

New Readings in Latin American and Spanish
Literary and Cultural Studies

Board of Reviewers

Dr. Elena Castro, Louisiana State University

Dr. Christian Fernández-Palacios, Louisiana State University

Dr. Antonio Gómez, Tulane University

Dr. Andrea E. Morris, Louisiana State University

Dr. Ileana Rodríguez, Ohio State University

Dr. Claudia Soria, Universidad de Belgrano (Buenos Aires, Argentina)

Dr. María Griselda Zuffi, Hood College

New Readings in Latin American and Spanish
Literary and Cultural Studies

Edited by

Laura M. Martins

**CAMBRIDGE
SCHOLARS**

P U B L I S H I N G

New Readings in Latin American and Spanish Literary and Cultural Studies,
Edited by Laura M. Martins

This book first published 2014

Cambridge Scholars Publishing

12 Back Chapman Street, Newcastle upon Tyne, NE6 2XX, UK

British Library Cataloguing in Publication Data
A catalogue record for this book is available from the British Library

Copyright © 2014 by Laura M. Martins and contributors

All rights for this book reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the copyright owner.

ISBN (10): 1-4438-5537-5, ISBN (13): 978-1-4438-5537-2

TABLE OF CONTENTS

Introduction vii

Part I: Latin American Cultural Productions: The Struggles of Class Distinction, Identity and Community

Chapter One..... 2

Cuerpos que no salen en la foto: mecánicas de distinción en la pardocracia venezolana

Beatriz González-Stephan

Chapter Two 32

Los Ricos También Asaltan: The Banalization of Otherness in Contemporary Latin American Crime Fiction And Film

Greg Schelonka

Chapter Three 48

Post mortem (2010): San Salvador Allende y la autopsia histórica

Moisés Park

Chapter Four..... 68

Desciudadanización: trabajo, identidad y políticas neoliberales en Argentina (El cine de Lisandro Alonso)

Laura M. Martins

Part II: On Religious, Political and Sexual Transgressions in Hispanic Literature

Chapter Five 82

Mutilation and Spain's Handless Maidens: The Catalan, Castilian, and Morisco Traditions

Paul B. Nelson

Chapter Six..... 101

Prescott y los incas de Garcilaso en el siglo XIX

Enrique E. Cortez

Chapter Seven.....	121
The Cool, The Quick, and The Erotic: Outrunning Identity in Rita Indiana Hernández's <i>La estrategia de Chochueca</i> <i>Leah Strobel</i>	
Part III: Defying Hegemonic Power in Spain in the XX Century and Beyond	
Chapter Eight.....	134
War and Nation in Sofía Casanova's <i>Princesa rusa</i> <i>Dorota Heneghan</i>	
Chapter Nine.....	151
La literatura infantil como aparato de protesta: el marxismo en Ana María Matute <i>Rubén Galve-Rivera</i>	
Chapter Ten	162
Enemigos íntimos: Ismael Serrano y Pedro Guerra versus Generación X <i>Raquel Anido</i>	
Contributors.....	180

INTRODUCTION

This collective volume is part of a two-book editorial project together with *New Directions in Hispanic Linguistics*, edited by Dr. Rafael Orozco. The present collection constitutes a selection of literary and cultural research studies originally presented at the XXVIIIth Biennial Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures, held February 16-18, 2012 under the general topic of: “The Constitution of Cádiz, Independence in Latin America, 1812-2012.” All articles were peer reviewed and recommended for publication by renowned scholars with expertise in the areas of literary and cultural studies.

Presenting and interrogating a range of discourses, this collection provides fresh approaches from well-established scholars as well as from a new generation of researchers whose work paves the path to understand the agency of politics within cultural/literary studies related to Latin America and Spain. From photography in 19th century Venezuela and films in the Southern Cone area to Spanish pop singers’ politically-oriented lyrics and crime fictions with the wealthy being the criminals, from new readings of medieval and canonical texts to fairy tales that deal with the Franco regime, this volume enlightens the reader about the many facets of the intersection between cultural productions and politics. By presenting new perspectives on cultural and literary studies, this publication intends to provide a background to pursue further research in these areas. Divided into three sections preceded by an introduction, this book is comprised of ten chapters and is divided into three parts. The first part consists of four chapters and the second and third parts include three chapters each. Part I: Latin American Cultural Productions: The Struggles of Class Distinction, Identity and Community, Part II: On Religious, Political, and Sexual Transgressions in Hispanic literature, and Part III: Defying Hegemonic Power in Spain in the 20th Century and Beyond.

Part I examines the different struggles of class distinction, identity and community throughout the last 130 years of Latin American cultural and political history.

Beatriz González Stephan sets the stage with a fascinating essay on how photographic portraits –taken during the stabilization of the Republic in Venezuela in the late 19th century– function as a new disciplinary device used to produce “modern bodies” and as a way of representing

“authorized” identities. Through an analysis of the growing circulation of *cartes de visites* in 19th century Venezuela in conjunction with the series of editions of the *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras* (1854, first edition) by Venezuelan José Antonio Carreño, González-Stephan’s work aims to understand the role such performative discourses had in the formation of modern and “Europeanized” identities and citizenships in a country that had been increasingly “darkened” and “disordered” following the wars for independence and the subsequent slave liberation. It is a discourse of modernity forged at the hands of a social sector trapped by racial anxieties and nostalgic for distinction. The *carte de visite* and the photographic portrait became the new passports for constructing difference circulated by the white and *pardo* middle class sectors for the purpose of ascertaining with whom they were connected as well as reintroducing the discourse of social and racial difference by taking advantage of the new technologies of photographic reproduction. The democratizing gesture of these new technologies is relative; on the one hand, horizontalizing subjects are represented within the photograph as equal, separating them from difference, or, non-white bodies. But on the other hand, it constitutes a democratic gesture in that it places the daguerreotype, a technology that in the 1840s was previously reserved for the elite, within the reach of the majoritarian ascending middle class. González-Stephan’s study explores the *Manual* and the *cartes de visites* as new regulators and producers of a modern, cosmopolitan and whitened citizenship in a “café con leche” society. These performative discourses occlude and conceal racial phobia by literally hiding and covering mulatto or black bodies within the photograph with sheets.

González Stephan’s study is followed by “Los ricos también asaltan: The Banalization of Otherness in Contemporary Latin American Crime Fiction and Film,” by Gregory Schelonka. His essay explores narratives and films of crime fiction from Brazil, Central America, and Mexico. He argues that the narratives address changes in Latin American politics since the onset of neoliberalism, a period that Forrest Colburn has described as being “after the end of politics [...] with a capital p” (2). “Politics with a capital p” refers to politics grounded in commitments to ideological positions. With the advent of neoliberalism in the region, challenges to capitalism have faded as well. However, that does not mean that capitalism’s Cold-War victory does not leave room for dissenters. The works examined here constitute a critique against the dominant form of capitalism in Latin America, one that sees the wealthy using all sorts of recourses, legal and illegal, in an attempt to make themselves even richer or more powerful. The essay builds on Marta Peixoto’s work that

examines how several Brazilian texts reinforce stereotypes of urban violence and crime by exploring how texts show the wealthy to be part of the geography of crime. The works analyzed include, from Brazil, Miriam Mambrini's novel, *O crime mais cruel*, Patrícia Melo's novel, *O matador*, and Beto Brant's film, *O invasor*, from El Salvador, Horacio Castellanos Moya's *El arma en el hombre*, and from Mexico, Luis Estrada's films *La ley de Herodes* and *El infierno*. Most of the works examined show wealthy and poor alike involved in crime. For instance, Mambrini's novel seems to perpetuate the stereotype linking the favela to crime. However, the ending reveals that the initiative for the crime was in the heart of good society, as it was the businessman's ex-wife who orchestrated the kidnapping of his son with his new wife. Similarly, *O invasor* depicts a crime with favela roots: two businessmen meet with a man in the favela and hire him to kill their partner. While the favela is a site for crime, it is a place where those who have money or connections (or both) may find someone to carry out the crime they want; the crime again originates in the heart of good society: capitalists hire someone to eliminate their competition. *La ley de Herodes* shows the link between politics and corruption, making the crimes carried out by the wealthy a form of politics that works to further their own interests. Furthermore, the dissipation of politics into crime banalizes the otherness that undergirded the ideological conflicts of "politics with a capital p." Even in *La ley de Herodes*, set in 1949 during the presidency of Miguel Alemán, political divisions become a means of isolating your enemies and defining your allies. This point is more clearly made in Castellanos Moya's *Arma*, novel in which a former Death Squad participant turns criminal involved in organized crime in post-Civil War El Salvador. Showing a lack of awareness of his own actions (he killed Jesuit priests and nuns, among other atrocities), he labels his enemies as "terroristas." He participates in the crime world thinking that he is continuing his previous military struggle, failing to realize that the distinctions between the different sides of the Civil War had nothing to do with his activities in organized crime. The side he first joined simply had numerous members from the military. He finds himself unwanted and joins a different group that included members from the "terroristas." The war continues for Robocop, transformed from an ideological battle that he did not understand into an economic battle that he barely understands. This perhaps serves as the best example of what Ileana Rodríguez has called "liberalism at its limits": capitalism is depicted as thoroughly and inherently violent.

The third study, "*Post mortem* (2010): San Salvador Allende y la autopsia histórica," by Moisés Park combines "ruin theory" approaches

(Unruh and Lazzara) and “historical autopsy” from forensic science, to analyze Pablo Larrain’s film *Post Mortem* (2010). Set in September 1973, year of the coup, a Chilean pathologist’s assistant writes down the doctor’s commentary during an autopsy. The article focuses on the diegetic moment of the autopsy that was recreated in the film as the narrative and ideological crux of the filmmaker’s interpretation of Allende’s historical and ideological legacy. The protagonist becomes hired by the military and seems to have no anxiety, unlike the rest of the medical team, regarding Allende’s remains at the autopsy, raising questions about his political stance. Given the controversy surrounding Allende’s remains that were exhumed in May 2011 to be analyzed by a team of forensic scientists, the film becomes a daring interpretation of the meaning of Allende’s possible suicide or sacrifice. Park suggests that Larraín’s contribution to the dialectic of memory and loss centers less on the debate regarding Allende’s cause of death (suicide or assassination), but rather, on the paradox that results from viewing the president as a savior-traitor. In fact, the film does not advocate for a definitive cause of death; on the contrary, it parallels reports from the media with a predictable “undefined” scientific answer that Allende could have caused his own death. Boldly, *Post Mortem* reminds the viewer of the brutality of the military during and after the coup, by representing the amassing bodies of Allende supporters whose deaths do not need to be disputed as suicide or murder, as they were most definitely assassinated by the military. The essay concludes by emphasizing the role of mourning and the genuine attempt to skeptically reconsider the “official” and reductionist versions of history that propose that the suicide and the “ruins” of the president’s remains marked an end of the Allende’s populist movement.

The closing article of this part, “Desciudadanización: trabajo, identidad y políticas neoliberales en Argentina. (El cine de Lisandro Alonso),” by Laura M. Martins, addresses Alonso’s film *La libertad* (*Freedom*), who is perhaps one of the most radical Argentine filmmakers of the so-called New Argentine Cinema. In *La libertad*, Misael Saavedra is a woodcutter who works alone in the strictest solitude and under inhuman conditions. He does this not for the romantic bucolic lifestyle—a sort of 21st-century *locus amoenus*—but to allow a working body to be observed moving within the precarious world of labor. And this turns *La libertad* into a political film because Misael represents, indeed, the decollectivization and loss of social citizenship. The deregulation process has eliminated the social and material supports that constituted social identities. The film seems to reveal that deregulation created socio-spatial segregation and multiplied the ways of hiring workers (temporary jobs, under-employment,

outsourcing, etc.). Workers are thus expelled from the formal labor market. By giving the working body a central place in the image itself, this film exposes both such a precariousness in labor conditions and the dissolution of the sense of community as a direct effect of the politics of neo-liberalism. The descriptive nature of the film prevails over its narrative aspect, which is reduced to two or three vicissitudes. In some sequences, the textural value of the image imposes itself over the minimalist plot. At the same time, it can also be stated that *La libertad's* long takes lead the viewer to observe, scrutinize and carefully contemplate the dignity of labor in a globalized world where speed, financial transactions, and immediate profit are the norm. Usually, labor or the working body is anything but central in cinema. Alonso, however, dares to enter the world of labor and exposes the worker in the postures and gestures demanded by the power relationships of late capitalism. What in conventional cinema is ellipsis, here it is exposure: a worker working. Misael does not talk about what he does, he just does his job in silence. Yet certain things become lexicalized. For instance, someone –maybe Misael himself– has written ‘Los errantes’ (‘The Wanderers’) on his tent. This is an accurate noun that clearly indicates that Misael and workers in general are in constant flux according to the needs or uncertainties produced by the volatility of financial capital and by what the economy of corporations dictates. But *La libertad* is also a meditation on cinema itself: Alonso gives way to the true experience of the gaze through long shots. Time as duration and the textural allow the viewer to exercise the capacity to contemplate. Thus the film activates a dialogue between images and spectators, between their senses and the materiality of what they see.

Part II deals with religious, political, and sexual transgressions in Hispanic texts from early modern Spain and 19th century Peru to contemporary Caribbean region. The opening study, “Mutilation and Spain’s Handless Maidens: The Catalan, Castilian, and Morisco Traditions,” by Paul B. Nelson, examines the three literary manifestations of the Handless Maiden tale (AT no. 706) that emerge in late medieval and early modern Spain: the anonymous mid-14th –century Catalan novella *La fiyla del rey d’Ungría*, a chapter in Gutierre Díaz de Games’ 15th-century Castilian pseudo-chronicle *El Victorial*, and *El recontamiento de la doncella Carcayona, hija del rey Nachrab, con la paloma*, an anonymous *aljamiado* text whose manuscripts date from the 16th century. Nelson studies the Peninsula’s three literary versions in their fuller European context and focuses on the protagonists’ hagiographic background, their agency, and the significance of their mutilation. These works form part of a category of tales initiated by a daughter’s flight from the incestuous advances of her

father, who is usually a king or a high noble. In order to provide a fuller cultural context, Nelson compares the Spanish works with the earliest known Flight from the Incestuous Father tales—to wit, the Latin *Life of St. Dymphna*, the *Life of Offa I*, and Philippe de Remy's Old French *Roman de la Manekine*. In the Latin stories, the religious associations contrasting Christian and pagan values (incest is a sin and must be avoided at all costs) place them in the realm of hagiography, a characteristic that spills into the vernacular works, for the daughters of these stories possess saint-like qualities (they are associated with miracles and religious conversion). Moreover, unlike in the Latin stories, in the vernacular tales (with the exception of the *Car cayona*), the daughters are responsible for their own mutilation, an act to which they themselves resort to reject their fathers' incestuous advances. While the daughters reject their fathers on the grounds of religion, the intriguing mutilation of their hands possibly reflects an earlier Germanic punishment for a subject's disobeying his or her lord, as all these daughters disobey their fathers/lords and thus defy patriarchal law. The Peninsula's Islamic version of this tale, though modeled on the Christian forms, differs in significant ways from its Christian vernacular analogues and shares certain characteristics of the earlier Latin tales. Unlike all the Christian versions, incest is not the motivating factor for Car cayona's persecution; rather, her rejection of her father's religion is. The *Car cayona*, then, falls in line with hagiography in that it is a tale of religious persecution (as well as conversion and miracles); and also as in the earlier Latin stories, Car cayona's mutilation is not self-inflicted. Instead, it is punishment for her unwavering conversion to Islam and her refusal to return to her former (presumably Christian) religion. Car cayona's religious fortitude is similar to that of her Christian counterparts, who resort to mutilating themselves to avoid committing the sin of incest, a fortitude that makes these protagonists active participants in their fate, rather than mere stock characters who are more acted upon than acting. And while the Islamic protagonist is not passive in matters religious, her having to endure forced mutilation as punishment for rejecting her former (Christian) religion very possibly reflects the Muslim and Morisco situation of late medieval and early modern Spain.

The second essay, "Prescott y los Incas de Garcilaso en el siglo XIX" by Enrique Cortez, traces the ambivalent reception in 19th century Peru of the foundational text *Comentarios reales* by Inca Garcilaso. The critical reception of the work of the Inca Garcilaso during that period was fundamental for establishing a national discourse linking the old Peruvian Incan civilization with the new nation. Such discourse, which began with the Incas, reinforced a historiography that rejected the conquest and

government of Spain over Latin America. It was also instrumental in distancing the recent memory of Spanish domination. However, the positive reception of Garcilaso in the years of the Wars of Independence became problematic after the critical reading that William H. Prescott offers on the Inca Garcilaso in his *History of the Conquest of Peru* (1847). Cortez argue that Prescott's reading was incorporated into the Peruvian debate through *Antigüedades peruanas* (1851), the founding book of archaeology in Peru, written by Mariano de Rivero and Johann Jacob von Tschudi. Compared to the 17th and 18th century historiography of the Incas, where Garcilaso's work was a central source of information, during the 19th century his authority as a historian was questioned and discredited. Especially since the reading of Prescott—as well as Rivero and Tschudi in Peru—, Garcilaso was no longer considered an accurate historian, but rather a literary author on account of his indigenous mind, supposedly vulnerable to the fable and credulity. Such a criticism was directed at the biographical figure of Garcilaso, the Indian chronicler, but not to the content of his works. This biographical criticism together with the respect for the writing itself guaranteed that Garcilaso's main work, the *Royal Commentaries*, would still be instrumental during the 19th and 20th centuries for arguing the existence of an imperial past for the new republic of Peru.

The closing essay, “The Cool, the Quick, and the Erotic: Outrunning identity in Rita Indiana Hernández's *La estrategia de Chochueca*” by Leah Strobel, outlines the strategies used by Dominican writer Rita Indiana Hernández to create subjects that are not bound to conventional identity formations. Strobel undertakes a comparative analysis in order to demonstrate the ways in which alternative communities are articulated through the author's use of the following distinctive narrative techniques: a disinterested tone, velocity, and eroticism. The result is the presentation of a community that resists classification by the nation state, developing new ways of imagining identities in formation. The essay enters into discourse regarding Caribbean cultural formations, and draws upon recent scholarship of Hernandez's works, such as that by Juan Duchesne Winter, Rita de Maeseneer and Néstor E. Rodríguez. The characters in Hernández's novel navigate the urban landscape of Santo Domingo in the 1990's, in which the specter of Trujillo continues to inform daily interactions. Rather than participating, the youth observe the happenings in the public sphere with a disinterested gaze, exhibiting what I describe as a cool posture, which opens up a space for freedom among their collective. Freedom in this sense does not indicate transcendence from social systems; rather, they experience freedom in their ability to find spaces that

have not been codified by the nation state or by consumer capitalism to express themselves. They construct an alternative space without leaving the island and while maneuvering within the same central places that are occupied by tourists and Dominican vendors, through observing their surroundings with a dispassionate gaze. In that sense they inscribe their own citizenship by not participating in the social reproductions of imperialism and nationalism. Moreover, the characters form a community based not upon the conventional family structure that has been used for nation-building, but on their shared resilience. The narration also employs constant movement through a stream of conscious style, which allows the subjects to remain unattached to the cultural symbols that would define them. This perpetual quickness defines the always-becoming community that will never reach completion. Hence another important aspect of the author's narrative strategy is to build an aesthetic movement through language that interrupts the velocity of commodification, with an alternative logic that operates by way of desire. Notably, the exploration of space and the passion for roaming resembles Charles Baudelaire's conception of the *flâneur*, a comparison that is taken up in the essay. Along with the *flâneur*, this paper also endeavors to compare Hernández's work with the cool style of pop art, with the author's own musical productions, and also with scholarship on the transformative potential of eroticism from authors Jacqui M. Alexander, Audre Lorde, Chela Sandoval and Mimi Sheller. The paper concludes by analyzing the novel's eroticism as a commitment to embodiment, which provides a type of resistance in presence of the institutional and social powers that work to restrict movement and regulate public interactions. Therefore, eroticism and the act of outrunning are both strategies that are used to provide an alternative to the system of identity creation that works through the commodification of bodies.

Part III focuses on political and ideological issues related to 20th-century Spain. This part opens with a work by Dorota Heneghan that explores the relation between war and nation in Sofía Casanova's short novel *La princesa rusa* (1922). Attentive to the writer's use of gender relations, symbolic clues, and irony, this essay reveals how this deceptively trivial romance provided Casanova with a safe platform to speak to Spain's social and political situation in the years following the 1921 defeat in Morocco. Arguing that like many of her female colleagues who experimented with their melodramatic texts to address issues of national interest Casanova turned her novella into a vehicle for drawing attention to current affairs, the article brings to light the manners in which the author reiterated her opposition to war and voiced her concerns with

the effects of Spain's latest military intervention in Morocco on the country's future as a nation. While the presumably simplistic sentimental plot seems to bear little connection to early-1920s Spain (since the protagonists' love affair develops in the context of World War I, first in 1916 French Riviera and, later on, in pre-revolutionary Saint Petersburg) carefully waved clues and references to the false appeal of militarism, the cruelty of war, and the descriptions of the Russian ruling class' degeneracy at the end of the Romanov era betray Casanova's anxiety over the crisis of national unity in her own country. The massacre in Morocco in 1921 briefly triggered a sense of patriotism and solidarity in Spanish society and the change of mood already looming in the spring of 1922 was visible in anti-war protests and strikes. Casanova's decision to draw on her personal experiences during World War I in Poland and Russia and to return to the topic of militarism and the threat of communism in her novella was not a coincidence in the summer of 1922 when she published her work. By choosing as a lead character an aristocrat who embodies the image of an emancipated woman of the 1920s in that she smokes, travels alone, and exercises sexual freedom outside her marriage, but who, in reality, adheres to the traditional class and gender order in that she prefers to continue her love affairs rather than divorce her husband, Casanova denounced the superficial, elitist aspect of early twentieth-century Spanish feminism. Curiously, while the writer did not consider her self-absorbed, childless, modern *femme* a sign of a positive development of a nation, she did not propose as a solution a return to the nineteenth-century ideal of the angel of the hearth. Close reading of *Princesa rusa* in its historical and literary context as well as in light of Casanova's nonfictional writings such as her articles for *ABC* and her anti-war lecture at the Center for the Army and Navy in Madrid from April 1919, points to the author's eagerness to prevent Spain from following in the footsteps of pre-revolutionary Russia and post-1918 Poland. Yet, the novella represents more than a cautionary tale. The array of issues related to the intricate relation between war and nation (e.g. the evolving feminism, the crisis of masculinity, the question of race to name only few examples that merit further discussion) and the variety of manners in which the writer addressed them, attest to the complexity of Casanova's work. Thus, regardless of the extent *Princesa rusa* reflects the author's desire to share her experiences in Eastern Europe, the narrative provides valuable insight into the ways in which, despite her living in Poland, Casanova continued to participate in public debates about the past, present, and future of Spain. As this study demonstrates, without referring directly to current or past events in her homeland, the writer succeeded in turning this deceptively trivial romance

into an effective means for voicing her stance on the pressing concerns of the time: the immediate effects and the potentially more disastrous repercussions of war on the future of the Spanish nation.

The second essay, “La literatura infantil como aparato de protesta: el marxismo en Ana María Matute,” by Rubén Galve-Rivera deals with Matute’s collection of short stories and fairy tales that portrays an obsessive preoccupation with the social and economic factors underlying the physical and psychological violence of Spain’s Civil War, and Franco’s dictatorship of almost four decades. As a witness to both events, Matute’s stories contain a social protest in a prevailing theme: the isolation of the *Other*, depicted through the child-protagonist. Galve-Rivera’s article discusses Matute’s expression of her strong social criticism of the dictatorship in her short stories and fairy tales by using a Marxist approach evidente in the multiple autobiographical references throughout her discourse. Thematically, Matute’s tales incorporate a broad spectrum of socioeconomic problems, and denunciation of the marginalization suffered by the outsider child. Her short narrative exhibits numerous instances of isolated children, at times rejected within the household by their own parents or relatives. These children not only experience a series of communal traits such as isolation, exploitation and solitude, but can also possess physical imperfections or faults that only contribute to raise their social rejection: Lope, the thirteen year old exploited protagonist in “Pecado de omisión” who is sent to work in the fields instead of school, despite his tremendous potential; the cruelty of the protagonist’s family in “La oveja negra”, urging her to be good by remaining in her room forever; the continuous rejection and insults towards Gabriela by her mother in “Sólo un pie descalzo” –as opposed to the affection her mother showed her two brothers; or the confinement of the hunchback by his father, due to the embarrassment of having an *imperfect* child in “El jorobado”. Contributing to increase the state of debauched and moribund reality of the stories are the rich and appallingly visual descriptions of wretched social conditions thanks to her use of decadent and dark adjectival constructions in persistent physical spaces –the small village and the nature that surrounds it. At the same time, Matute portrays the moral emptiness of a nation rotten by the *caninismo*: the hostility and battles between compatriots, capable of taking the field against each other. This representation of the Spanish people during *franquismo* by way of distressing caricature, and the mutual disdain between most of Matute’s characters, tends to have death as the final outcome in most of her stories. Beyond entertaining her young and not so young readers, Matute’s primary goal is to point the way to an unprejudiced and egalitarian society. By inserting a Marxist

foundation to her short stories, which repeatedly emphasizes class differences, Ana María Matute aspires to tell and describe the scarcity suffered by those who were part of the so called generation *Los niños de la Guerra* as well as depicting the scarcity of those harmed and disadvantaged by Franco.

This part closes the volume with an essay by Raquel Anido, “Enemigos íntimos: Ismael Serrano y Pedro Guerra versus Generación X.” The Spanish youth of the nineties has been linked to the oblivion of the national past that the Transition started. This obliteration was favored as a supposed balm for political healing after the civil war and the Francoist dictatorship. After the dictator’s death, the nation moved forward in order to invent a democratic regime. But before that happened, the nation, represented through its main political forces at the time, negotiated ways to deal with the past in which silence and erasure became dominant concepts. The Transition promoted a culture geared towards the fragile present and the democracy under construction, by insisting on the idea that the nation needed to heal and look ahead. In this scenario, where political compromises were crucial, the past ended up becoming an obstacle. With the “conquest” of democracy, a remarkable lack of interest in political matters did not take long to root. In fact, a distance with the past was celebrated during the eighties and throughout its cultural production. That distance persisted and gained even more momentum in the nineties. The novels of Generation X that appeared in the nineties have been studied as depictions of the depoliticized culture that occurred when war and the dictatorship were apparently mere shadows of the past. Moreover, in these novels the connection with the emerging global and capitalistic Spain is quite notorious. It is particularly shown, as Anido examines here, through the specific use of music. However, alongside those novels by authors such as Lucía Etxebarria, Ray Loriga or José Ángel Mañas, there is a group of singer-songwriters (*cantautores*) who offer contrasting views regarding the national past together with contemporary social and political challenges such as immigration. These musicians reflect upon the past to understand the perspective of the defeated, while they tackle the global moment that they live in by commiserating with the suffering social sectors, instead of viewing the past as an opportunity to create distance with the turbulences of their own country. Contrary to Generation X, they feel a generational responsibility to uncover the oblivion that the Transition promoted. Anido’s article explores in particular the role of music examining the radically different approaches to music posed by an emblematic text of Generation X, José Ángel Mañas’ *Historias del Kronen* (1994), on the one hand, and the works of the *cantautores* Ismael Serrano

and Pedro Guerra, on the other hand. Departing from Habermas' notion of the "motivation crisis" in order to grasp the cultural climate of the nineties cynically alluded to in Mañas' novel, and by means of showcasing two clearly diverse discourses regarding subjective and national identity within such a climate, Anido intends to challenge the frequent equation of Spanish youth culture of the nineties with conformism. Serrano and Guerra, whose musical production arose simultaneously with the works of Generation X, argue against the silence concerning the open wounds left after the war. According to José F. Colmeiro, they convey a message that speaks volumes of the return of the repressed. Musicians Serrano and Guerra claim both through their music and their activism that the voices from the losing faction are still relevant, despite the pacts of silence with which the Spanish democracy began.

This volume offers new reflections on the problematic but always fruitful intersections between cultural productions and politics in different moments of the history of Latin America and Spain: From the struggles of class distinction, identity and community in 19th, 20th century and contemporary Latin America as explored in pothography, literature and film to the ways canonical and non canonical texts in Spain have been defying hegemonic power relations through accounts of religious, political, sexual transgressions from medieval times to the present. This collection has brought together ten specialists with a broad range of expertise on literary/culture issues within the confines of one same sea, to put it in a poetic way. Our intention has been to offer a source for further research in these areas and to serve the general public interested in Latin American and Spanish literary and cultural studies, seeking a greater understanding of social and economic change in both regions.

We would like to thank all of our colleagues who submitted their essays to this publication, and we also would like to express our immense gratitude to the members of the Board of Reviewers, who were willing to be part of this project. Finally, we are greatly indebted to Cambridge Scholars Publishing for their interest and support in establishing a presence in the field of Hispanic Studies. Their encouragement in making the present volume available to a wider audience is duly acknowledged.

Laura M. Martins
Louisiana State University

PART I:

**LATIN AMERICAN
CULTURAL PRODUCTIONS:
THE STRUGGLES OF CLASS DISTINCTION,
IDENTITY AND COMMUNITY**

CHAPTER ONE

CUERPOS QUE NO SALEN EN LA FOTO: MECÁNICAS DE DISTINCIÓN EN LA PARDOCRACIA VENEZOLANA¹

BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
RICE UNIVERSITY

“Si la fotografía constituye, como lo proponía Walter Benjamin, una suerte de inconsciente óptico, no es solamente porque posee cierta capacidad para descomponer el movimiento o para capturar alguna situación imprevista, como si ofreciera de vez en cuando algún *lapsus*, algún fallido visual... Es precisamente en ese detalle inesperado que se infiltra en el cuadro, en una perspectiva levemente corrida, en un campo visual que ha extendido inexplicablemente sus límites, donde es posible advertir las fisuras de la razón nacional”.

—Paola Cortés-Rocca (*El tiempo de la máquina*, 2011: 15)

“Gracias a la marca de *algo* la foto deja de ser *cualquiera*. Ese *algo* me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un *sartori*, el paso de un vacío (importa poco que el referente sea irrisorio)... La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno”.

—Roland Barthes (*La cámara lúcida*, 1990: 96 y 100)

Tanto tecnologías y dispositivos asociados a la visión, visualización y visibilización como la red de narrativas que configuran el campo autorizado para la construcción de subjetividades, no constituyen espacios desligados entre sí. Toda la cuestión de la mirada como el surgimiento de soportes

¹ Una versión más extensa de este trabajo integra uno de los capítulos del volumen *Cultura visual e innovaciones tecnológicas en América Latina (desde 1840 a las vanguardias)*, de Beatriz González-Stephan (ed.) (Iberoamericana Vervuert Verlag) de próxima aparición.

materiales ligados a la visión deben ser considerados históricamente, es decir: una particular episteme que hace posible determinadas maneras de ver vinculadas a específicas prácticas sociales y discursivas, y consecuentemente una determinada matriz que organiza cierto tipo de relaciones entre el observador y lo observado, entre lo visible y lo que no es posible representar. La percepción por tanto debe ser atendida como consecuencia de la transformación de prácticas discursivas y no discursivas que reflejan el cambio de las estructuras, de las convenciones, y un campo de posibilidades en el cual el observador va a operar.

Así pues la invención de la fotografía fue un momento crucial en el desarrollo de las estructuras de la visión, tanto constitutiva como constituyente del paradigma ocular moderno; ha sido el resultado de una larga serie de experimentos tecnológicos, pero también ha sido posible su invención porque materializa determinadas relaciones entre sujetos y objetos. Ya va siendo lugar común considerar que la modernidad ha privilegiado enfáticamente un régimen epistémico ocularocéntrico, que reduce cada presencia a imagen y a su representación. Un presupuesto de orden social da cuenta de que vivimos dentro de una “cultura fotográfica” y esto nos hace sabernos mirados (soy mirado por la fotografía, decía Lacan), lo cual influye tanto en la pose como en el fotógrafo como supuesto narrador (Silva 1998). Por consiguiente posibilita no sólo la aparición de dispositivos ópticos sino figuras discursivas organizadas entre relaciones de observador y observado, entre lo visible y lo no visible. (Lalvani 1996). Así la fotografía no es sólo producto de este paradigma, sino productora de subjetividades que organiza relaciones específicas entre el saber, el poder y los lenguajes del cuerpo: configura horizontes de lo “real” dentro de perspectivas analógicas que enfatizan la relación ontológica entre la representación y el referente externo, ideales para autenticar una autoridad epistémica, sobre todo dentro de los paradigmas de la cultura burguesa del siglo XIX.

También habría que entender los varios sentidos del hecho fotográfico en determinado contexto social, lo que implica colocarlo en una encrucijada de complejas interacciones discursivas con prácticas verbales y no verbales, porque la imagen misma es ya de por sí un texto inscrita en lo que se ha llamado “discurso fotográfico”, y como cualquier otro discurso es un sitio de intrincadas contiendas intertextuales. Es necesario aclarar, como explican Víctor Burguin y W.J.T. Mitchell, que cada fotografía significa sobre la base de una pluralidad de códigos y que su relación privilegiada con el lenguaje hace que una imagen fotográfica funcione como una forma de texto. Del mismo modo la relación entre fotografía y lenguaje, como entre imagen y discurso verbal hay que

entenderlas simultánea y dialécticamente, es decir, en un espacio donde ninguna de las dos tiene ni privilegio ni un lugar subordinado (Burguin 1982; Mitchell 1994, 2005). Es lo que Mitchell ha acuñado en términos de “giro pictórico” de nuestra época, como el redescubrimiento postlingüístico, postsemiótico de la pintura en términos de un complejo entramado entre visualidad, aparatos, instituciones, discursos, cuerpos y figuración (1994: 16).

Cualquier fotografía es una estructura significativa selectiva, y, por tanto, una estructura incompleta, porque al operar sobre un contexto determinado jerarquiza aquellos aspectos que se necesitan hacer visibles, al tiempo de invisibilizar y ocultar otras zonas. Es un dispositivo que permite ver y hablar desde un heterogéneo ensamblaje de discursos e instituciones, que en su conjunto arman las “curvas de visibilidad y las curvas de enunciación” (Mitchell 2005). Al pasar como “documento testimonial” encubre sus propias retóricas tendenciosas ofreciendo un aura de neutralidad y transparencia de lo representado, oscureciendo a la vez sus propios mecanismos connotativos. De ahí su extraordinario poder de convencimiento como máquina productora de ficciones de “verdad” (Lalvani 1996).

Por consiguiente, tanto el hecho fotográfico como la literatura preocupada por regular el disciplinamiento de los cuerpos de las nuevas repúblicas latinoamericanas pertenecen a una matriz de discursos y prácticas que las hacen epistémica e históricamente posibles. Pensar lo fotográfico no responde exactamente a atender un corpus de imágenes aisladas; requiere reconstruir un complejo tramado de discursos en el que se insertan, y preguntarse con qué otras prácticas se relacionan. Del mismo modo cómo la aparición de una específica técnica de visualización interconecta con otros dispositivos de representación: qué relaciones coyunturales posibilitan ciertos formatos de la fotografía (para el caso de nuestro interés, el retrato en las *carte-de-visite* o *tarjetas de visita* o *retratos tarjeta*) en estrecha relación con el éxito de las narrativas de control y disciplinamiento (puntualmente, los manuales de urbanidad) a mediados del siglo XIX, en un momento clave de configuración de las nuevas capas medias urbanas en ascenso, aluvionales después de las largas guerras de independencia, y sin duda ansiosas por legitimar y autenticar sus identidades a través del consumo de una serie de productos novedosos, que bien podían ir desde la adquisición de mercancías suntuarias, nuevos saberes laicos, modales refinados, cultivo de idiomas, destrezas musicales, hasta hacerse su propio retrato fotográfico para distribuirlo entre familiares y amigos a manera de autopromoción.

No es mi objetivo hacer aquí una historia de la fotografía en Venezuela (tarea abordada y aún no agotada por otros investigadores)², como tampoco detenerme prolijamente en el conocido *Manual de urbanidad y buenas maneras* del venezolano Manuel Antonio Carreño al que ya dediqué algunos ensayos (González-Stephan 1994, 1995a, 1995b). Me interesa explorar el campo de representaciones identitarias autorizadas que pone en circulación un determinado cuerpo y rostro como sujeto ideal de nación moderna en las no menos difíciles y turbulentas décadas de configuración de la república después de las guerras hasta su estabilización con el guzmanato (alrededor de 1890), y cómo funcionó la apropiación de ciertas tecnologías de la modernidad noratlántica en una sociedad postcolonial atravesada por conflictos raciales, tensionada por una heterofobia semántica como legado de una sociedad basada en divisiones de castas, con el peso no muy lejano de la Real Pragmática, que congestionaba la atmósfera social con acuñamientos como “gente de calidad”, “limpios de toda mala raza”, “limpieza de sangre”, “calidad de blanco”, “mezclas infectas” y “pardos beneméritos”. Es decir, como dispositivos de control, disciplinamiento y tecnologías de individuación, cómo operan tanto el retrato fotográfico y el manual en una sociedad cuyas diferencias y distancias socio-raciales del *ancien régime* han sido totalmente desdibujadas para devenir en una sociedad “café con leche” (Wright 1990), atravesada por ansiedades de distinción sin nítidas demarcaciones étnico-clasistas. En otras palabras, me interesa observar los potenciales funcionamientos y significaciones de una tecnología productora de representaciones visuales en un sociedad mayoritariamente de color (digamos para generalizar “parda” o “no del todo blanca”) con aspiraciones a modernizarse, o al menos producir cuerpos modernos y distanciarse de los estilos tradicionales y rurales.³

² A la fecha existen algunos libros bastante informativos sobre los inicios de la fotografía en Venezuela, útiles en cuanto a información documental: *Orígenes de la fotografía en Venezuela* (1978); *Significación histórica de la fotografía* (1981) de Josune Dorransoro; *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea* (1990) y *El retrato en la fotografía venezolana* (1993) de María Teresa Boulton; *Historia documentada de la fotografía en Venezuela* (1995) de Manuel Barroso Alfaro; *La fotografía en “El Cojo Ilustrado”* (2005) de Gabriel González; *El retrato en la colección* (2008) de Vasco Szinetar. Sin embargo resta una gigantesca agenda que atender que supere la mera colección de datos y de materiales. En este aspecto otras regiones del continente han hecho sustanciosos avances.

³ Debo a José Antonio Navarrete la conexión perspicaz entre el consumo de la fotografía (tanto en sus formatos del daguerrotipo, talbotipo, faltbotipo, ambrotipo y tarjetas de visita) y los manuales de conducta, como dos discursos que se

Sírvannos rápidamente algunos hitos informativos de interés para apreciar la interconexión entre un determinado momento del desarrollo de la fotografía y ciertas narrativas normatizadoras como tecnologías al servicio tanto de una producción masiva de bienes como de su consumo democratizado. Un poco de historia conocida:

Cuando el francés Adolphe Disdéri en 1854 patentó un tipo de fotografía en papel (a diferencia del daguerrotipo, el calotipo o el ambrotipo mucho más costosos en su producción), donde en una sola toma se podían sacar 12 copias en un formato de 9x6 cm., el costo bajó notablemente, amén de que la gente podía disponer de su propio retrato en 48 horas y un tiempo de exposición menos tortuoso que con el daguerrotipo: la *carte-de-visite* democratizó la nueva tecnología entre las capas medias urbanas, tanto en Europa como en las diversas regiones de América Latina, que habían ido ganando bienestar material, y se habían convertido en atentos consumidores de los productos que traían los tiempos modernos. Una también nueva conciencia de su creciente poder en las ciudades ameritaba su deseo de autenticación de sus subjetividades como individuos. Nada mejor entonces que retratarse como un modo de autoafirmación y proyectar su personalidad dentro de las redes sociales que iban configurando la nueva vida urbana (Fig. 1-1 y 1-2).⁴

Este tipo de fotografía masificó el género del retrato de la antigua tradición cortesana de la pintura al óleo de la alta cultura. Eran los monarcas, la nobleza, los príncipes y altos ministros de la iglesia los sujetos del retrato. Pero con el siglo de las revoluciones (y la francesa fue sólo una de ellas, sin descartar otras de orden social, las anticolonialistas, y las antiesclavistas), nuevos actores sociales entraron en el escenario político trayendo consigo una nueva prosperidad económica. Fueron estas clases medias (reconocidas como burguesías), generalmente ubicadas en

complementan y apoyan mutuamente en sus funciones disciplinantes y modelatorias de nuevas conductas y cuerpos urbanos para las naciones, al menos como utopía para las élites y las clases medias en ascenso. Ambos son dispositivos que trabajan sobre el control de la mirada. Ver al respecto “Las buenas maneras. Fotografía y sujeto burgués en América Latina durante el siglo XIX” (2009).

⁴ Hemos trabajado con los archivos fotográficos de la Biblioteca Nacional de Venezuela y de la Fundación Boulton de Caracas. A estas dos instituciones pertenece la mayor parte de las fotografías aquí seleccionadas, por tanto quiero agradecerles su cortesía en autorizar su reproducción. En caso contrario se indicará la fuente correspondiente. Como se trata de “tarjetas de presentación”, hubo muchas copias de cada foto que pueden hallarse en varias colecciones. La gran mayoría de ellas no tiene identificación, como tampoco fecha exacta.

las ciudades, que a la par de incrementar su bienestar material, se encontraron con la necesidad de su validación y reconocimiento social. En palabras de Gisele Freund: “necesidad profunda, de la que el retrato es una manifestación característica, en función directa del esfuerzo de la personalidad para afirmarse y tomar conciencia de sí misma [...] A medida que la necesidad de representación de sí mismo crecía, creaba nuevas formas y nuevas técnicas para satisfacerlas” (1946: 16).



Fig. 1-1 y 1-2. Dama y Caballero, fotografías del Salón de Próspero Rey, Caracas, 1875. Las posturas, expresiones, decorados tuvieron una reglamentación estandarizada; por lo tanto el mismo estilo se repitió internacionalmente. Retratarse era entrar en un espacio distintivo, donde la seriedad del rostro y la rigidez del cuerpo marcaban un distanciamiento de los modos relajados de la plebe. Incluso se recomendaba usar telas oscuras, lana, seda y rasos porque acentuaban los aires de prestigio cosmopolita.

Sin embargo se trataba de una época de transición, donde se superponían vestigios del pasado orden colonial no del todo superado, nuevos tiempos con nuevas ideas que traían otras nuevas alteraciones políticas, con protagonistas sociales distintos de las tradicionales élites patricias, sin abolengos y prestigiadas genealogías familiares, y que por tanto no tenían su propia representación identitaria, es decir, no contaban con su propia tradición figurativa. Por consiguiente tomaron prestados los modos y estilos prestigiados de la antigua aristocracia europea como sinónimo de modernidad y “civilización”, para distanciarse a su vez del

estilo hispánico valorado como retrógrado, pero también de costumbres y usos del antiguo régimen que fueron asociados a una cultura de la “barbarie”. Para todo evento la pintura al óleo se dedicó durante esas décadas a elaborar la iconografía épica de la nación, más ocupada en fabricar el rostro de los padres de la patria. Así pues el fotógrafo tenía la doble tarea de acomodar a su clientela de acuerdo a la compostura de los nobles, pero ofreciéndole retratos masificados a precios módicos de acuerdo con los recursos de esa clase. Sin duda que toda esta contradictoria operación rearticulaba nuevas formas de colonialidad.

En este sentido, las *tarjetas de visita* ofrecieron a las capas medias el espacio ilusorio o espectral para inscribir sus retratos con un estilo aristocrático. “Esta pequeña burguesía –prosigue Freund– no tiene más que un deseo, no tiende más que a un fin: afirmar su existencia por signos exteriores. La tarea esencial de la fotografía es satisfacer esa necesidad de representación” (1946: 75).

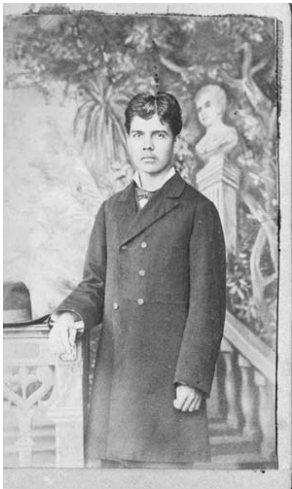


Fig. 1-3 y 1-4. Joven y dama anónimos, ca.1876. La fotografía fue una máquina que invitaba a performar cuerpos y rostros. El individuo se constituía en sólo imagen de un otro de sí mismo, una ficción aureática. Pero a la vez entrar en la foto era participar de esa modernidad vicaria, parecer ciudadanos de un mundo de pares semejantes, casi europeos, casi blancos. Cuando se trataba del decorado, el detalle grecolatino era muy apreciado.

La fotografía construyó individualidades teatralizadas, aparentemente únicas posibilitando la magnificación del sujeto, al tiempo de permitir en

su reproducción estereotipada de rostros y poses, el efecto de una significativa democratización ilusoria. El estudio fotográfico operaba como un verdadero taller de escenificaciones que posibilitaba la teatralización de la personalidad; más aún, producir el simulacro de un individuo con carácter: a la mano había cortinajes, columnas, balaustradas, paisajes en lontananza, jarrones, mobiliarios, esculturas de pacotilla... y un discreto guardarropa para aquellos que no podían adquirir un buen saco de paño o un mantón de seda. Después de todo la fotografía respondió a lo que Sylvia Molloy llamó *escopofilia*: la apelación compulsiva a lo exhibible o exhibido, la necesaria conversión del mundo en materia de exhibición, su irrefrenable transformación en espectáculo. Mostrar y mostrarse fueron las gramáticas que movieron las prácticas culturales (Fig. 1-3 y 1-4).

El retrato en su formato de *tarjeta de visita* fue producto de un determinado momento de configuración de un sector social que no contaba a la fecha con propias imágenes auto-referenciales; por tanto saqueó y repuso en forma trivial y lamida un viejo archivo de códigos visuales aristocratizantes con nuevas tecnologías que promocionaron ágilmente mecanismos de identidad, con la seriedad y rigidez de la estética neoclásica: fue la popularización y banalización hacia abajo del estilo alto de las artes mayores. En particular para estos sectores medios, y más aún para sectores que apenas estaban saliendo de un doble estatuto de subalternización colonial, inscribirse en el género del retrato –aunque fuera con las poses estandarizadas– era construirse primero un cuerpo (de allí la importancia estratégica del retrato de cuerpo entero); y luego gradualmente el rostro, que fue monopolizando la escena de la representación, y que la *tarjeta de visita* supo desarrollar. Es así que el retrato equivalió a la autobiografía social de una clase, y compartió con los géneros biográficos el rasgo sustantivo: exhibir una subjetividad y definirse como una “escritura del yo”. Irónicamente un “yo” que en su idéntica masificación volvía a desdibujar las especificidades individuales. Ahora bien, el rostro se convirtió en metonimia del cuerpo. En palabras de Paola Cortés-Rocca:

con la fotografía, el rostro se vuelve emblema de lo que aparece o de lo que se da a ver [...] Con el retrato, la fotografía se vuelve escena y participante de una oposición que ya no enfrenta apariencias y esencias, sino apariciones o presentificaciones y sentido [...] La fotografía entonces, inaugura un movimiento inverso: ahora se trata de postular, gracias a lo visible, aquello que permanece oculto (2011: 42-43)

Y en este cruce de tradiciones, aunque el aparato mismo (la cámara, la fotografía) eran prácticamente sinónimos del progreso tecnológico, no dejaba de haber en los sujetos retratados una suerte de hibridismo de estilos: por un lado, el consumo de gustos noratlánticos (el saco del joven y los decorados), y por el otro, ciertos detalles provincianos (las trenzas, los adornos, el lorito), lo que indicaba no sólo el abaratamiento de la fotografía, sino su consumo entre sectores cada vez más populares que también deseaban de una u otra forma participar de los bienes de la modernidad, pero que aún estaban fuertemente anclados en tradiciones rurales. Los códigos del retrato así como entrar en el horizonte ilusorio de este formato creaba a su vez cuerpos deseables dentro de una ciudadanía disciplinada.

Con el transcurso de las décadas la relación entre fotografía y preservación de la memoria de familiares y seres queridos se modificó. La *tarjeta de visita*, aparte de coleccionarse para engrosar álbumes, constituyó más bien una obligación social. En definitiva ya no importaba su tamaño, como tampoco los estilos y las poses (las personas podían tener varias, con diferentes atuendos), lo esencial era tener docenas de ellas. Operaban como tarjetas postales con marcas de identidad que servían para los intercambios comunicacionales entre amigos y conocidos. Fue un pasaporte idóneo para tejer y ampliar circuitos de sociabilidad, pero también para medrar (McElroy 1985; Massé Zendejas 1998; Silva 1998). En este sentido es posible que hayan sido un elemento clave en la configuración de las nuevas sociabilidades del espacio público, que ayudaron a diseminar no sólo estilos occidentales, sino un régimen de comportamientos regulados y contenidos apropiados para una sociedad de ahorro y de consumo. En este renglón no es casual que las tarjetas con retratos de generales y militares hayan gozado de la mayor popularidad; en estos casos se hacían miles de copias para distribuir; y aparte del gesto coleccionista, la moda del traje militar se extendió durante toda la centuria: precisamente para estos sectores en ascenso irradiaba autoridad y jerarquía, reafirmaba virilidades fuertes, pero por sobre todo vendía la imagen de una masculinidad blanca euro-occidental.⁵ A la misma vez la foto

⁵ Fue Disdéri quien convirtió la fotografía en definitivamente popular. El daguerrotipo era aún costoso y no completamente accesible para las clases medias. Reemplazó la placa metálica por el negativo en vidrio, inventado hacía tiempo, y pudo hacer un cliché y entregar una docena de copias por un precio cinco veces menor. Pero fue una circunstancia muy especial que lo llevó al éxito: Napoleón III paseando con su tropa por las avenidas se detuvo en el taller de Disdéri para hacerse retratar; después de él, todo el ejército... A partir de ese momento cundió el delirio no sólo de la moda de las tarjetas, sino también parecerse al Emperador.

con este traje permitía una curiosa fantasía: la igualación del hombre insignificante con los generales, y a estos con los héroes nacionales. Después de todo eran los tiempos del simulacro y el poder de las apariencias.

A la par y en una dinámica simétricamente proporcional al éxito de las *tarjetas de visita* en la capital francesa, del otro lado del Atlántico, el venezolano Manuel Antonio Carreño (Caracas 1812-París 1874) publicaba también en 1854 en forma de libro su *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos; en el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales*, simultáneamente en Caracas y en Nueva York. Hombre de empresa, comerciante, editor, traductor, profesor de piano (fue el padre y maestro de la famosa pianista Teresa Carreño), director de establecimientos educativos, logró divulgar su *Manual* en España, Cuba y Puerto Rico, con tanto éxito que al año siguiente el texto vio nuevas reimpressiones en Madrid y en Estados Unidos. Sin duda no sólo los manuales estaban de moda también entre estos sectores medios que abrevaban de cualquier medio para transformar sus antiguos hábitos provincianos en otros más acordes con su estatus económico, sino que el *Manual* de Carreño por su estilo más moderno y secular fue el que alcanzó mayor difusión y acogida internacional. Su novedad consistió en reconocer el potencial que ofrecía el cuerpo como capital simbólico si se le trabajaba y disciplinaba más que el alma, convirtiéndolo en el centro decisivo del éxito y de la distinción social. En este sentido Carreño desacralizaba al cuerpo; la suerte de las personas ya no era asunto ni de Dios ni de las genealogías como tampoco de la “limpieza de sangre”; ofrecía una nueva concepción del individuo al comprender la subjetividad anclada en un cuerpo anatomizable (partes que pueden ser trabajadas con la técnica apropiada), factible de ser transformado si se tenía voluntad y método. Tener hábitos, repetir reglas de contención, aseo, limpieza y la

Estas cruzaron el Atlántico e impusieron la moda militar (Freund 1946; McCauley 1985). La adquisición de un uniforme ya venía desde los tiempos de las guerras emancipatorias. La soldadesca era pobrísima, en su mayoría mulatos y esclavos, que terminaban comprando los uniformes de las legiones inglesas. Por tanto lo que se impuso fue el uniforme estilo inglés, luego sustituido por el estilo napoleónico, y más tarde por el prusiano. Entonces para la población de color vestirse así no sólo en esos años sino también luego en la república era de alguna forma destacarse socialmente y de paso blanquearse (Abreu Xavier 2011).

moderación exterior de las pasiones dentro de una nueva economía del tiempo es la retórica que alimenta su manual: “Las costumbres domésticas, a fuerza de la diaria y *constante repetición* de unos mismos actos llegan a adquirir sobre el hombre un imperio de todo punto irresistible, que le domina siempre, que se sobrepone al conocimiento especulativo de sus deberes, *que forma al fin en él una segunda voluntad y le somete a movimientos puramente maquinales*” (Carreño: s.f.: 300. *Cursivas mías*).⁶

Efectivamente la clave del éxito ahora dependía del *Self*, del individuo mismo si seguía al pie de la letra la prescripción de las reglas que él ofrecía en su compendio. Esto fue un parteaguas para una sociedad regida hasta no hacía mucho por estrictas reglas basadas en una pigmentocracia, donde la presión de los pardos por ser reconocidos y aceptados nunca tuvo demasiada suerte, aunque la primera Constitución de 1811 declaraba la igualdad de todos los ciudadanos “libres” y la eliminación de privilegios basados en el color. El giro se desplazaba ahora hacia cuerpos entrenados en simular la “suavidad” y “encantos” de aquellas élites de antaño. No es de extrañar entonces que se le reconozca hasta hoy en día con sus miles de ediciones como el *Manual* por excelencia.

Por otra parte, Carreño venía publicando desde la década de 1840 en los periódicos locales (*El Diario de Avisos*, *Correo de Caracas*, *El Venezolano*) una serie de artículos que apuntaban a la necesidad de otros modales más cónsonos con la naciente vida urbana, amén de promocionar la apertura de su establecimiento escolar (el Colegio de Roscio en 1841) que ofrecía asignaturas para las nuevas profesiones. Allí las jóvenes generaciones de caraqueños podían estudiar dentro de un clima de afecto y complicidad y sin el rigor punitivo del antiguo régimen colonial, materias

⁶ Vale la pena destacar algunos detalles de la vida familiar de Manuel Antonio Carreño que contextualizan el lugar desde donde articuló sus aportes. En primer lugar descendía de una familia de expósitos. Tanto el padre y tío, Cayetano (1774) y Simón, fueron hijos abandonados por una señorita criolla. Por tanto fueron “blancos de orilla”. Cayetano Carreño fue músico de la Catedral. Luego Manuel Antonio contrajo nupcias con una de las sobrinas de Simón Bolívar, con apellidos encumbrados pero empobrecida. No realizó estudios universitarios, y por tanto se dedicó a varios oficios de acuerdo a las oportunidades que se le presentaron. Podemos inferir que el mismo Carreño entendió que si no era por su propio esfuerzo no sobreviviría. Familiarizado con la música, escribió también un *Curso completo de ejercicios diarios para piano*, que puso a prueba con su hija Teresita. Indudablemente vio en ella cualidades que se podían desarrollar, y la convirtió desde muy joven en niña prodigio, y luego en la pianista más famosa del mundo entre 1863 a 1917 cuando muere en Nueva York. El lado perverso es que también vio la genialidad de su hija como un capital humano explotable (Alcibiades 2005).