicios sexuales, también se han ofrecido

diferentes teorías al respecto. Entre estas destacan: experimentación con el sexo que no se adquiere a través de la pareja estable; deficiencias sexuales y afectivas para relacionarse con mujeres; y finalmente, la prostitución ofrece sexo rápido, fácil y sin compromiso (Gómez Suárez et al. 2015). Estas teorías por las que se recurre al sexo de pago concuerdan, asimismo, con diferentes perfiles de cliente. Así, por ejemplo, un cliente en busca de una experiencia emocional correspondería a hombres con deficiencias sexuales y afectivas, y un *cliente consumidor* con uno en el que el encuentro sexual es un acto fácil, rápido y sin ataduras de ningún tipo. No obstante, a pesar de que expertos en el tema hayan identificado tipos muy generales de cliente, todas las investigaciones apuntan a la idea de que el arquetipo de cliente no puede reducirse a uno de específico, sino que este individuo está representado por hombres de muy diversos trasfondos, profesiones y visiones de la vida en general (Gómez Suárez et al. 2015). Por consiguiente, al hablar de tipos de clientes, nos estamos refiriendo a este cliente en términos muy generales, pues el trasfondo del que procede aquel, especialmente bajo un criterio económico, profesional y social, responde a un perfil tan variado que hace difícil la creación de un patrón específico de individuo vinculado al mercado del sexo comercial.

Los testimonios de los clientes y el análisis de estos en *Ellos* constituyen una forma de abordar lo que todo un marco teórico de autores expertos en el tema ha ratificado, tanto con respecto al tipo de cliente como a unos motivos por los cuales este recurre a la compra de sexo. En las próximas páginas se examinará cómo la novela—especialmente en la sección de *Ellos*—ratifica las conexiones que se producen entre el sexo comercial y un sistema patriarcal y neoliberal que funcionan como *modus operandi* de aquel. Con ello, me dispongo a probar cómo el cliente representa la piedra angular de un sistema de prostitución, así como de trata, sostenido por un machismo y un sistema económico que favorece siempre al hombre.

Ellos y el *cliente misógino*

El primer tipo de cliente del que Milena nos informa es en la voz de un *cliente misógino*, Director de Patrimonio de la Bolsa Mexicana de Valores. Este nos dice que:

> Yo voy de putas porque amo a mi mujer; gracias a eso hemos cumplido ocho años felizmente casados. Y no vayan a creer que voy a buscar afuera lo que no encuentro en casa. No señor. Tengo la fortuna de estar casado con una dama … nada remilgada a la hora de cumplir los deberes

> conyugales... Gracias a mis escapadas siempre le he sido fiel a mi esposa. Lo mío es una cogida depurativa y desintoxicante cada tres o cuatro semanas… Y, además, seamos sinceros. ¿A quién no se le antoja alguna cochinada de vez en cuando? ¿Cómo le vas a pedir a la madre de tus hijos que te lama el culo? ...En resumidas cuentas; sin las putas yo ya le habría puesto el cuerno a mi esposa. J. G Director de Patrimonio (Bolsa Mexicana de Valores). (192-93)

Las palabras de este cliente revelan la visión maniqueísta que aquel tiene de la mujer según unos estereotipos de esta como *mujer santa/ mujer pecadora*, en la cual la esposa y madre de unos hijos representaría la primera y la trabajadora sexual, la segunda respectivamente. El hecho de que la compra de sexo por parte de este cliente no sea percibida como un adulterio muestra la visión misógina que aquel sostiene, no solamente con respecto a la trabajadora sexual, sino con respecto a su propia esposa, una visión en la que la mujer es cosificada de una forma u otra.

Asimismo, el sexo se visiona como una urgencia física—más común a un tipo de *cliente adicto al sexo*—, el cual debe satisfacer un deseo sexual impetuoso, aun saltándose unas supuestas normas sociales de fidelidad hacia el cónyuge y madre de unos hijos comunes. La terminología que aquel usa, expresado en "lamer el culo" o "cogida depurativa" mantiene, asimismo, unas connotaciones homoeróticas que Zepeda no explora en la novela.

La visión de este cliente con respecto a la mujer con la que materializa la compra de sexo contrasta con un perfil de Milena que no cede totalmente a unos estereotipos de "mujer prostituta" con los cuales se asocia una ideología misógina. Es decir, aunque al inicio de la novela se nos presenta a una Milena que sí se adhiere a unas características bastantes comunes de mujer traficada, el personaje sufre una evolución que la va a dotar de unas armas para iniciar una agencia con respecto a una hegemonía ejercida por un *cliente misógino* y a la visión que este tiene de ella. Por ejemplo, la adquisición de ciertas características físicas que la dotan para la venta de sexo y que "la convertirían en la Greta Garbo de los puteros de España" (32) en conjunción con el nivel socioeconómico del que procede Milena, es típico de mujeres migrantes reclutadas por mafias de traficantes. No obstante, se produce una transformación a lo largo de la novela tanto física como mental que le otorga estrategias de cambio tanto con relación a unos clientes que la ven como a "una rusa de colección" (19) como a nivel personal. Así, el narrador omnisciente nos informa de sus habilidades intelectuales tanto por el conocimiento

lingüístico de varios idiomas como por una avidez a la lectura de libros que ella misma alimenta, lo que la va a llevar a la autoría y publicación de su propio diario al final de la novela en *Historias del cromosoma XY*. Las capacidades intelectuales de Milena, no típicas de un sujeto en una escala socioeconómica muy baja, así como la producción de un libro, son características con las que Zepeda quiere romper con los estereotipos de unas mujeres traficadas para otorgarles una intelectualidad que iniciará una agencia, pero también para dotarlas de una humanidad que resiste tal visión misógina de los clientes con respecto a la mujer. Con ello, Zepeda está ofreciendo a la mujer traficada una alternativa a la animalización a la que es sometida constantemente durante la novela, y, de esta manera, resistir "lo poco que la separaba del reino animal" (35). El lector puede leer en *Ellos* y en la voz de un cliente en primera persona, la deshumanización que este ejerce sobre Milena y sobre la mujer en general, lo que es capaz de crear en el lector una repulsión hacia el cliente, siendo esta una de las estrategias literarias mediante las que se producen unas resistencias feministas. No obstante, y a pesar de tales emociones mediante las cuales se pretende conmover al lector mediante un lenguaje espontáneo y gravoso en la voz del cliente, el autor nos insta a no caer en una falsa empatía con las mujeres traficadas y a no ejercer un paternalismo hacia estas. Al contrario, aquel intenta extender una invitación a involucrarnos social e ideológicamente en un tema de prostitución y de trata. Asimismo, y de forma más importante Zepeda está retando a un lector masculino a indagar en la propia conciencia con respecto a la visión que este tiene de la mujer y más específicamente de la compra de sexo, y está también, retando a toda una audiencia a condenar ideológicamente la compra de sexo comercial.

El *cliente consolador/amigo*

Segundo, *Ellos* nos presenta al *cliente consolador/amigo*, el cual no solo busca una experiencia sexual, sino también una de emocional (Solana 2003; Pitts et al. 2004; Della Giusta et al. 2009). El *cliente consolador,* aunque condena las condiciones a las que muchas mujeres son sometidas como trabajadoras sexuales, recurre al sexo comercial para hallar la pareja que muchas veces no tiene. Esto se puede corroborar en la voz de un cliente, el líder del sindicato ferrocarrilero y Senador de la República Mexicana, del cual Milena recoge sus palabras:

> Zulma podía haber sido psiquiatra… Por alguna razón, era la preferida de todo cliente cuando había que desahogar las penas… te tomaba de

> la mano y te escuchaba sin pestañear, como si estuvieras en una burbuja o en un confesionario. Tenía una sabiduría innata para saber si luego del desahogo requerías una caricia de novia parvularia o un apretón en la verga... Mujeres admirables las damas de la noche. (148-49)

El testimonio de este cliente nos muestra una visión de la prostitución que no responde exclusivamente a una necesidad sexual, sino también a una emocional, motivo por el que muchos clientes recurren a la compra del sexo. No obstante, y aunque estas palabras ofrezcan una perspectiva de la mujer que no es exclusiva de un propósito sexual *per se*, también es verdad que se produce un vínculo intrínseco entre lo sexual y lo emocional, siendo aquella, una vez más, un instrumento sexual para el hombre. El *cliente consolador* se identifica con la situación de la mujer prostituida, pero, obviamente, no lo suficiente como para no recurrir a sus servicios. Así lo muestran las palabras del Dueño de Constructora Sierra Morena, la segunda más importante de Andalucía, el cual nos dice que:

> No hay mujer más agradecida que una puta redimida. Lo sé porque me casé con una. El trato con una prostituta es más honesto. El desafío es encontrar el verdadero amor ahí donde se vende… Aprendió a cocinar como me gusta, cambió su manera de vestir, esperaba mi regreso como un perro fiel en la puerta de la casa: nunca un esposo fue objeto de la devoción que Augusta me prodigó. No es el sexo lo que me atrae de las prostitutas sino el romance. (344)

La lectura que puede hacerse de estas palabras muestra la subordinación a la que la mujer es sometida, ya sea como prostituta o como esposa, lo cual, de nuevo es reflejo de una visión patriarcal. La aplicación que se puede hacer de ello es que el cuerpo femenino es usado para la ejecución de unos valores ideológicos "emocionales" que la sociedad sostiene—de amor, reproducción, familia, libertad sexual y, sobre todo, placer sexual—, percibidos como positivos e incluso premiados por una sociedad occidental, no obstante, usados para satisfacer una identidad masculina a expensas de una hegemonía sobre el sexo femenino. Estos valores, no empleados de forma igualitaria para ambos sexos, son más bien utilizados tras la máscara de una masculinidad bajo la cual se esconden, con el último objetivo de satisfacer unos intereses masculinos que preceden a unos de femeninos. La mujer (y su cuerpo) es, de nuevo, empleado para favorecer tanto unos deseos sexuales como unas experiencias emocionales (Joseph y Black 486) según un sistema patriarcal al que sirve.

Adicionalmente, estos valores sociales de amor, placer, etc. forman parte de un sistema neoliberal económico partícipe de aquellos mediante la compra de productos y/o servicios dirigidos a la alteración y estética del cuerpo femenino y como instrumentos para el placer sexual y emocional masculino. Así, por ejemplo, el uso de estimulantes sexuales para el placer sexual—normalmente para el hombre—, una industria billonaria enfocada en la cirugía cosmética—más usualmente para la mujer—, así como la creación de otros negocios cuyo blanco es la mujer y su embellecimiento, constituyen ejemplos de cómo unos valores sociales y emocionales son materializados en unas sociedades económicas neoliberales para el servicio y placer del hombre. Con ello, queda patente una vez más cómo un sistema patriarcal funciona paralelamente a uno de económico mediante unos valores emocionales del hombre que son satisfechos a expensas del cuerpo de la mujer, los cuales tienen un precio económico.

La prostitución y explotación sexual, constituye el máximo exponente de cómo la mujer y en específico su cuerpo, favorece el cumplimiento de unas identidades masculinas que, tanto históricamente como en el presente, han precedido a las femeninas. En definitiva, las mismas normativas patriarcales que sostenían unos actos emocionales mencionados anteriormente para la satisfacción de una identidad masculina a modo de "micro-machismo", son las que apoyan tanto la prostitución como la trata sexual mediante la legitimización de la compra de sexo por parte del hombre. Económicamente, esto es posible por un mayor poder adquisitivo del hombre, por una brecha salarial entre ambos sexos y por una mayor feminización de la pobreza.

El sistema patriarcal, materializado en la novela mediante la compra de sexo de pago ha constituido una forma de restaurar una masculinidad y un *statu quo* perdidos, especialmente ante los movimientos feministas globales como *Me too* que retan una visión de masculinidad asociada a un sistema patriarcal. Txetxu Aguado afirma que la prostitución y la pornografía actuarían de recordatorio para lo femenino de los ingentes peligros morales acechando a la mujer que se atreve a desviarse de la virtud (9).

En definitiva, el cumplimiento de la identidad masculina, legítima en sí misma, es, en realidad, el vehículo mediante el cual se han llevado a cabo unas acciones patriarcales y neoliberales en la figura del cliente de prostitución.

El *cliente consumidor*

Tercero, *Ellos* nos hace testigo de un *cliente consumidor*, el cual considera la prostitución como una transacción comercial consensual y pactada, lo cual elimina cualquier lazo emocional con la mujer prostituida. La visión que este cliente tiene de la mujer tiene una base neoliberal total, una en la cual el sexo no está vinculado a unas emociones, sino a un mero intercambio monetario. Así nos lo cuenta uno de los clientes de Milena, el Obispo de Estepona (España), el cual dice que: "A mí las putas me dan envidia, la verdad; recibir dinero por follar es todo un chollo, ¿no? Son unas ingratas, no aprecian el privilegio que les dio la vida… como dice mi ahijado: «Para un buen soldado, cualquier hoyo es trinchera»" (227).

Así, para este cliente, el cuerpo femenino es exclusivamente un producto o mercancía y la transacción comercial simboliza el centro de gravedad a través del cual opera el acto sexual, sea mediante una prostitución regulada o mediante una trata sexual. Ambas, son, de nuevo alimentadas por un sistema neoliberal económico que se nutre de unas ganancias lucrativas, como de un sistema patriarcal que permite el control de la producción, distribución y venta de unos cuerpos mayoritariamente por/para unos hombres (proxenetas y/o clientes). Ambos sistemas—el patriarcal y el neoliberal—no pueden desvincularse el uno de otro según una relación histórica existente entre ambos sexos en el que el hombre ha representado siempre la esfera productora y la mujer la reproductora, lo que ha sentado las bases para que ambos géneros hayan mantenido unos roles de hegemonía/subordinación respectivamente. Tal como afirma Heidi Hartman:

> Las sociedades patriarcales no son únicamente estructuras psíquicas, sino socio económicas, y la acumulación de capital refleja una visión patriarcal de la sociedad que contribuye a su perpetuación, al mismo tiempo que no se limita a una zona geográfica específica, sino que trasciende fronteras. (1-2)

Así, tanto en la realidad como en la novela, la mayoría de los responsables del reclutamiento, control de las mujeres y venta de estas a clientes son llevados a cabo por hombres, mientras que el usufructo y uso de unos cuerpos, son asimismo materializados por unos clientes que también son hombres con un nivel adquisitivo para la compra de sexo. La cosificación de la mujer como pura mercancía es expresada por Danica, una de las mujeres traficadas de la novela, la cual afirma que: "Nos marcan para que todos sepan que somos de su ganadería" (117).

Según esta metáfora, el código de barras de unos productos comerciales, los cuales pertenecen a una marca específica, son vendidos, de la misma forma que unas mujeres que pertenecen a unas mafias específicas son también vendidas.

Asimismo, se pone de relieve que la compra de sexo por parte del cliente no es un acto puramente económico, sino también uno de patriarcal, al poder materializar mediante el primero, un estatus social que permite tal acto patriarcal. Varios estudios corroboran esta idea al afirmar que: "Un número creciente de hombres busca a las prostitutas más para dominar que para gozar sexualmente… son estos los hombres que buscan la compañía de las prostitutas, porque lo que buscan en realidad es una experiencia de dominio y control total (Barahona & García Vicente, 2003). El narrador nos confirma esta misma idea cuando nos dice que: "Madame Ducleau entendió muy pronto que el poder y el sexo estaban necesariamente vinculados… el poder solo tiene sentido si se ejerce, y pocas cosas lo ofrecen de manera tan tangible como la posibilidad de tener acceso a mujeres inalcanzables" (176). En definitiva, la mujer es reducida a un cuerpo, base de una transacción mercantil pero también fruto de una hegemonía patriarcal creada por hombres y para hombres.

La dinámica bidireccional bajo la cual el sistema patriarcal y económico operan es reforzada, asimismo, mediante la fluidez con respecto a los diferentes roles masculinos en los que unos dirigentes de mafias, redes y proxenetas son asimismo clientes de sus propias mercancías. Ello muestra cómo el rol masculino se consolida como generador, pero también como promotor al sostener el control en toda la cadena mercantil.

Aunque se ha reportado extensamente que la mujer también es parte de una cadena de explotación sexual—normalmente mediante el reclutamiento de otras mujeres más jóvenes—(Siegel y De Blank 436), Zepeda se enfoca no solo en el hombre como máximo responsable, sino específicamente en el cliente como promotor social, ideológico y económico de la explotación a millones de Milenas en el mundo. Así, la novela nos habla de un perfil de clientes muy determinado de jeques árabes, directores de periódicos y políticos, todo ellos en una escala económica superior, pero también en una escala social elevada que los habilita para la compra de sexo y mediante los que queda patente que tanto unas leyes patriarcales como económicas funcionan contingentes unas a las otras.

El *cliente consumidor*, asimismo, justifica la transacción comercial mediante unas normas regulatorias típicas de un sistema de prostitución *regulacionista* mediante el cual la venta de sexo es legal. La visión consumista de la prostitución se muestra en las palabras del Director Financiero de Ferrocarriles de Alta Velocidad, el cual afirma que:

> Yo a mis putas las trato muy bien. Las tengo como reinas; me dan placer y yo las cubro de dinero. Yo sé que hay burdeles de espanto y que algunas mujeres sufren las de Caín. Pero no porque hubiera explotación en las minas se dejó de sacar mineral. Se trata simplemente de un asunto de regulación; condiciones de trabajo aceptables, una supervisión sanitaria y se elimina a los chulos indeseables que las explotan…un negocio redondo. (280, 282)

La visión del *cliente consumidor* es alentada asimismo por un sistema de prostitución *regulacionista,* tal y como se refleja en ciertas zonas geográficas y escenarios de la novela (México), mediante el cual la compra y venta de la mujer es legitimado bajo un cuerpo legislativo compuesto mayoritariamente por hombres. La esfera legal de la prostitución constituye una de las tantas aristas de un sistema patriarcal y neoliberal con la que se establecen conexiones con una trata. De acuerdo a Tania Rodríguez Mora:

> Aunque cada vez más mujeres participan en la política y aunque formalmente están reconocidos sus derechos y la equidad de género, el sexismo y el discurso de la supremacía masculina tienen vigencia en las prácticas, los imaginarios y los discursos, imposibilitando el cumplimiento del principio de equidad y la libertad propias de la democracia, pues permanentemente ponen trabas institucionales, organizacionales, políticas, socio-económicas o culturales-simbólicas al reconocimiento y pleno ejercicio de la ciudadanía de las mujeres. (54)

Aunque no es la intención de este artículo hacer generalizaciones con respecto a la ideología de un cuerpo legislativo de hombres y su rol como usuarios de prostitución, es importante apuntar que ello constituye, asimismo, reflejo de una realidad en muchas sociedades patriarcales. En tal caso, se pone de manifiesto una vez más cómo un sistema patriarcal actúa de forma paralela a uno neoliberal económico mediante la creación de unas leyes que permiten la prostitución por un cuerpo legislativo de hombres, usuarios a su vez de unos servicios que ellos mismos han creado y legalizado. Ello, no hace sino crear un escenario donde las redes de trata

puedan emerger y operar, así como un mayor abastecimiento de mujeres en un mercado sexual que se nutre, últimamente de mujeres traficadas.

Aunque existan posturas tanto partidarias como detractoras con respecto al vínculo entre prostitución y trata humana, es importante clarificar que la novela constituye un acto afirmativo a tal propuesta mediante la lógica de la oferta y la demanda en la figura del cliente. En efecto, no existe prostitución si no hay una demanda que la avale, al mismo tiempo que es lógico que unas mujeres traficadas puedan ser más fácilmente camufladas en unos círculos de prostitución donde esta es legal. Así, la legalización de la prostitución no es más que una manera de encubrir bajo una serie de leyes que legalizan la venta de sexo, todo un entramado de redes de trata humana para la explotación sexual que da pie a que grupos de traficantes operen dentro de unos límites geográficos.

Uno de los argumentos más comunes con los que un sistema patriarcal defiende la creación de tales leyes es el del consentimiento de la mujer, punto, asimismo, controversial. La mayoría de las escuelas feministas concuerdan con que muchos de los casos de prostitución o de entrada a un mercado laboral sexual ocurre exento a un consentimiento de aquella, pues la feminización de la pobreza y las desigualdades socioeconómicas entre sexos contribuye a ello. No obstante, otras posiciones ideológicas afirman que esta posición es reflejo, en realidad, de un paternalismo ejercido sobre la mujer mediante el cual se ofrece una imagen de aquella como incapaz de elegir por ella misma (Nielsen, 2018), imagen que, asimismo, la vulnera física y sexualmente.

Por otra parte, y con respecto al consentimiento de la mujer traficada, es notorio puntualizar que el mismo marco conceptual que define la trata humana considera irrelevante el consentimiento de la mujer[9] pues muchas mujeres son insertadas en la industria sexual debido a una necesidad económica, lo cual no difiere tanto de unas mujeres que se inician en la prostitución "voluntariamente", asimismo motivadas por un factor económico. Tal ausencia del consentimiento de la mujer, común tanto en la prostitución como en la trata sexual, desemboca en que aquella sea explotada explícita o implícitamente, legal o ilegalmente. A esto, debe añadirse que la afluencia de mujeres inmigrantes a unas sociedades de acogida hace que unas desigualdades de tipo económico, pero también social, lingüístico y cultural sean mayores, y, por tanto, también su vulnerabilidad con respecto a un consentimiento. Esto queda reflejado extensamente en la novela al ser la mayoría de las mujeres traficadas, extranjeras de Europa del Este y de Latinoamérica.

La postura de Zepeda con respecto a este punto es clara, al sostener un vínculo entre prostitución y trata sexual cuando unos políticos y policías usuarios de prostitución, no imponen sanciones suficientemente duras a unos responsables de trata sexual.

Disidencias literarias agenciales

Si en la sección anterior nos hemos enfocado en la denuncia que Zepeda hace con respecto a las razones por la que unos hombres justifican la compra de sexo, en esta nos centraremos en cómo la novela constituye una disidencia literaria mediante unos instrumentos literarios con los que se consiguen retar un sistema patriarcal dentro del mundo ficcional de la novela. Con ello, la novela intenta ofrecer una salida a la mujer prostituida y traficada, lo que realiza de varias maneras:

Primero, se produce una inversión de roles en los que la mujer ya no es amparada por el personaje masculino policía, amante o cliente, sino uno en el que aquella elige su futuro con respecto al mercado sexual en el que se encuentra. Así, se produce un cambio en el rol de la mujer, que pasa de víctima cuyo destino depende de un proxeneta que la explota o de un cuerpo policial (compuesto por hombres) que la "rescata", a un rol en el que ella misma se convierte en su propia salvadora, o cuanto menos, en control de su propio destino. De esta forma, la mujer no es producto de unos estereotipos mediante los cuales las trabajadoras sexuales de redes de trata son proyectadas como pobres, sumisas e ignorantes—parte de un sensacionalismo—ni tampoco como parte de un paternalismo en el que la mujer se proyecta como débil y vulnerable. Más bien al contrario, estas mujeres son capaces de crear su propio destino, sea mediante un final lucrativo para el espectador que no cumple con expectativas al no poder ser salvadas de unas redes de tráfico, o mediante una decisión de estas mismas mujeres de continuar con un trabajo sexual. Luis,—uno de los personajes que ayuda a Milena a escapar—le dice a esta: "Publicaremos *Historias del cromosoma XY*, y quizás continúes escribiendo" (434). Estas palabras ponen al descubierto un futuro para Milena que no está vinculado a una industria sexual, sino a la de un mundo literario, lo que rompe totalmente con unos estereotipos de mujeres supervivientes víctimas de la trata sexual que normalmente son devueltas a sus países de origen y en la misma situación inicial que las condujo a unas condiciones bajo las cuales son reclutadas por mafias. En el caso de Milena, esta decide no solo su propio futuro al materializar una huida, sino también el de sus clientes, mediante la publicación de unas vejaciones a las que es expuesta por aquellos. Más aún, la toma de control que Milena ejerce sobre su

propia sexualidad es gradual y cada vez mayor mediante la elección de ciertos clientes a los que adquiere el privilegio de rechazar. Las acciones de Milena para crear un espacio agente se ratifican en las palabras de uno de sus proxenetas cuando afirma que: "No me gusta esta Milena. No bebe mis palabras, ni vigila mis gestos como antes; las inflexiones de mi voz ya no sacuden su rostro" (455), lo que contrasta con una normativa en la que la mujer es percibida como un sujeto débil y sin recursos. Mediante estas estrategias agenciales, *Milena o el fémur más lindo del mundo* constituye una desviación de una representación literaria "mainstream" con las que se ha intentado proyectar a la mujer traficada previamente y ofrece unas resistencias literarias a la subordinación de la mujer. Aunque parte de un sensacionalismo literario, el autor consigue retar un sistema social y legal que no siempre consigue unos objetivos propuestos con respecto a la trata de mujeres, al producirse una impunidad de unas mafias de trata y de unos proxenetas que permiten que "Milena fuera comprada por treinta mil euros por un español" (36) y de que "Nunca se libraría del yugo de la explotación" (452). Implícitamente, Zepeda alude a unos gobiernos corruptos que en muchas ocasiones son los responsables de la falta de la tipificación de unos crímenes y de la implementación de unas leyes, ejemplificado por un bajo nivel de proxenetas juzgados o por la ausencia de unas leyes que sancionen al cliente como parte de la cadena criminal que afecta la trata humana para la explotación sexual. Este es el caso de México y España, ambos países escenarios de la novela, los cuales carecen de una ley que sancione al cliente.

Segundo, la perspectiva en primera persona tanto de los clientes como de los proxenetas mediante un lenguaje directo y gravoso en la sección de *Ellos* es capaz de desencadenar en el lector una reacción emocional de aversión hacia aquellos. El proxeneta nos dice:

> Me da risa cuando me acusan de ser despiadado… Todos los días del Señor millones de hombres recurren a los servicios de una ramera, y quieren que esté sana y limpia. Nosotros, los proxenetas, chulos o alcahuetes—llámenlo como quieran—, somos los responsables de que el servicio ofrecido satisfaga esa exigencia. (449)

Con estas palabras, Zepeda está enfrentando a un lector con la hipocresía de tantos hombres que rechazan la trata humana, pero no la compra de sexo comercial. Las palabras del proxeneta en esta novena entrega de *Ellos* proporcionan una visión social con la que muchos se identifican con respecto a la imposibilidad de erradicar la prostitución,

idea que este proxeneta ratifica. Así, se pone de relieve las conexiones entre la prostitución—supuestamente imposible de eliminar—con la trata sexual, la cual se visiona como vehículo al cumplimiento de unas necesidades sexuales de la sociedad masculina. La imposibilidad de probar el posible vínculo entre prostitución y trata sexual hace que no pueda llegarse a soluciones más conclusivas al respecto y otorga una salida a un lector incapaz de aceptar el dilema moral con respecto al abandono de una práctica que sospecha conduce a la trata sexual.

Independientemente de ello, la futilidad de eliminar la compra sexual en las palabras del proxeneta es avalada de nuevo por un sistema económico neoliberal cuyo objetivo es el lucro, y por uno de patriarcal mediante el cual se ejerce una hegemonía sobre la mujer. Según esta visión, la sexualidad es percibida como intrínseca al hombre, así como la búsqueda de un lucro económico que también pertenece a la esfera masculina mayoritariamente. El proxeneta nos lo cuenta en esta última entrega de *Ellos*:

> No se trata de que nos conduzcamos como cerdos, pero no llegamos a ningún lado negando nuestra pertenencia al reino animal. Somos organismos diseñados para satisfacer las condiciones básicas de supervivencia y reproducción. Allá los suecos,[10] que intentan prohibir sexo por dinero…un día se convencerán de que se tiran pedos que no huelen. Así que no importa cuánto desodorante nos untemos, no dejaremos de ser axilas, flujos y entresijos. Mejor vivir con ello que contra ello. (404)

La perspectiva de este proxeneta ratifica de nuevo lo trivial de negar unas necesidades sexuales, las cuales son encauzadas mediante una prostitución legal o mediante una trata sexual suministrada con mujeres traficadas. Las palabras del proxeneta adquieren relevancia al ser implícitas de la ineficacia de sancionar al cliente de prostitución mediante unas leyes. Aunque exista una controversia con respecto a la eficacia de aquellas, lo cierto es que cada vez existen más países que están incorporando una política sancionadora al cliente. Mientras que una posición partidaria afirma que ello disminuye la prostitución callejera, la detractora afirma que ello crea una vulnerabilidad en la mujer que se ve obligada a mantener relaciones con clientes con los que no lo haría si existieran más opciones, lo cual ocurriría si no se sancionara al cliente. Con respecto a este punto, más estudios empíricos deben llevarse a cabo al respecto.

Conclusiones

Como conclusión a unos objetivos, se ha intentado examinar cómo el cuerpo de la mujer es usado y explotado mediante la compra de unos servicios sexuales, lo que es sostenido por un sistema patriarcal y económico neoliberal mediante unos hombres que crean leyes para regular la prostitución, otros que reclutan a mujeres para redes de trata sexual, unos proxenetas que las explotan, y, finalmente, unos clientes que últimamente constituyen el último eslabón de la cadena humana de explotación. La pirámide social y económica establecida mediante un sistema patriarcal y un sistema económico neoliberal respectivamente hace posible que ambos actúen bidireccionalmente de manera que se refuerzan el uno al otro cuando un patriarcado permite y legitima explotar a la mujer, y uno de económico permite que el cuerpo de esta sea tratado como una mercancía.

Bajo una perspectiva económica, la novela también constituye una denuncia a cómo un sistema económico de sociedades occidentales fomenta una situación económica de pobreza de la mujer—mediante unos roles laborales que favorecen al hombre. Según esta idea, los roles laborales atribuidos a la mujer alientan que estas emigren a países más desarrollados en busca de trabajo, siendo este el primer método de reclutamiento de mujeres para la trata sexual (Lewis M. Andrews, 2012).

Desde un punto de vista literario, los testimonios de *Ellos*, sobre "las razones por las que los hombres se dan a sí mismos para prostituir a una mujer" (463), aluden a la importancia de enfocarse en la figura del cliente como nuevo antihéroe fílmico y literario, el cual subordina y cosifica a la mujer mediante un acto mercantil normalizado por la sociedad.

De forma más concreta, la compra de sexo por parte del cliente apunta a que es importante romper con ideas sumamente arraigadas en conexión con unos paradigmas de género y roles de género, los cuales son el reflejo de una ideología hegemónica sobre la mujer que tiene su base en un concepto cultural de aceptación de sexo de pago, en uno de superioridad racial con respecto a la mujer prostituida y en unos estereotipos de la mujer migrante en referencia a su sexualidad, lo que transfiere al acto de la compra. Según estos paradigmas, el cliente de prostitución es el resultado "de una cultura sexohegemónica y de un narcisismo falocéntrico" en la que la misoginia, la heteronormatividad y el androcentrismo son sus ejes fundamentales" (Gómez Suárez et al. 2015).

Asimismo, la regulación de la prostitución aviva el debate sobre si existe un vínculo potencial entre prostitución y trata humana para

la explotación sexual, el cual aún se mantiene como inconcluso. Por consiguiente, resulta imperativo tomar conciencia de estos y otros vacíos y poder probar tal vínculo, así como de llevar a cabo una investigación más exhaustiva sobre la efectividad de unas leyes que sancionen al cliente.

El acercamiento crítico a estos paradigmas ideológicos se traduce en "reprogramar" el significado de masculinidad, no solo mediante medidas legales, sino mediante políticas educativas, sociales y mediáticas institucionales, así como parentales en el ámbito doméstico, algo que involucraría a toda la sociedad. Todo ello tendría un impacto en como visionamos el concepto de masculinidad, no bajo una mirada patriarcal, sino bajo una en la que la igualdad de género constituye un referente y no solo una forma de aparentar unos principios ideológicos occidentales. *Milena o el fémur más bello del mundo* constituye una mirada de denuncia dirigido mayoritariamente a un cliente de prostitución, pero también a todo un sistema que sostiene la posibilidad legal, económica e ideológica de unas sociedades consumidoras de sexo comercial que cosifican a la mujer.

Notas

[1] No debe confundirse en español la "trata" del "tráfico", lo que equivale en inglés a *human trafficking* y *smuggling* respectivamente. Mientras que el tráfico consiste en el negocio lucrativo de transportar a migrantes, normalmente de unas fronteras a otras de forma ilícita y con el conocimiento y consentimiento de aquellos (siendo este pues, trasnacional), la trata es un delito que afecta tanto dentro de unas barreras nacionales como internacionales y cuyo objetivo último es la explotación de las personas (sexual, laboral, para la extracción de órganos, o para servidumbre) en contra de su voluntad.

[2] Aunque el término *prostitución* y *trata humana para la explotación sexual* discrepan con respecto al supuesto consenso bajo el cual el primero ocurre y el segundo carece, este artículo se identifica ideológica y mayoritariamente con una postura feminista predominante bajo la cual no existe la prostitución voluntaria, pues esta constituye intrínsecamente una violencia a la mujer física, psicológica, sexual y económica. Por consiguiente, al referirme al término *prostitución*, lo haré bajo la premisa que constituye una actividad contraria a la voluntad de la mujer, pero que unas circunstancias socioeconómicas en su mayor parte la han conducido al acto de prostitución, lo cual facilita, asimismo, la entrada de aquella a unos círculos de trata humana.

[3] El vínculo entre prostitución legal y trata sexual aún permanece controversial y casi imposible de probar debido a lo ilícito de la trata sexual y a la clandestinidad mediante la cual se lleva a cabo este delito. No obstante, este artículo y su autora

se identifican con la posición ideológica de una escuela feminista que sostiene la existencia de un lazo intrínseco entre una y otra.

[4] Mabel Lozano es uno de los nombres fílmicos más importantes en el mundo de habla hispana en la lucha contra la trata sexual. Su activismo e involucración social en esta causa a través del cine ha sido extensamente reconocido con documentales como "Chicas nuevas 24 horas" (2015) y su último documental, "El proxeneta" (2017).

[5] Según la INTERPOL los distintos tipos de trata humana se pueden clasificar en: trata para la explotación sexual, para los trabajos forzados, para el acto de cometer actos delictivos forzados, para la servidumbre y para la extracción de órganos.

[6] Según la Oficina de las Naciones Unidas contra el Delito y el Crimen (UNODC), el 72% de las víctimas de la trata humana son del género femenino, 23% de las cuales son niñas menores de edad. Asimismo, más de la mitad de las víctimas de la trata humana son para el propósito de ser explotadas sexualmente. https://www.unodc.org/bolivia/es/La-UNODC-presento-el-Informe-Global-de-Trata-de-Personas-2018-con-enfasis-en-sudamerica.html

[7] Desde el punto de vista académico, existe un consenso en el que casi la mayoría de los clientes son del sexo masculino y de que el hecho de que existan algunas mujeres que pagan por una relación sexual es tan mínima que no forma parte de un debate sobre prostitución y clientes. Todo ello está corroborado por autores en el campo (Hendel & Vacarezza, 2011; Amador Soriano, Arroyo Arcos, & Segrado Pavón, 2010).

[8] Incluso en países donde se sanciona al cliente y no a la trabajadora sexual, esta continúa siendo estigmatizada y tratada como a una criminal (Nielsen, 2018).

[9] *La Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito* establece que: "A person cannot be considered to have consented to being exploited where consent was obtained through improper means or, in the case of children, where their particularly vulnerable status makes it impossible for them to consent in the first place. https://www.unodc.org/documents/human-trafficking/Toolkit-files/08-58296_tool_1-3.pdf

[10] Suecia fue el primer país que sancionó al cliente de prostitución en el año 1999.

Obras citadas

Aguado, Txetxu. *Sexualidades disidentes: un acercamiento fílmico desde la prostitución y la pornografía.* Dykinson S.L., 2015.

Amador Soriano, Karina, et al. "Turismo sexual, prostitución varonil y VIH-SIDA en Cancún". *Teoría y Praxis*, vol. 7, 2010, pp. 115-27.

Anderson, Bridget, and Davidson J. O'Connell. *Is Trafficking in Human Beings Demand Driven?: A Multi-Country Pilot Study*. IOM, International Organization for Migration, nº 15, 2003.

Andrews, Lewis M. "Human Trafficking, the Other Good Reason to Reform Immigration". *FEE Foundation for Economic Education*, 2012.

Barahona Gomariz, M. J y L. M García Vicente. *Una aproximación al perfil del cliente de prostitución femenina en la Comunidad de Madrid*. Dirección General de la Mujer, 2003.

Della Giusta, Marina, et al. "What Money Buys: Clients of Street Sex Workers in the US". *Applied Economics*, vol. 41, no. 18, 2009, pp. 2261-77.

Di Nicola, A., et al., eds. *Prostitution and Trafficking. Focus on clients*. Springer, 2009.

Euchner, Eva-Maria y Christofph Knill. "Prostitution: Sin, Unavoidable Evil, or Recognized Profession?" *On the Road to Permissiveness? Change and Convergence of Moral Regulation in Europe*, ed. Christoph Knill et al. Oxford University Press, 2015, pp. 129-57.

Gómez Suárez, Águeda et al. *El putero español. Quiénes son y qué buscan los clientes de prostitución*. Los libros de la catarata, 2015.

Hartmann, Heidi. "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union". *Capital and Class*, vol. 3, no. 2, 1989, pp.1-33.

Hendel, Veronica y Nayla Luz Vacarezza. "Subjetividades masculinas en construcción: Prácticas prostituyentes entre los jóvenes del Club Agronomía Central". *Intersticios: Revista sociológica de pensamiento crítico*, vol. 5, no.1, 2011, pp. 171-79.

Joseph, Lauren J. y Pamela Black. "Who's the Man? Fragile Masculinities, Consumer Masculinities, and the Profiles of Sex Work Clients". *Man and Masculinities*, vol. 15, no. 5, 2012, pp. 486-502.

"La UNODC presentó el Informe Global de Trata de Personas 2018, con énfasis en Sudamérica". UNODC (Oficina Naciones Unidas contra la Droga y el Delito).

Legardinier, Claudine y Saïd Bouamama. *Les clients de la prostitution.* Presses de la Renaissance, 2006.

Monto, Martin A. y Christine Milrod. "Ordinary or Peculiar Men? Comparing the Customers of Prostitutes with a Nationally Representative Sample of Men". *International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology*, vol. 58, no. 7, 2014, pp. 802-20.

Nielsen, Alek. "Nordic Model: The Ongoing of Criminalization of Sex Workers in Northern Europe". *Medium*, 2018.

Pitts, M. K., et al. "Who Pays for Sex and Why? An Analysis of Social and Motivational Factors Associated with Male Clients of Sex Workers". *Archives of Sexual Behavior*, vol. 33, no. 4, 2004, pp. 353-58.

Plambech, Sine. "The Art of the Possible: Making films on Sex Work Migration and Human Trafficking". *Anti-Trafficking Review*, vol. 7, 2016, pp. 1-8.

Rodríguez Mora, T. "Porque no es lo mismo decir gallo que gallina: Discurso político y representaciones de género en la nueva democracia mexicana". *Andamios*, vol. 2, no.3, 2005, pp. 51-75.

Solana, J. L. *La prostitución, tráfico e inmigración de mujeres*. Comares, 2003.

"The issue of consent". UNODC. https://www.unodc.org/documents/human-trafficking/Toolkit-files/08-58296_tool_1-3.pdf.

"Tipos de trata de personas". INTERPOL, 2020. https://www.interpol.int/es/Delitos/Trata-de-personas/Tipos-de-trata-de-personas.

UNAIDS. Joint United Nations Programme on HIV/AIDS. *UNAIDS Guidance Note on HIV and Sex Work,* 2009. https://www.unaids.org/sites/default/files/sub_landing/files/JC2306_UNAIDS-guidance-note-HIV-sex-work_en.pdf.

Zepeda Patterson. *Malena o el fémur más lindo del mundo*. Planeta, 2014.

"What is human trafficking?" UNICEF United States Fund. End Trafficking. https://www.unicefusa.org/sites/default/files/assets/pdf/End-Child-Trafficking-One-Pager.pdf.

Sexualidad y subversión en el personaje caricatográfico colombiano Cándida

María Elsy Cardona
Saint Louis University

En su artículo "Political Humor and Authority: From Support to Subversion", David Paletz, experto en Ciencias políticas y Comunicación de la universidad de Duke, centra su interés en el humor como recurso de empoderamiento que permite al humorista "to confront authority, to diminish it, reduce its distance and majesty, thereby revealing authority-holders as imperfect mortals, error-prone humans, ordinary people unworthy of special respect, deference, or perpetuation in office" (484). Siguiendo este criterio, Paletz analiza cuatro aspectos del humor político: el blanco del humor, el enfoque del mismo, la aceptabilidad dentro del público, y la presentación del humor (485-87). Su análisis lo conduce a identificar cuatro tipos de humor: *humor compasivo* o *alentador*; *humor benigno*; *humor debilitante*; y finalmente, el *humor subversivo* (487-92).

Dado que el estudio de Paletz versa específicamente sobre el humor político, tema del presente artículo, su modelo resulta apropiado

---

Maria Elsy Cardona is Emerita Professor of Spanish in the Department of Languages,Literatures and Cultures at Saint Louis University (Missouri) and worked as Associated Faculty in the Department of Women and Gender Studies. Her academic and research interests revolve around contemporary women poets of Spain, translation studies, and women and gender representation in comics in the Hispanic world. Her recent publications include *Aurora Luque: Haikus de Narila, Portuaria; Introducción y traducción*, a bilingual edition of work by Aurora Luque, one of Spain's leading contemporary poets; and *Con el lápiz en la mano: mujeres y cómics a ambos lados del Atlántico*, a volume devoted to Hispanic women cartoonists which she co-edited and to which she contributed "Magola: visión ginocéntrica y empoderamiento de la mujer," an article about Magola, the popular comic character created by the Colombian artist Adriana Mosquera (Nani). Her research has also focused on two Colombian political cartoonists, Consuelo Lago and Jairo Peláez Rincón (Jarape). "Nieves, testimonio gráfico de la historia de Colombia: una perspectiva feminista; una nueva manera de ver la realidad", her article concerning Lago's main carácter, Nieves, will soon be forthcoming.

en el análisis de *Cándida*,[1] caricatura política del químico y dibujante Jairo Peláez Rincón (en adelante, Jarape, su seudónimo)[2] y de su personaje homónimo. La selección de *Cándida* como caricatura política obedece, por un lado, a su alcance nacional a través de su publicación en *El Espectador*[3] y, por otro, al hecho de que este personaje femenino, junto con otros conocidos personajes como "Nieves" de Consuelo Lago, se ha convertido en un ícono en la crítica del acontecer nacional colombiano.[4]

Este trabajo analiza al personaje Cándida considerando los siguientes tres aspectos: su sexo y su viabilidad como representante de la opinión pública; las relaciones de poder que su sexo y su posición en la sociedad generan dentro del espacio público en el que opera; y el tipo de humor político que prevalece en la caricatura. Para el propósito de este análisis se han escogido varias viñetas[5] de la caricatura política *Cándida* publicadas entre el 2008 y el presente. Este período cubre tres presidencias: los últimos dos años del segundo período presidencial de Álvaro Uribe Vélez (2008-10); dos períodos de la presidencia de Juan Manuel Santos (2010-18);[6] y el primer año de presidencia de Iván Duque Márquez (2018-19). Las viñetas escogidas son una muestra representativa de las preocupaciones recientes y actuales del ciudadano colombiano frente al manejo del país por las autoridades políticas.

Cándida, personaje caricatográfico: Iconografía y arte de opinión pública

El conocido teórico colombiano Carlos Alberto Villegas Uribe define el *personaje caricatográfico* como "un protagonista ficcional altamente empático," cuyas características, condiciones sicológicas y temática, el caricatógrafo extrema con el fin de "acentuar las gesticulaciones sociales o develar las intenciones reales de los actores sociales que amenazan valores considerados universalmente válidos" ("Aportes" 19). La iconografía de este personaje y sus características caricatográficas buscan, usando las palabras de Villegas Uribe, "crear conciencia colectiva, provocando y castigando con la risa a los actores sociales" (19).

Cándida, personaje de la caricatura editorial homónima, es una mujer entre veinte y treinta años de edad, de pechos redondos, voluptuosas caderas y largas piernas.[7] Su exuberante cabello, largo, castaño y rizado suele aparecer suspendido en el aire sin caer sobre sus hombros, como retando la gravedad. Esta peculiar disposición de su cabello aporta balance a su figura ya que su cabeza es proporcionalmente más pequeña que su cuerpo y le confiere un aire de diosa mitológica. Suele llevar los hombros descubiertos y viste ropa ajustada y corta lo que

le permite exhibir sus atributos físicos. De una de su piernas cuelga un condón cuya función iconográfica es no solo servir como sinécdoque de su oficio sino también como mensaje de protección al público dado al sexo casual (Figura 1). Sus largas y voluptuosas piernas, enfundadas en seductoras mallas negras, terminan en un puntiagudo ángulo que semeja la lámina de un afilado cuchillo (en la Figura 2, por ejemplo, una de sus piernas parece estar a punto de penetrar el balón de fútbol bajo su pie). Juntas y semiabiertas parecen un par de tijeras, a veces amenazantes en su prominencia (Figura 3). Este rasgo del dibujo resalta a la vez el carácter combativo y de ficción del personaje. Finalmente, otro detalle notable de la caricatura, como lo señala Magdalena Barrero, es la presencia de "una petición del autor en la esquina inferior izquierda de la viñeta" ("Heroínas"). El mensaje, a manera de paratexto, reclama la liberación de los secuestrados o pregunta incansablemente dónde están los desaparecidos de la guerra intestina que sufriera Colombia por más de cincuenta años y cuyo fin aún está en peligro. En ocasiones el mensaje se usa para enviar mensajes de ánimo a la población o para insistir en alguna demanda de justicia social.

Varias críticas feministas, entre ellas las americanas Rebecca Collins y Trina Robbins, han investigado la representación de la mujer en el medio gráfico. Collins señala que diferentes estudios sobre la presentación del género en la industria mediática revelan que

> when women are portrayed, it is often in a circumscribed and negative manner. Women are often sexualized—typically by showing them in scanty or provocative clothing. Women are also subordinated in various ways, as indicated by their facial expressions, body positions, and other factors. Finally, they are shown in traditionally feminine (i.e., stereotyped) roles. (Collins 290)

Robbins, por su lado, explica que para finales de la década de los ochenta, la tendencia en el cómic popular norteamericano era exagerar ciertos atributos sexuales en el dibujo de los personajes:

> The males grew progressively more muscular, their necks thickened, while their head grew smaller. The females, on the other hand, developed longer legs while their breasts attained incredible proportions, perfectly round in shape, and often larger than their heads. To show off these bizarrely morphed bodies, the artists clothed the women in bottom-baring thong bikinis, with as little as possible on top. (Robbins)

Esta tendencia parece haber sido adoptada por dibujantes del cómic en diferentes latitudes. Así, a primera vista, Cándida parece acomodarse a las representaciones del cuerpo de la mujer descritas por Collins y Robbins. Pero, ¿podría decirse que Cándida es un ejemplo de la tendencia a la caracterización degradante de la mujer en el medio gráfico? Para contestar a esta pregunta es necesario considerar que como personaje caricatográfico, como ya lo señalara Villegas Uribe, su propósito es "crear conciencia colectiva, provocando y castigando con la risa a los actores sociales" ("Aportes" 19). Aún más, como caricatura política, *Cándida* tiene como objetivo la enseñanza y la reflexión y el dibujo forma parte integral de estos objetivos. La crítica de arte colombiana, Beatriz González coincide con Villegas Uribe al considerar dos aspectos, un aspecto ético y uno estético, en la naturaleza de la caricatura política. Por su carácter ético, dice González, "[l]a caricatura política…es un arte propio de la opinión pública, cuyo objetivo es agitar las conciencias". El dibujo, componente del nivel estético de la caricatura, es para González un arma para la enseñanza y la reflexión. Añade la crítica, "corregir [a través del dibujo / de la caricatura política] es la forma más civilizada de educar".

Si aceptamos que la caricatura política es un arte como propone González, y que su objetivo es el crear o agitar conciencias como proponen González y Villegas Uribe, podríamos ir más lejos y diferenciar entre arte y pornografía. El *Duhaime's Legal Dictionary* explica la diferencia entre los dos términos así: "True art conveys a thought, a speculation, or a perception about the human condition. Pornography is the pictures of sex organs and their usage devoid of all other meaning-the personality having no place. They bear in upon one a sense of increasing ugliness and degradation of the human being".

Estas consideraciones ayudan a aclarar la naturaleza de la sexualización en *Cándida.* En efecto, *Cándida* usa el dibujo como arma para la enseñanza y la reflexión, objetivos primordiales de la viñeta según señala González. La viñeta en la Figura 1 es un buen ejemplo de cómo el dibujo contribuye a la enseñanza y la reflexión. La viñeta ilustra el empleo del metadibujo con un propósito didáctico. La autorreferencialidad del metadibujo se vale de una trabajadora del sexo para promover el uso del condón como protección contra la comunicación de infecciones venéreas durante el sexo casual. El que la advertencia venga de la voz de una trabajadora del sexo le confiere autoridad al mensaje; así, puede decirse que la viñeta cumple con su intención didáctica. El metadibujo sirve también aquí para enviar un mensaje sesgado a las autoridades

con respecto a la vulnerabilidad de las trabajadoras del sexo, un grupo minoritario, a menudo criminalizado y victimizado en las sociedades neoliberales en las que aún el sexo se comercializa (Dewey y Kelly 3).[8] La vulnerabilidad del personaje como la intención didáctica de su mensaje (Cándida aboga tanto por la salud de los ciudadanos como por la de las trabajadoras del sexo) hacen de este un "personaje altamente empático". Cándida involucra activamente al lector invitándolo a hacer una reflexión que va más allá de una consideración pasiva. Cándida expone al lector a una realidad oscura de su realidad y le ofrece una percepción profunda acerca de la condición humana. Lo invita a cuestionar los principios bajo los que operan las economías neoliberales y a reconocer y, tal vez, adherirse a la denuncia subyacente del efecto que dichas políticas comerciales tienen sobre uno de los sectores más vulnerables de la población, las mujeres. De esta manera, el personaje cumple con el objetivo ético de "agitar las consciencias" y su mensaje didáctico lo eleva a la categoría de arte, según la definición del *Duhaime's Law Dictionary*.

El objetivo didáctico, la invitación a la reflexión y la agitación de las consciencias en el discurso de Cándida se hacen explícitos en otras ocasiones como puede observarse en las viñetas de las Figuras 4 y 5. La viñeta en la Figura 4 denuncia de manera directa las políticas económicas que empobrecen cada vez más a la población marginalizada. Dewey y Kelly señalan que "[i]n recent decades the implementation of neoliberal economic policies in many nations has resulted in a marked decline in subsistence agriculture, widening gaps between the rich and the poor, increased economic migration, and the explosive growth of a highly gendered service work sector" (3).[9] Si a estos factores agregamos el empobrecimiento del sector rural colombiano a causa de una guerra intestina de más de cincuenta años y la consecuente prostitución a que se han visto obligadas las mujeres campesinas por el desplazamiento forzado, podemos considerar que la respuesta de Cándida, "Una pobreza extrema", apenas roza la superficie en la descripción de la difícil situación de la mujer colombiana (Laura Rangel; Louise Højen; Neyla Pardo).[10] La viñeta en la Figura 5 expone de manera explícita la creciente negligencia del estado colombiano en procurar el bienestar de sus ciudadanos, y la cada vez más evidente desconexión entre empleadores y empleados ya que la selección de un empleo, aún aquellos humanamente degradantes, se considera una opción. Junto con el sociólogo Zygmund Bauman, Dewey y Kelly denuncian las consecuencias morales y económicas a nivel global de la filosofía neoliberal. Bajo esta filosofía, apuntan que "the responsibilities for resolving the quandaries generated by vexing volatile

and constantly changing circumstances is shifted onto the shoulders of individuals—who are now expected to be 'free choosers' and to bear in full the consequences of their choices" (9). De nuevo, las medidas de un sistema tal afectan desproporcionalmente a las mujeres colombianas víctimas del desplazamiento forzado que las fuerza a hacer de la venta ambulante, incluso de sus cuerpos, un medio de sustento (Giraldo).[11] A partir de su intrínseca naturaleza como arte de la opinión pública, la caricatura editorial *Cándida* y su personaje ayudan a diario al lector colombiano a dilucidar sus propias circunstancias, a reflexionar sobre ellas y, ulteriormente, a actuar sobre ellas. Es también un recurso que empodera al caricaturista a confrontar la autoridad y disminuir su poder exponiendo sus imperfecciones y juzgando sus errores como propone Paletz (484).

Cándida: espacio público y relaciones de poder

¿Cae el personaje Cándida dentro de la representación restringida y negativa del rol de la mujer en los medios gráficos en los que, como señala Collins, la mujer suele aparecer en posición de subordinación y en los que a menudo aparece ejecutando "traditionally feminine (i.e., stereotyped) roles"? (290). La respuesta es ciertamente no. Al contrario de lo que sugeriría su oficio como trabajadora del sexo, Cándida se presenta como una mujer independiente, capaz de analizar y de evaluar su entorno de manera crítica; de interactuar con miembros de todos los estratos de la población, desde indigentes hasta altos representantes del gobierno, y de expresar sin temor su opinión como se puede observar en las Figuras 6 y 7.

Algunos expertos del cómic destacan su creatividad y cultivado intelecto; otros su independencia y autoconfianza. Villegas Uribe la describe como una "prostituta instruida y creativa con vocación de sicoanalista que aconseja a las personalidades nacionales desde cualquier esquina de sus ciudades" ("Aportes"14). La descripción de Villegas Uribe aproxima a Cándida a la calidad de "hetaira", mujeres del bajo mundo, independientes, instruidas, creativas e inteligentes, que solían tener relaciones con los hombres más poderosos de Grecia y compartían con ellos sus victorias políticas (Beauvoir 90-91).[12] En efecto, Cándida, cual hetaira de la antigua Grecia, cuenta entre sus clientes a miembros de la élite política colombiana. Libre de ataduras sentimentales y de la obligación de responder a las expectativas de la sociedad por estar fuera de ella, tiene la libertad de elegir y manejar su vida y posesiones como le plazca. Simone de Beauvoir explica el atractivo que estas mujeres tenían para los hombres:

> Free to make disposal of themselves and of their fortunes, intelligent, cultivated, artistic, they were treated as persons by the men who found enchantment in their company. By virtue of the fact that they escaped from the family and lived on the fringes of society, they escaped also from man; they could therefore seem to him to be fellow beings, almost equals. (91)

Tal vez sean estas mismas cualidades en Cándida las que atraen al lector. Libre de toda atadura, Cándida aprovecha su libertad para criticar el estado del país, cuestionar los motivos de los políticos, reclamar derechos y denunciar abusos e irregularidades.[13] Admiramos su espíritu intrépido y su agudo juicio crítico. De ahí que la periodista Magdalena Barrero la calificara de "heroína" por su labor de portavoz de los derechos de las clases marginadas y su sagaz denuncia de los males del país.[14]

Tanto Villegas Uribe como Barrero subrayan la soltura con que Cándida hace suyo el espacio público. Dice Barrero al respecto: "[Cándida] es una mujer inteligente, que se desliza desafiante en la oscuridad gracias a sus palabras, [y] que destila una seguridad envidiable". En efecto, Cándida, dueña de sí misma, y siempre vigilante, recorre las calles de la ciudad, escoltada solamente por su perrito Coqui o su gato Posconflicto. Durante el día, Cándida aparece paseando por la ciudad, conversando con estudiantes, niños o mujeres que la consultan; visitando el Congreso; leyendo el periódico; o simplemente observando y reflexionando desde una esquina. Por la noche, aparece en cafés, bares, parques, o caminando en la calle acompañada por distintos hombres. A veces su figura se pierde en el apabullante anonimato de la ciudad; apenas reconocible detrás de una ventana (Figura 8) o metida en un diminuto coche en medio del tráfico (Figura 9). Sin embargo, su voz se escucha siempre, fuerte y clara, desafiante y segura. De día o de noche, la ciudad es su hábitat, su espacio a la vez público y privado.

Para entender la relevancia de la apropiación que hace Cándida del espacio público vale la pena detenerse a considerar la naturaleza de la separación entre espacio público y privado en la sociedad occidental. En su influyente estudio sobre el tema, la teórica feminista Nancy Duncan explica que "[t]he private space *as an ideal type* has traditionally been associated and conflated with: the domestic, the embodied, the natural, the family, property, the 'shadowy interior of the household', personal life, intimacy, passion, sexuality, 'the good life', care, a haven, unwaged labour, reproduction and immanence" (128). En contraste, dice Duncan, "[t]he public space *as an ideal type* has traditionally been the domain

of the disembodied, the abstract, the cultural, rationality, critical public discourse, citizenship, civil society, justice, the market place, waged labour, production, the polis, the state, action, militarism, heroism and transcendence (128). Por último, añade Duncan que "[t]he public/private dichotomy (both the political and spatial dimensions) is frequently employed to construct, control, discipline, confine, exclude and suppress gender and sexual difference preserving traditional patriarchal and heterosexist power structures" (128).

Después de considerar estas definiciones, podría decirse que la autonomía de Cándida se aproxima a la del hombre en el sistema patriarcal dado su dominio de ambos espacios. Paradójicamente, su oficio como trabajadora del sexo, le da a Cándida plena privacidad y autonomía dentro del espacio privado ya que al no tener familia, ella es la soberana única y total de sí misma. Al ser dueña de su cuerpo puede cambiar de pareja a su gusto y ejercer control sobre su reproducción. Su cuerpo, su propiedad y su autonomía son inmanentes a ella. Por otro lado, la ciudad, ese espacio público donde opera, se convierte material y metafóricamente, en una plataforma pública desde la cual reclama sus derechos civiles, los de otros grupos marginados y los de la ciudadanía en general. Aunque no alcanza la agencia de una hetaira en la Grecia antigua, Cándida, como las hetairas, es respetada igualmente por políticos y ciudadanos; ejerce, sin aparentes consecuencias, su derecho a la libertad de expresión; cobra por sus servicios participando activamente en la economía del país; e influye sobre las fuerzas de poder del estado a través de su discurso diario. Finalmente, hace también uso de su derecho, como ente político, a organizarse y a actuar activamente en el reclamo de la justicia, logrando así trascendencia pública como personaje. Al respecto del uso del espacio público como plataforma en la lucha social dice Duncan que

> the public sphere is not just the site of state politics and regulation, nor is it limited to the market place or the economy; it is also the site of oppositional social movements. In fact, under many definitions, the public sphere is a political site separate from, and often critical of, the state and the economy. As opposed to the private sphere, it is the discursive and material space where the state and its powers, as well as oppressive aspects of the dominant culture (misogyny, homophobia, racism), are open to challenge by those who have been marginalized in various ways. (129-30)

Asimismo, Mrinalini Sinha en su artículo "Gender and Nation" enfatiza el uso que han hecho las mujeres del espacio público a lo largo de la historia para adelantar proyectos sociales de impacto nacional:

"[f]rom the peasant women whose bread riots ignited the French Revolution (1789) and the Russian Revolution (1917) to the contribution of elite and bourgeois women in various nationalist movements" (230). Y añade: "Women have contributed to social reform and public education movements, they have participated in various rituals and protests that constitute 'the national public'" (énfasis en el original, 230).

Como estas mujeres, Cándida usa el carácter público de la caricatura política para denunciar el maltrato y la criminalización de un grupo minoritario y vulnerable, el de las trabajadoras de sexo. Además de las Figuras 1, 4 y 5 ya analizadas, las Figuras 10 y 11 son ejemplos del empleo del espacio público en la viñeta con un propósito didáctico específico en cada una, el de corregir estereotipos (Figura 10), y el de señalar la manipulación de la verdad (Figura 11). En la Figura 10, Cándida, consciente de que como personaje ficticio goza de una autonomía que sus colegas de carne y hueso no tienen, usa su voz para reclamar respeto y protección para su gremio. La viñeta condena la hipocresía de una sociedad que comercializa el sexo pero discrimina a las trabajadoras del sexo; que no les da opciones, y luego las juzga como "putas" y las penaliza.[15] Al emplear la dicotomía "cielo vs. infierno", Cándida hace alusión metafórica al origen religioso y estatal del acoso moral y legal que ha estereotipado a las trabajadoras del sexo y que las ha sentenciado a una vida marginalizada de la sociedad. Más audazmente, usa esta dicotomía "cielo vs. infierno" y por extensión "bueno vs. malo" para poner a las trabajadoras del sexo, por su victimización, al mismo nivel de aquellas otras mujeres, protegidas y veneradas, "las madres de la patria" (Sinha 230-31). Sutilmente Cándida sugiere que las trabajadoras del sexo como las "buenas mujeres", "las madres de la patria" van al "cielo". Igualmente sugiere que ambos grupos han conocido "el infierno" aquí en la tierra. Al estar subordinadas al poder hegemónico masculino tanto las trabajadoras del sexo como las "madres de la patria" son victimizadas aquí en la tierra; mientras unas son comercializadas, las otras son usadas para reproducir y transmitir un discurso ideológico que las oprime.

En la Figura 11, Cándida usa la parodia para equiparar la "prostitución", ese "vicio"[16] condenado por la sociedad, a la corrupción de dos personajes conocidos de la política colombiana, Alejandro Ordóñez, exprocurador general de la nación, y el expresidente Álvaro Uribe Vélez. Estos dos personajes, ambos acusados de corrupción en sus respectivos cargos, convocaron una marcha de "rechazo a la corrupción, defensa de la familia y una supuesta protección de la democracia" (Corredor Roa) para el primero de abril de 2017.[17] Al exponer la incongruencia entre los

propósitos de la marcha ("protestar contra la corrupción") y la naturaleza corrupta de quienes la convocan y compararla con la incongruencia que sería que Cándida, una trabajadora del sexo, marchara en contra de la prostitución, la viñeta subraya la burla a la verdad que representa la marcha de Ordóñez y Uribe. A la vez alerta al público acerca de la facilidad con que los políticos manipulan la opinión pública y señala la urgencia para el lector de estar bien informado.

Estas cinco viñetas educan a la población, corrigen estereotipos, denuncian falsedades, reclaman derechos. En términos de Paletz, confrontan la autoridad, disminuyen su poder y juzgan sus errores, logrando un efecto de empoderamiento en el lector y en el dibujante. Cándida, por su acceso al espacio público, es una portavoz ideal en defensa de los grupos marginados y una agente efectiva en la denuncia de irregularidades políticas. No es de extrañar que la periodista Barrero le atribuyera el calificativo de "heroína", término usado por el *Diccionario de la lengua española* para denotar a una "persona que realiza una acción muy abnegada en beneficio de una causa noble"; o que Jarape la dibuje con rasgos físicos envidiables, casi no humanos, aunque no le atribuya superpoderes.[18] ¿Sugiere Jarape que sus superpoderes no están en sus rasgos físicos sino en su capacidad de transformar la opinión pública, o que los problemas colombianos son tan graves que se requiere de poderes sobrehumanos para resolverlos?

Cándida: Humor y autoridad

La pregunta que se plantea Paletz al inicio de su artículo "Political Humor and Authority: From Support to Subversion" es si el humor dirigido a aquellos que tienen autoridad importa, si funciona como generador de cambio (484).[19] En opinión de Paletz la agencia de cambio está en el humorista y en su audiencia; ve en el humor una herramienta de empoderamiento que disminuye la autoridad de aquellos que detectan el poder, los confronta y los expone como seres humanos que pueden ser juzgados por sus errores.

Paletz argumenta que en el humor político hay un rango que cubre cuatro tipos de humor: el *humor compasivo* o *alentador* que araña pero no hiere; el *humor benigno*, usualmente una combinación entre un humor compasivo y debilitante; el *humor debilitante* que socava la autoridad y perturba a la audiencia; y finalmente, el *humor subversivo* usualmente soez y de una ferocidad que ejerce violencia. Para determinar el tipo de humor presente en un determinado humorista, Paletz sugiere analizar el humor político según cuatro criterios: el blanco del humor; el enfoque del

mismo (debilidades, errores, defectos, incompetencia); la presentación del humor (el medio, el modo en que se presenta, cómo involucra a la audiencia y su grado de hostilidad); y su grado de aceptabilidad dentro del público. Nos acercaremos a un análisis del humor usado por Cándida a partir de los cuatro criterios propuestos por Paletz.

El blanco del humor

Dentro de esta categoría, Paletz identifica *cinco niveles* de autoridad que pueden constituir el blanco del humor: *el individuo* o candidato a una posición de autoridad; *las políticas a las que se adhiere* o que promueve; *la posición misma* (congresista; senador; presidente); *la institución* que aloja la posición (el Congreso; la cámara de representantes; el senado); y *el sistema político* en su totalidad (las ramas judicial, legislativa, administrativa) (485).

Cándida usa cada uno de los niveles de autoridad identificados por Paletz como blanco de su humor. La Figura 12[20] es un buen ejemplo de tres de los cinco niveles mencionados por Paletz: el individuo; las políticas que representa, y la posición misma que ocupa el individuo. Los blancos de la viñeta son dos individuos: Álvaro Uribe Vélez, expresidente y actual senador; y Enrique Peñalosa Londoño, actual alcalde de Bogotá, capital del país, cargo que ocupa por segunda vez.[21] Por un lado, Cándida ataca a Uribe y su oposición al proyecto de paz lanzado por el expresidente y Nobel de Paz, Juan Manuel Santos Calderón.[22] Por otro lado, Cándida ataca a Peñalosa por su controvertida política ambiental.[23] De esta manera, ataca directamente a cada individuo y a sus respectivas políticas, recalcando, a través de la similitud entre ellos, su común insensibilidad e irrespeto hacia el país y sus ciudadanos. Por la relación metonímica que identifica a cada uno de estos personajes con sus respectivas posiciones: Uribe expresidente y ahora senador; y Peñalosa alcalde; puede decirse que la viñeta y su personaje también hacen blanco de la crítica a estas posiciones (presidencia, senado, alcaldía) a las que atribuye la misma indolencia de sus representantes.

Todas las viñetas de Jarape incluyen además, como sabemos, un letrero con un mensaje del autor en la parte inferior izquierda. Este letrero suele contener un reclamo por la liberación de los desaparecidos o el retorno de las tierras a las víctimas del desplazamiento causado por la guerra, u otras demandas de justicia y reparación. Aunque el contenido del letrero a veces no se relaciona con el tema de la viñeta, es parte iconográfica de la misma, así como lo es el condón que cuelga

de una de las piernas de Cándida, o la presencia de su perrito Coqui; de su gato, Posconflicto, o de otros animales. El mensaje del autor, por su directa alusión a una tragedia que ha afectado a todo el país por más de medio siglo y por la cual los ciudadanos aún esperan reparación y resolución, va dirigido al más alto de los niveles blanco del humor en el modelo de Paletz: al estado mismo y a su autoridad. En este caso, el mensaje cuestiona específicamente a las ramas judicial y legislativa de la administración colombiana que, en la opinión de muchos colombianos individualizada aquí en la voz de Jarape,[24] han demostrado una actitud pasiva, sino cómplice y criminal, en la tragedia. También podría decirse que la pregunta de Jarape va dirigida no solo al gobierno y a las fuerzas paramilitares sino también a los altos mandos de las FARC,[25] todos ellos implicados en la desaparición de miles de colombianos.

Según Paletz, "[t]he higher the level [of the target], the more fundamental the authority is likely to be, thus the humor has the potential to be at its most subversive. At that level, […] the targets are hard to assault with humor […]"(485). En efecto, es difícil calificar de humorísticas las *Cándidas* de Jarape ya que estas no solo suelen combinar en cada viñeta varios niveles de poder en los blancos de Paletz sino que además, todas llevan el mensaje-demanda del autor, bien a través de la pregunta "¿Dónde están los desaparecidos?" (Figura 12), o a través de un imperativo como "¡Libérenlos ya!" dirigido, como hemos mencionado, al más alto nivel de los blancos implicados, uno supuestamente legal, el estado mismo; y otro ilegal, las FARC. La implícita "legitimización", en el mensaje, del poder de las FARC en la vida diaria de los colombianos subraya el débil estado de la jurisprudencia en el país y la consecuente inseguridad pública que domina a lo largo y ancho de la nación. Asuntos ambos que no inspiran risa sino terror.

El foco del humor

Dentro del foco del humor, Paletz considera los aspectos o elementos particulares enfatizados en el nivel de autoridad blanco del humor. Paletz explica: "In the case of individual authority-seekers or -holders, the foci tend to be their hollow rhetoric, crass pieties and, much rarer, their betrayal of principles" (485). El humor a este nivel puede ser benigno e inocuo si simplemente repite quejas convencionales. Sin embargo, comenta Paletz, "a new or unexpected focus can alert and challenge the audience, bringing to its members truths about authority they might rather not know or actively avoid" (486).

Podría decirse que el humor en la Figura 13 es benigno, según la taxonomía de Paletz. Este carácter benigno queda aún más claro en la Figura 14. El humor en la viñeta Figura 13, dirigido a Peñalosa como alcalde de Bogotá, presenta rasgos compasivos con una dosis debilitante. Es compasivo en cuanto que el problema ambiental no es necesariamente la culpa del alcalde de la ciudad. Es la culpa de todos. Por otro lado, señalar a un culpable no soluciona el problema. En ese sentido el alcalde y su oficina sufren igual que todos; pero la queja contra la contaminación ambiental es tristemente debilitante al presentarle al lector como única opción dejar de respirar. Es el impasse del problema que enfrenta el planeta lo que resulta debilitante para el lector.

El humor es debilitante y llega a ser subversivo en la Figura 15 ya que presenta un foco novedoso que alerta a la audiencia y la reta a enfrentar verdades que desearían no saber o simplemente ignorar, como explica Paletz (486). La viñeta alude al hecho de que Iván Duque, nuevo presidente de Colombia, quien logró ser elegido presidente en 2018 con el apoyo de su mentor, el expresidente y ahora senador, Uribe, se comporta como un súbdito de este. La verdad que este hecho les revela a los colombianos es una que muchos desearían desconocer: la confirmación de que el poder de la nación sigue estando en manos de unos pocos (Alvarado). Para una nación cuyo poder ha estado en manos de castas familiares desde la independencia, esta revelación es perturbadora. La promesa que Uribe presentaba de una transición del sistema de castas familiares a un sistema democrático donde el ciudadano común tenga representación, se está revelando, primero con Santos también discípulo de Uribe en su momento, y luego con Duque, como una transición hacia un sistema "modeled as a brotherhood or fraternity", usando los términos de Sinha (237).

En "Gender and Nation" Sinha señala la íntima conexión entre el concepto de nación y el de género: "If the ideology of gender difference has been important in the construction of the nation, then the nation has been equally important for the construction of gender and the performance of masculinity and femininity" (236). Agrega, "…largely modeled as a brotherhood or fraternity… [t]he nation is not only imagined typically as a fraternity but is also defended and administered through predominantly homosocial institutions " (237). Y concluye, "In numerous ways…the project of nationhood constructs men as contiguous with each other in the making of a nation" (237).

Al presentar a Duque como un títere de Uribe, la viñeta subraya su servilismo y falta de independencia en su función como jefe de la nación,

emasculando su figura. Este vuelco novedoso del humor en la viñeta, del cual Duque es su blanco, ejerce violencia ideológica sobre su figura y perturba al lector. Igualmente subversiva resulta la asociación metonímica del personaje de Uribe con el "matón" de la fraternidad que ahora gobierna al país. La metonimia se manifiesta a través de la frase "manda a decir el patrón …", reforzada en el dibujo por el brazo que maneja la cabeza del títere, a su vez, metonímicamente relacionada con Duque. La cabeza del títere y el brazo que la maneja saltan sorpresivamente de la oscuridad y asustan a una Cándida desprevenida (Colombia), dejándola anonadada.

A propósito del papel que hombres y mujeres juegan en la construcción de una nación dice Sinha: "The project of modern nationhood has largely cast men as 'metonymic' (as causes of national history) and women as 'metaphorical' or symbolic (analogues of the national soul). In other words, men are defined as consequential to the nations and as its agents, but women are defined as its iconic embodiments" (236-37). Esta consideración aclara el por qué Cándida, u otra figura femenina anónima, suele aparecer representando a Colombia en las viñetas de Jarape, y el por qué el autor ha escogido a una trabajadora del sexo como personaje de su caricatura. Cándida representa a una Colombia ultrajada, vendida, usada desde la conquista como lo expresa elocuentemente el personaje en la Figura 16.

La presentación del humor

Bajo esta categoría Paletz considera: el medio de presentación del humor, la manera en que se presenta, el grado de complicidad compartido con la audiencia, el grado de hostilidad que expresa y qué tan abiertamente se exponen los valores del medio en que se presenta (487). Añade Paletz, "[t]hese elements conduce to a presentation that I would call 'slick' at one extreme, 'raw' at the other. In general, 'slick' is supportive of political authority, 'raw' subverts" (487).

Por tratarse de una caricatura política, el medio en que se presenta *Cándida* es un medio gráfico. Su publicación, digital e impresa, en *El Espectador*, periódico nacional de vena liberal, le da gran accesibilidad al lector. La caricatura lleva casi dos décadas de publicación consecutiva en este medio. En secciones iniciales de este artículo se discutió la manera en que se presenta al personaje en referencia a la tendencia en el medio gráfico a exagerar los rasgos sexuales de los personajes femeninos y a presentar a la mujer en roles de subordinación. La exageración de las características sexuales de Cándida no representa una ofensa para

el lector, pero sí un reto para las autoridades ya que su condición de marginalizada social le otorga autoridad para exponer la negligencia del gobierno en la protección de sus ciudadanos más vulnerables y para revelar otras verdades y agentes de la crisis social que vive Colombia a consecuencia del desplazamiento forzado. Su acceso al espacio público como trabajadora del sexo le confiere autonomía e independencia y le da acceso al activismo político. En resumen, Cándida se presenta con todos los valores de una heroína, abanderada por un medio de publicidad cuyos principios liberales y patrióticos son bien conocidos en el país.

En cuanto al rango del humor, de compasivo, a benigno, debilitador, o subversivo, en la taxonomía de Paletz, las *Cándidas* de Jarape presentan un humor, a veces benigno, pero sobretodo debilitante de la autoridad, sus representantes e instituciones. Llega a ser subversivo en su crítica de la nación misma y de su historia sin ser soez ni incitar a la violencia. Como se ha visto, el humor en las viñetas de Jarape, cual hábil pugilista, golpea doblemente a sus blancos quienes reciben un golpe de gancho a través del contenido de la viñeta, seguido de un golpe bajo dirigido a la matriz del problema, al estado, a través del mensaje del autor encerrado en el letrero. En cuanto al lector, este también recibe un doble golpe. Al contrario del humor compasivo o alentador que lleva a la audiencia (en nuestro caso al lector) a una conclusión tranquilizadora a través de la risa, el humor subversivo "frequently lacks resolution, or, worse for the audience's psychological security, offers a conclusion that is widely believed to be both undesirable and painful [...]. The concomitant result is that it often compounds the problem by failing to provoke the other mode of tension relief, laughter" (Paletz 487). Esta falta de resolución, o la presencia de una conclusión indeseable golpea doblemente al lector quien recibe el golpe de gancho con la conclusión indeseada, seguido del golpe bajo en la falta de resolución implícita en el mensaje del autor dentro del letrero.

La aceptación del humor

Dice Paletz bajo esta categoría, "[w]ith rare exceptions, the more acceptable a piece of humor, the less subversive it is. Conversely, daring and outrageous humor tends to be spurned, rejected, or just ignored" (486). Paletz atribuye la aceptación o no del humor al grado de liberación de la tensión que provea el humor; el humor compasivo o benigno lo hace a través de un remate ingenioso o de una conclusión tranquilizadora. El humor subversivo, recuerda Paletz, no tranquiliza a la audiencia; al

contrario aumenta su inseguridad y malestar a través de una solución indeseable o la falta de resolución (487).

Hemos visto cómo tanto el texto interno como el letrero del autor en la esquina inferior izquierda de la viñeta con su incansable reclamo por los desaparecidos y secuestrados contribuyen al humor debilitante y subversivo de la viñeta. Sin embargo, la viñeta también tiene componentes que contribuyen, en mayor o menor grado, a la liberación de la tensión en el lector. Estos suelen ser los animalitos que acompañan siempre a Cándida, en especial Coqui, su perro, y Posconflicto, su gato. El nombre de su gato, en sí, contribuye a liberar la tensión pues el término no es propio para asignar a un animal. La naturaleza de los gatos, de suyo recelosa y un poco impredecible, sin embargo, constituye un hábil símil con las características del proceso del posconflicto en Colombia. De ahí, el humor en el nombre del gato. Estos dos animalitos, por su lealtad a Cándida despiertan la simpatía del lector quien comparte con ellos sus reacciones emocionales al contenido del texto en la viñeta. A manera de ejemplo retomemos la Figura 12 para analizar cómo contribuye Coqui a aliviar la tensión de una realidad por lo demás bastante pesimista, la de dos mandatarios totalmente indiferentes a los graves problemas del país: el conflicto armado y la polución ambiental. Después de expresar su opinión al respecto de estos problemas, Cándida mira derrotada a su compañero de turno, un político probablemente, quien observa su compungida mirada sin mostrar reacción alguna. El único que parece entender la magnitud del comentario de Cándida es Coqui, quien la mira con un ojo y con el otro mira a su compañero. Este es quizás el único ingrediente de humor compasivo en la viñeta. Aunque dista de ser alentador pues pone la consciencia en el único personaje que no puede actuar, la mirada de Coqui logra esbozar una sutil sonrisa en el lector que entiende el subtexto en la mirada estrábica de Coqui. Colombia, representada por Coqui, en actitud lunática, va en dos direcciones opuestas; en algún momento para poder "ver" bien, para "corregir" su estrabismo, y recuperar su "sanidad," estas dos miradas desviadas deben alinearse y mirar juntas hacia el mismo frente. El alivio implícito en este subtexto es tan sutil dentro de la viñeta que puede llegar a perderse, y con él la esperanza de cambio.

Reflexiones finales

En fin, ¿a quién se dirige Cándida?, ¿a quién representa?, ¿para qué nos sirve su voz? Cándida se dirige a todos los ciudadanos colombianos, gobernantes y gobernados. Cándida representa a un grupo de mujeres colombianas tradicionalmente marginalizado y aún más vulnerable social

y políticamente en años recientes debido al desplazamiento forzoso. Similar a la voz del coro en la tragedia griega, Cándida representa la voz de una comunidad que ora, implora, anuncia, media, interpreta, proclama, sugiere, advierte, interroga a gobernantes y gobernados. El empoderamiento, que de acuerdo con Paletz conlleva el humor, trae también consigo la responsabilidad de actuar. Cándida nos hace conscientes de la responsabilidad del empoderamiento. Nos invita a diferenciar entre los distintos niveles de autoridad y a entender la intrincada relación entre humor y autoridad. Pone de relieve también la importante función didáctica y de creadores de conciencia que llevan a cabo los caricaturistas políticos y enfatiza la responsabilidad del lector como ente social e histórico en informarse y en participar activamente en el destino de su país.

Este artículo ha hecho especial énfasis en estudiar las relaciones de género y poder, humor político y autoridad en el personaje de la viñeta editorial *Cándida* del químico y caricaturista Jairo Peláez Rincón (Jarape). Desde su posición de cortesana, Cándida, epónimo de la caricatura, le da protagonismo al espacio público como sitio de reclamo de los derechos políticos del ciudadano en general. Tanto su género como su oficio le dan voz y representación a grupos marginalizados y silenciados por el poder hegemónico colombiano. La autoridad de este poder es lo que Cándida cuestiona a diario, constituyéndose así en un vehículo de información para la población colombiana, en un medio de socavar la autoridad de sus gobernantes, las instituciones de poder y los aparatos ideológicos que lo sostienen.

En el análisis de la representación gráfica del personaje se discutieron las tendencias de representación de género en el medio gráfico y cómo estas afectan la representación del personaje como portavoz del gremio de las trabajadoras del sexo en una sociedad neoliberal como Colombia. Esta parte de la discusión se apoyó en el artículo "Content Analysis of Gender Roles in Media: Where Are We Now and Where Should We Go? " de la investigadora Rebecca Collins y en *Policing Pleasure: Sex Work, Policy, and the State in Global Perspective* de Susan Dewey y Patty Kelly. Los artículos de Nancy Duncan, "Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces" y "Gender and Nation" de Mrinakini Sinha fueron de especial importancia en la discusión sobre el carácter "público" del personaje y su manejo del espacio público en su activismo social.

Finalmente para analizar el impacto del humor como herramienta de confrontación de la autoridad, los criterios señalados por David Paletz en

"Political Humor and Authority: From Support to Subversion" resultaron reveladores del poder del personaje en la crítica de las instituciones que ejercen autoridad en Colombia. En este país dominado por cuarenta castas familiares en sus doscientos años de historia, y cuyo futuro parece ventilar el surgimiento de un nuevo tipo de dinastía patriarcal al estilo fraternidad, lo que resulta evidente para los ciudadanos colombianos es la debilidad, corrupción e inoperancia del gobierno y la permanencia de un estado de fragmentación y de odios intestinos forjados desde la independencia (Cárdenas).[26] Ante la negligencia e impasividad de las clases dominantes, son aquellos que sufren los errores de los gobernantes los que se ven en la necesidad de actuar. Cándida, en su papel de consejera e instructora de la nación, anima al ciudadano a tomar responsabilidad de informarse a diario de los acontecimientos políticos que impactan su vida y a ejercer su derecho y su deber de agente de su destino. Cándida surge pues como una heroína del ciudadano colombiano en el reclamo por la justicia, el respeto y la reparación de los daños que ha vivido a manos de sus líderes. Ignorar su voz sería un suicidio, una irresponsabilidad. Como lo advierten Pitchford y Schutz, ignorar su mensaje sería legitimar el estatus quo del país y entrar en comunidad con sus autoridades abusivas. (Ver nota 19)

Notas

[1] Ya que tanto la viñeta como el personaje comparten el mismo nombre, para facilitar la referencia se usarán bastardillas para las referencias a la viñeta.

[2] Jarape, químico y analista forense, autor de *Cándida*, es uno de los más prolíficos e influyentes caricaturistas políticos de hoy en Colombia junto con (Betto, Consuelo Lago, Chócolo y Vladdo, entre otros). Para más información sobre estos caricaturistas ver la entrevista: "Alberto Martínez, "Betto", Jairo Peláez Rincón, "Jarape" y Harold Trujillo Torres, "Chócolo" "Los caricaturistas opinan sobre caricatura", *Revista de Estudios Sociales*. Para más información sobre Jarape ver la reseña biográfica de Carlos Alberto Villegas Uribe, "Jairo Peláez Rincón, Jarape: un caricatógrafo con Valencia positiva".

[3] *El Espectador* fue fundado en 1887 por Fidel Cano Gutiérrez. Su enfoque está en la publicación de artículos de opinión. En 1986, su entonces director, Guillermo Cano Isaza, severo crítico del narcotráfico, fue asesinado en frente de su oficina por encargo de Pablo Escobar. Información sobre el periódico se encuentra ampliamente disponible en la red.

[4] Magdalena Barrero en su artículo "Heroínas de la viñeta en Colombia," incluye a cuatro personajes: Magola (Adriana Mosquera); Nieves (Consuelo Lago);

Aleida (Vladdo) y Cándida (Jarape). Dice de ellas: "Todas ellas son mujeres que, trascendiendo su ocupación, gustos o posición económica, propugnan por una visión crítica de nuestro entorno, del mundo, del país, de los demás, de nosotros mismos. […] Sean abiertamente feministas o se enfoquen en asuntos políticos, o en la cotidianidad, se han transformado inclusive en íconos" (*Revista Galáctica*).

[5] Utilizo el término "viñeta" según la acepción de la Real Academia Española: "dibujo o escena impresa en un libro o periódico, etc., que suele tener carácter humorístico, y que a veces va acompañado de un texto o comentario" (*REA* en línea).

[6] Bajo Santos se negocia el controvertido tratado de paz que busca finalizar más de cincuenta años de guerra interna entre las FARC y el gobierno colombiano.

[7] La iconografía de Cándida ha cambiado mucho desde su concepción, revela el autor. La Cándida de la última década es una mujer estilizada, pero sigue manteniendo sus exageradas formas voluptuosas.

[8] Susan Dewey y Patty Kelly señalan que "[m]any scholars have argued that the present phase of late capitalism results in the commodification of all things, especially domestic and other forms of service work" (3). Agregan que algunas de las innumerables maneras "in which discriminatory and counterproductive policies" afectan a las trabajadoras del sexo en las sociedades neoliberales van "from criminalization to forced medical testing to flawed legal protection" (4-7).

[9] Agregan las críticas que "[t]hese factors combine to make sex work, whether organized or de facto, full-time or informal, an increasingly common way to survive in an unstable economy. Service-sector employment, including sex work, is one of the few available options many underprivileged individuals have to generate income" (4).

[10] La abogada colombiana Laura Rangel en el capítulo titulado "Colombia: Género, impacto del conflicto armado y construcción de la paz" reporta las siguientes estadísticas sobre el conflicto armado en Colombia y su impacto en las mujeres: "Los impactos que viven las mujeres por causa del conflicto armado interno son gravísimos y las afectan en su conjunto de manera desproporcionada, pasando por el deterioro de su calidad de vida e incluso en su capacidad de ejercer la ciudadanía en todas sus expresiones. El 75% de la población es víctima del desplazamiento forzado (calculado en aproximadamente 3 millones de personas) corresponde a mujeres y población infantil" (115). Louise Høgen, investigadora asociada del Consejo sobre Asuntos Hemisféricos, reporta que "[w]omen and children are particularly vulnerable segments of the IDP population who endure sexual exploitation, violence, and malnutrition. Furthermore, many adolescent girls find themselves forced into prostitution either by gangs or by choice simply to survive". Para más información sobre la representación del despojo en el medio gráfico véase Neyla Pardo Abril, 'Metáfora multimodal: Representación mediática del despojo', Universidad Nacional de Colombia, *Forma y Función,* julio-diciembre 2012, p. 51.

[11] En Colombia la llamada economía subterránea es producto de un ardiente debate entre las autoridades, la ciudadanía y las personas que deben hacer uso de ella para su subsistencia. César Giraldo, profesor de la Universidad Nacional de Colombia, hace la siguiente reflexión al respecto: "Si se mira la composición social de los vendedores de la calle se encuentra que muchos de ellos son producto del desplazamiento forzado, y que la venta ambulante fue su primera opción económica". Añade: "Un estudio realizado en Suba (Bogotá) mostró que, además de los desplazados, la mayoría son personas mayores de 40 años que no consiguen trabajo, discapacitados y mujeres con hijos. Esta es una actividad muy feminizada porque la mujer debe asumir la subsistencia de la familia ante la ausencia de trabajo estable de sus compañeros".

[12] En *The Second Sex*, Simone de Beauvoir describe en detalle las diferentes categorías de prostitutas que existían en la antigua Grecia: las dicteriadas pertenecían al más bajo rango, debían tener licencia y vivían una vida de penuria; las auletridas eran flautistas y bailarinas, por su talento musical gozaban de mejor trato y algunas llegaban a hacerse ricas. Por su independencia e inteligencia, las hetairas eran consideradas por los hombres como iguales, y eran vistas como superiores a las madres (90-91).

[13] La teórica feminista Nancy Duncan explica que "[t]he idea of privacy is deeply embedded in Western political theories of freedom, personal autonomy, patriarchal familial sovereignty and private property ...The idea of spaces (material and metaphorical) hidden from the light of public view in which autonomy is most effectively enacted is widely respected" (128). Judith Squires agrega que "[I]ndividual autonomy, which is the bedrock of liberal theory, has in practice been conflated with family autonomy (394).

[14] Ver nota 4.

[15] La prostitución en Colombia es legal; es regulada y está limitada a "zonas de tolerancia". El chequeo médico regular es obligatorio para las y los trabajadores del sexo. Sin embargo, las leyes son laxas y la prostitución está generalizada, en parte debido a la pobreza y al desplazamiento forzado (Bureau).

[16] Al respecto de la prostitución como un comportamiento que altera el balance entre los espacios público y privado, dice Duncan: "Prostitutes … offend the aesthetic sensibilities of the upholders of the public/private dichotomy. They upset the 'everything in its place' mentality that reproduces the public/private spatial dichotomy. They threaten notions of 'respectable' and 'orderly' behavior on the part of women who, it is thought, should be escorted at night in public spaces" (239).

[17] En septiembre de 2016 el Consejo de Estado anuló la reelección de Alejandro Ordóñez como Procurador General de la Nación después de comprobarse la existencia de nepotismo en la misma. Su destitución fue inmediata (Portafolio, "Razones del Consejo de Estado por las cuales la reelección del Procurador es nula"). Álvaro Uribe, a su vez, fue investigado por la Corte Suprema de Justicia por manipulación de testigos contra el senador Iván Cepeda, y tiene un proceso

abierto por cargos que lo implican en masacres cometidas por paramilitares mientras era gobernador de Antioquia. (*CNN en español*, "Los expedientes de Álvaro Uribe Vélez: 4 casos que enredan al expresidente").

[18] Aunque Cándida es una caricatura política, no un personaje del cómic de héroes, su cuerpo presenta características que la acercan a un ser no humano. Robbins explica que, en efecto, "comic book superheroes, both male and female, had since the first Superman comic been depicted as physically flawless human beings—after all, they are superheroes").

[19] Para contestar a esta pregunta Paletz discute el impacto que tiene el humor político tanto en quienes lo originan como en aquellos a quienes va dirigido. Menciona a Freud y su teoría del efecto catártico y liberador del humor en el humorista y su audiencia (484). Desde el punto de vista del blanco del humor, cita a Pitchford quien argumenta que el efecto liberador del humor al que alude Freud tiende a disipar la tensión de oposición hacia la autoridad (cit. en Paletz 484). Schutz, otro de los teóricos mencionados por Paletz en su estudio, va más allá al afirmar que el humor dirigido a la autoridad puede llegar aún a beneficiar a los representantes de esa autoridad dado que el ver "something humorously is generally to cease to regard it as an enemy…To laugh at someone in political humor is to step toward community with him" (cit. en Paletz 484). Otros, entre ellos Platón, dice Paletz, ven el humor como anárquico y subversivo "because it heaps scorn and abuse on respected figures, cherished institutions; and does so in a way that, were it not presented as humor, would be unacceptable" (484). Vale la pena observar que Paletz no cita al filósofo francés Henri Bergson autor de la teoría del humor como "correctivo social" del comportamiento de aquellos a quienes va dirigido (*La risa,* 1985). Este hecho refleja en Paletz una perspectiva realista, acomodada a nuestro tiempo presente, acerca de la improbabilidad y poca voluntad de aquellos que ejercen el poder de acomodarse a las normas sociales y generar cambios que beneficien a todos.

[20] La ortografía del apellido del actual alcalde de Bogotá es inconsistente en los medios. A veces aparece son "s" y otras con "z". El mismo Jarape a veces usa una u otra ortografía. Reproduzco la ortografía según aparece en la viñeta.

[21] Peñalosa fue elegido alcalde de Bogotá de 1998-2000 y de nuevo, de 2016-19.

[22] Con su posición en contra del referéndum por la paz, Uribe dividió al país en dos bandos, los del sí y los del no, y causó una devastadora desestabilización al proceso de la paz. Uribe discute su posición en entrevista con el periódico *El País* (Sept. 4, 2016). Basa su oposición en la semántica de la pregunta usada en el plebiscito de 2016.

[23] Peñalosa ha recibido el calificativo de "depredador de la naturaleza" por su propuesta de proyectos que involucran alterar el hábitat de la ciudad con podas en los humedales, los cerros y parques (García Altamar y Rivera Rueda).

[24] Es difícil encontrar un colombiano hoy en día que de una forma u otra no haya sido tocado por la tragedia de la desaparición forzada. Jarape no es una excepción. La hermana de su esposa, Teresa Quiñones, desapareció entre 1999

y 2000. Artista de profesión, Teresa trabajaba con una ONG alemana haciendo talleres de arte para niños desplazados y para la población en estado de vulnerabilidad. La familia fue amenazada de muerte si continuaban tratando de averiguar qué había pasado con Teresa. Le agradezco al autor esta información en entrevista realizada en Bogotá en agosto de 2015. Teresa hace parte de 82. 998 personas desaparecidas forzosamente durante el conflicto armado según datos divulgados por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH Febrero 2018).

[25] Acrónimo de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, la organización guerrillera que ha mantenido en jaque la estabilidad del país desde la década de los setenta.

[26] El término "la Patria Boba," acuñado por Antonio Nariño, uno de los próceres de la Independencia, se refiere en la historia política de Colombia al período entre 1810 y 1816 en lo que era entonces el Vice-reinado de la Nueva Granada. La primera década y media después de la independencia de España estuvo marcada por intensas discrepancias entre las diferentes provincias acerca de la constitución y naturaleza del nuevo estado: centralista vs. federalista. Estos conflictos, motivados por los intereses privados de la oligarquía gobernante, y caracterizados por la negligencia y olvido de las necesidades de la población, dieron lugar a un largo periodo de inestabilidad política y nutrieron odios que parecen haberse extendido hasta el presente. Ver más información en *Colombia, Fragmented Land, Divided Society* por Frank Safford y Marco Palacios, 2002.

Obras citadas

Alberto Martínez, "Betto"; Jairo Peláez Rincón, "Jarape" y Harold Trujillo Torres, "Chocolo". "Los caricaturistas opinan sobre caricatura". *Revista de Estudios Sociales*, vol. 30, 2008, no pp.

Alvarado, Sinar. "Las dinastías del poder en Colombia de cara al 2018". *The New York Times,* marzo 19, 2018, no pp.

Barrero, Magdalena. "Heroínas de la viñeta en Colombia". *Revista Galáctica*, no pp.

Bauman, Zygmunt. *Consuming Life*. Polity. 2007.

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Trad. H.M. Parshley. VintageBooks, 1989.

Bureau of Democracy, Human Rights, and Labor. "Human Rights Reports: Colombia". *Reports on Human Rights Practices. Western Hemisphere*, 2008, no pp.

Bergson, Henri . *La risa*. Trad. Amalia Aydee Raggio. Sarpe, 1985.

Cárdenas, Diana. "207 Years of 'patria Boba'". *Latin American Post*, julio 20, 2017, no pp.

Collins, Rebecca L. "Content Analysis of Gender Roles in Media: Where Are We Now and Where Should We Go?" *Sex Roles*, vol. 64, 2011, pp. 290–98.

Corredor Roa, Cristian Camilo. "El cinismo de Uribe y Ordóñez de hacer una marcha contra la corrupción". *Las2Orillas*, marzo 29, 2017, no pp.

Dewey, Susan and Patty Kelly. "Introduction: Sex Work and the Politics of Public Policy". *Policing Pleasure*: *Sex Work, Policy, and the State in Global Perspective*. Ed. Susan Dewey and Patty Kelly. New York University Press, 2011, pp. 1-15.

Duncan, Nancy. "Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces". *BodySpace: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*. Routledge, 1996, pp. 127-44.

Freud, Sigmund. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. W.W. Norton. 1960.

García Altamar, Felipe y Mónica Rivera Rueda, "Los proyectos que enfrentan a Peñalosa con los ambientalistas". *El Espectador*, abril 13, 2019, no pp.

Giraldo, César. "Vendedores ambulantes: ¿criminales o trabajadores?" *Razón Pública*, marzo 6, 2016, no pp.

González, Beatriz. "La caricatura política en Colombia: una historia agitada". *Panorama cultural.com.co,* junio 12, 2018, no pp.

Højen, Louise. "Colombia's 'Invisible Crisis': Internally Displaced Persons". *Council on Hemispheric Affairs*, feb. 2, 2015, no pp.

Paletz, David. "Political Humor and Authority: From Support to Subversion". *International Political Science Review / Revue international de science politique*, vol. 11, no. 4, 1990, pp. 483-93.

Pitchford, H.G. *The Social Functions of Humor*. Ph.D. Dissertation, Emory University. 1960.

Press, Charles. *The Political Cartoon.* Associated University Press. 1981.

Rangel, Laura. "Colombia: Género, impacto del conflicto armado y construcción de la paz". *Espacio Crítico Feminista*. Hegoa; ACSUR, p. 115.

Redacción. "Álvaro Uribe responde por qué se opone al acuerdo de Paz." *El País,* sept. 4, 2016.

Robbins, Trina. "Gender Differences in Comics". *Image & Narrative*, vol. 4, 2002, no pp.

Schutz, C. E. *Political Humor*. Fairleigh Dickinson. 1977.

Sinha, Mrinalini. "Gender and Nation". *Feminist Theory Reader*. Ed. Carole R. McCann y Seung-Kyung Kim. Routledge, 2013, pp. 227-45.

Squires, Judith. "Private lives, secluded places: privacy as political possibility". *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 12, 1994, pp. 387–401.

Vallejo Franco, Beatriz Eugenia. "La conquista del voto femenino". *Banrepcultural Revista Credencial Historia*, no. 281, 2017, no pp.

Villegas Uribe, Carlos Alberto. "Jairo Peláez Rincón, Jarape: un caricatógrafo con valencia positiva". *Letralia,* feb. 20, 2018, no pp.

—. "Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura". *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, vol. 4, no. 13, 2004, pp. 14-52.

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4

FIGURA 5

FIGURA 6

FIGURA 7

FIGURA 8

Figura 9

Figura 10

Figura 11

Figura 12

Figura 13

Figura 14

Figura 15

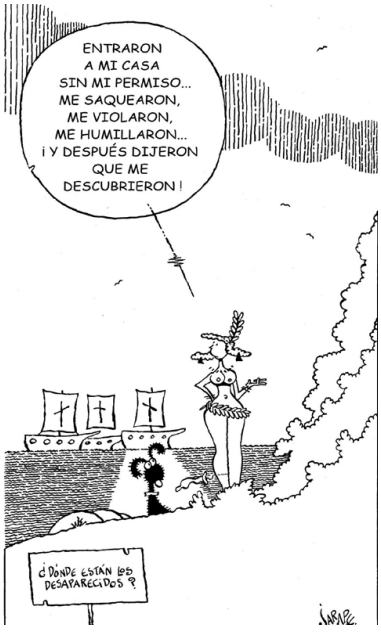

Figura 16

¿Modernos y globales?: Género, sexualidad y afectividad en el cine de Manolo Caro

Rosana Blanco-Cano
Trinity University

Desde la época de oro del cine mexicano, hasta las producciones recientes, el cine ha funcionado como un campo privilegiado en la producción y administración de significados culturales que han confirmado, o negado, la noción de la modernidad en México. Mientras que la época de oro se encargó de ser portavoz del sistema posrevolucionario, en el nuevo milenio la industria cinematográfica parece estar reflejando las ansiedades de un país que se ha definido como democrático y en consonancia con el ambiente global, pero que ha mantenido contradicciones que evidencian la parcialidad de los avances socioculturales, sobre todo en relación a los límites del género y la sexualidad. Empleando un lente crítico feminista, y usando un marco interdisciplinario que incorpora los estudios de cine, de género y conceptos como "ciudadanía íntima", este trabajo examina las dos primeras películas de Manolo Caro *No sé si cortarme las venas o dejármelas largas* (2013) y *Amor de mis amores* (2014) y cómo estas proponen una ruptura democratizadora en personajes femeninos y LGBTQ, planteando, discursiva y visualmente, nuevos significados culturales. Para esta investigación, se ha seguido una pauta metodológica que considera un 'close-reading'[1] de las dos películas, enfatizando secuencias que ilustran algunos de los retos actuales enfrentados por los sujetos autodefinidos como modernos y globales viviendo su experiencia de género en el entramado cultural mexicano. Al mismo tiempo, esta

Rosana Blanco-Cano es profesora-investigadora asociada del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas en Trinity University (San Antonio, TX). Sus intereses académicos incluyen los estudios de género y sexualidad del México contemporáneo, estudios culturales del México (trans)nacional, performance, y producciones visuales de América Latina y España. Es la co-autora de libro *100 Years of Spanish Cinema* (Wiley 2008), y autora de *Cuerpos Disidentes del México imaginado: Cultura, género, etnia y nación mas allá del proyecto posrevolucionario* (Iberoamericana-Vervuert, 2010). Es también co-editora del volumen *Global Mexican Cultural Productions* (Palgrave, 2011).

investigación busca evidenciar cómo la propuesta de Caro presenta claras contradicciones que terminan por confirmar una irremediable adscripción al orden burgués y heteropatriarcal, y ciertamente neoliberal, establecido en México hacia finales del siglo XX y comienzos del nuevo milenio, mismo que parece aceptar, solo en apariencia, el pronunciamiento de identidades femeninas y personajes que aparentemente están fuera de la norma heterosexual.

Neoliberalismo, cine y afectividad

Como propone Ignacio Sánchez Prado (2014), para comprender algunas de las dinámicas del ambiente socio cultural del nuevo milenio en México, resulta necesario revisar los alcances de las agendas neoliberales en las últimas décadas, así como la redefinición del sujeto contemporáneo en este mismo contexto, no sólo en los ambientes políticos y económicos sino en todas las esferas de la vida cotidiana. De esta manera, entendemos el neoliberalismo "as a cultural signifier that constitutes social and cultural fields beyond the mere economy" (Kindle loc. 185). En este periodo histórico particular, que van de los tardíos ochenta hasta el día de hoy, el cine y la televisión han jugado un papel primordial como productor y administrador de significado, incorporando lenguajes y actitudes que reflejan las mudanzas sociales, pero también pronunciándose por la perpetuación de discursos y prácticas de género y sexualidad tradicionales. Así, resulta relevante comprender cómo la industria cinemática del siglo XXI—en correspondencia con los procesos de globalización y las agendas conservadoras que todavía perviven en México—reestablece la tensión entre modernidad y tradición que fuera punto clave en la discursividad propuesta por la industria cinematográfica mexicana desde su creación en el periodo posrevolucionario hasta hoy en día.

Luis H. Méndez sugiere que la implementación de proyectos económicos neoliberales durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari (1988-94) afectó directamente el léxico político con la sobreexplotación de términos como "abrir," "democratizar," "modernizar," "desregular" y "racionalizar" (8), creando un ambiente, incluso más allá de las esferas político-económicas, de supuesta apertura y transformación sociocultural. Es un hecho que México se ha revestido como un país multicultural, global, listo para redefinir sus conceptos de familia al minimizar la figura del gobierno como padre autoritario, incluyendo cambios significativos en el reconocimiento del respeto a los derechos humanos y de las diferencias como parte fundamental del marco legal

jurídico. En este ambiente sociocultural de complejas contradicciones, que se ha extendido hacia las primeras dos décadas del siglo XXI, la libertad individual tomó un lugar preponderante, lográndose, asimismo, la despenalización del aborto y la legalización de los matrimonios entre personas del mismo sexo, así como la adopción de menores en hogares homoparentales.[2] Sin embargo, desde comienzos del siglo XXI, y con la consolidación del gobierno del Partido Acción Nacional (2000-12), el estado ultraconservador disfrazado de 'global' (Monsiváis 2003) y más tarde con la vuelta de Partido Revolucionario Institucional (2012-18), también se impuso una estructura discursiva muy específica que respondía a las demandas del sector empresarial interesado en la desregulación de los sectores económicos y políticos, pero no necesariamente de las dinámicas y discursos socioculturales. De este modo, podemos asumir que se produjo una "desregulación" superficial, apenas en apariencia, basada en las contradicciones discursivas y que puede reconocerse en artefactos culturales de distribución masiva como pueden ser las películas de Manolo Caro.

Afectividad, género y el cine de Caro

Manolo Caro (1985) es uno de los pocos cineastas mexicanos que creció fuera de la esfera cultural de la Ciudad de México. Su cine presenta un punto crítico a ese respecto, como lo hiciera Jaime Humberto Hermosillo con su filme ya clásico *Dona Herlinda y su hijo* (1985). Sin embargo, la propuesta de Hermosillo no solamente investiga Guadalajara, Jalisco, como uno de los sitios de "mexicanidad" hegemónica sino que también, como afirma Venkatesh, es un representante invaluable de la primera oleada de películas homoeróticas en México. Esta primera oleada debe reconocerse como un "important first step in recognizing plural sexualities, but fall short or any critical positioning vis-a-vis the normative" (22). La Guadalajara de Jaime Humberto Hermosillo, y en sí su universo cinematográfico, presenta varias estrategias subversivas a la norma heterosexual pero nunca la confronta. En este sentido, como sugiere el mismo crítico, es relevante enfatizar que la mayoría de películas en Latinoamérica han sido un "cine Maricón" y no queer/cuir, pues "does not enter into a queer unpacking of heteronormative politics and subjectivities" (22).

Con respecto a Caro, será de interés ver hasta dónde sus películas pueden establecerse como "Nuevo cine maricón"—y no queer necesariamente—y cómo las mismas producen cierta empatía con los personajes marginales a la norma. En contraste con otros realizadores

de ficción cinematográfica contemporánea en México, como pueden ser Julián Hernández, Natalia Beristáin o Mariana Chenillo, el cine de Caro es representativo de las nuevas formas de producción del cine mexicano—mayormente financiado por capital privado, contando con un extenso circuito de distribución.[3] Sus películas han conseguido la fórmula para tener un gran éxito de público, siendo contratado por Televisa para realizar una web serie titulada *Colinas* (2008) tras su primer proyecto, el cortometraje *Gente bien… atascada* (2007). Caro ha enfatizado en diversas entrevistas que su cine se dirige a contar historias universales de amor o de desencuentro que pueden compartirse por una diversidad de grupos, edades y en distintos contextos geográfico-temporales. La mayoría de sus historias diseccionan la experiencia de jóvenes de clase media/alta y profesional que claramente se debaten entre seguir con los guiones pre-escritos o buscar nuevos modelos de identidad. Sin embargo, será crucial considerar la interseccionalidad que se presenta en sus personajes e historias, pues, indudablemente, las experiencias afectivo-corporales representadas están íntimamente ligadas a su clase social, nivel educativo, género, orientación sexual, entre otros aspectos. A ese respecto, Caro se ha pronunciado, al menos en un principio con sus primeras dos películas, por contar historias que si bien son refrescantes en los medios masivos de comunicación, siguen representando tímidamente los avances socioculturales de la sociedad mexicana en pleno siglo XXI.

Para esta investigación, será de vital interés considerar a lo largo de este trabajo conceptos como el de "ciudadanía íntima" en el contexto de la Ciudad de México. Como proponen Nehring, Esteinou y Alvarado (2014) en su estudio sobre la "ciudadanía íntima," o experiencia afectiva contemporánea en la Ciudad de México, nociones como unidad, permanencia y continuidad, se han visto reemplazados en las últimas décadas por experiencias de fragmentación, pluralidad y multiplicidad. Contemporáneamente, y en consonancia con la economía global que otorga la posibilidad de definir una singularidad identitaria desde los hábitos de consumo, las identidades de género se están definiendo mucho más desde lo individual que desde lo colectivo. La disparidad de experiencias tanto en lo social como en lo económico, así como la diversidad de definiciones de la identidad, imposibilitan creer en nociones universales de lo que significa, por ejemplo, ser mujer u hombre en México, o ser lesbiana, bisexual, gay, transgénero, transexual, etc.

Para este trabajo se examinarán las dos primeras películas de Caro—*No sé si cortarme las venas o dejármelas largas* (2013) y *Amor de mis amores* (2014)—las cuales colocan el universo emocional de sus

personajes en el centro, discurriendo sobre sus relaciones afectivas las cuales cuestionan los guiones sociales con respecto a su vida afectiva-sexual. Asimismo, en su mayoría, estos personajes viven una crisis en cuanto a su identidad, pero mostrando una tímida crisis que no llega a ser un pronunciamiento de liberación, aparentemente, de la gran familia mexicana y sus preceptos de género y sexualidad. Así, las películas examinadas serán lugares donde se muestran las múltiples contradicciones de los discursos y de los modelos de género en México, haciendo evidentes las intersecciones entre lo privado y lo colectivo, al igual que el valor de lo afectivo como categoría crítica, puesto que permite concebir lecturas más complejas del funcionamiento del género como sistema que organiza el significado social basándose en "una jerarquización entre lo femenino y lo masculino" (Serret 245).

Una de las principales migraciones culturales en el imaginario mexicano de finales del siglo XX ha sido la identidad femenina (Monsiváis 1998) y, sin duda alguna, la visibilización y obtención de derechos para la comunidad LGBTQ. Sin embargo, a pesar de la drástica ruptura hacia la hegemonía patriarcal en la sociedad mexicana ocurrida sobre todo desde la década de 1970, las migraciones culturales en cuanto al género y la sexualidad no han sido cambios polarizados, sino que han ocurrido de forma desigual y combinada, por lo que seguimos presenciando [...] discursos identitarios empalmados, nostálgicos de un tiempo otro y que compulsivamente buscan frenar el paso del tiempo y de la irrefrenable migración o transformación cultural (15-16). El cine de Manolo Caro resulta una cartografía privilegiada para comprender las complejas dinámicas a través de las cuales se producen estos empalmes discursivos. Para comprenderla mejor, vale la pena utilizar la definición propuesta por Estela Serret quien define la identidad de género como "culturalmente construida, se estructura a partir de una organización simbólica que sirve de referente para la asunción de identidades colectivas y particulares que, por principio, parten de una jerarquización entre lo femenino y lo masculino" (245). Además, se considera también el binomio *Chinguadalupe* que, como sugiere Debra Castillo, ha sido un principio de regulación y castigo del cuerpo y comportamiento femeninos en México. Este principio considera como ideal femenino la subjetividad virginal-materna—constituida y regulada desde el control sexual corporal así como de los deseos e inquietudes propias—el que permite la perpetuación de un orden doméstico heteropatriarcal. En contraste, y entendido como el principio femenino que debe castigarse pues rompe con los límites impuestos al principio virginal, estaría "la mujer caída" personificada por el mito fundacional de la Malinche.

***No sé si cortarme las venas o dejármelas largas* (2013)**

Escrita y dirigida por Manolo Caro, *No sé si cortarme las venas o dejármelas largas* sigue la historia de varias parejas jóvenes que viven en un edificio de la calle Niza, en la emblemática Zona Rosa, una de las geografías de la clase profesional y privilegiada de la Ciudad de México. Con la llegada de un nuevo vecino, quien se encuentra en plena redefinición existencial, el resto de los personajes se verá forzado a revisar, asimismo, su propia experiencia identitaria. La película está filmada casi exclusivamente en espacios cerrados, apenas vislumbrándose el "afuera" en un par de secuencias realizadas desde la perspectiva de un balcón o la entrada del edificio. El "afuera"—un México sucumbido en la guerra contra el narco, los secuestros de estudiantes, niños y migrantes, la desigualdad, etc.—quedará apenas como un fantasma muy lejano. Sin embargo, el "adentro," el espacio privado, no se muestra como un remanso de paz y seguridad para el individuo.

El encierro visual construido en este espacio cinematográfico logra que la primera película de Caro comunique una intensidad dramática singular que se aúna a diálogos cargados de humor e ironía. Narrada en una estructura caleidoscópica y circular, un tono ácido se vislumbra en cada una de las escenas, lo que hacen de esta película una crítica hacia instituciones como el matrimonio, y hacia prácticas sociales históricamente presentes en México como el sexismo, la violencia hacia las mujeres, la homofobia y el clasismo. Además, la cinematografía, en la que se destaca el uso del primer plano,—el primer plano extremo y la cámara fija—pone en el centro la gestualidad de las actrices y actores, por lo que la corporalidad tiene un papel muy importante en el lenguaje cinematográfico de la película. La gestualidad, en el trabajo cinematográfico de Caro, será una de las formas principales para producir y administrar los discursos y las prácticas de género. En palabras de Butler, "consider gender as a corporeal style, an 'act,' as it were, which is both intentional and performative […], as a sustained and repeated corporeal project" (522-23). De esta manera el cuerpo se convierte en un territorio donde se repite o contesta la performatividad del género.

En la opera prima de Caro destaca la representación de Nora. Interpretada por la actriz de telenovelas Ludwika Paleta, Nora es una joven mujer judía casada y quien también es adicta tanto a las telenovelas como a los tranquilizantes. El personaje de Nora se representa, por una parte, como un personaje adscrito a los preceptos tanto de su comunidad judía como de los sectores tradicionales de México: desde su infancia su fin primordial fue casarse. Sus días pasan entre las cuatro paredes

de su asfixiante apartamento y la espera de un bebé que no llega, pues además su relación afectivo-sexual con su marido se encuentra en plena crisis. La ironía caracteriza a este personaje. Por ejemplo, en la escena inicial donde los espectadores conocen a Nora, ella quiere tener sexo con su esposo. Él se niega arguyendo que ya se tiene que ir al trabajo, a lo que Nora responde: "¿Y qué es lo que quieres? ¿Que te espere aquí caliente todo el día?" Este tono cómico y melodramático expresa la falta de intimidad, tanto física como emocional, que caracteriza su relación matrimonial. Aparentemente, son la pareja joven perfecta pues tienen muchos privilegios: con educación y poder adquisitivo; incluso, tienen una empleada de casa quien se llama Guadalupe y es invisible durante toda la película. Pero lo que no tienen es una relación o complicidad, ni siquiera afectividad, pues su matrimonio se basó en los guiones sociales: Nora, el casarse como "una Barbie," y Aaron el casarse sin amor pero siguiendo las normas sociales. En este sentido, existe, de facto, una contradicción, pues, de acuerdo a Padilla et al., las nociones actuales de familia y de relación de pareja están basadas en la "elección libre" de a quién se ama. En otras palabras, las definiciones contemporáneas del amor encarnan uno de los pilares de la modernidad occidental. De acuerdo a Padilla et. al.:

> Because of the global dissemination of this ideal of the love-based family—which became marked as a product of the cosmopolitan West—when regions of the developing world encountered these new (to them) ideas at the same time they are undergoing transformations in their demographic and economic circumstances, people experienced the shifting marital project as a moment of becoming more Western. (xvii)

Nora, así como otros personajes, está en la disyuntiva de "pertenecer" al proyecto global occidental, o seguir los preceptos de su medio social. Ella muestra los empalmes discursivos en su propio cuerpo, primeramente, en su manera de vestir hace juego con la decoración kitsch de su apartamento al estilo de telenovela. Su forma de vestir, durante la mayoría de la película, logra la constitución de un personaje femenino que pareciera encerrado en otros tiempos. En un sentido más amplio, Nora, como otros personajes cinematográficos que representan parte de la experiencia de la comunidad judía tradicional en México, muestra claramente la tensión que su propia corporalidad encarna: fenotípicamente europea, confirmando en este caso la multiculturalidad deseada por la era global en espacios como la Ciudad de México, pero,

al mismo tiempo, siendo requerida a continuar ocupando una posición secundaria en su propia vida familiar y una nula participación más allá de las paredes de su apartamento. Sin embargo, y como se propone a través de las diversas escenas donde resalta la teatralidad del personaje, su supuesta sumisión y falta de reflexividad es tan solo una mascarada: será precisamente en los momentos en los que haya consumido tranquilizantes o tequila que Nora proponga reflexiones relevantes que muestran el carácter cultural de sus definiciones y prácticas identitarias.

Hacia el final de la película, y tras descubrir que su marido la ha engañado por un largo tiempo con la vecina, Nora sale de su encierro. En un altercado con su marido frente a todos sus vecinos, y estando visiblemente borracha, ella le increpa diciendo: "Mira. A diferencia de los hombres, las mujeres nos hacemos pendejas, no somos pendejas". Poco tiempo después canta una canción a modo de karaoke, "Inocente pobre amiga", la cual fue interpretada por Lupita D'Alessio, y que escribió Juan Gabriel en la década de 1980. Una parte de la canción dice:

> Crees que yo no me doy cuenta
> Lo que pasa es que no quiero más problemas con tu amor
> Sé de una tonta que te quiere y que se enamoró de ti
> Sé bien que los dos se entienden que los dos se ríen de mí
> Crees que no me daba cuenta pues ya ves que no es así

La música en el cine de Caro tiene un papel preponderante en relación a la expresión de la identidad de los personajes. En este caso, Nora expresa, por una parte, la complacencia con los roles tradicionales como una estrategia de supervivencia en un medio cultural en el que la asertividad en las mujeres no es considerada un rasgo "deseable." Sin embargo, la película concluye dando paso a una "nueva" Nora: saliendo tanto del apartamento/encierro/ matrimonio en el que vivía, así como de las adicciones; pero su forma de sobrevivir económicamente sigue dependiendo del uso de las tarjetas de crédito de su ex-marido como confirma en una carta que le deja a otro personaje al final de la película.

Tal vez uno de los personajes mejor desarrollados de las películas de Manolo Caro sea Lucas. Interpretado por Luis Gerardo Méndez, actor mexicano que se ha definido como abiertamente gay, es una de las caras más conocidas tanto del cine como de la televisión mexicana del nuevo milenio. Lucas es complejo, irreverente y, como otros personajes, contradictorio. Casado con su mejor amiga por "las apariencias", Julia le ayuda a "monitorearse cuando se le sale lo gay". Para esta "dolencia",

Lucas toma un Tafil diario,[4] pero el personaje no puede evitar ser un romántico perdido que vive a la espera de su "copiloto" para la vida. Al mismo tiempo, no se pronuncia públicamente por los derechos de la comunidad gay y no parece incómodo, al menos en un principio, en vivir una farsa matrimonial para que su asfixiante madre deje de cuestionarle. Sus diálogos están cargados de humor, ironía, profundidad emocional y a la vez reflexividad, siendo sus intervenciones las que sirvan como motor de la historia. En este sentido, el poder discursivo del personaje confirma algunos de los alcances de las mudanzas culturales que caracterizan al México contemporáneo. No solo destacan sus intervenciones para burlarse de eventos que confirman la identidad heterosexual de algunos hombres en México, como la clásica visita al 'table dance', sino también destaca el énfasis que se hace en discurrir sobre la subjetividad afectiva del personaje. Podemos definir, de acuerdo a las propuestas de Venkatesh en relación a la primera y segunda ola de cine Maricón, que los primeros trabajos de Caro se encuentran en un punto intermedio entre las dos escuelas: tímidamente cuestionando "los sistemas y estructuras heteronormativas" (24).

Al comienzo de la película, la vida del edificio sufre un revés con la llegada de un nuevo vecino, Félix (Luis Ernesto Franco). Lucas se siente fuertemente atraído a Félix y no duda en hacer los avances necesarios hasta lograr seducirlo. Un recurso visual eficaz para representar la afectividad y corporalidad del personaje, es la adopción de la mirada de Lucas como punto de vista de la cámara cinematográfica. En este sentido, la propia visualidad de la película rompe con la clásica objetivación del cuerpo femenino, y centra la corporalidad del cuerpo masculino como objeto de deseo. Este uso se ejemplifica en una de las secuencias donde Lucas visita a Félix en su apartamento. En esa ocasión, Félix, quien está a punto de tomar una ducha, lo recibe sin camisa y con una toalla que apenas cubre la parte inferior de su cuerpo. Mientras Lucas se sienta para conversar desde esa posición con su interlocutor, se emplea la cámara, y no los diálogos, para que la audiencia comprenda la experiencia de Lucas. En esta corta secuencia, la cámara se mantiene a la altura de los ojos de Lucas y la audiencia contempla la musculatura del actor Luis Ernesto Franco, igual que Lucas. Visualmente, se produce la alternancia entre el rostro emocionado de Lucas, y la corporalidad del vecino quien termina por sucumbir, un poco más adelante en la película, ante los abiertos avances de Lucas. En este sentido, la película se atreve también, como pocos materiales visuales producidos en México y aún tímidamente, a mostrar el encuentro sexual entre estos personajes desde la perspectiva

de uno de ellos, Lucas.[5] Así, la película produce un espacio de expresividad que normaliza, por una parte, la sexualidad divergente de la norma heterosexual. Como sugiere Venkatesh "the New Maricón films succeed in actively renegotiating the popular consensus on difference" (175). Sin embargo, y mostrando así las contradicciones de la propia industria cultural mexicana de la denominada era global, Lucas termina sin lograr cumplir su sueño de encontrar un "copiloto para la vida" y, por lo tanto, siendo aceptado por la sociedad.

En esta película, Manolo Caro continúa, de cierta manera, con la larga tradición de personajes trágicos gay de las producciones visuales mexicanas, cuyas vidas afectivas-sexuales parecen condenadas al fracaso.[6] Los escasos momentos de afirmación final del personaje, y que todavía son tímidos pronunciamientos de su identidad, se producen con la mención de su posible carrera profesional en diseño de modas (que en sí mismo es una carrera estereotípicamente asociada a personajes gay en la industria cultural mexicana), y la secuencia climática de la película donde todos los protagonistas se reúnen en el departamento de Lucas pues ha ocurrido un asesinato en el edificio. Entre los nervios de la noticia del asesinato y la frustración que siente Lucas ante el rechazo de Félix, quien niega ser gay tras el mencionado encuentro sexual, Lucas decide, con la ayuda del tequila, "terminar de romper el hielo" en la compleja comunidad de vecinos. Esta secuencia es particularmente poderosa, pues los dos personajes analizados en esta sección—Nora y Lucas—terminan por salir de su encierro identitario denunciando, frente a la comunidad de vecinos, la hipocresía de la sociedad mexicana contemporánea en cuanto a la supuesta aceptación de lo divergente, el privilegio masculino y heterosexual, la reproductividad compulsoria en algunos contextos y, sobre todo, la arbitrariedad y exclusión de los discursos y prácticas socioculturales que definen las identidades sexuales. En este sentido la secuencia también discute la falsedad de la supuesta tolerancia de algunos sectores de la sociedad mexicana, sobre todo aquéllos ubicados en la Ciudad de México, que se posicionan como "cosmopolitas y modernos" frente a sus contrapartes de "provincia".

De esta manera, se hace evidente la parcialidad de las mudanzas socioculturales que, si bien se han abierto espacios de poder a identidades históricamente excluidas del poder discursivo, mantienen todavía visiones lacerantes que impiden una real democratización de la sociedad mexicana contemporánea. A este respecto, la muerte de un personaje por violencia doméstica es clave en el desarrollo de la trama. Interpretado por Rossy de Palma, actriz española y clásica "chica Almodóvar", su personaje, muy

poco desarrollado pero a la vez relevante, no solo es motor de acción sino que encarna muchos de los aspectos que el cine de Caro pretende mostrar como "parte" de sus historias. Este personaje, que se llama Manuela como en *Todo sobre mi madre* (1999)—y de este modo hacer uno de los muchos homenajes que se hacen a Pedro Almodóvar en el cine de Caro—, es excesivo, extravagante y lleno de secretos. En un sentido más amplio, y que se verá a lo largo de sus producciones fílmicas como de televisión, el cine de Caro hace una fuerte conexión entre España y México que va desde las conexiones culturales, la migración temporal y permanente de algunos sectores, hasta la misoginia cultural. Al final, la película de Caro no se pronuncia en denunciar abiertamente el asesinato de Lola/Manuela, pero sí se pronuncia por hacer ver que las clases privilegiadas mexicanas, y su propio cine, pertenecen a un proyecto global como se muestra en su segunda película: *Amor de mis amores* (2014).

Afectividad, género y transnacionalidad: *Amor de mis amores* (2014)

A diferencia del encierro espacial de la primera película de Caro, en su segundo largometraje, *Amor de mis amores*, los personajes transitan por diversos espacios exteriores que permiten una mayor ligereza, proponiendo una película en la que los viajes y la tecnología contribuyen a la representación del concepto de simultaneidad global, sobre todo entre las dos geografías en las que se desarrolla la trama: Madrid y Ciudad de México. La simultaneidad global y la contradicción serán clave para esta película: una serie de personajes jóvenes quienes, aún pareciendo cosmopolitas y abiertos a las "diferencias," vuelven mayoritariamente al orden tradicional tras vivir momentáneas crisis de identidad prematrimonial. Destacan, como ocurriera en la primera cinta de Caro, una de las protagonistas femeninas quien juega con la posibilidad de seguir un camino distinto al matrimonio, así como un personaje transexual que, si bien rompe visual y discursivamente con la norma heterosexual, presenta aún convenciones de representación tradicionales que hacen cuestionar los límites de su intervención discursiva.

Justo una semana antes de su boda, el novio de Lucía (Sandra Echevarría) decide irse a buscar a su mejor amigo de toda la vida quien vive en Madrid. En esa semana la vida de Lucía sufre un revés, cuando ella atropella a León (Sebastián Zurita) y surge el gran debate de su vida: tener una aventura con ese nuevo personaje que le atrae, o serle fiel a su novio quien aparece como el chico "estable" y "comprometido" pero con quien no parece sentir emoción alguna tras el largo noviazgo. Ambientada nuevamente en las geografías de los círculos privilegiados

de la Ciudad de México—donde los individuos acceden a la buena ropa, autos, espacios sofisticados, entre otras cosas—la película enfatiza la relación que actualmente existe, como propone Néstor García Canclini entre la modernidad global y la capacidad de conectividad y movilidad: "To be modern, nowadays, is to travel, to communicate, exchange with the world. Goods, messages, and people are considered to be modern if they circulate globally, if they speak various languages, and are attractive in a high number of markets" (177). Tres de los protagonistas se encuentran en Madrid durante la mayor parte de la película, pero eso no impide que se comuniquen sin límites con sus parejas o familia en México. Un ejemplo de esto, y que se desarrolla visualmente, es las conversaciones por celular que tienen los personajes. En algunos casos, esto es representado partiendo del cuadro cinematográfico simultáneo y colocando a cada personaje en uno de los lados. Esta técnica, usada antes por Pedro Almodóvar en *Ley de Deseo* (1987) pero con teléfonos analógicos, es reconfigurada en la época global, evocando al mismo tiempo que el poder de conectividad con el celular no tiene límites.

En Madrid, los personajes se conectan con la Ciudad de México en cualquier parte de la ciudad, evidenciando su poder adquisitivo y, por lo tanto, su nivel de conectividad. También pueden ir por una semana, un mes, o varios años pues no tienen problemas con los documentos necesarios para viajar ni con el dinero que se ocupa en una ciudad europea como Madrid. La posibilidad de vivir una simultaneidad entre la metrópoli europea y la metrópoli latinoamericana, y la posibilidad de acceder a los bienes que cada ciudad ofrece, conducen a la ilusión no solamente de una realidad global interconectada, sin fronteras, sino también a la posibilidad de concebir una fantasía de pertenencia al proyecto de modernidad global para las clases privilegiadas mexicanas.

Frente a la apertura y supuesta inserción a la experiencia global, contrastan los valores y actitudes de Lucía quien, al sentirse atraída a un personaje mientras su prometido viaja por Madrid, se autodenomina, a través del uso del humor y de frases y tonos comunes en el habla de la Ciudad de México, como una "puta," repitiendo este calificativo a lo largo de la película. Primero lo pronuncia al sentirse atraída hacia León; después, al aceptar cenar con él y luego no yendo a la cita y, finalmente, tras tener un apasionado encuentro con él en un estacionamiento público. También recibe este mote por parte de Ana, la mujer que se iba a casar con León, la cual califica de "puta" a Lucía desde el primer momento en que la conoce. Aquí resalta la insistencia en la regulación y castigo social del personaje femenino quien decide, por primera vez, experimentar con su sexualidad.

En sus conversaciones con su amiga Shayla, Lucía acepta que con su novio oficial no siente el placer que ha tenido con Léon. En sus palabras, cuando Lucía deja plantado a León pues decide no cenar con él: "Soy una puta, Shayla. Si me comporto como una puta, y vengo vestida como una puta, fumando como una puta, ¿qué soy?" Su transgresión es motivo para que ella no solo se autocastigue verbalmente sino que también decida contraer matrimonio con su novio de toda la adolescencia pues es quien parece prometerle la versión de relación y amor aceptables desde su marco de referencia.

Aún con humor ligero y tras un largo periplo de arrepentimiento por haberle sido infiel a su novio—y haber disfrutado de ello—la película propone una definición de amor que dista del énfasis que la modernidad/era global ponen en la constitución de la identidad individual: Lucía decide quedarse en los límites de la aceptabilidad impuesta a su género por los guiones socialmente preestablecidos. Su novio, aún teniendo el capital cultural, el poder adquisitivo y la conectividad necesarias para ser un ciudadano "democrático y global"—resaltando que la mayoría de los personajes de Manolo Caro son interpretados por actores y actrices que no parecen tener una traza de mestizaje[7]—también parece solo llevar una máscara de modernidad pues, al enterarse del episodio de infidelidad, reacciona con los tradicionales comportamientos de masculinidad violenta. De esta manera parece que la masculinidad ha sido "reposicionada" (Vendrell 2011) y no redefinida en profundidad. En total, ni Lucía ni su novio son capaces de ver otras opciones más allá de los guiones prescritos socialmente y que responden a la regulación y control de la sexualidad femenina y a la manutención del privilegio masculino.

Curiosamente, la mejor amiga de Lucía en *Amor de mis amores* es Shayla. Ella es un personaje transexual quien, a comparación del resto de los personajes, anima a Lucía a disfrutar de su sexualidad en el intempestivo encuentro con León. Shayla ha decidido vivir, a diferencia de Lucía, la vida que quiere vivir: disfruta de su sexualidad; se dedica a montar un show con otros personajes que, como ella, tienen una identidad sexual alternativa. Además, parece mayormente aceptada "fuera del closet" con su comunidad aunque apenas se confronta a los sistemas que articulan la heterosexualidad compulsoria. En este orden semi-utópico, no aparece mención a la homofobia o los crímenes de odio que, desafortunadamente, todavía caracterizan a la sociedad mexicana.[8] En relación a la reflexión de cómo se constituye el género, Shayla maneja hábil y abiertamente las técnicas de género, lo cual se hace explícito frente a las cámaras, pues establece una conversación

telefónica con Lucía en pleno proceso de maquillaje y transformación.[9] Los momentos en que Shayla interviene sirven, aún tímidamente, para indicar los momentos donde se construye la hipocresía en el discurso y las prácticas culturales que regulan y administran significado en relación a las identidades de género y sexualidad. Además de mostrar la performatividad del género como una serie de actos repetitivos (Butler), se evidencian las posibilidades de transgresión que existen al parodiar esos mismos comportamientos de modo intencional y abiertamente construido. Al mismo tiempo, y de manera contradictoria, la película en sí puede cuestionarse pues la "aceptabilidad" de la subjetividad trans termina siendo superficial. A diferencia de Lucas en *No sé si cortarme las venas*, Shayla—como personaje—no se presenta con la misma complejidad. Como sigue ocurriendo en un gran número de producciones televisivas y cinemáticas mexicanas, el personaje gay o transexual opera como el que otorga el 'comic relief' en la narrativa fílmica. Sus líneas y acciones, si bien transgresoras, pues es la única que no juzga a Lucía al atreverse a jugar con su sexualidad, aparecen con un tono humorístico conciliatorio que trivializa y minimiza sus perspectivas y experiencias como sujeto transexual. Su última línea en la película, mientras tiene sexo en la boda de Lucía con un invitado: "Ando ocupada (…). Pues es que Lucía, ando ocupada y en el elevador con un hombre que me va a dejar el culo como la bandera de Japón. Pero igual y si llego (…). Pero igual entretén a tu amiguita Andrea. Para perras, lobas. Te amo…" Esta forma de representación, en la que el individuo transexual es retratado como un personaje de poca profundidad emocional, perpetúa la exclusión de la subjetividad de Shayla. La segunda película de Manolo Caro, aún siendo propositiva y buscando comunicar una actitud plural e incluyente de las diferencias en el México de la era global, es superficial y unidimensional y no cuestiona los sistemas a través de los cuales se mantiene la heterosexualidad compulsoria entre otros sistemas de exclusión.

Por último, *Amor de mis amores* tiene un personaje femenino, Ana, que está intentando reescribir los guiones, aunque superficialmente, pero sigue repitiendo discursos lacerantes para las mujeres con respecto a la belleza, al peso, el matrimonio, etc. Ana, es como todos los otros personajes, una chica de clase acomodada. Ella decide irse a Madrid, por su vestido de novia y por su trabajo, justo una semana antes de su boda. Con ciertas ambiciones laborales, pues se dedica a vender arte, ella se queja de que su novio, León, está buscando una esposa tradicional. Es contradictorio que, a pesar de esto, ella haya decidido casarse con León. Sabe que hay la expectativa de renunciar a su vida laboral y dedicarse al

cuidado de los hijos como única forma de participación social. Tanto ella como su novio son modernos en apariencia, como los otros personajes, pero tradicionales en el fondo. Por ejemplo, León tiene la apariencia de ser metrosexual y relajado, pero tiene comportamientos machistas y, evidentemente, busca perpetuar el privilegio masculino en la película. Por su parte, Ana viaja sola al extranjero, mezcla el inglés con el español como mexicana de clase acomodada, es decidida e independiente, pero es presa de los discursos lacerantes sobre la belleza y el peso.

Durante toda la película, que es una semana en la vida de estos personajes, Ana está como al "borde" porque siente que debe estar "presentable," lo que significa estar delgada. Sigue una dieta compuesta por "cigarro y a diet coke," y en una conversación por celular desde Madrid con su madre, mientras se prueba el vestido de novia, ella asevera "parezco el mono de Michelin," indicando que no puede estar "gorda" o imperfecta en el día de su boda. En una segunda llamada desde Madrid, esta vez de Ana a León, ellos tienen una conversación sobre la dieta de ella. Los tonos de las conversaciones son graciosos en apariencia, pero terminan siendo un motivo de cuestionamiento sobre los alcances discursivos de Manolo Caro como *auteur*: por una parte, en su trabajo cinematográfico, se hace una crítica sobre los discursos sociales lacerantes especialmente para las mujeres, moldeando, día con día, los comportamientos de los individuos. No es una noticia nueva que los modelos corporales administrados por los canales masivos de comunicación son, en su mayoría, tóxicos. Esto afecta no sólo a jóvenes, sino también en la infancia, que incluso desde los 6 años de edad hay quienes quieren ser como los artistas de televisión. Este tema se repite en Lucía, quien también busca perder peso una semana antes de la boda. Las dos actrices en cuestión son muy delgadas, cuerpos y caras "perfectos," lo que resulta es un comentario, tal vez sin proponérselo, esperpéntico. En ese tono esperpéntico también, el novio de Lucía, que también está en Madrid, le recomienda ante su preocupación por estar "gorda" el día de su boda en tono jocoso: "Deja de meterte tantas madres para adelgazar y agárrate de los ansiolíticos". En este sentido, la película parece hacer un llamado de atención a la audiencia pero no acaba por denunciar esta práctica social tan común entre las mujeres. Sin embargo, las líneas del guion donde se comentan estos temas, parecen trivializar las luchas que tienen estos personajes poniéndose en peligro con tal de llegar al "peso deseado."

En *No sé si cortarme las venas o dejármelas largas* y *Amor de mis amores* la ironía, el humor y los recursos visuales sirven para mostrar las

contradicciones inherentes a los discursos sociales en cuanto al género y la sexualidad. En las historias y en los personajes hay una variedad de seres que encarnan versiones diferentes de discursos discriminatorios—como el sexismo, la homofobia, la discriminación por clase social o el origen. En este sentido, las producciones tempranas de Caro buscan abrir espacios discursivos en un México marcado por las contradicciones sociales del neoliberalismo y la supuesta multiculturalidad. Al mismo tiempo, los personajes aquí analizados siguen estando visiblemente enmarcados dentro del proyecto neoliberal: su condición de clase, corporalidad, educación, entre otros factores, les permite, o no, una tímida ruptura con los guiones sociales preestablecidos con sus género y orientación sexual, pero al mismo tiempo, les encierra todavía en las expectativas familiares y comunitarias. La mayoría de personajes analizados en las dos producciones hacen un "escape" durante las tramas de las películas lo que les lleva a vivir otras formas de vida, pero no confrontan y sistemas que regulan la heterosexualidad compulsoria.

En el caso de *No sé si cortarme las venas o dejármelas largas* Nora y Lucas hacen una salida metafórica al expresarse frente a su comunidad y dejar de vivir una vida plagada de mentiras. Sin embargo, la película no alcanza a mostrar a ambos personajes en una vida más plena y siendo autosuficientes. El caso de *Amor de mis amores*, donde gran parte de la trama ocurre entre Ciudad de México y Madrid, también presenta una variedad de personajes que no terminan por atreverse a vivir fuera de las expectativas sociales. Hay, sin embargo, dos personajes —Shayla y Ana— que van más allá de los discursos asignados a su género y clase social. Como todos los personajes de las dos películas, ambos son mexicanos de clase privilegiada que pueden acceder a un sinnúmero de recursos que los hacen ver como ciudadanos de la era global. Ambos personajes trabajan en contra de las expectativas de sus familias—Ana, al ser comerciante de arte que tiene que viajar con frecuencia, y Shayla montando un espectáculo queer. Ambas rebasan los discursos tradicionales de género al no querer cumplir con el rol asignado tradicionalmente: Ana, el de mujer casada y dedicada a la familia, y Shayla, que ya se pronunció discursivamente al ser transexual en la Ciudad de México. El humor en los diálogos, que también sirve como arma de crítica, tiene un papel polivalente al ser sitio de complacencia para la gran familia mexicana en la era global. Se considerará, para investigaciones futuras, la trayectoria de Caro, especialmente las producciones televisivas recientes, pues es de vital interés cómo el cine y la televisión, administradores de significado por excelencia, han respondido a los discursos que intentan dar legitimidad a una diversidad de experiencias en cuanto el género y la sexualidad.

Notas

[1] La pauta metodológica del 'close-reading' proviene de los estudios literarios y se basa en la identificación y análisis detallado de elementos particulares dentro de un texto (organización sintáctica, leitmotif, construcción de personajes, patrones, etc.) para ilustrar o desarrollar una tesis o proponer el significado de ciertas producciones artísticas. Esta es una metodología actualmente empleada en estudios de televisión y cine.

[2] Para una genealogía sobre los derechos de paternidad y maternidad en familias homoparentales veáse: Giraldo, S., "Prácticas de paternidad de algunos varones gais de Ciudad de México. Entre tabúes y nuevas propuestas para su ejercicio", *Sociedad y economía*, vol. 29, 2015, pp. 39-62.

[3] *Nosotros los nobles* (2013) o *No se aceptan devoluciones* (2013) también han sido películas con gran éxito de público, y financiadas con capital privado.

[4] El universo cinematográfico de Manolo Caro, al estilo almodovariano, está plagado de fármacos. Al igual que Lucas, Paulina (*La casa de las flores*) sufre también de su adicción al Tafil, una medicina para la ansiedad.

[5] Es importante señalar que la trayectoria de Caro ha ido evolucionando hasta lograr un pronunciamiento de las sexualidades LGBTQ en los medios de comunicación, aún con ciertos estereotipos. Para materiales recientes ver *La casa de las flores* (temporadas 1 y 2), producción de Netflix.

[6] Para una genealogía de los personajes gay en las telenovelas mexicanas véase Tate, Julee, "Redefining Masculinity", *Hispanic Research Journal*, vol. 14, n° 6, 2013, pp. 538-52.

[7] Este enfoque eurocéntrico demuestra las dinámicas que dan contorno a la corporalidad que todavía perviven en sitios como América Latina: "Colonial/colonized body boundaries comprise not an enduring marker of modernity/non-modernity, but a shifting topography of power and difference" (Radcliffe 29).

[8] Ver Valencia Triana, S., "Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo", *Universitas Humanística*, vol. 78, 2014. Recuperado de http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/6392

[9] Véase De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender,* Indiana Press University, 1987.

Obras citadas

Almodóvar, Pedro. *La ley del deseo* (Largometraje). El deseo, 1987.

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal,* vol. 40, n° 4, 2002, pp. 519-31.

Castillo, Debra. *Easy Women. Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*. University of Minnesota Press, 1998.

Caro M. (Director). *No sé si cortarme las venas o dejármelas largas* (Largometraje). México: Ítaca Films/Zzinc Films/ Woo Films/ Noc Noc Cinema. 2013.

—. *Amor de mis amores* (Largometraje). México: Ítaca Films/ Noc Noc Cinema, 2014.

—. *La casa de las flores* (2018-2020). (Serie televisiva). México: Netflix/Noc Noc Cinema.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender*. Indiana University Press, 1987.

Foster, David W. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. University of Texas Press, 2003.

García Canclini, Ernesto. "Culture and Communication in Inter-American Relations: The Current State of an Asymmetric Debate". *When Was Latin America Modern,* ed. N. Miller & S. Hart, Palgrave, 2007. pp. 177-89.

Méndez, L. H. "Neoliberalismo y Derechización en México (1983-2000)". *El Cotidiano*, vol. 23, 2008, pp. 5-15.

Monsiváis, Carlos. "Lo masculino y lo femenino al fin del milenio". *Masculino y femenino al final del milenio*, ed. C. Monsiváis y M. Lamas, Diler/Apis, A.C., 1998, pp. 7-24.

—. "No estamos en contra de las libertades sino de su ejercicio. (Sobre la derecha en México)". *Debate Feminista*, vol. 14, 2003. pp. 3-27.

Nehring, D., Esteinou R. y Alvarado E. "A Brief Introduction". *Intimacies and Cultural Change. Perspectives on Contemporary Mexico*, ed. Nehring D., Esteinou R. y Alvarado E., Asghgate, 2018, pp. 1-12.

Padilla, M.B., Hirsch, J., Munoz-Laboy, M., Sember, R., Parker, R. "Introduction: Cross-Cultural Reflections on and Intimate Intersection". *Love and Globalization: Transformations of Intimacy in the Contemporary World*, ed. Padilla, M.B., Hirsch, J., et al., Vanderbilt University Press, 2007, pp. ix-xxxi.

Poza, J. "Entrevista con Manolo Caro. *No sé si cortarme las venas o dejármelas largas*". 14 de agosto de 2013. Acceso: https://www.youtube.com/watch?v=7GOgdVAElOI&t=86s

Radcliffe. Sally."Geographies in Modern Latin America: Uneven and Contested Development". *When Was Latin America Modern?,* ed. N. Miller and S. Hart, Palgrave, 2007, pp. 21-24.

Sánchez Prado, Ignacio. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012.* Vanderbilt University Press, 2014.

Serret, Estela. "Identidad de género e identidad nacional en México". *La identidad nacional como problema político y cultural,* ed. Béjar Navarro R., y H. Rosales, Siglo XXI/UNAM/CIICH, 1999, pp. 240-75.

Smith, Paul Julian. *Mexican Screen: Between Cinema and Television*. Polity, 2014.

Tate, Julee. "Redefining Mexican Masculinity in the Twenty-First Century *Telenovelas*". *Hispanic Research Journal,* vol. 14, nº 6, 2003, pp. 538-52.

Vendrell, Joan. "Las fracturas del género y la crisis de masculinidad." *Revista de Estudios de Antropología Sexual*, vol. 1, núm. 3 (2011). Sitio web consultado 09/16/16. URL: https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologiasexual/article/view/571

Venketash, Vinodh. *New Maricón Cinema*. University of Texas Press, 2016.

Creación

Ana Hontanilla

El gen dominante

Mamá y papá tenían claras qué verdades debía yo tener presentes, aunque cada uno tuviera las suyas. Para demostrar su razón papá recurría a la ciencia; mamá, a lo que veía en el espejo.

Entre las verdades favoritas de mamá había dos que repetía con fervor. La primera que yo fui una bebé preciosa de pelo platino y ojos claros. La segunda, que con los años me arruiné. La cantinela de la bebé preciosa me la repetía cuando me peinaba; a los seis años yo tenía una melena que me llegaba a la cintura y a ella le encantaba recogérmela en una trenza.

—No sé dónde aprendería tu padre que el suyo es el gen dominante. ¿Con que ninguna iba a salir rubia como yo? Vaya tontería. Aquí está la primera y mira qué guapa.

Esto lo decía clavándome las púas del cepillo en el cráneo. Alguna vez le soltaba un "ay" y ella suavizaba el movimiento, pero luego me daba otro tirón para que levantase la cabeza. Mientras me peinaba yo veía su cabello claro y sus ojos verdes reflejados en el espejo. Una vez me contó que en Canarias unos suecos se habían parado a decirle que tenía un bebé muy bonito. Elogios como ese le confirmaban a mamá la extraordinaria belleza de su hija; ella disfrutaba contando lo mucho que su niña llamaba la atención en la playa. La opinión de papá sobre los suecos que veraneaban en España era que venían esperando encontrar descendientes de moros montando en burro. A él qué le importaba que unos extranjeros admiraran el pelo rubio de su hija.

Ana Hontanilla es profesora titular de español en la Universidad de Carolina del Norte en Greensboro, donde actualmente edita la revista literaria *International Poetry Review*. Es autora de *El gusto de la razón* (2010). Sus ensayos académicos han aparecido en publicaciones como *Eighteenth Century Studies* y *Revista de Estudios Hispánicos*; su obra creativa, en espacios como *Chiricú Journal*, *Baquiana Revista Literaria* y *Latin American Literary Review*. "El gen dominante" es parte de una colección que trata sobre la vida del personaje Marieta Salgado.

La segunda verdad de mamá, la de que "con los años me arruiné", no recuerdo exactamente cuándo se originó, pero también la escuchaba delante del espejo.

—Hija, hay que ver cómo se te ha oscurecido el pelo… y también te ha cambiado el color de los ojos. Por Dios, ¡qué fea te has puesto!

Los cambios de la edad la desilusionaron. A papá le dieron la razón. Un día, saliendo del baño, oyó la angustia de mamá por el oscurecimiento de mi pelo. Al tiempo que se ajustaba el cinturón, exclamó:

—¿Ves? El gen dominante no falla —apenas terminó la frase mamá me tiró del pelo al ponerme la goma.

Ese día el espejo lo dejó claro. Antes de los ocho fui hermosa; a los doce, con la pubertad, comenzaría mi caída irremediable; en unos cuantos años me estrellaría contra mi fealdad. Le escondí el cepillo a mamá. A solas, me miraba al espejo y en él veía un ser desencajado, la cara deformada como un trapecio. Mis ojos cambiaban de color ¿se hacían más pequeños? Mis orejas cada vez más grandes enmarcaban esquinas rotas. La nariz óvalo torcido se extendía hasta tocar los labios. Me empecé a peinar yo sola. El cabello era el telón que cubría las huellas de un gen hermoso, pero débil que mamá había admirado; tapaba aquellos rasgos de otra existencia.

A los catorce me hice amiga de Alicia, la punk del instituto.

A ella no le importaba que el color de mi pelo hubiera cambiado, ni tampoco le interesaban las opiniones que ella o yo debíamos asumir y tener claras. Salía con su panda de Vallecas que estaba muy enterada de la "movida". Unas veces íbamos al cine; entre las películas que vimos estaba *Pepi, luci, bom* y *Cristina F*. También salíamos a fumar porros y a comer pipas por el parque del Retiro. Modifiqué mi vestimenta para sentirme parte del grupo.

La tarde que me pinté las uñas de negro mamá sonrió. Yo estaba haciendo la tarea con una de las enciclopedias de papá; ella esperó a que él saliera de su despacho para hacérselo notar.

—Mira qué uñas se ha puesto tu hija.

Parecía contenta de ver cómo el gen dominante se malograba. Me puse nerviosa y las manos me empezaron a sudar. Papá pidió la cena.

—Y tú, quítate esa asquerosidad ahora mismo; no vayas a guarrearme las cosas.

Mamá se dirigió a la cocina, padre se sentó a esperar en el comedor, mientras yo, en el dormitorio, me quité el zapato del pie izquierdo. Contemplé satisfecha el esmalte inmaculado sobre las uñas del pie y me fui borrando el negro de las manos. Me volví a calzar antes de salir del cuarto.

Semanas después mamá me sorprendió con un collar que Alicia me había regalado: una tira de cuero con tachuelas. Solo lo llevaba por la calle, pero ese día olvidé quitármelo antes de volver a casa.

—¿Quién te ha dado esa cadena de perro? —me preguntó con sarcasmo en el descansillo del ascensor.

Papá que la oyó desde su cuarto fue tajante.

—No salgas más con esa gentuza. Como te encuentre en uno de sus billares te la cargas.

Seguí quedando con Alicia y sus amigas a escondidas.

La bronca vino el día que me corté el pelo. Quería cambiar de peinado y pensé en hacerme una cresta. Y aunque era complicado, no abandoné la idea, más bien me obsesioné con ella. En lo único que pensé durante varios días era en raparme. Mi cresta resolvería de una vez por todas el asunto de si mis genes campaban o no por su propia cuenta, y quién era responsable de mi fealdad.

Tardé meses en decidirme aunque la ejecución de mi idea fue más fácil de lo que había pensado. Un viernes después de clases Alicia y sus amigas me invitaron a ir con ellas a la peluquería. Conocían una por mi barrio, pequeña y barata, que a mí, cuando llegamos, me pareció una pecera.

—Déjeme una cresta y el resto al cero —le dije a la peluquera cuando me llegó el turno.

—¿Pero tú sabes lo que haces? ¡Tienes un pelo precioso!

A los catorce yo llevaba la melena por debajo del hombro.

—Lo fue. A la mierda con él.

Ella recogió el pelo en una trenza y le dio un tijeretazo. La contempló unos segundos.

—¿Te importa que haga una peluca? —sin darme tiempo a contestar, se la guardó en un cajón.

—¿Es para usted? —le pregunté.

Ella no respondió. ¿Qué me importaba a mí para quien fuera? Aún así me entraron dudas. Quizá mi pelo no era tan horrible, quizá hasta valiera algo. Miré el cajón donde la peluquera había guardado la trenza: encima de otra cabeza esa melena recibiría halagos y miradas de envidia.

Ella siguió dando trasquilones y dejándome picos por todas partes. Cogió la máquina de afeitar y me rapó el lado derecho. Se detuvo. Apareció mi cicatriz, la que me hundía ligeramente el cráneo. A la peluquera le sorprendió. A mí no. Me la había palpado muchas veces, aunque nunca la había visto: era una mueca fina y burlona. Hace años papá me la regaló. Fue el día que tiré un trozo de queso, uno de La

Mancha, por el balcón. Contemplé la cicatriz unos segundos y, sin saber por qué, detuve la mano de la peluquera.

—Déjelo así. No corte más.

Sonrió, o eso creí, y apagó la maquinilla. Me igualó en lo que pudo el pelo que hizo caer como un torrente mutilado por el lado derecho. Yo me contemplaba sin saber qué decir. Ahora sí que era un trapecio. Una de las chicas que esperaba su turno dijo que no me quedaba tan mal. Alicia se rio: no tuviste "huevos". La peluquera comentó que no era un asunto de huevos. Las chicas no llevaban cresta, sino el pelo al desigual. Cuando terminó de peinar a la última, nos fuimos a los billares a celebrar el nuevo estilo. Antes de entrar, nos fumamos un cigarro apoyadas en un coche, reíamos y nos toqueteábamos el cabello las unas a las otras.

Ni las chicas ni yo lo vimos venir. Sentí un tirón en la cabeza que me torció el cuello obligándome a dar la vuelta. Me topé con papá que me cogía de la melena como si me la quisiera arrancar. Quise desprenderme, pero él me agarró con más fuerza. Me arrastró unos diez metros por la calle a toda prisa hasta llegar al coche. Solo entonces me soltó. Abrió la puerta y a empujones me metió dentro. Mamá estaba delante. Me sujeté la cabeza como si con las manos pudiera calmar el dolor.

—¡Te dije que no volvieras con esa gentuza! —él se metió en el coche, se volvió y entonces se dio cuenta que el corte de pelo revelaba mi cicatriz —¡¿Se puede saber qué coño te has hecho?! —y me dio una bofetada.

Me protegí la hendidura que con los años se había hecho más profunda. El golpe cayó en plena raja, me hice pis encima.

—Hija, por Dios, ¿pero qué te ha pasado? —dijo mamá como si no me reconociera; como si sintiera el derroche de las horas peinándome delante del espejo; como si lamentara la pérdida del cabello que por años había escondido esa marca... Puede que en ese momento reconociera que el suyo nunca había sido el gen dominante.

—Si te crees que puedes hacer lo que te dé la gana, estás muy equivocada—dijo papá en el momento en que encendía el coche y lo repitió muchas más veces en el camino de regreso a casa, como esperando que le respondiera.

Papá conducía furioso como quien maltrecho no se da por vencido.

Me sentí sola, encerrada en aquella caja fuerte, inmóvil sobre el asiento posterior del coche. Callé. Tendría que esperar, pensar, planear. Demostrar que yo también tenía el gen dominante.

Seguí meando. El pis cálido, liberador empapó la tapicería del coche.

Ellen Mayock

Sin caricias

Mi'ja, ¿por dónde andas?
Te ha metido el dictador
de "la mejor democracia de la historia"
en una cárcel, sin más.
Sin mí, sin nadie, sin caricias, sin un consuelo cuchicheado.

Mi'jo, sé que lloras, allí,
encarcelado, separado de mí,
en una cárcel no más, creada por
el dictador de "la mejor democracia del mundo".
Sin tus hermanos, tu padre, el amor.

Mis hijas e hijos, nos hablan de la historia,
esa de la Segunda Guerra Mundial,
que parecía tan lejana, tan extranjera,
una aberración de momento, una lección
para el mundo: no separar, no hacer daño, no asesinar.

Ellen Mayock is the Ernest Williams II Professor of Spanish at Washington and Lee University, where she teaches in Romance Languages, Latin American and Caribbean Studies, and Women's, Gender, and Sexuality Studies. Professor Mayock has published a book-length study on Spanish women writers, a translation of a one-act play (by Professor Chris Gavaler) titled "Man Woman Hombre Mujer," and many articles and book chapters on Spanish, Latin American, and U.S.-Latin@ literature and film. Mayock is also the co-editor of three volumes of essays. Georgetown University Press has just published her co-authored (with Professors Mary Ann Dellinger and Beatriz Trigo) Spanish textbook for advanced students. The author of *Gender Shrapnel in the Academic Workplace* (Palgrave, 2016), Mayock posts frequently in the Gender Shrapnel Blog. Professor Mayock also writes poetry, creative nonfiction, and one-act plays. Her poems (some in English, some in Spanish, some in Spanglish) have been published in a variety of venues since 2012.

Por eso lucharon las tropas del mundo
desde hace ochenta años.
Por eso lucharon las tropas estadounidenses
desde hace ochenta años, y ahora,
ahora, van separando, haciendo daño, asesinando.

Hijas, hijos, familia de nuestro mundo,
escuchadnos. Entended lo que es esta violencia.
Venid a contrarrestar la crueldad de nuestras fronteras;
venid a gritar las injusticias, a decir que es dictador este monstruo.
Venid, acariciad, unid, a los Estados Unidos.

Me gustas cuando hablas

Por Dios, no te calles por mí ni por mi poema.
El mundo necesita oírte, conocerte, escucharte.
Eres aún más bella cuando hablas, gritas, lamentas, celebras
porque eres más tú, la persona a quien el mundo precisa.

Me gustas cuando cantas,
cuando tu canto supera mi habla,
cuando haces que me calle, que habite mi propio silencio,
para escuchar a otra, para aprender a ser otra.

Me gustas cuando gritas,
cuando expresas furia ante injusticias,
cuando intentas cambiar al mundo y,
en el intento, cambias y evolucionas.

Me gustas cuando cuchicheas,
cuando tus secretos revelan tus deseos,
cuando paulatinamente te revelas a ti misma,
sin temor ni rigor.

Por Dios, no te calles por nadie,
porque todas nos estrenamos, todas estamos
y somos más bellas cuando nos expresamos
y nos revelamos.

Alicia Partnoy

Cinco poemas a Cris.

A veces creo que podríamos
conciliar los contrarios
hallar la centritud
inmóvil de la rueda
salir de lo binario…
Julio Cortázar. "Otros cinco poemas para Cris"

La mujer, poseída en un rapto de palabras...
Cristina Peri Rossi. *Evohé*

1.

No lo asfixies a él con exigencias,
dicen que lleva muerto varios años
y no tiene la culpa
de que llegaras tarde,
más allá del *mezzo*
camin di la tua vita
a esta *menage a trois* a que te invita
tu propio fuego,

no fue lo que dijiste. Generosa,
me diste a mordisquear junto a tu boca
ese copo de azúcar, la memoria.
Qué dulce y cuánto duele la nostalgia
de no haberme entregado.

Alicia Partnoy, titular de la cátedra dotada Daum en la Universidad Loyola Marymount de Los Angeles, es autora, traductora o compiladora de doce libros y un cuaderno de poesía. Su obra ha sido publicada en español, francés, inglés, bengalí y hebreo.

2.
Tentadora
con hilos de la virgen y relatos
de los que por tus labios solamente
gozaría respuestas
barcelona, tus manos, esa cama
tendida, el ventanal, la avenida que augura
una explosión de luz entre las piernas
quería ser Tiresias?

3.
Como quien roba amor
finjo inocencia
siempre que me deslizo en el resquicio
que dejan vos y él para mi lengua.

4.
.....
La errata
justa encontrarnos vos y yo, cristina
al filo de la tarde, en un paseo púdico
.....

5.
(Vos no sos musa no ni nada de eso
yo no te canto a vos sino a mi cuerpo
ese al que ha raptado
tu palabra.

Si eso me hace a mí musa
caso omiso
te suplico C buena
concedeme el perdón
por un ratito.)

Atri/bulations

Anda mi corazón algo angustiado
con esto de la distancia y el encierro.
Lo llevo a dar la vuelta a la manzana
y él
barrilete sin cola, va flapeando
con ansias de volar hacia otros cielos
y abrazar madre y padre, hijas y hermanas.

Del manuscrito inédito *Como botellas al cielo*

Haiku

Oh milanesa
navegante en sartén
sufre sin pampa…

Haiku (transl. Ruth Irupé Sanabria)

Oh milanesa
afloat in the frying pan
without pampa, pains…

Redes sociales (Microrrelato)

Cuando me hizo quemar por bruja, Diego R. se había olvidado de que su religión le prohibía levantar falso testimonio. Ayer vi su mensaje en Twitter: "Si alguien conoce a Inés, pídale por favor que me saque de este infierno." #inesesteban

Del manuscrito inédito *Bonus Track*

Arte política

Un verso desnudo de todo malabar
y *adorno*
para que nadie diga
que después de Auschwitz,
que después de la Conquista,
que después de tantas
diminutas ESMAs,
de tantas pequeñitas Sabras y Shatilas,
de Ruanda, de Kosovo,

de todas las Faluyas bombardeadas
de Breonna, George, Ramona, Andres, Vanessa

Para que nadie diga
que nada que decir
nos queda
que nada ya nos parte en seco
el cerebro la lengua
y alguna que otra víscera
que se da el lujo
de palpitar los duelos.

De *Fuegos florales*
Hoy dedicado a Breonna Taylor, George Floyd, Ramona Medina, Andres Guardado y Vanessa Guillén

Olga Rivera

Tus recuerdos en otoño

A PANCHITA: matriarca absoluta de su cocina

En la llovizna tibia de finales de septiembre
hay indicios de que el otoño asoma
alguna que otra rama carmesí
un árbol precoz sacudiendo sus hojas
en la pasarela lenta y colorida
que conduce a la desintegración
al abrazo eterno con la Tierra.
Ese túnel de ocres y marrones resentidos
de verdes tornadizos y rojizos acordados
perfora el hueco que me dejara tu ausencia
atiza en mi alma una llama viva que no aspira
a la omnipotencia de abarcarte toda
sino al capricho de pintarte a mi antojo
en las ondas fluidas de un paisaje
redimido de paredes y relojes puntuales.
Hay una hoguera imaginaria calentando nuestra casa
tú entras por ella, como siempre, menuda y fresca
caminando con el ruido decidido de unos pasos
que reconozco inconfundiblemente como tuyos
con el señorío matriarcal que recorre por tus venas

Olga Rivera is Professor of Literature and Culture at Kent State University. She specializes on topics of Women in Spanish Golden Age literature. She has published scholarly articles on women and gender in various journals in the U.S., Spain and Puerto Rico (*Hispanic Journal*, *Hispanic Review*, *Symposium*, *La Torre, Hispania, Letras Femeninas* and others), and a book entitled *La mujer y el cuerpo femenino en* La perfecta casada *de Fray Luis de León*, (Juan de la Cuesta, 2006) [Woman and the Female Body in *The Perfect Wife* by Fray Luis de León]. She is currently carrying out research on constructions of gender and race in Spanish-American literature.

te instalas en los predios autónomos de la república de tu cocina
merodeas por sus rincones, abres el grifo, enciendes la candela
atisbas por la ventana el canto flameante de las cosechas nuevas
libas sus néctares promisorios con la sabiduría de tu lengua materna
cueces con tus manos prodigiosas el caldo substancioso de sus granos.

Lo que eres

Eres silencio húmedo bajo piel disecada
sueños cumplidos comiéndose los deseados
imagen desvanecida caminando en retroceso
lanzándose al abismo del detente tiempo
detente, detente y el tiempo se detuvo.

Rituales atávicos del recuerdo

Era una mañana olvidadiza del octavo año de tu partida. De pronto, los pájaros callaron al unísono infligiendo una herida vertical al filo acústico del silencio. Era el sonido atávico que prefiguraba el intempestivo vuelo de tu retorno.

Parecías algo desorientada cuando aterrizó tu imagen, como si te hubieras precipitado por un abismo dejando la rutina suspendida del otro lado de la orilla: las ventanas abiertas, la maceta de dalias volcada por la ventisca matutina, la inexorabilidad del tiempo girando en espiral ante la amenaza de la urgencia.

Recién habías envejecido un poco, te crecían arrugas frescas en la transparencia de tu piel translúcida. Fue entonces cuando aquilaté la heroicidad invencible de tus esfuerzos. Cuesta coraje perseverar en los rituales atávicos del recuerdo. Agradezco, por ello, tu fatigoso recorrido; que te dieras tanta prisa en rescatarte de mi olvido.