



PORTALES

THE LAIC UNDERGRADUATE JOURNAL

PORTALES

THE LAIC UNDERGRADUATE JOURNAL

VOLUME 3.2 | SPRING 2018

PORTALES
THE LAIC UNDERGRADUATE JOURNAL

DEPARTMENT OF LATIN AMERICAN AND IBERIAN CULTURES

COLUMBIA UNIVERSITY

EDITORIAL BOARD

Emily Claire Felsen

EDITOR-IN-CHIEF

Iqra Abdul-Aziz Bawany

Jessica Cruz

Jessica Milhomem Doyle

Gabriela María García-Ugalde

Stacy Kanellopoulos

Fiona Alison Kibblewhite

Sofia Nina-Bernardes Martins

Jorge Antonio Ochoa

Isabella Prado

Emily Reed

Raquel Sofia Senior

Tiffany Troy

Rachel Chin

GRAPHIC ARTIST

Eunice Rodríguez Ferguson

MANAGING EDITOR

VOLUME 3.2 | SPRING 2018

Cover Design:

RACHEL CHIN

Contributing Images:

YI KANG, RACHEL CHIN

TABLE OF CONTENTS

TIFFANY TROY

"La represión política y la subyugación de la mujer puertorriqueña en *Felices días*, *Tío Sergio*, de Magali García Ramis, y 'Amalia', de Rosario Ferré"

11

MAYSA NATALIA BALADI

"Mi querida amiga"

23

STACY KANELLOPOULOS

"El encuentro de la post-memoria en álbumes familiares"

25

FIONA HAYMAN

"From Euskal Herria to the American West: Shifting Notions of Basque Gastronomy"

43

SOPHIA V. CANTIZANO

"Una mueca irónica: el travestismo como recurso artístico de las Yeguas del Apocalipsis"

53

FIONA ALISON KIBBLEWHITE

"Los temas líricos de Attaque 77 como reflejo de la sociedad argentina"

75



EVA Y MARÍA: LA REPRESIÓN POLÍTICA Y
LA SUBYUGACIÓN DE LA MUJER PUERTORRIQUEÑA
EN *FELICES DÍAS*, *TÍO SERGIO*, DE MAGALI GARCÍA
RAMIS, Y "AMALIA", DE ROSARIO FERRÉ

Tiffany Troy

Tras la victoria electoral del Partido Popular Democrático en 1940, la urbanización de Puerto Rico empezó con programas económicos para fomentar la inversión norteamericana (Ayala). Según García Ramis, la importación de acondicionadores de aire, televisores y máquinas de lavar ropa en la casa, así como el desarrollo de las represas, las estaciones de electricidad, y el aeropuerto internacional fomentaron la falsa ilusión del progreso económico. En este periodo, cuando las "esperanzas ... todavía olían a nuevo" (2), los nuevos burgueses manifiestan su orgullo ante la "miseria de" los países europeos prácticamente destruidos por la Segunda Guerra Mundial (83). Sin embargo, las jóvenes narradoras de la ficción histórica *Felices días*, *Tío Sergio*, de la autora puertorriqueña Magali García Ramis y el cuento mágico-realista "Amalia" en *Papeles de Pandora*, de la autora puertorriqueña Rosario Ferré, critican la pérdida de la identidad puertorriqueña con el desplazamiento de valores tradicionales con el consumismo norteamericano que acompañó la modernización puertorriqueña.

Ambas autoras sugieren que la represión política de los puertorriqueños, colonizados por el gobierno estadounidense, ocurre en el proceso análogo de la represión de las mujeres. La lucha de la niña narradora contra la dicotomía establecida subraya la inconsistencia ideológica de los guardianes esta-

distas de estas narradoras, ya que la modernización estadounidense desvirtúa la ideología de la mujer "bien criada" en casa que perpetúa el conservadurismo hispánico de la burguesía isleña.

En *Felices días, Tío Sergio*, por ejemplo, la subyugación de las mujeres es un legado cristiano y español durante los años cincuenta. Para las tías de la familia Solís, de hecho, la modernización rompe con el ideal del ama de casa frente al paradigma de la trabajadora respetable de la clase media. No obstante, la manera en que las tías "despotricaban" (52) contra Margara, una mujer "callejera, mala" (3) invocando los arquetipos católicos de la dicotomía entre la pecadora Eva y la virgen María, contrasta con la manera en que juzgan a los demás, "a la luz de ese Bien y ese Mal" (28), según su lealtad hacia los Estados Unidos. La culpa de la "mujer viciosa" en las desviaciones sexuales se basa en el principio que "Dios sí nos había dado [a las mujeres] la fuerza y la gracia divina para aguantar la tentación [sexual]" (90), mientras que el hombre no tiene nada para resistir su "lobo por dentro" (29). A la par de la elevación de la puertorriqueña "buena" sobre el puertorriqueño "vago", las narraciones sugieren que cualquier desviación sexual es una opción viciosa. Paralelamente, la condenación de "todos" los comunistas e independentistas como anticristianos que "quieren destruir el mundo" (25) resulta en su exclusión del proceso político.

La paranoia de proteger la pureza sexual y política impone una presión social que la narradora acata al ser una estadista y una virgen inocente. Cuando ella, como una "viciosa" e independentista no [es] lo que se supone ni [le] gusta lo que [le] debe gustar" (García Ramis 142), es incapaz de expresar su identidad por miedo al ostracismo. A pesar de

que su hermano Andrés puede confesar que "compr[ó] libros de sexo y hasta que [s]e masturb[ó]" con la expectativa de que sus padres lo perdonen, Lidia no puede confesar su descubrimiento sexual porque no es lo propio de una mujer "bien criada" (89). Así como los padres condicionan su perdón de la mujer a su ignorancia sexual, las tías condicionan "la relación de Tío Sergio con [los niños, incluyendo la narradora,] a que no [les] hablará nunca de cosas de Puerto Rico" (60). Este silencio político del independentista Sergio refleja el clima de represión política bajo el gobernador Luis Muñoz Marín. A partir de la aprobación de la "Ley de La Mordaza" de 1948 (Ley 53), cualquier acción disidente contra el gobierno insular es subversiva y castigable mediante el encarcelamiento. Tanto la criminalización de las mujeres callejeras, según la iglesia, y la declaración de los independentistas, según el gobierno, imponen el silencio sobre la puertorriqueña "viciosa" e independentista (90).

En el contexto de este sistema de moralidad represiva, las tías de Lidia definen su puertorriqueñidad mediante una síntesis de la ideología católica española y la ideología heterodoxa americana. Esta puertorriqueñidad, como una "mezcla de conceptos ... liberales y conservadores" (García Ramis 28), propone como posibilidades: una mujer respetable con ciertas fallas (ni Eva ni María) y una mujer ni independentista ni del Partido Popular Democrático. En la novela, tal como en el contexto histórico, la autonomía económica de las puertorriqueñas durante la época de posguerra va mano en mano con la tradición conservadora "heredada de siglos atrás" (114) para distinguir a la puertorriqueña moderna de la puertorriqueña de antes y de la mujer estadounidense. A diferencia de la mujer puertorriqueña de antes de la Segunda Guerra

Mundial, las tías se identifican con su profesión como enfermera, doctora y dueña de su propio laboratorio, además de sus roles maternos. Mientras que las tías contribuían más del cuarenta por ciento de los ingresos familiares (Safa 78), siguen creyendo que las madres son las únicas personas responsables y capaces de criar y de atender a los hijos. Es decir, el rol de género, en que las mujeres se encargan de todos los quehaceres domésticos y de criar a los hijos no ha cambiado. Según las tías, de hecho, los personajes más vocalmente pro estadounidenses, la puertorriqueña es orgullosamente distinta a la "americana" "vaguísima" quien rehúsa "planchar[les] los pañuelos a sus esposos" y la ropa de sus niños (García Ramis 42). Es decir, la puertorriqueña "buena" es diferente a la americana "vaga" por su afiliación a la división de géneros que define la religión patriarcal y su rechazo de la ropa "wash and wear" estadounidense.

A diferencia del orgullo de sus tías sobre su "puertorriqueñidad", los niños tienen "sentimientos de inferioridad y de colonizad[os]" que son incapaces de expresar (García Ramis 144). La ansiedad de los niños en búsqueda de [su] puertorriqueñidad (153) destaca la represión política que castiga cualquier desviación, ya sea política o sexual. En una sociedad en que "todo lo heredado era europeo y todo lo provenir era norteamericano" (144), los niños "sabía[n] casi nada de [su] país porque [...] nadie nos lo había enseñado", no "podía[n] saber quienes er[an]" (152). Esta falta de identidad destaca que, tal como la iglesia representa la caridad cristiana hacia los marginados y la intolerancia hacia las mujeres "viciosas" como la narradora, la urbanización puertorriqueña es simultáneamente constructiva y destructiva. Por un lado, trae gran esperanza a la narradora que anhela una "casa de

ahora" con "aire acondicionado en cada cuarto, sin pisos crujientes de madera" (147). Por otro lado, las maravillas desplazan la cohesión familiar de la "casa de antes", tal como la asimilación americana ocurre a la par de la desaparición de la historia puertorriqueña en la conversación y en la escuela. La nostalgia de la narradora hacia el pasado es en realidad una búsqueda de la cohesión de las tías; de una "identidad cotidiana del mundo que viví[an]" (152) moderna, pero distintamente suya.

Por otro lado, en "Amalia", de Rosario Ferré, el deseo de dominar a las mujeres (a la madre y a la narradora) como objetos del deseo del tío motiva la protección de los niños, a diferencia de *Felices días, Tío Sergio*, en que surge de buena fe por las tías de la narradora. En "Amalia", el tío mantiene a la niña para aprovecharse de ella, como antes se ha aprovechado de su madre y tal como mantiene las sirvientas bonitas y jóvenes para presentarlas a los estadounidenses. La relegación de todas las puertorriqueñas —ricas o pobres; mujeres o niñas— al precio de "25 dollars a fuck" (Ferré 64) sugiere la imposibilidad de definir una identidad puertorriqueña que distinta a la que sistemáticamente rompe y viola el cuerpo de mujer. En contraste con la narradora de *Felices Días, Tío Sergio*, quien sufre bajo una moralidad que castiga mujeres "viciosas", la narradora de "Amalia" busca recuperar precisamente esa moralidad cristiana, en que solamente las sirvientas son putas, en vez de su alternativa anticristiana. De hecho, la pérdida de agencia de la narradora a través de las acciones de su tío/abusador Gabriel desenlaza finalmente en su muerte.

La percepción del tío en "Amalia", desde el salvador benevolente de una al abusador desvergonzado de su criada (y su hija/ sobrina) invierte el es-

tereotipo religioso/ racial de "la carga del hombre blanco" hacia los puertorriqueños. En el cuento, los puertorriqueños, como los dibujos cómicos, figuran como una niña infantil y débil. Pero en vez de la ilustración de la niña desde su "barbaridad" por el hombre rubio, nos damos cuenta de que "el paraíso [de la niña] está perdido para siempre" (Ferré 64). En vez de la mujer culpable por su curiosidad sexual, tenemos a una niña inocente que muere como consecuencia de la corrupción de los hombres.

En el cuento, de hecho, la niña recibe como regalo de cumpleaños un "muñeco rubio vestido de impecable uniforme militar, reluciente de galones y de águilas" (Ferré 63); es decir, un muñeco del tío. Presentado como el novio de Amalia (la muñeca de la narradora), revela que las insinuaciones de la mamá y del papá de la narradora al principio del cuento son verídicas. Como su muñeca de cera, la joven narradora, sufre de la particularidad que prohíbe, literalmente a pena de la muerte, a cualquier contacto con el sol porque ella es producto de una relación incestuosa. Dada su condición física, no puede escapar su destino como la "novia" de su tío, tal como no puede hacer nada cuando el tío "puso su mano sobre mi pequeña teta izquierda" (64). A diferencia de Lidia Solís en *Felices días, Tío Sergio*, quien satisface su curiosidad sexual y política con una búsqueda activa del conocimiento prohibido por las tías y los padres, la niña en "Amalia" recibe una revelación sexual y política no deseada. El fantoche, no la niña, es el agente corruptor.

A nivel textual, Ferré destaca la incapacidad de las mujeres —madre e hija— de escapar a través del trueque de la narradora y su madre con el cambio

abrupto (aunque momentáneo) de la voz de la narradora, de la niña a la madre, con cada referencia del incesto: "Entonces oigo señora, dígame, entre su familia y la de su marido existe alguna relación" y "me di cuenta entonces de que lo que me estaba diciendo me lo sabía de memoria, que desde un principio lo había esperado" (Ferré 63). Tal como la muñeca o la narradora, la madre no puede escapar su "destino" forzado con el tío. En vez de perpetuar la dicotomía de la niña blanquísima y purísima que se acuesta solamente con su marido, destaca en cambio una perversión de la santidad del matrimonio, a través del horror sexual de una niña de doce años.

En contraste con la imponente presencia de la religión en *Felices días, Tío Sergio*, Dios está claramente ausente del "paraíso" anticristiano del tío de "Amalia". En "Amalia", no solo se llama María la sirvienta que recibe "las visitas [sexuales] de los generales y de los embajadores y de los ministros" (Ferré 57) sino que la televisión desplaza a Jesús, quien "se quedó dormido". En vez del mandato divino cristiano, tenemos "la paz que repetimos todos los días" (59) de la televisión. Esta "paz" imaginada enmascara la realidad del infierno en que las mujeres asumen su rol designado:

PROHIBIDO FUMAR
PROHIBIDO MARAVILLARSE
PROHIBIDO PREGUNTAR
PROHIBIDO PENSAR
dominus vobiscum et cumspiritutuo,
la paz de la televisión sea con vosotros.

La televisión, así como las muñecas, constituye una realidad surrealista. En el contexto de esta realidad, en vez de la maravilla de la familia Solís en *Felices días, Tío Sergio*, con respecto a la manera en que

la tecnología mejora la vida cotidiana de las mujeres —“¡Dios bendiga al americano que inventó la máquina de lavar!” (43)— en “Amalia” tenemos solamente “M-48 tanks... F4 phantoms, A6 intruders, A7 corsairs, tititititi la máquina” (Ferré 59) que señalan al americano como el agresor que intenta ocupar, a través de la amenaza de la violencia. Mientras que la caridad cristiana hace posible la redefinición de los herejes, como las negras jamaiquinas, las mujeres callejeras como la Margara y los independentistas como Tío Sergio a la familia “puertorriqueña”, el egoísmo de todos los personajes en “Amalia” destaca la fragmentación del hogar a lo largo de las demarcaciones de la raza y de la afiliación a los americanos.

En esta casa fragmentada, la niña blanca pierde control sobre su destino ante su tío; así como sobre su muñeca, su única propiedad, ante Gabriel, quien es “mucho más fuerte que” ella (Ferré 62). Tal como el flautista de Hamelín en la leyenda alemana dirige los niños encantados a sus muertes mediante las melodías de su flauta, Gabriel toca a Amalia entre sus brazos y le canta hasta que la vuelve “enloquecida” (Ferré 62). “rompiendo todas las leyes ayayay subiendo y bajando por todas las galerías ... sin importarte ya el precio que sabías que tendrías que pagar” (62).

En vez de celebrar esta “liberación” de una Amalia encantada de la ley establecida que “en [el] piso que le pertenecía podía hacer y deshacer a su antojo pero no podía bajo pena de muerte visitar a los demás”, la narradora lamenta la manera en que una Amalia blanca es en realidad “esclavizada” (Ferré 64) ante un Gabriel negro y lamenta además el castigo inminente. No tiene duda de que, como su muñeca, “un anacronismo endeble

cuya excelencia artística no tenía empleo práctico alguno en el mundo de hoy" (65), no tendrá ningún lugar en un Puerto Rico retomado por la clase baja. Diferente a las sirvientas, la narradora, como una representante del mismo privilegio vinculado con los americanos y la represión racial, no puede sobrevivir la rebelión. Según ella, por lo tanto, la "rebelión" de su muñeca Amalia contra su tío es un esfuerzo "inútil" (64) a la luz de su debilidad física; debilidad que garantiza su muerte. Cuando el castigo llega con la conversión de "flesh and fire of tropical fiestas" (Ferré 60-61), al fuego de la casa y la matanza del tío, sin embargo, la narradora dirige la culpa de la rebelión iniciada por Amalia, no a Gabriel, sino a "las otras muñecas ... [quienes] manipularon a su antojo al muñeco grande" (Ferré 57). En el contexto de esta interpretación de la narradora, en que las otras muñecas plásticas representan las sirvientas, y el muñeco grande representa Gabriel, Gabriel sí vuelve loca Amalia, pero Gabriel, a su vez, es manipulado por las muñecas plásticas. "[L]e da rabia porque pienso que la culpa de todo la tuvieron ellas, las otras muñecas que... no se quisieron conformar" (Ferré 57) a su destino. Cuestiona la legitimidad de los celos de las otras muñecas plásticas, "made in Taiwan" (Ferré 64) hacia los privilegios de Amalia, una muñeca exquisita de cera.

Si interpretamos la diferencia entre las muñecas plásticas y la muñeca extraordinaria como extensiones de clase social, vemos como, a pesar de su propio deseo de escapar y "saber cómo es" el sol del infierno de su tío, la narradora también cree que las sirvientas deben acoplarse a su destino como sirvientas. El deseo de la narradora de que cada uno asuma el papel que se le ha designado revela el elitismo internalizado por la narradora y la

tensión que ella siente como puertorriqueña. Por un lado, ella cuestiona un paraíso "donde el amor es una bola gigante de Lady Richmond ice cream" (Ferré 64). Por otro lado, la narradora irónicamente ataca la inversión del poder de las sirvientas "rebeladas, enfurecidas, poseídas de su espíritu [de Gabriel] por fin" y los "ruidos extraños ... una dos y tré, quichí" de "cantos de vidrios" volando por Gabriel representan para la narradora solamente otra demostración de los efectos dañinos de la perversión sexual del tío y de los americanos, cuya inmoralidad justifica la rebelión.

Aunque el desenlace de *Felices días, Tío Sergio* presenta un Puerto Rico unificado por voces variadas que establecen su identidad a pesar de que la dicotomía religiosa/política amenaza la libertad de pensamiento, "Amalia" presenta a una isla fragmentada por las distinciones de clase social. En *Felices días, Tío Sergio*, el distanciamiento de los niños del tío, por miedo a la contaminación de su identidad independentista y gay, contrasta con el hecho de que él es aceptado como "uno de nosotros" por la Tía Elena, a pesar de su afiliación política y sexual prohibida. Esta superación de los prejuicios contra los independentistas y los herejes sexuales contrasta con la manera en que Gabriel "[cierra] la entrada con la espada" (66) para bloquear la niña en "Amalia". Mientras que el amor familiar asegura que la nueva generación de los puertorriqueños de la clase media (Quique y Lidia Solís) en *Felices días, Tío Sergio* logren que su familia estadista los acepte, la nueva generación de la puertorriqueña (la niña) se descarta como si estuviese muerta, como un artefacto del privilegio ya pasado.

OBRAS CITADAS

Ayala, César J., and Rafael Bernabé. "Transformation and Relocation: Puerto Rico's Operation Bootstrap." *Puerto Rico in the American Century: A History since 1898*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2007.

García Ramis, Magali. *Felices días, Tío Sergio*. Harrisonburg, VA: Antillana, 1986.

Ferré, Rosario. "Amalia". *Papeles De Pandora*. Río Piedras: Huracán, 1976. 54-66.

Safa, Helen I. *Myth of the Male Breadwinner: Women and Industrialization in the Caribbean*. Print. Boulder: Westview, 1995.



MI QUERIDA AMIGA

Maysa Natalia Baladi

Una gota opalina,
En un cielo de ónice,
Centelleas en la noche,
Calmo brío, fuerza dulce.

Como un libro sin lomo,
Eres narración y fluidez,
Eres coraje susurrante,
Corazón iluminante.

Corolas multicolores,
Rodean una rotonda,
Cuya fuente refrescante,
Hidrata nuestras pasiones.



Mi abuela, paseando en la playa en O Vicedo, Galicia;
verano de 1962



Mi abuela, lavando ropa en su pueblo, Barraceira, Los
Nogales; verano de 1962

EL ENCUENTRO DE LA POST-MEMORIA EN ÁLBUMES FAMILIARES

Stacy Kanellopoulos

La post-memoria es un término acuñado por historiadores del Holocausto, principalmente por la historiadora Marianne Hirsch, quien lo utiliza para referirse a la resistencia de las memorias traumáticas a lo largo de varias generaciones, después de que el propio evento traumático pasó. Hirsch afirma que, en algunas circunstancias, la memoria puede ser transferida a quienes no sufrieron el trauma directamente. Hirsch describe la post-memoria como una herramienta poderosa por su conexión con la representación y con la creación, como es el caso de las fotografías familiares, que crean representaciones e imágenes del pasado. La post-memoria se caracteriza por la experiencia de la segunda generación, de quienes han crecido con las narraciones y experiencias de los parientes de la generación anterior —la generación de los padres o de los abuelos— que vivió en el momento histórico del trauma y que define la relación entre las dos generaciones ("Surviving Images", 6-8).

Hirsch explica que las fotografías de un evento en el pasado, particularmente un evento traumático, pueden verse como figuras de la memoria y del olvido del trauma ("Surviving Images", 9-12). La fotografía es un rastro que describe una conexión física y que formula la conexión entre la imagen y el referente. La fotografía también manifiesta la longevidad de una generación del pasado en una familia y crea el enlace de la segunda generación que anhela la memoria y el conocimiento de estas

experiencias. Los álbumes personales de mi abuela, María Aneiros, los cuales contienen fotografías de los veranos del 1962 y 1965, sirven como tales herramientas de la post-memoria en mi vida. Estas fotografías no solo sirven para la construcción de las identidades visuales de mis abuelos, sino que también se prestan para el estudio de la historia y de la memoria colectiva.

Según María Rosón Villena:

Las características materiales del propio objeto, la historia implícita de su preservación, la construcción de la narrativa y las prácticas que el álbum fotográfico siempre genera, son de suma importancia para entender su significado, las emociones y expectativas que el hacedor, el compilador, otorgó al mismo, y el contexto en el que debieron ser contempladas las fotografías de su interior, pues el odio en que se gestiona y construye la identidad se encuentra siempre encarnado en el propio álbum. ("El álbum", 215-16)

Mi abuelo, Eduardo Aneiros, tomó la mayoría de estas fotografías, por eso no aparece en las fotos, sino que mi abuela, es quien aparece representada en casi todas. Las fotografías muestran la vida cotidiana en Galicia durante los años 60 y las imágenes de mi abuela como una figura femenina ayudan a ver el papel de las mujeres durante los años del franquismo, con la manera en que posa en las fotos. Estas fotografías son herramientas de la post-memoria y abren el discurso sobre el pasado.

Según Matthew Russel, la memoria es un proceso subjetivo; una reconstrucción personal del pasado. No se puede tener realmente acceso al pasado, sino que el pasado siempre está mediado por elementos transformativos en el acto de recordar

26

("Postmemory", 3-4). Particularmente en mi caso, las fotografías me permiten reconstruir la memoria de los veranos bajo el franquismo. El término "post-memoria" se utiliza para caracterizar la transmisión de la memoria de un evento traumático. Por eso es importante reconocer que no todos los españoles bajo el franquismo eran víctimas del trauma de igual manera, aunque sí hubo muchas víctimas. Sin embargo, los españoles que no sufrieron directamente el trauma de la violencia y la represión, no resultaron inmunes, sino que sintieron las repercusiones de estas circunstancias. En mi caso personal, mis abuelos no fueron víctimas de la dictadura directamente.

La historia española durante la dictadura se basó en una ficción que se presentaba como una versión verdadera de la historia. Cualquier otra narración que contrastara con el discurso oficial de los historiadores de Franco fue desvirtuada ("Postmemory", 61). La fuerte censura ayudó a alcanzar este atropello de otros testimonios y representaciones. No obstante, las fotos que sobrevivieron muestran una historia silenciosa y cuentan cómo la población sobrellevó el hambre, la guerra y la represión. La historia de esta violencia es íntima y no está representada en los libros de historia que se publicaron durante este periodo en España. La importancia de la fotografía es aún más relevante cuando afecta a un grupo y cuando está asociada con la construcción de la memoria colectiva. Las fotografías ayudan a visualizar el proceso de la memoria y los álbumes constituyen parte de una cultura visual ("El álbum", 215-16).

Según Antonio Ansón, desde el final de la guerra civil española hasta la actualidad, ha surgido una sucesión de tres generaciones de fotógrafos, na-



Mi abuela, en una pose sofisticada y elegante, en Galicia; verano de 1962



Mi abuela y su padre, Jesús, trabajando con los bueyes, en su pueblo de Barraceira; verano del 1962.

cidos durante los años 1940, 1950 y 1960. Estas tres etapas corresponden con la postguerra, la transición y la democracia en España. Los miembros de estas generaciones se identifican con tres conceptos: silencio, olvido y memoria. La primera generación, la de la postguerra franquista, creció con un medio de conocer la verdad, creció con la represión y con la falta de libertad. Esta primera generación, al llegar a la edad adulta, no pudo o no quiso transmitir a sus hijos ni los valores franquistas ni la historia o sus experiencias. Esta primera generación también se caracteriza por la mentalidad de que con no preguntar, se vive con paz. Mis abuelos, nacidos alrededor de los años 30 pertenecen a esta generación. La segunda generación, los hijos, crecen mirando a la guerra civil desde fuera, y esta generación quiere olvidar. La transición política y el olvido histórico se usan para seguir adelante y convertir a España en un país moderno. Por eso, la tercera generación, la generación de los nietos, cumple la responsabilidad de recordar los sufrimientos y las experiencias de los abuelos. Esta tercera generación desea romper el silencio impuesto por las generaciones anteriores. Yo diría que pertenezco a esta generación también. Los individuos que pertenecen a esta tercera generación de la memoria son los últimos que tienen una conciencia directa de la dictadura. El ex presidente del gobierno español, José Luis Rodríguez Zapatero, nacido en el año 1960, muestra ese interés en la recuperación de la memoria, con la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica bajo su gobierno ("En busca de la memoria perdida", 152-56).

Es interesante que la memoria y el olvido caractericen a dos generaciones distintas en la post-memoria, por el hecho de que existió una polémica

entre la memoria y el olvido durante la Transición española. La necesidad de la democratización y de la modernización después de la muerte de Franco exigió que los españoles olvidaran el pasado reciente de la Guerra Civil y del franquismo y con eso comenzaron los pactos de olvido y los pactos de silencio. Sin embargo, desde mediados de los años noventa en España, diferentes espacios sociales, intelectuales y políticos han colaborado para establecer de una memoria histórica que dé justicia y preserve la memoria de los perseguidos y represaliados durante la Guerra Civil y el franquismo ("Memoria de la Guerra Civil y modernidad", 940-41). Estamos en la época de la post-memoria, y es ahora el momento en que la tercera generación puede añadir su perspectiva al pasado ("El álbum fotográfico del falangista", 31-32). Pero por eso, según el historiador Santos Juliá, es importante establecer una distinción entre la "memoria" y la "historia". La historia, según Juliá, es el conocimiento objetivo sobre el pasado, que surge de historiadores en un contexto académico. Por otro lado, la memoria comprende todas las otras representaciones del pasado, tales como el testimonio de un testigo o monumentos del Estado. Esta opinión ha suscitado polémicas. Algunos representantes de organizaciones de víctimas, como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Historia, piensan que la memoria es subjetiva. Para el historiador Reyes Mate, la relación entre la historia y la memoria colectiva es una relación complementaria. Según Mate, la memoria, o la experiencia sujeta del pasado vivido por individuos o grupos, da fuego a la historia. Para Mate, la historia y la memoria son diferentes, pero son maneras complementarias de interpretar el pasado ("Usted, que sabe?", 12-16).

Aunque es cierto que las fotografías sirven como herramientas para recibir información sobre las memorias y experiencias del pasado, las fotografías también pueden representar la transmisión de la memoria de una manera parcial. Por ejemplo, Marianne Hirsch explica el fenómeno de la mirada familiar ("familial gaze"), que se caracteriza por las demostraciones de las ideologías de una familia en particular, en las cuales esa familia se ve a sí misma. Esta mirada familiar también se encuentra, por ejemplo, en las miradas entre un hijo y su madre y sirve como un compromiso dentro de una relación en particular. El concepto de la mirada familiar, la imagen de una familia ideal y de las relaciones familiares varía entre culturas, pero cada cultura o momento histórico se identifica con su propia mirada familiar ("Family Frames", 9-11). Este concepto es pertinente a las fotos que incluye el archivo personal de mi abuela. Si las fotos que contiene el archivo no hubieran sido tomadas en Galicia durante dos veranos bajo el franquismo, ¿cómo habrían sido diferentes?

Hirsch da el ejemplo de los álbumes de familias Nazis, o de familias que incluían miembros que eran Nazis. Estos álbumes, Hirsch explica, no revelaban ninguna señal de las ideologías del partido Nazi ni de la destrucción que los Nazis provocaron, sino que muestran a padres, amigos, o esposos amables en una atmósfera relajada. Esta manifestación contribuye a la neutralización de otras imágenes de los Nazis y por eso es importante identificar estas imágenes como familiares. La mirada familiar se usa como una máscara y demuestra una confrontación entre la memoria pública y la memoria personal. En el caso de los álbumes que pertenecían a familias Nazis, la mirada familiar se

usa para esconder el hecho de que los padres, hermanos, y esposos amables en esas fotos también eran Nazis y representaron mucha maldad ("The Familial Gaze", xiii; xv-xvii).

El concepto de la "mirada familiar" es evidente también en mis álbumes familiares. Por ejemplo, en el verano del 1962, cuando mis abuelos regresaron a España por la primera vez después de emigrar a los EEUU, fueron a visitar el Valle de los Caídos y mi abuelo tomó fotos de mi abuela posando frente al monumento. A primera vista, estas fotos simplemente muestran a mi abuela, guapa y joven, sentada en cualquier monumento. El hecho que mi abuela aparezca en estas fotos neutraliza el significado del monumento que aparece en el fondo porque normalmente yo no asociaría a una imagen de mi abuela con elementos de la maldad o con ideologías problemáticas. También, a través de las fotos se puede inferir que a mis abuelos no les molestaba ir al Valle de los Caídos, que no confrontaron dilema moral alguno en ir y esto ilustra su mentalidad en esos tiempos. Si no fuera por mis propios estudios sobre el franquismo y sobre las lecturas que he hecho sobre el Valle, no entendería el significado de estas imágenes. Las fotografías, para mis abuelos, forman evidencia del papel que representaron en la historia. Muestran que eran inmigrantes y que podrían ahorrar suficiente dinero para regresar a España y disfrutar de unas vacaciones.

Para analizar las fotos que incluyen los álbumes de mi abuela, pensaba que era importante conocer los hechos históricos que forman parte del contexto de las fotografías. El hecho de que la mayoría de las fotografías fueran tomadas en Galicia, en vez de cualquier otra parte de España, agrega valor a

las fotos. Varias fotos muestran el paisaje gallego y cómo este paisaje es simbólico para los gallegos, porque viven de la agricultura. Pero la exhibición del paisaje también puede señalar una "morriña" que mi abuelo sentía por su casa y una nostalgia que sentía por no estar en Galicia. La identidad gallega es importante para mi abuela. En un contexto histórico, es interesante reconocer que Galicia se convirtió rápidamente en territorio del bando nacional antes de la guerra civil, y rápidamente inició la requisita de alimentos y dinero con destino a los frentes y la represión social y económica. Por el hecho de que Galicia quedó tan rápidamente bajo el control del bando nacional, Galicia funcionó como un escenario penitenciario para introducir la detención y organización de la represión de las mujeres. Esta nueva estructura creada en Galicia institucionalizó la vida de las mujeres ("Cárceles y mujeres en Galicia durante el franquismo", 88-90). Me interesa cómo esto se traslada a las fotografías de mi abuela, aunque mi abuela representa un caso especial porque era inmigrante.

La imagen de mi abuela, representada en una manera muy femenina en estas fotografías, es fascinante. El régimen de Franco defendió una ideología anti-feminista que glorificaba la maternidad y propagaba imágenes idealizadas de madres con muchos hijos, desde las organizaciones como la Sección Femenina y el Auxilio Social. La Sección Femenina reforzó la idea de que las mujeres solamente podrían preocuparse del matrimonio, la maternidad y la domesticidad ("Memory and Postmemory in Lidia Falcón's Play", 516-17; 521). "Virtudes" tradicionales de los años 1490 y 1500, como la piedad, la pureza y la domesticidad fueron resucitadas por el Estado y fueron reforzadas por la Sección Femenina ("The Seduction of Modern



Mi abuela, posando frente al paisaje gallego, en su pueblo, Barraceira; verano de 1962



Mi abuela, posando con el rótulo de Lugo, en el pueblo de O Vicedo; verano de 1962

Spain", 16-18). La iglesia católica también promulgó la imagen de una mujer sumisa, maternal y plácida. La "cuestión de la mujer" fue un asunto vital para la Iglesia española. Esto es fascinante, dado que la iglesia necesitaba el apoyo de las mujeres, pero también intentaba promover su propia doctrina femenina. En España, más mujeres que hombres asistían regularmente a la iglesia y usualmente había más mujeres devotas que hombres ("Los cuerpos de las mujeres", 66-67; 72). También existían muchas asociaciones voluntarias católicas para mujeres, que implicaban que ellas tenían un papel en la misión de la iglesia. Pero aparte de esto, la iglesia también estaba inmersa en persuadir a la sociedad española de la validez de su modelo de la mujer. Por ejemplo, la iglesia regulaba la vestimenta de las mujeres con la presencia de policía en las calles y playas españolas. Un aspecto trivial de esto fue el catolicismo en relación con la vestimenta de las mujeres que estaba impuesta por la policía en las calles y playas españolas. La iglesia también llevaba un papel fuerte en la abolición del divorcio y los anticonceptivos y tuvo una gran responsabilidad en la construcción de género. El marco cultural del franquismo heredó sus doctrinas del catolicismo, donde se encontraba la definición de la naturaleza femenina y el papel social de la mujer, que se consideraban como aspectos claves para el mantenimiento del orden social deseado por la iglesia y por las políticas estatales (Arce Pinedo, 248-52). El catolicismo tuvo un papel tan dominante por el hecho de que el Caudillo legitimó su poder con la religión. La propaganda oficial mostró una imagen de Franco como si fuera encomendado por un dios. Creó una imagen de la Guerra Civil comparándola a la Reconquista, y para Franco, la guerra era una cruzada contra quienes estaban contra España ("The Seduction of Modern

Spain", 14-15).

Las madres durante esta época se convirtieron en figuras misteriosas por culpa del silencio y son recordadas por ser conservadoras y por estar influidas por las ideologías de género de esos tiempos. Las vidas de las mujeres bajo Franco estaban centradas en la casa. Los estudios de las mujeres españolas del siglo XX muestran que las ideologías de género se parecían a otros modelos domésticos de los siglos anteriores. Para estas mujeres, la confección de álbumes fotográficos era una práctica importante, porque con las fotografías podían construir discursos propios sobre sus vidas y crear nuevas imágenes sobre ellas mismas ("El álbum fotográfico del falangista", 215-16). El concepto de la post-memoria es útil en estas circunstancias para examinar las fotos. Encuentro esto muy interesante porque mi abuela, en el año 1955, emigró desde España a Venezuela y luego a Nueva York, y esto la distingue de otras mujeres que se quedaron en su pueblo. Mi abuela llevaba una vida más moderna y no tenía que adaptarse con las ideologías de género simplemente porque no vivía en España y la manera en la que posa en algunas fotos parece como una figura sofisticada, moderna, internacional y elegante. En Nueva York y en Venezuela mi abuela trabajaba como niñera. Con su trabajo se mantenía a sí misma y también a su familia en Galicia, a quienes les mandaba dinero. Aunque no tenía que conformarse con su antiguo rol, algunas fotos de este archivo muestran mi abuela haciendo varias tareas propias de una mujer, como lavar ropa y cuidar a los animales.

La economía consumerista que España gradualmente adoptó en los años 1950 y 1960 promulgó la modernización de la mujer española. Esta mo-

modernización conllevó un crecimiento económico, un desarrollo político, la movilización social y las transformaciones culturales. La influencia de los EEUU también fomentó la modernización de la mujer. De 1951 a 1963, la ayuda económica total de los EEUU ascendió a más de 1.5 mil millones de dólares ("El franquismo, un régimen autoritario de modernización", 369-70). Durante estos años, el Opus Dei llevaba el control en el Estado, y tenía su propia estrategia de modernizar el país, una estrategia llamada "modernización autoritario-conservadora". El medio para lograr tal modernización fue un acelerado desarrollo industrial y capitalista, pero esto solamente fue posible por el marco autoritario del régimen político franquista. La cultura americana se difundió en España en estos tiempos. La representación de la mujer en los anuncios de las revistas y en las películas de Hollywood abrió nuevas perspectivas que se desviaron de las doctrinas católicas y la imagen de una mujer religiosa fue descartada por la consumidora rebelde ("The Seduction of Modern Spain", 15). Todas las fotos de que constan los álbumes familiares fueron datan de este periodo. Si las fotos hubieran sido tomadas diez años antes, no creo que mi abuela se hubiera mostrado en una manera tan moderna y sofisticada.

Mi interés en la Guerra Civil y mis propios estudios sobre los efectos del franquismo en España son ejemplos de la post-memoria. Los miembros de mi familia, como mi abuela, tío abuelo y tías abuelas no hablan sobre sus experiencias bajo el franquismo. Nunca hablan sobre la falta de libertad o sobre la represión masiva de las mujeres. Pero sí hablan sobre los tiempos que pasaron en el campo, con sus padres y con sus abuelos, y hablan sobre las maneras en que pasaban el tiempo. Soy

muy afortunada de estar en un ambiente académico que fomenta este interés que tengo y que me ayudará a seguir estos estudios que forman parte de mi historia, que forman parte de mi identidad. Es curioso, porque, aunque pertenezco a la tercera generación de la post-memoria, mi abuela me crió y es como si fuera mi madre. Hay un desfase entre las generaciones —la segunda generación no está, y por eso me siento aún más cercana a la primera generación—. Esto refuerza la continuación y la presencia de la post-memoria en mi vida.

OBRAS CITADAS

Ansón, A. "En busca de la memoria perdida. La Guerra Civil y la fotografía española contemporánea". Zaragoza: U de Zaragoza, 2016. 152-56

Arce Pinedo, R. *"De la mujer social a la mujer azul": la reconstrucción de la feminidad por las derechas españolas durante el primer tercio del siglo XX*. Santander: U de Cantabria, 2005. 248-54.

Bernecker, W. "El franquismo, un régimen autoritario de modernización?" *Hispania* (1984): 369-70.

De Urioste, C. "Memoria de la Guerra Civil y modernidad: el caso de *El corazón helado* de Almudena Grandes". Tempe: Arizona State U, 2010. 940-41.

Faber, S. "Usted, qué sabe?" History, Memory, and the Voice of the Witness". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2011): 12-16.

Hirsch, M. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP, 1997. 9-11.

—. *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001.

—. *The Familial Gaze*. Hanover, NH: UP of New England, 1999.

Lannon, F. "Los cuerpos de las mujeres y el cuerpo político católico: autoridades e identidades en conflicto en España durante las décadas de 1920 y 1930". Fundación Instituto de Historia Social. 1999. 66-72.

Manning Saeger, J. "Memory and Postmemory in Lidia Falcón's Play 'Las mujeres caminaron con el fuego del siglo'". American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 2013. 516-21.

Martins Rodrigues, M. "Cárceles y mujeres en Galicia durante el franquismo". U de Salamanca, 2011. 89-90.

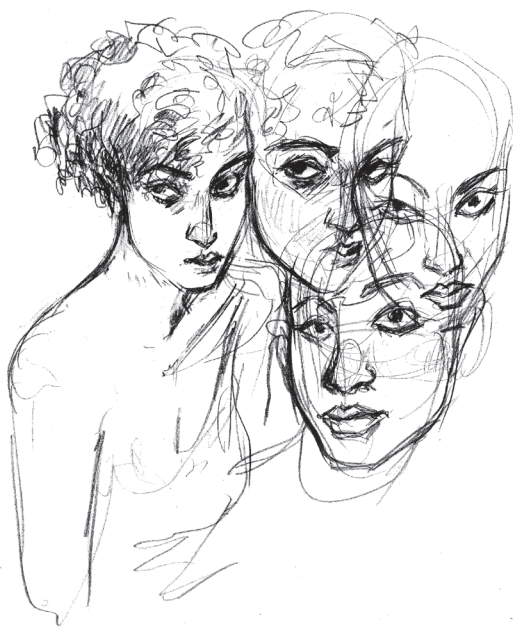
Morcillo, A. *The Seduction of Modern Spain: The Female Body and the Francoist Body Politic*. Lewisburg: Bucknell UP, 2010.

Rablado Minero, M. "Sites of Memory/ Sites of Oblivion in Contemporary Spain". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. (2011): 31-32.

Rosón Villena, M. "El álbum fotográfico del falangista: género y memoria en la posguerra española". U Autónoma de Madrid. 2013.

—. "Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo". *Revista Científica de Cine y Fotografía* (2016): 334.

Russel, M. "Postmemory, the Holocaust, and the Re-moralization of the Spanish Civil War in Contemporary Spanish Cultural Production". ProQUEST Dissertations Publishing. Davis: U of California P, 2013. 3-4, 61.





FROM EUSKAL HERRIA TO THE AMERICAN WEST: SHIFTING NOTIONS OF BASQUE GASTRONOMY

Fiona Hayman

Since the 19th century, tens of thousands of people hailing from the Basque country have journeyed to the United States and laid down roots. The allure of the Californian Gold Rush in the mid-19th century drew some of the first settlers to the state. Throughout the 20th century, many more would immigrate to America, typically settling in the American West in states such as California, Nevada, and Idaho (Douglass, 149). Basque men took up the profession of shepherding in these western states, given their expertise in the area. Others founded hotels and restaurants, became involved with politics, or otherwise made their mark upon what would become well-established communities heavily influenced by the Basque diaspora. As the Basques who had relocated to the American West underwent shifts in their identity—on account of their experiences and evolving sense of community in these new surroundings—their concept of gastronomy, salient to the Basque culture and identity, changed along with it. The niche that cooking and eating still fills in the Basque lifestyle was transformed in a way that mirrors the changing experiences of Basques living in America.

Any discussion of the evolving relationship between gastronomy and Basque cultural identity cannot ignore the issue of defining “Basque” identity. The Basque Hotel, a 2012 documentary that relates the stories of Basque immigrant families in the Ameri-

can West, focuses heavily on the issue of identity: where these immigrants come to see themselves on the spectrum of "Basque" to "American." Dominic, a Basque Country native who had lived in Nevada for 47 years, finally returned to his homeland at the urging of his friends and family. After his trip, Dominic decided to return to the United States, concluding: "I love the Basque Country, but I identify more with America." Conversely, the American-born son of a Basque immigrant said of his first time visiting the Basque Country, "I couldn't imagine how someone could immigrate and leave behind such a beautiful place...I felt that somehow Euskal Herria had always been somewhere in my memory." Another immigrant from the Basque Country spoke of his love for Nevada and the far West due to the presence of fellow Basque speakers in the region: "This has a big value. Finding someone who speaks your language, they know you, and they value you. This is worth a lot." The Basque Hotel provides insights into the diverse experiences of Basques living in America. No two people share the exact same cultural or national self-identification. Indeed, attempting to define a singular "Basque" identity introduces the danger of slipping into essentialism, by mistakenly ascribing a set of qualities and ideas to the entirety of an ethno-cultural population.

Perhaps considering the question of the shifting sociocultural dimensions of Basque gastronomy with the American Basque diaspora can shed light on the broader issue of evolving identity. Gastronomy and identity are closely linked, with each informing the other. In societies such as that of the Basque Country, the kitchen serves as a social space: one in which to communicate, connect, and share. Cooking can serve as a caring act of love,

or a mode of creative expression. Gastronomy and food have also been central to a number of social, environmental, or even political movements: according to Blanca Luz Pulido in "La insoportable levedad," "The transformations in a country's identity are reflected in changing foods and culinary customs" (207-08). Luz Pulido provides the example of the "Slow Food" movement, which unfolded "during the development of community projects to rescue land use, water protection and agricultural production in general" (209). The debate over the inclusion of women in Basque gastronomical societies, dining clubs traditionally limited to men only, reflects a larger-scale dialogue over gender roles and equality. A Basque study entitled "The Relevance and Social Impact of Gastronomical Societies" hypothesized that "These societies occupy a relevant place in our society and, given their value, the exclusion and/or limitation of women's participation as full-fledged members makes difficult the real and effective attainment of the equality of men and women" (9).

In the Basque Country, gastronomy has an important social function as cooking and eating bring people together. Bernardo Atxaga, in *Two Basque Stories*, describes this function through the nostalgic reminiscence of his narrator:

The three of us, Beltza, Iharra, and I, did everything together in that isolated town. We used to work in the mountains as loggers, we did everything together, young and strong, always eating beans, babak at breakfast, babak for lunch, babak for dinner; babak for every single meal... Weekdays and weekends, we were always together. Every Sunday, after eating all those babak, we headed for the bar. (22)

Babak beans, for Atxaga's narrator and his friends, constituted the meals that brought them together—the meals that lent structure to their social life and gave shape to their spirit of fraternity. In contrast with the American approach to meals, which often values speed and convenience, meals in the Basque country tend to be leisurely venues for communication and interaction that last for hours. The social aspect of gastronomy in the Basque Country is also manifest in the concept of the “gastronomical society”—a traditional space where men (and now, women) gather after work to cook, eat, play cards, and tell stories. Gastronomy fills an additional, creative dimension in the Basque tradition, as the region is known for its innovative chefs. One such chef, Andoni Aduriz, emphasizes creative experimentation with his works, playing with unexpected flavors and concepts while designing a restaurant experience that engages all senses, from start to finish. Through the unique dishes he creates and shares—which have included potatoes disguised as boulders, and a slice of birthday cake made to look half-eaten—Aduriz transmits creative ideas and challenges diners to reevaluate the way in which they interact with, and relate to, gastronomy.

Basque gastronomy's manifestation in the American West mirrors a different way of life and fulfills different societal needs, while still respecting history and tradition. A James Beard Foundation feature on the award-winning Noriega Restaurant and Hotel in Bakersfield, California exposes both the Basque family traditions and American influences that color the establishment's offerings. The Noriega, according to partial owner Rochelle Ladd, is run “exactly like it was run in 1893.” She elaborates, “We've been here a long time, and we've taken

on not only the Basque culture but the American culture as well.”

Indeed, French fries and Coca-Cola are served alongside the beans and stews. While the Noriega Hotel is touted as a “traditional” Basque dining experience, the restaurant’s style is not grounded in the culinary traditions of the Basque country, but in those of the American Basque diaspora. Dinner served at the Noriega takes place in a family-style arrangement, with long tables and seating only at 7:00 pm. It is meant to recreate the experience of Basque immigrant shepherds, who once boarded at the hotel and convened to eat together in such fashion. Direct similarities to restaurants or family kitchens in the Basque country are nowhere to be found. An *LA Weekly* article succinctly describes the nature and roots of the Noriega’s fare:

You may have heard of the exquisite cookery of the Basque country, the elaborate seafood tapas in San Sebastián bars, the delicate shellfish, the men-only dining clubs, the elegant restaurants to which Michelin cannot dole out stars quickly enough. This isn’t that: It’s the plain, long-cooked, garlicky cooking of the American Basque diaspora, a cuisine whose other capital, oddly enough, may be Winnemucca.

The Noriega preserves an identity through its food, dining setup, and history, but also reflects the influences that have shaped this identity. The culture and traditions it reflects, however, are those of the Basque immigrants of the American West—not of those who never left the Basque Country.

The changing gastronomical concepts reflected in Basque boarding houses like the Noriega do, in fact, accurately mirror the changes in identity

that have taken place with the diaspora. In *Global Vasconia*, William A. Douglass discusses the establishment of many newly arrived Basques in the Western United States as prominent and highly valued shepherds. According to Douglass, "For more than a century throughout the open-range districts of the American West, to say 'shepherd-er' was to mean 'Basque'" (147). He claims that "Basques have constituted the ethnic backbone of the herding vocation since the founding of the region's sheep history" (147). Just as sheepherding became an important practice associated with the identity of the Basque immigrant in the American West, dining options and arrangements catered to the sheepherding lifestyle, such as those in the Basque boarding houses, became central components of what was considered "Basque" gastronomy in America. American cultural influences—which gradually shaped the identity of many Basques living in the West—are also reflected in the traditionally American items served as part of the communal meal.

These changing identities and conceptualizations of gastronomy raise poststructuralist concerns, surrounding the plurality of meaning that comes hand in hand with the fluid nature of culture and identity. When meanings and associations are created, objectivity vanishes and context becomes crucial. For instance, a "Basque restaurant" in Bakersfield or Carson City, Nevada would refer to a family-style dining arrangement modeled after the meals shared by Basque immigrant shepherds in the early 20th century. A "Basque restaurant" in Euskal Herria, however, may refer to an establishment featuring a more conventional style of dining, with individual tables for each party and dishes traditional to the region. A Basque shepherd working in

the mountains of Nevada might associate “Euskal Herria” with a homeland he longs for, full of family, friends, and community; to his American-born son, the words may refer to an almost mythical region, about which he has heard countless stories but to which he feels no genuine connection. As identities change and the concept of what is “Basque” remains all but crystallized, no single definition can be applied to the experiences, notions, or traditions one might consider essential to the “Basque” identity.

One cannot come near to describing the “Basque” or “Basque American” identity without generalizing. Who is to say that thousands, millions of people share the same characteristics, tastes, and habits? As The Basque Hotel demonstrates, Basque immigrants in America can both embrace life in the West and yearn for the familiarity of the Basque Country. Assimilation to American cultural norms is not at odds with preservation of the traditions native to the Basque Country. Identity is slippery in its meaning, and perhaps we can only evaluate the individual components that relate to and comprise identity. Gastronomy, one of the more interesting facets of identity, may be a good place to start.

OBRAS CITADAS

Atxaga, Bernardo. "Two Letters All at Once." *Two Basque Stories*. Reno: Center for Basque Studies, 2009.

The Basque Hotel. Dir. Josu Venero. *Art Frame* Corporación Radiotelevisión Española S.A.U., EITB, IdahoPTV, 2011.

"Basque in Bakersfield." *LA Weekly*. LA Weekly LP, 17 February 2011. Web. 8 Jun 2015. <<http://www.laweekly.com/restaurants/basque-in-bakersfield-2169132>>.

Douglass, William. *Global Vasconia: Essays on the Basque Diaspora*. Reno: Center for Basque Studies, 2007.

James Beard Foundation. "2011 JBF Awards America's Classic: Noriega Restaurant and Hotel, Bakersfield, CA." Youtube. Youtube, 8 May 2011. Web. 8 June 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=UvCvE5Kmz-4>>.

"La Relevancia e Impacto Social de las Sociedades Gastronómicas: Informe Extraordinario." *Defensoría para la Igualdad de Mujeres y Hombres* (2010): 9.

Luz Pulido, Blanca. "La insoportable levedad de la comida rápida: un viaje literario por sabores y saberes de la comida mexicana." *En gustos se comen géneros. Congreso Internacional Comida y Literatura*. Ed. Sara Poot Herrera. Mérida, Yucatán, México: Instituto de Cultura de Yucatán, 2003. 207-09.





UNA MUECA IRÓNICA:

EL TRAVESTISMO COMO RECURSO ARTÍSTICO DE LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS

Sophia Cantizano

La censura y el autoritarismo durante la dictadura militar, limitó la libertad de expresión en Chile, haciendo que el pueblo se sintiera atrapado en una sociedad autoritaria. Esa condición hizo que muchas personas lucharan por encontrar vías de escape a su situación. Inicialmente, muchos de ellos se expresaron a través de medios artísticos tradicionales y discursos contestatarios, pero estas formas de arte fueron fácilmente sofocadas y censuradas. Pronto surgió un movimiento de arte alternativo que se ubicó en el campo antidictatorial, pero utilizando lenguajes artísticos que no eran directos ni habituales, para sortear la censura, lo cual se constaba de una gama de técnicas artísticas innovadoras, una de ellas la *performance*. Las Yeguas del Apocalipsis, quienes operaron desde fines de la dictadura, cuando la censura no era una amenaza tan significativa, se enfrentaron, no con el problema de dónde presentar sus actos polémicos sino de cómo desplegarlos para mostrar vida y rabia en vez de desesperanza y tristeza. Lo que trataron de hacer fue interrumpir las rutinas represivas y el miedo constante que amenazaba al país utilizando el recurso artístico del travestismo.

En esta época, cuando la violencia contra el cuerpo, el cuerpo homosexual y femenino en particular era tan cruel, que se requiere una visión creativa y un alma valiente para resistir y responder con el cuerpo mismo. Esto es justamente lo

que hacían las Yeguas del Apocalipsis. La justificación para este trabajo se centra mayormente en la necesidad de crear un discurso para expresarse cuando la palabra ya no tiene poder. En contraste con el arte visual, el arte *performance* siempre surge con un cuerpo vinculado a la expresión. Por lo tanto, el artista, la intención, la expresión, y la manifestación son imposibles de separar. En el espacio del arte *performance*, existe una característica inherentemente efímera de las obras. El momento en que el artista deja de ocupar el espacio, la expresión artística cesa. El artista puede salir corriendo de repente, si surge la amenaza del peligro. De esa manera, el arte *performance* es un tipo de expresión muy humana. Nada es para siempre, y todo se crea en un momento transitorio.

Existen muchos estudios sobre el tema del escenario artístico de la época dictatorial en Chile. Hay una gama de académicos que han explorado el asunto, una de las más predominantes entre ellos, Nelly Richard. Autora de nueve libros, Richard es posiblemente la pensadora más ubicua del arte chileno desde la dictadura. Por lo tanto, mi investigación no pretende descubrir nuevas ideas revolucionarias. Lo que sí hace mi estudio es recolectar anécdotas de primera mano y formular conclusiones basadas en ellas. Esas anécdotas no son de Lemebel o Casas, son de personas que se sienten borradas de la historia. La mayoría de las investigaciones que ya existen consisten en entrevistas con las Yeguas mismas, no con personas quizá más periféricas. No encontré estudios del estilo de mi investigación que intenten volver a incorporar estas personas a la narrativa. Mi proyecto construye argumentos a base de evidencia en forma de entrevistas. Lo que espero traer al campo académico con este estudio es una perspectiva nueva en cuanto al

conocimiento de las Yeguas del Apocalipsis, una perspectiva que incluye a otros participantes que han sido silenciados a lo largo de los años.

El objetivo principal de este proyecto es analizar cómo el travestismo del arte *performance* de las Yeguas del Apocalipsis ha funcionado como lenguaje de resistencia durante la dictadura de Pinochet en Chile. La meta es de conocer las obras de las Yeguas y entender cómo su travestismo sirvió para rechazar un régimen violento y resucitar a un pueblo acosado por el miedo. Quiero entender por qué los artistas decidieron expresarse de esa forma y cómo reaccionaron los espectadores. Finalmente, mi proyecto explora cómo el travestismo de este colectivo en particular partió del travestismo del pasado.

DEFINICIONES DE TÉRMINOS CLAVES:

Definidos por la Real Academia Española

travestismo:

1. m. Práctica que consiste en el uso de las prendas de vestir del sexo contrario.
2. m. Práctica consistente en la ocultación de la verdadera apariencia de alguien o algo.

performance:

1. f. Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador.

MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

Las Yeguas del Apocalipsis se formaron en Chile durante un momento de gran innovación en el contexto artístico de la dictadura. Una nueva forma de arte, llamada *performance*, había surgido en Chile en un momento clave para el país.

Diana Taylor, profesora en la Universidad de Nueva York, define *performance* como:

[U]na forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. De manera repentina un *performance* podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada. El *performance*, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. El *performance*, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, sólo de la presencia del o la *performancera* y su público. (Taylor 8)

Frente a la censura de la dictadura, los artistas de esa nueva técnica no solo cambiaron la manera de diseminar el arte y el mensaje político, sino que también cambiaron la manera en que la gente recibiera el arte. Transformaron cualquier espacio en un lugar dedicado a la expresión artística. Los museos, teatros y galerías ya no eran los únicos lugares dignos para recibir artistas. Una obra de *performance* podía tener lugar en la calle o el banco. La *performance* ayudó a que el arte se convirtiera en una forma de expresión comunitaria e inclusiva.

La utilización del cuerpo también era una característica central de la *performance*. Según Nelly Richard, el cuerpo era un “soporte creativo de una desenfrenada pulsión de sentido que se abría huecos en la sintaxis represiva de un paisaje de la negación y la clausura. De un modo u otro, estas obras fueron transmisoras de una nueva energía signica que logró fisurar el enmarque totalitario de la dictadura” (*Lo político en el arte*). El cuerpo, simultáneamente un objeto perseguido durante la dictadura, se convierte en un sujeto poderoso contra viento y marea.

La Escena de Avanzada, un término acuñado por Nelly Richard en su libro *Márgenes e Instituciones*, fue una construcción que ella creó para catalogar el movimiento artístico que buscó “reformular el nexo entre arte y política” (*Lo político en el arte*). La época de la Escena de Avanzada fue caracterizado por el experimentalismo crítico dentro del campo antiditatorial y por la utilización del arte-situación, algo que, sobre todo, significaba la realización de obras dentro del esférico público en la vida cotidiana.

Quienes integran dicha escena reformularon, desde fines de los años setenta, mecánicas de producción creativa que cruzaron las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video, el cine, el texto crítico) y que amplían los soportes técnicos del arte a las dinámicas procesales del cuerpo vivo y a la ciudad: el cuerpo, en el arte de la *performance*, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaron alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba las vidas cotidianas. (*Márgenes e Instituciones* 15)

Las artistas de la Avanzada querían que el arte dejara de servir a un sistema mercantil de la cultura de consumo. Sus obras fueron los precursores para las Yeguas, quienes tomarían sus ideas y las desarrollarían, ajustando su discurso para enfrentarse con el cambiante contexto histórico.

El fenómeno del travestismo es algo que muchos teóricos han aceptado como definitivamente performativo. Uno de estos teóricos más conocidos y prolíficos es la filósofa post-estructuralista, Judith Butler. Butler plantea la idea que el género es una fabricación, algo que uno se actúa. Ella reta la idea que el género resulta de la anatomía. Sus ideas sobre el travestismo siguen la misma lógica.

We are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity, and gender performance. If the anatomy of the performer is already distant from the genera of the performer, and both of those are distant from the gender of the performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance. (Butler 137)

Muchos argumentan que el travestismo no es sinónimo al transgénero. Alguien que traviste no necesariamente quiere cambiar su sexo. El travestismo marca solo un momento de *performance*, un momento de cambio en el tiempo infinito. Es un tipo de máscara torcida que hace que uno construya una identidad efímera.

METODOLOGÍA

La investigación que realicé se centró mayormente en entender tres temas: el contexto artístico durante el régimen militar en Chile, las obras

de las Yeguas del Apocalipsis y el fenómeno que es el travestismo. Este trabajo requirió una amplia investigación en cuanto a la forma de leer y estudiar teorías previas sobre los temas que abordé. Para alcanzar un conocimiento holístico del tema, mis estudios no solo se basaron en la historia de las Yeguas, sino también en otros artistas de *performance* de la época.

Por otro lado, esta investigación no hubiera sido posible sin las entrevistas que conduje. Llevé a cabo dos entrevistas con amigas y contemporáneas de Pedro Lemebel, y una tercera entrevista con un experto en la temática del arte dictatorial. El objetivo de esas entrevistas fue entender mejor el escenario artístico durante y después de la dictadura, así como conocer algunas perspectivas de gente que personalmente vio y participó en las obras de las Yeguas. Me encontré con algunas limitaciones al planificar las entrevistas. Al escribir a los entrevistados por primera vez me enfrenté con silencio y, en algunos casos, resistencia precavida. La temática de que quería hablar es algo bastante sensible dentro de la comunidad artística de esa época. "Aquella generación de los años 80 tuvo muchos problemas entre sí", me explicó Felipe Rivas, mi consejero y uno de mis entrevistados. Este asunto complicaba mi investigación, y por lo tanto, no podría entrevistar una mayor cantidad de informantes, como me habría gustado, pero sí alcancé a reunirme con algunos de ellos. Conduje las tres entrevistas semi-estructuradas en Santiago. Las clasifico como semi-estructuradas porque, aunque tenía una guía de preguntas, en realidad, la entrevista fue guiada por las respuestas de los entrevistados. Como eran asuntos sensibles, no quería dirigir la conversación con rigidez o sin empatía y, por eso, tomé la libertad de abordar gra-

dualmente los temas que más les interesaban a los entrevistados. El 14 de noviembre, me encontré con Paloma Castillo, artista y amiga personal de Pedro Lemebel. Grabé nuestra entrevista en una aplicación en mi teléfono móvil y el próximo día la transcribí a mi computadora. Luego me robaron este teléfono móvil y, aunque ya había transcrito la entrevista, me encontré limitada por no poder reconsiderar las palabras de Castillo. El 21 de noviembre, me encontré con Carmen Berenguer, escritora y amiga cercana de las Yeguas. Ella también participó en varias de las obras de las Yeguas. Grabé esta entrevista en mi computadora. Finalmente, el 25 de noviembre, entrevisté a Felipe Rivas San Martín, artista visual, académico y activista.

RESULTADOS

A lo largo de mis conversaciones con Paloma Castillo y Carmen Berenguer, tres de los múltiples aportes que el travestismo ha contribuido al arte *performance* de las Yeguas quedaron claros. Los tres temas destacados son: la disolución de la jerarquía binomial, la expresión hipervisible de las obras y el carácter efímero y humano que rechaza el consumismo.

CAPÍTULO UNO: DISOLUCIÓN DE LA JERARQUÍA BINOMIAL

1.1. Evidencia

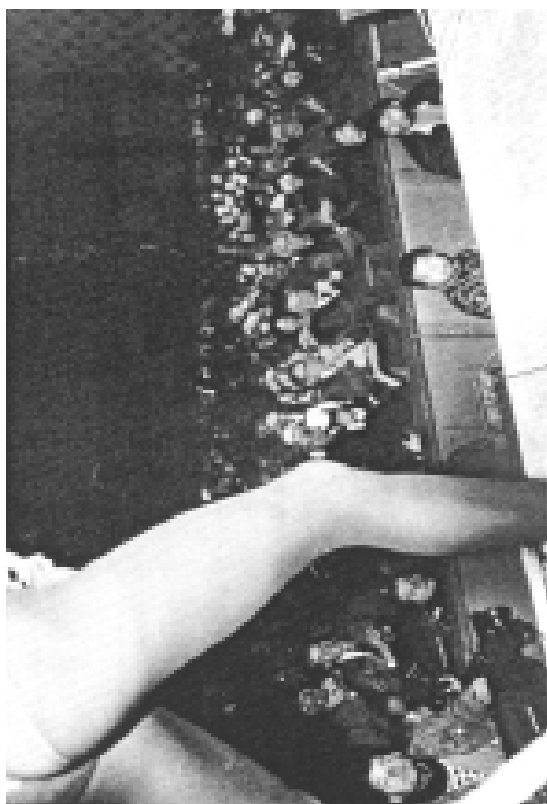
Pregunta: *¿Qué cree usted que Lemebel quería transmitir a través de su travestismo?*

Respuesta de Castillo: "Él cuando hacía sus lecturas lo que hacía era vestirse con chaqueta... pantalones... pero se ponía tacos altos. ¿Ese era el giro, no? Se maquillaba, sí... no todos los días. No era el travestis típico. Tenía estas cosas muy

bonitas... vestido de hombre pero con tacos altos. ...Yo creo que lo que querían transmitir era este odio generalizado de izquierda, de derecha, de lo que fuera hacia las mujeres y los homosexuales. Y tampoco ellos querían irse contra los hombres sino que querían mostrar que hay un reflejo que les muestra (a los hombres) algo de ellos mismos y no quieren verlo entonces... como que '¿mejor lo elimino, no?' Lemebel quería borrar esa mentalidad".

Pregunta: *Me interesan mucho los paralelos que hay entre cómo se vestían y cómo su arte contradijo el pasado. Quizá era una manera de decir que no hay solo dos géneros. Puede haber una mezcla o algo extranjero que la gente en esta época no aceptó. ¿Qué piensa usted de esta teoría?*

Respuesta de Berenguer: "Mira, bueno, los travestis de alguna manera se comenzó a visualizar un poco...Lo que tú decías, de que no existían dos géneros solamente, eso es parte del feminismo, el análisis del feminismo, de que la cultura no era un binomio: blanco y negro... El siglo pasado, la modernidad misma era una modernidad que dejó fuera esa modernidad a mucha de estas tendencias. Otras posibles tendencias quedaron fuera. No fueron analizadas, no fueron vistas, no fueron nada. Entonces este siglo busca un poco, te digo yo, el observar esta bipolaridad. El travestismo estaba casi en todas las cosas que nosotros observábamos, pero no la habíamos analizado realmente. Y que se observaba allí como...como el mismo maquillaje de la mujer, por ejemplo. Es una manera que la mujer utiliza una carreta, una otra, que se reviste de una máscara. El travestismo es una máscara más torcida que hace que tu puedas ver sobre sus huecos, a través de las bisagras, el otro lado. Entonces el travestismo hace ver este otro lado. Hace vislumbrar un otro o una otra. Se oculta lo que no se quiere mostrar y se desoculta lo que no se quiere mostrar también. Hay una gama de hipnosis; yo diría una gama que te da el ojo para



observar eso medio torcido en una sociedad. Y cuando eso está torcido y tú eres el rostro de ese torcimiento es por que estás mostrando allí que algo no camina muy bien en el mundo. Entonces el travestismo es el lucimiento animal también, que tú ves los animales que lo hacen para conquistar a las hembras. Sexual, erótico, sacan sus plumas maravillosas. O en la guerra para ocultarse se visten de hojas”.

Pregunta: *¿Cómo caracterizaría usted el estilo de las Yeguas?*

Respuesta de Berenguer: “Nosotros en realidad estábamos muy decepcionados y desencantados de todo...de la política...de todo, todo lo que había ocurrido en Chile. Y vivíamos una dictadura, entonces era una cosa pesada para nosotros, así que teníamos el gesto de ser un poco ácido. Esto era nuestra característica. Era ácida. Era irónica. Nosotros teníamos una suerte de mueca irónica porque también éramos críticos a la izquierda imperante en esos años. No a la historia, por supuesto, pero sí a lo... a cómo se actuaba. No ante el dolor, porque no íbamos nosotros a reír del dolor de Chile, sino que simplemente éramos críticos a la contingencia que ocurría en esos años. Y nos dio la razón porque la concertación se armó a partir de allí”.

1.2. Discusión

Pedro Lemebel, anteriormente Pedro Mardones, cambió su apellido al de su madre para rendir homenaje a la figura femenina. “Desempolvé mi segundo apellido: Lemebel... El Lemebel es un gesto de alianza con lo femenino, inscribir un apellido materno, reconocer a mi madre huacha desde la ilegalidad homosexual y travestí”, notó el artista (Lewis 244). Este acto recalca un gran propósito del arte de las Yeguas: la subversión de la jerarquía de género dentro de la sociedad chilena. Para las Yeguas, la fisonomía de una mujer y la fisonomía de un hombre no eran mutuamente excluyentes. En el

contexto de la dictadura, la jerarquía de género corresponde a la jerarquía del poder en el país, es decir, lo masculino del dictador contra lo femenino de la patria. Las Yeguas mantuvieron que al desconstruir la normalidad del binomio sexual, también interrumpe el ciclo de poder en el país. Se travestían para romper con el sistema falocéntrico.

A fines de 1989, las Yeguas intervinieron en la calle San Camilo, un lugar en Santiago conocido por sus actividades de comercio sexual, para montar una representación alternativa de La Última Cena de Leonardo da Vinci (de la Fuente). Según su versión, los apóstoles eran travestís que comían pan y bebían vino, el cuerpo y la sangre de Jesús, sino que es este caso, tal vez el cuerpo y la sangre no eran de Jesús, pero de las prostitutas mismas que vendieron sus cuerpos para consumo cada día. Este acto ácido torció los roles de género dentro de un tema sumamente sagrado para la sociedad chilena. No sólo eran hombres travestidos de mujer, sino también montaron una escena “religiosa” en un prostíbulo para levantar conciencia sobre la epidemia VIH. Se invirtió completamente la jerarquía social.

CAPÍTULO DOS: EXPRESIÓN HIPERVISIBLE Y RUPTURA CON LA CODIFICACIÓN DEL PASADO

2.1. Evidencia

Pregunta: *¿Cómo llegó a conocer Pedro y Francisco?*

Respuesta de Castillo: “Mi ex pareja, Sergio Parra, era muy amigo de ellos. Mi primera impresión con ellos fue...no fue agradable. Porque eran...bueno era dictadura...eran agresivos...Lo entiendo ahora porque eran agresivos porque ellos eran muy fuertes como personas, entonces, su manera de defenderse era un actitud muy agresiva hacia la gente, muy impactante, muy doloroso. Porque además era en una casa de los derechos humanos o sea tenía todo como un...todo tenía sentido de alguna manera. Y en

esa época, en dictadura, todo era muy calladito, muy escondido, no se hablaba fuerte. Y en cambio ellos eran un grito, o sea en todos sentidos, de rabia, de alegría...”

Pregunta: *La memoria es una cosa complicada. ¿Cree usted que las obras de las Yeguas eran una manera dramática de olvidar del pasado? ¿O cree que querían mantener una noción de las atrocidades de la dictadura?*

Respuesta de Castillo: “Ellos no eran para olvidar. No eran festivas...eran bien fuertes...no había ninguna intención de hacer fiesta. Eran tan poderosos que yo nunca me las he olvidado... las tengo aquí como grabadas. De lo fuertes que eran, del mensaje que daban y tampoco era un mensaje muy panfletaria, tenían un sentido artístico...creo que lo importante es que no eran panfletarios, que no eran del militante de cantar canciones con la guitarra y llorar, no. Eran vivos, cachai? Era rabia...era como todo que nos pasaba estaba allí. Era un grito de rabia, visto desde una manera artística. Era como mirar esa rabia y hacer algo con esa rabia...no hacer una canción triste ni llorar...y además ver el dolor de esta dictadura también en los homosexuales, en los travestis y en las mujeres”.

Pregunta: *¿Cómo diferenciaron los sentimientos de las obras durante y después de la dictadura?*

Respuesta de Berenguer: “Tenemos una visión un poco alejada de las cosas...de hecho la entrada al Cariola fue eso. Cuando entraron al Cariola —que es un teatro grande donde se ha hecho todas las manifestaciones de la izquierda— entonces cuando entra el primer presidente, que fue Patricio Aylwin, fue a darle la bienvenida a los artistas y convocó a una cantidad de artistas. Y allí llegaron las Yeguas. Intervinieron el espacio. Fueron vestidas de bataclana. No dando cuenta un poco que esto era una charada. Todas las cosas artísticas que estaban incorporándose

al nuevo sistema generalmente eran eventos. Eran espectáculos. Nada de fondo. Todo lo contrario...anular y borrar. Esa fue otra etapa. No era la etapa anterior que uno no podía ser crítico con la izquierda. Acá no, acá era una forma de, como lo había hecho también la dictadura, borrar. Borrar todo vestigio del pasado. Aquí quedó una palabra suspendida. Aquí nos costaba contar esa historia. No se podía contar la historia. Es como dice Giorgio Agamben, fue un enigma porque los relatos que se relatan; es una manera que, digamos, que va diciendo la percepción personal, pero donde uno verdaderamente puede leer el horror es a través de los silencios o de la donde no está, donde no está la palabra. Las ausencias. Pero también dice algo interesante: que la ética de nuestro tiempo está en las ruinas...se encuentra en las ruinas de las palabras de los testimonios.

2.2. *Discusión*

Los artistas que usaban el travestismo durante la dictadura, como Carlos Leppe y Paz Errázuriz, lo hicieron de una manera conceptual e implícita. El contexto dictatorial en que funcionaban les forzó que ocultaran sus discursos anti-dictatoriales detrás de un contenido codificado. En cambio, las Yeguas, quienes operaron a finales y después de la dictadura, se expresaron de una manera audaz, yo diría, como una función de su marco histórico. En vez de ocultar el carácter crítico de sus obras, como hacían los artistas durante la dictadura, las Yeguas tenían la libertad de hipervisibilizar sus críticas. El país estaba en un momento clave, un momento de transición. Las Yeguas aprovecharon ese contexto para desplegar sus obras de una manera frontal y utilizaron el travestismo, no para enmascarar su propósito verdadero, sino por el contrario, para llamar la atención hacia su crítica del gobierno y de la sociedad. Durante la dictadura, "uno podría pensar que el travestismo era una operación del ocultamiento del carácter crítico de la obra. Pero en el contexto de las Yeguas del Apocalipsis no es así, es como una intensificación de la ruptura", dice Felipe Rivas. "Probablemente

la diferencia tendrá que ver con diferencias de contexto que le dan a ciertas obras un contenido más disruptivo y crítico y más evidente que otras que están mucho más relegadas al ámbito de la reflexión crítica, del arte conceptual y del espacio de la galería," añade.

La obra que describió Berenguer, "El Encuentro de Aylwin con los Artistas", como lo llamaron, fue un momento definitivamente revolucionario. Como dijo Berenguer, el nuevo presidente Patricio Aylwin y una cantidad de artistas se encontraron en el Teatro Cariola para discutir las políticas culturales que el gobierno promovería (de la Fuente). Interrumpiendo un discurso, las Yeguas entraron al escenario fuera del programa y travestidos de bataclana. Llevaron un lienzo que decía "HOMOSEXUALES POR EL CAMBIO" (de la Fuente). Articulando su crítica y su deseo, de manera frontal, se hipervisibilizaban sus cuerpos a través del travestismo y del despliegue.

CAPÍTULO TRES: CARÁCTER EFÍMERO Y HUMANO QUE RECHAZA EL CONSUMISMO

3.1 Evidencia

Pregunta: *¿En qué contexto se hacían las obras de performance?*

Respuesta de Castillo: "Pedro y Francisco siempre llegaron a lugares como que lo llenaban y eso no era habitual. O sea, sucedía si estábamos en una casa, pero en lugar con público no era habitual. Entonces, daba miedo porque cualquier estridencia podían llegar los pacos... la policía...el miedo era permanente...todos tan escondidos; todo sucedía así como de boca en boca...hoy día, acá a esta hora, siempre la sospecha de que si hay alguien que no es de acá pero parece como se viste como nosotros. Pero nos está observando...los sapos...como que se travestían también...el pelo corto significaba que era milico. El carácter de las Yeguas era: Yo te quiero molestar que me veas. Quiero inter-



pelarte todo el rato a quien sea. Y eso era muy interesante y era muy audaz también. Nadie en ese tiempo interpellaba al otro. Y eso fue bien revelador para todos”.

Pregunta: *¿Cómo caracterizaría las Yeguas usted?*

Respuesta de Berenguer: “Las Yeguas no eran solo las Yeguas del Apocalipsis como se han vendido. Sino que era un sentido...un momento...un momento político cultural... un momento cultural importante en donde aparecen el segmento homosexual en la sociedad chilena”.

Pregunta: *¿Cómo respondió la gente a las obras que hacían ustedes?*

Respuesta de Berenguer: “La gente se reía porque en la televisión, el homosexual siempre hizo el papel del circo, el payaso, el que hacía reír. Siempre el homosexual a la gente le causaba risa. Pero estos homosexuales no causaban esas risas. Causaban más bien interés de lo que estaban haciendo. Además era bastante confrontacional; lo que se hacía no era tan suave como se pensaba. Se estaban poniendo allí muchos temas en contradicción, pero la gente no sabía si reírse o mirarlo así como...se quedan pensando. La risa es un tema bien interesante, el humor es un tema bien interesante, pero la risa ha sido siempre como un descanso, un lapsus... para sacar el miedo, para cuando no sabes que hacer...está en esa frontera de no sé que hacer”.

3.2 Discusión

Las obras de las Yeguas existían en un espacio temporal. Se montaban en un espacio público y de repente la *performance* se acabó. Los espectadores tenían que estar en el lugar correcto en el momento preciso para poder participar en la

acción. Como dice Paloma, "todo sucedía así como de boca en boca...hoy día acá a esta hora". Eran actos espontáneos, actos fluidos, actos que inspiraron emociones complicadas en quienes los presenciaba. No solo la manera en que desplegaron los actos de *performance* contribuyó al carácter transitorio de la obra, sino también el recurso bien matizado del travestismo. Lemebel y Casas experimentaron un proceso de construcción de una identidad cuando travestían. Era una identidad constantemente cambiante. Cada vez que se maquillaban asumían una nueva identidad de género fluido. La temporalidad de las obras, a través de la espontaneidad y travestismo, produjo una fractura con el consumismo intenso de la transición. Las obras de las Yeguas no se podían comprar ni repetir. Eran únicas y representaban un momento; no un producto.

Como protesta contra el gesto de censura que sufrió una de sus obras, las Yeguas, en 1990, intervinieron sin autorización frente al Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago. Los artistas travistieron de Rita Hayworth y Dolores del Río, dos actrices de la época dorada del cine, y reprodujeron una versión de la obra que fue censurada anteriormente. Se situaron dentro de una estrella dibujada con pegamento inflamable y la incendiaron. Esta obra espontánea es un momento en el tiempo. De la misma manera que el fuego se apagará, la obra cesará de existir. La estrella de Hollywood prendida en fuego no solo representa la muerte de una sociedad capitalista sino también lo intocable del acto de una *performance*. Niega la rigidez de la expresión artística a cambio de una situación precaria y temporal.

CONCLUSIÓN

A lo largo de esta investigación, me he estado preguntando, ¿Cuál es el legado de las Yeguas del Apocalipsis? La respuesta no es clara, pero me he percatado de lo siguiente: Las Yeguas eran un colectivo que construyó territorios previamente inexistentes. Constituyeron un colectivo que siempre andaba en las fronteras de lo irreconciliable. Sea la frontera entre lo femenino y lo masculino, el cuerpo y el lenguaje, lo extranjero y lo familiar, la revolución y la conformidad, lo activo y lo pasivo, lo público y lo privado, las Yeguas pisaban esa frontera. Pero no solo pisaban la frontera, sino que construyeron su propio espacio donde esta frontera existe.

En el primer capítulo, vimos como, a consecuencia de su travestismo, Lemebel y Casas intervenían en los campos de la mujer y del hombre, estableciendo un espacio donde ambos géneros podían coexistir. De la misma manera, en el capítulo dos, se revela cómo las Yeguas ocupan la frontera entre el cuerpo y el lenguaje, entre lo corporal y lo intangible. Lemebel y Casas se incorporan en un espacio donde lo físico de su travestismo se encuentra con lo emocional de su discurso. La frontera entre lo corporal y lo intangible se sitúa justo donde las Yeguas hacían que su discurso fuera hipervisible. De una manera más obvia, las Yeguas se ubican en la frontera entre la dictadura y la democracia, la transición. Como exploramos en el capítulo tres, este momento de transición se manifiesta en el carácter efímero de las obras. Niegan la censura de la dictadura al mismo tiempo que rechazan el consumismo de la democracia. En sus obras, crean un momento en el tiempo, un momento en que solo existe la *performance*. No existe el pasado o el futuro, solo la fuerza del presente.

Sobre todo, creo que la frontera más impresionante que ocupan las Yeguas es la frontera entre izquierda y derecha. Como dijo Paloma Castillo, lo que querían dismantelar fue "el odio generalizado de izquierda, de derecha, de lo que fuera hacia las mujeres y los homosexuales". De ambos lados amenazaba el odio, pero las Yeguas negaban la negatividad, a cambio de una perspectiva ácida que les situó en su propio campo. Un campo que rechazó el odio, el prejuicio y el patriarcado.

OBRAS CITADAS

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Dle.rae.es. N.p., n.d. Web. 29 Nov. 2016.

De La Fuente, Alejandro. *D21 Proyectos de Arte*. N.p., n.d. Web. 29 Nov. 2016.

Lewis, Vek. *Crossing Sex and Gender in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Richard, Nelly. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones." Hemispheric Institute. N.p., n.d. Web. 29 Nov. 2016.

———. *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.

———. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago: Ediciones/Metales Pesados, 2007.

Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002.

Taylor, Diana, and Marcela Alejandra Fuentes. *Estudios avanzados de performance*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.

ENTREVISTAS

Berenguer, Carmen. Personal interview. 21 Nov. 2016.

Castillo, Paloma. Personal interview. 14 Nov. 2016.

Rivas San Martín, Felipe. Personal interview. 25 Nov. 2016.



LOS TEMAS LÍRICOS DE ATTAQUE 77 COMO REFLEJO DE LA SOCIEDAD ARGENTINA

Fiona Alison Kibblewhite

La música rock alcanzó creciente popularidad a lo largo de la década del 1960, como resultado de la influencia inglesa. Sin embargo, durante la guerra de las Malvinas en 1982, se implementó una abarcadora censura a la música en inglés. Por ende, el movimiento del rock en español pasó a constituir el rock argentino (Marzullo-Pancho Muñoz 13). El rock nacional adquirió fama, no solo en Argentina, sino en otros países de habla española porque no incluía palabras en inglés.

Aunque se popularizó en otros países durante la década del 1970 (García 38), el punk rock tuvo su apogeo en Argentina. Este retraso se debió a la censura durante la dictadura (1976-1983), dado que las ideas revolucionarias del punk rock se prohibieron por mucho tiempo y esto retrasó el movimiento en Argentina. Bajo la influencia de bandas como Ramones y Sex Pistols, Attaque 77 se constituyó en 1987 y estrenó su primer álbum en 1989 ("Attaque 77"). Las letras de sus canciones abordan algunos de los asuntos sociales más relevantes en Argentina durante la época. El objetivo de el presente estudio es desgarnar los temas y las críticas con el fin de profundizar en las preocupaciones y conflictos de la sociedad argentina de esos tiempos.

A lo largo de su carrera, Attaque 77 ha estrenado 11 álbumes que en total constan de 149 canciones y 21,777 palabras. El número de canciones y el número de palabras que aparecen en cada

álbum figura representado en la siguiente tabla:

Año	Álbum	Número de palabras	Número de canciones
1989	<i>Dulce Navidad</i>	877	7
1990	<i>El cielo puede esperar</i>	1,397	10
1992	<i>Ángeles caídos</i>	1,774	11
1994	<i>Todo está al revés</i>	1,499	13
1995	<i>Amén</i>	2,544	15
1997	<i>Un día perfecto</i>	1,613	14
2000	<i>Radio Insomnio</i>	1,713	13
2002	<i>Amateur</i>	2,094	14
2003	<i>Antihumano</i>	2,694	18
2007	<i>Karmegadon</i>	2,786	16
2009	<i>Estallar</i>	2,786	18
Total	11	21,777	149

A lo largo de este trabajo, analizo las canciones de los álbumes y extraigo los temas culturales tratados por Ataque 77. A continuación, figura una tabla que recoge las palabras claves más significativas en su discografía.

Al analizar las palabras más frecuentes, podemos categorizar las palabras "ahora", "ya" y "hoy" como palabras de carácter inmediato mientras que palabras como "siempre" y "nunca" tienen carácter taxativo y reivindicativo. Desde este primer análisis, ya es evidente que el tono de las canciones tendrá estas características.

El análisis revela seis temas generales que aparecen en sus canciones. Primero entre estos temas están el machismo y la sexualidad, ya que la banda critica el rol tradicional de la mujer, la homofobia, y la falta de educación sobre las enfermedades sexuales. En el siguiente tema, la banda aborda la idea de la falsa libertad y la rebelión como resultado de la represión, mientras que en el tercer apartado se aborda al tema de la violencia contra los animales, por un lado, y la violencia doméstica por otro. Otro tema que la banda aborda es el materialismo así como la obsesión por el dinero y las cosas materiales para llenar lagunas emocionales. En quinto lugar, Attaque 77 aborda la división entre las clases sociales y subraya la tensión entre ellas. Finalmente, el tema político trata la corrupción en Argentina y las identidades actuales de los hijos de los desaparecidos.

Aunque los derechos de la mujer cuentan con el aval legislativo, queda todavía en Argentina un largo camino por recorrer desde el punto de vista cultural. Attaque 77 trata el tema de la mujer en diversas ocasiones. En general, su visión es claramente a favor de la liberación femenina. La canción "Ejército de salvación" es especialmente interesante con respecto de la liberación femenina, ya que despliega un serie de términos metafóricos para hablar de un ejército cuya misión es defender la causa femenina. La canción describe la

situación actual de la mujer en la sociedad y el punto límite de su desesperación, tal y como se observa en sus palabras: "Y un día se cansa del machismo familiar, buscando alternativas pretendiendo algo más que poder criar hijos, servir al marido y sentarse a esperar" (Ataque 77, *Karmegadon*). A consecuencia de este machismo, surgen voces de protesta: "Puedo escuchar las voces que llegan hoy desde algún rincón. Un grito ahogado en frustración, tal vez son nuestros muertos hablándonos" (Ataque 77, *Karmegadon*). Estas voces pertenecen a las víctimas de la injusticia machista, reunidas ahora para formar un "ejército de salvación". De esta manera, el ejército que consta de las mujeres que antes eran víctimas hace hincapié en el fortalecimiento de las mujeres. Éstas no deben desempeñar el rol de la víctima esperando un rescate; por el contrario, deben constituir su propio ejército ya que tienen la capacidad de cambiar el sistema.

La homofobia es también uno de los problemas presentes en sus letras. La canción de Ataque 77, "Sexismo", fue estrenada en su álbum *Karmegadon* en 2007, tres años antes de la legalización del matrimonio homosexual en 2010 (Barrionuevo). A pesar de este progreso, gran parte de la comunidad gay y lesbiana todavía se sentía reprimida y juzgada por su identidad sexual. La banda claramente denuncia esta actitud, como se subraya en estas palabras: "¿Qué observa es nuestra sociedad, clasificándose por su elección sexual [...] Francamente, ¿qué importa?" (Ataque 77, *Karmegadon*). Además, la banda condena las expresiones homófonas que constituyen insultos para los demás: "Cuántas veces te escuché decir puto maricón para insultar a gente" (Ataque 77, *Karmegadon*). Estas expresiones que la canción critica muestra cómo la so-

ciudad etiqueta la homosexualidad de una manera negativa que, por consecuencia, resulta en una discriminación y prejuicio subyacentes.

Durante los años previos al estreno de la canción, las tasas de infección por VIH habían aumentado casi un 250% en Argentina y, en consecuencia, el virus se convirtió en uno de los mayores problemas que desconocía la población (Ministerio de salud). En la canción "H.I.V.", Ataque 77 compara el proceso de contagio de VIH con un paso "sobre el filo de la muerte" mientras está "atravesando los senderos de la oscuridad" (Ataque 77, *Todo está al revés*). En este caso, la oscuridad representa la falta de conocimiento sobre las enfermedades sexuales y las prácticas de protección sexual. Además, la banda critica la actitud de la sociedad frente a esta problemática: "Cubrir el sexo es la mejor opción, pero cubrir no es la solución. Nada se cura con miedo y discriminación" (Ataque 77, *Todo está al revés*). En lugar de estigmatizar a los que tienen la enfermedad, Ataque 77 propone que se eduque a la sociedad abiertamente en torno a los riesgos y las maneras de prevención del VIH.

Después del fin de la Guerra Sucia en Argentina, en 1983, la gente quedó desilusionada por sus expectativas de libertad ansiadas. Ataque 77 canta sobre esta desilusión a lo largo de su carrera. El tema aparece en los años 90 en su álbum *Todo está al revés* (1994) con la canción "Pagar o morir" y continúa durante los 2000 *Karmegadon* (2007) con "Karmegadon".

En "Pagar o morir", la banda describe la situación política después de la guerra: "Los militares ya se fueron, dicen que hay libertad. Pero vos y yo

sabemos que todo sigue igual [...] Injusticia social. Paros y protestas, represión policial" (Ataque 77, *Todo está al revés*). Aunque la gente esperaba grandes cambios después de la dictadura, muchos se daban cuenta de que no había cambiado mucho. El sentido de libertad que Argentina había ganado les parecía falsa a muchos porque las injusticias de antes únicamente se habían sustituido con otras injusticias. A pesar de que no había militares, quedaba todavía la policía que ejercía formas similares de represión social.

Más de diez años después, Ataque 77 alude a esta misma falsa libertad en *Karmegadon* (2007). La revocación de la ley de obediencia debida en 2004, según la cual los militares no podían ser ajusticiados por crímenes cometidos durante la dictadura, incitó muchos sentimientos en contra de la impunidad y la ausencia de la justicia que tantas familias habían sufrido (*Front Line Defenders*). Ataque 77 canta, "Nos da impunidad y licencia para acelerar y asesinar [...] No tenemos pena de muerte, pero esta pena nos están matando" (Ataque 77, *Karmegadon*). La injusticia que los argentinos experimentaban después del fin de la dictadura también evocó un sentido de libertad falsa: "Somos libres, no vivimos en paz, pero somos libres" (Ataque 77, *Karmegadon*). Mucha gente no podía vivir en paz hasta que sus torturadores recibieran su castigo por sus acciones y por eso, la libertad era una decepción. La palabra "libre" se había convertido en el lema que el gobierno usaba para describir la democracia que tenía, pero en realidad, la gente no pensaba que fuera una libertad verdadera. Los sentimientos de rebelión surgieron como resultado de esta falsa libertad. En su canción "Atravesando el aire", Ataque 77 se expresa con estas palabras: "me empieza a estimular vivir obsesionado

con la libertad. Buscando revolucionar, atravesando el aire, hasta que no haya suficiente guerra, no vamos a estar completamente en paz" (Ataque 77, *Amateur*). La idea de no estar en paz, presente también en su canción "Karmegadon", es el elemento que falta la libertad actual. Según la banda, aunque muchos murieron durante la Guerra Sucia, la paz de la libertad es un objetivo por el que vale la pena de luchar. Mientras haya injusticias que evoquen sentimientos de rebelión, no habrá paz.

Otro tema por el que Ataque 77 se preocupa es el tratamiento inhumano de los animales. En su canción "Espiral de silencio", la banda discute el asunto en un nivel personal: "Sentí que aullaban y entré al Pasteur en llamas buscando algo que no está, que no estaba; solo vi esas jaulas, los ojos, las miradas, como diciendo 'sacame de acá'" (Ataque 77, *Radio Insomnio*). De esta manera, se representan los animales como inocentes y desamparados, estableciendo un paralelismo con la violencia contra los inocentes de la sociedad. A un nivel más general, la canción "San Fermín" critica la crueldad de las corridas de toros en España: "Es trágico el evento y el sufrimiento que padece el pobre animal" (Ataque 77, *Amén*). En esta última canción, el toro pasa de ser una víctima a ser un rebelde que lucha por la venganza: "Estás corriendo sin parar, gritas, igual te va a alcanzar venganza del toro, no mires atrás, te clava los cuernos en la espina dorsal" (Ataque 77, *Amén*). Además de condenar el maltrato de los animales, la banda sugiere que las injusticias provoquen una rebelión imponente por parte de los reprimidos que vuelvan para impartir justicia.

La violencia doméstica es un asunto grave en Argentina que persiste hoy en día. En 2008, la Casa

de Encuentro, una organización no gubernamental de Argentina, publicó un informe en que estimó que aproximadamente 4.6 millones de mujeres en Argentina habían sido víctimas de la violencia (Túnez). El año anterior, Attaque 77 lanzó una canción impactante sobre la violencia doméstica y las actitudes de la sociedad hacia la misma. La canción "Vórtice" se le dedica a Cecilia, una menor de edad que se suicidó después de sufrir diversos abusos ("Crítica: 'Karmegadon'"). La canción describe el abuso y también el efecto psicológico de ello: "Tus sueños frustrados, tus días mutilados. Tanto te golpean mamá, papá y tu hermano, basta de maltrato [...] Tanta crueldad, se aguanta a salo en su infierno mental" (Ataque 77, *Karmegadon*). Además, la banda critica la sociedad por su apatía hacia el asunto: "En todo Villa Ballester, nadie escuchó su llanto interno [...] En esta inmunda sociedad, no se permiten corazones que van al viento así no más, y te los despedazan sin piedad" (Ataque 77, *Karmegadon*). Mediante esta crítica, la banda promueve una conciencia vigorosa en contra de la violencia doméstica y de las serias consecuencias que pueden acarrear.

La crisis económica en Argentina duró desde el 1998 hasta el 2002 y, un año después, el país experimentó una gran recuperación de la economía (Kehoe). Durante esta época de crecimiento económico, Attaque 77 estrenó varias canciones que abordan el tema del materialismo en su álbum *Antihumano* (2003).

En "lemanja", la banda niega la importancia de lo que muchos desean: "Lujo, fama, poder. Nada de eso existe" (Ataque 77, *Antihumano*). Este tema continúa en "Buenos deseos" con una crítica de la obsesión de dinero: "Aún buscamos algo más, la

vida es más que hacer dinero y nada más" (Ataque 77, *Antihumano*). Asimismo, la banda condena el uso de objetos para llenar los huecos emocionales en "El pájaro canta hasta morir": "Esas cosas lujosas que hay en tu casa que nunca pueden llenar tu vacío existencial" (Ataque 77, *Antihumano*). En el contexto histórico del álbum, estas canciones sirven como recordatorio para la gente de la brecha entre la riqueza material y la riqueza espiritual.

La pobreza ha ido una problemática crónica en Argentina a lo largo de su historia. Ataque 77 describe la situación en 1994: "Los sueldos están mal, la gente está peor. No hay plata que gastar" (Ataque 77, *Todo está al revés*). La canción a su vez pinta la situación de la clase alta: "Un presidente va volando la ciudad en su avión particular. Algunos desde acá también quieren volar" (Ataque 77, *Todo está al revés*). En su línea general y en muchas de sus canciones, la banda, en lugar de discutir solamente la pobreza, subraya la brecha entre la clase baja y la clase alta, así como la tensión entre ambas. Por ejemplo, la canción "Chicos y perros" describe una situación tensa entre ricos y pobres: "Pero existe una pesadilla que te hostiga con la realidad de chicos y de perros hambrientos que en la calle olvidados están. Con tantos lujos que tienes, nada te puede afectar. Pero de esta pesadilla, no te pudiste librar" (Ataque 77, *Ángeles caídos*).

Dos años después, en su próximo álbum, la banda escribió "Alcohol y desorden", una canción del mismo tema, pero con una tensión extrema entre las clases socioeconómicas: "La policía corre sin control alguno y la clase baja incendia los barrios ricos. La lluvia limpia el suelo lleno de sangre que sale de los cuerpos de los delincuentes muertos" (Ataque

77, *Todo está al revés*). Mientras que en la canción anterior, los pobres constituían una pesadilla para los ricos, en esta segunda, los pobres son los actores responsables de incendios. La progresión desde una pesadilla hasta incendios y masacres muestra el crecimiento de tensión que este asunto causó en los años 90. En vez de culpar a una clase o la otra, la banda explica en "*Todo está al revés*" que las dos contribuye al problema social: "El nexo en común de las clases alta y baja sentido común eso es lo que le falta" (Attaque 77, *Todo está al revés*). La canción expresa la necesidad de cambio y las frustraciones ante una situación de pasividad.

El tema sigue siendo recurrente incluso en sus canciones de la siguiente década. Así, la banda canta sobre los "cartoneros" de Buenos Aires, es decir, las personas desempleadas que recogen cartón y otros residuos urbanos para vendérselos a compañías de reciclaje. Según Clarín, uno de los periódicos más relevantes de Argentina, había unos 40 mil cartoneros en Buenos Aires en 2002 (Salinas). En la canción "*Cartonero*", Attaque 77 cuenta la historia y sentimientos de un hombre que ejerce este oficio: "Revolviendo basura, juntando lo que este sistema dejó para mí. Y a los que manejan el país, a esa gente le quiero decir les propongo se cambien de lado un momento y a ver si se bancan vivir mi vida de cartonero" (Attaque 77, *Karmegadon*). Como las canciones de la década anterior, "*Cartonero*" ilustra la gran división entre las clases alta y baja, y su falta de empatía como un tema universal e independiente de los tiempos.

Otro tema recurrente que aparece en muchos de los álbumes de Attaque 77 es la corrupción de los políticos. Según la banda, esta corrupción siempre será una problemática en Argentina, porque,

como explica en su canción "Buenos Aires en llamas": "En las elecciones, siempre vamos a votar necios y con miedo a las mismas ratas" (Ataque 77, *Karmegadon*). A lo largo de la época en que Ataque 77 canta, se suceden siete presidentes argentinos diferentes, y en todas las canciones se aluden a la corrupción como un tema omnipresente. En 1993 bajo la presidencia de Carlos Menem, la canción "Cuarto poder" explica: "Él es parte de la corrupción. Él engaña en nombre de la verdad [...] Destruye familias, él no tiene ley. ¿Hasta cuándo le vamos a creer? Nadie lo cuestiona" (Ataque 77, *Todo está al revés*).

Las canciones de *Falsas esperanzas* (2002) y *Antihumano* (2003) fueron escritas mientras Eduardo Duhalde era presidente. "Falsas esperanzas" describe cómo los políticos "siempre nos engañan, siempre nos mienten, siempre nos roban, y siempre nos robarán" (Ataque 77, *Falsas esperanzas*). "Éxodo ska" refuerza estas afirmaciones sobre la falta de las regulaciones del comportamiento gubernamental cuando describe Argentina como "donde la corrupción resulta excarcelable" (Ataque 77, *Antihumano*). Cuatro años después, cuando Néstor Kirchner era presidente, en su canción "Buenos Aires en llamas", se observan preocupaciones similares a la corrupción: "Nos llevan con promesas enganchados y ocultan la verdad" (Ataque 77, *Karmegadon*). La repetición de este tema a lo largo de la carrera de banda enfatiza el impacto del problema y que después de tanto tiempo, no ha sido resuelto. Asimismo, según la crítica de estas canciones, la corrupción sigue sin resolverse.

Durante la Guerra Sucia de Argentina, habían miles de "desaparecidos": muchos de ellos secuestrados, torturados o asesinados por el gobierno.

Después de la guerra, la organización llamada Las Abuelas de la Plaza de Mayo ha encontrado e identificado 114 hijos cuyas madres fueron secuestradas (Rebossio). Después de ser separados de las madres, estos hijos fueron adoptados por familias del régimen militar. Attaque 77 tiene dos canciones sobre esta injusticia y sus efectos actuales.

En “Canción inútil”, la canción le explica a uno de estos hijos la historia de su secuestro:

Esa tarde en la seccional, aquellos tipos parecía que jugaban con tu madre, que lloraba desconsolada: ‘¡Van dos meses que no lo vuelto [sic] a ver!’ y estos hijos de puta dicen, ‘¡Habrás algo a hecho!’ Aunque eras muy pequeño entonces, lo supiste igual. Hijo y sangre de un desaparecido [...] La vida nadie [te] va a devolver. (Attaque 77, *Radio Insomnio*)

Siete años después, la banda estrenó una canción muy similar en su letra. Se trata la reacción de un hijo al averiguar la historia de sus padres y su adopción: “Se llevaron a papá y mamá [...] La sangre pudo borrar la mentira de un papel, para contar su historia [...] para que otra identidad se pueda al fin reconocer” (Attaque 77, *Estallar*). Aunque las canciones tengan mensajes similares, la recurrencia de una injusticia tan dolorosa en Argentina a través de la música muestra que todavía afecta a la gente. Todo ello sirve como recordatorio que Argentina no se olvidará de las atrocidades del pasado.

A través del análisis de las canciones de Attaque 77, se puede concluir que algunos temas reaparecen a lo largo de la carrera del grupo. Por ejemplo, los asuntos de la libertad, se enfrentan con la división entre las clases sociales y el gobierno en los primeros álbumes del grupo, tanto como en sus

álbumes más recientes. La mayoría de estos asuntos se basan en la falta de confianza en el gobierno durante la Guerra Sucia. Esa época fue la cumbre de la corrupción gubernamental y como se ve a través de las canciones que tratan de la corrupción, libertad, y represión, es evidente que esta desconfianza ha perdurado a lo largo de la historia. El tema de los hijos de los desaparecidos es el ejemplo más claro de la manera en que la Guerra Sucia siguió afectando a las generaciones posteriores. Aunque la guerra oficialmente haya terminado, las consecuencias todavía impactan a los argentinos. Cuando los hijos de los desaparecidos llegan a la edad para descubrir sus identidades reales, la gente tiene que recordar las injusticias, lo que hace imposible olvidarlas. Paralelamente a estos asuntos omnipresentes en sus líricas, es interesante observar de qué manera otros temas cambian a lo largo de la carrera musical de Attaque 77. Por ejemplo, en 1994, las enfermedades de transmisión sexual constituyeron la preocupación central. Debido a los cambios en la actitud social y en la cantidad de información a disposición, este problema ya no está tan presente en sus canciones. En su lugar, la homofobia y la desigualdad de los géneros tienen un papel más relevante. Igualmente con respecto al tema de la violencia: la violencia doméstica se ha convertido en una problemática más preocupante en años recientes, y como resultado, Attaque 77 se enfocó más en este asunto en *Karmegadon* en lugar de enfocarse en la violencia hacia los animales como antes. Asimismo, el concepto de materialismo está muy presente en su álbum *Antihumano* (2003), en cambio, al llegar la crisis económica, el foco de atención de muchas canciones cambió para enfrentarse con la pobreza y la tensión entre las clases sociales. A lo largo de este trabajo hemos tenido la oportunidad de observar de qué

manera la banda de música Ataque 77 representa los asuntos y preocupaciones sociales de cada época a través de las letras de los diversos álbumes, y como crítica a la sociedad por su actitud hacia estos asuntos.

DISCOGRAFÍA

Álbumes

- Ataque 77. Amateur. BMG Ariola, 2002. MP3.*
- . Amén. BMG Ariola, 1995. MP3.*
- . Ángeles caídos. Radio Trípoli, 1992. MP3*
- . Antihumano. BMG Ariola, 2003. MP3.*
- . Dulce Navidad. Radio Trípoli Records, 1989. MP3.*
- . El cielo puede esperar. Radio Trípoli Records, 1990. MP3*
- . Estallar. Sony Music, 2009. MP3.*
- . Karmegadon. BMG Ariola, 2007. MP3*
- . Radio insomnio. BMG Ariola, 2000. MP3.*
- . Todo está al revés. RCA, 1994. MP3.*
- . Un día perfecto. BMG Ariola, 1997. MP3.*

ENTREVISTAS

"Ataque 77". Quizás porque. Canal Encuentro. 2013. Televisión.

"Ataque 77 en vivo". La página del Rock. Quadrophenia Producciones. 1996. Televisión.

"Entrevista a Ataque 77". El show de Malvinas Argentinas. T.M.N. 2013. Radio.

"Entrevista Con Ataque 77". Entrevista por Ricardo Romero. Entrevista. RT. 2015. Televisión.

OBRAS CITADAS

Barrionuevo, Alexei. "Argentina Approves Gay Marriage, in a First for Region". *The New York Times*. 15 July 2010. NYTimes.com. 13 Dec. 2015.

Beltrán Fuentes, Alfredo. *La ideología antiautoritaria del rock nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, c1989.

Diccionario del Rock Latino. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

Criscuolo, Gerardo. "Historia del Rock Nacional según MTV" YouTube.

"Crítica: 'Karmagedon'" Rock.com.ar. N.p., 25 Apr. 2007.

Front Line Defenders. *Multiple Exposure: Memory, Truth & Justice* - Part 1. N.p., 2014.

García, Miguel A. *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata: Editorial de la Universidad de la Plata, 2010.

Lescano, Victoria. *Prêt-à-Rocker: moda y rock en La Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Planeta, c2010.

Marzullo-Pancho Muñoz, Osvaldo (ed.). *El rock en la Argentina: la historia y sus protagonistas*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1986.

Ministerio De Salud. "Proyecto de informe de auditoría de gestión ambiental". Dirección de Sida y Enfermedades de Transmisión Sexual (2009): 31.

Rebossio, Alejandro. "Una lista para la esperanza: los 114 hijos de secuestradas recuperados en Argentina". *El País*. N.p., 6 Aug. 2014.

Salinas, Luis. "La Argentina De Cartón". *Clarín* [Buenos Aires] 27 Oct. 2002: n. pág. Clarín.com.

Túnez, Fabiana. "Ellas no pueden esperar más". *Página 12*. 5 Dec. 2008. Página12.com.ar.

ABOUT THE AUTHORS

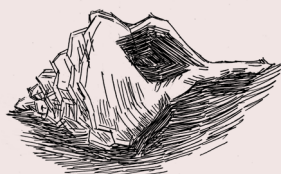
MAYSA N. BALADI is a Senior in Columbia College double-majoring in Hispanic Studies and Political Science. During her time at Columbia, she has been involved with the dance community on- and off-campus, has led incoming First-Years on biking trips as part of their orientation, and has partaken in community service initiatives in NYC and abroad. Her research interests include performance art, social spectacle, and cultural identity in Madrid during the transition to democracy.

FIONA HAYMAN recently graduated from the University of California, Berkeley with a B.A. in political science. As an undergraduate, Fiona's research spanned various topics investigating the relationship between culture, society, and politics. Her academic interests include separatism, nationalism, migration patterns, and postcolonial theory, with a focus on Iberia and Latin America. Next year, Fiona will pursue a Spanish Ministry of Education grant opportunity to assistant teach and conduct research in Madrid, Spain. The following year, she will pursue a J.D. at Stanford Law School. In her free time, Fiona enjoys outdoor adventuring, language learning, and cooking.

STACY KANELLOPOULOS is from Bayside, New York. She is currently a sophomore at Barnard College, pursuing a double-major in Biology and Spanish and Latin American Cultures while completing pre-health requisites. She conducts behavioral genetics research on drosophila fruit flies, focusing on sexual selection, and also conducts research on waste management and contamination of the Hudson River. She is interested in the Spanish dictatorship and the time period of the Spanish Civil War, and implications of those time periods on modern Spain. She loves travelling to Galicia.

FIONA KIBBLEWHITE is an undergraduate student at Columbia University studying Hispanic Studies, Education, and Business. She is an editor for *Portales* as well as a Spanish tutor for high school and college students. Fiona has studied in Spain, Panama, Argentina, and Cuba and has interned at the US Embassy in Ecuador. She has a strong interest in digital humanities, co-publishing digital editions of *Lazarillo de Tormes* and poetry by Sor Juana Inés de la Cruz. Currently residing in Seville, Spain, she is taking a year to study at la Universidad de Sevilla before graduating from Columbia. Fiona can be contacted at fiona.kibblewhite@columbia.edu.

TIFFANY TROY is an aspiring poet and lawyer, based in Flushing, Queens. She is a senior, studying Creative Writing and Economics at Columbia University. She is extremely grateful for the teachings and guidance of Ibai Atutxa, Santiago Acosta, and Prof. Maja Horn, without which “Eva María” would not have been written. She thanks *Portales* for giving her the platform to both work as an editor and share her work, and appreciates *Portales* managing editor Eunice Rodríguez Ferguson and editor-in-chief Emily Felsen for being angels and role models.



Portales 3.2

