

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



La identidad en construcción: cultura y cosmopolitismo en la obra de Eduardo Halfon

Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado por Angela Yazzmin Ozaeta

Alvarado para optar al grado académico de Licenciada en Comunicación y Letras

Guatemala,

2024

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



La identidad en construcción: cultura y cosmopolitismo en la obra de Eduardo Halfon


Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado por Angela Yazzmin Ozaeta

Alvarado para optar al grado académico de Licenciada en Comunicación y Letras


Guatemala,

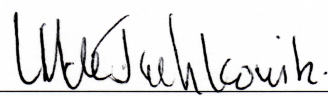
2024

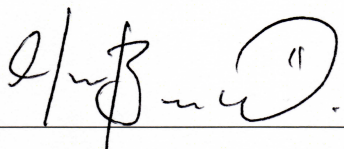
Vo. Bo. :

(f) 
M.A. Olimpia Vásquez de Estrada

Tribunal Examinador:

(f) 
M.A. Olimpia Vásquez de Estrada

(f) 
M.A. Luna Mishaan

(f) 
M. A. Camillo Bello Wilches

Fecha de aprobación: Guatemala, 31 de enero de 2024.

Prefacio

Deseo expresar mi profunda gratitud, en primera instancia, a mi amado Padre Celestial, quien me ha conferido la fortaleza, la salud, la perspicacia y una familia repleta de amor para superar cualquier desafío.

Mi sincero agradecimiento también se extiende a mi hermosa familia, a quienes deseo dedicar este trabajo: Sonia Luna, Aaron Ozaeta, Sonia Alvarado, Andrés Ozaeta, Óscar Alvarado, Henri Alvarado, Judith Alvarado Portillo, Heidi Ozaeta, María Andréa Ozaeta, Rodrigo Ozaeta. Su amor ha sido un anclaje en mi vida, proporcionándome una fuente constante y abundante de energía, alegría y fortaleza para perseverar en mi camino, cualquiera que este sea.

A mi querido amigo y compañero, Jonathan Davi de Abreu, mi eterna gratitud y cariño por sus consejos, su ánimo y la seguridad que me continúa brindado. También doy profundamente las gracias a mis queridísimas Belén Uluán y Nicole Soto, por su constante apoyo emocional y sus consejos que me han acompañado en el desarrollo de este trabajo.

Agradezco de manera especial a mi asesora, M.A. Olimpia Vásquez de Estrada, por su apoyo constante y dedicado en la elaboración de este trabajo de graduación. Mi profundo reconocimiento también se dirige a mi directora, M.A. Luna Mishan, cuyo respaldo a lo largo de ambas carreras ha sido fundamental.

No puedo pasar por alto expresar mi agradecimiento más sincero a la Universidad del Valle de Guatemala por el apoyo financiero invaluable brindado a lo largo de toda mi trayectoria universitaria. Esta institución me ha permitido seguir mi pasión y realizar mis metas profesionales. Es un honor para mí graduarme de esta distinguida casa de estudios.

Tabla de contenido

Prefacio	v
Resumen.....	vii
Abstract.....	viii
I. Introducción.....	1
II. Eduardo Halfon	2
A. El género literario y el tema central de sus obras.....	4
B. <i>El boxeador polaco</i>	5
C. <i>Canción</i>	6
D. <i>Pan y cerveza</i>	7
III. El cosmopolitismo de la pérdida.....	8
A. El fin del mundo	10
B. Una nueva propuesta de cosmopolitismo	13
C. La literatura del fin del mundo	15
D. El cosmopolitismo de la pérdida y el sentimiento de <i>homelessness</i>	17
IV. La teoría sociológica de Pierre Bourdieu.....	21
A. Teoría de los campos.....	22
B. Teoría del capital	23
C. <i>Habitus</i> , reproducción social y el gusto.....	27
V. Análisis.....	31
A. Categorías conceptuales	32
B. <i>Pan y cerveza</i> : Análisis.....	33
C. <i>El boxeador polaco</i> : Análisis	71
D. <i>Canción</i> : Análisis	105
VI. Conclusiones.....	144
VII. Referencias	146

Resumen

El presente trabajo se adentra en el proyecto literario del destacado escritor guatemalteco Eduardo Halfon, centrándose en tres de sus obras: *Pan y cerveza* (2017), *El boxeador polaco* (2019) y *Canción* (2021). El objetivo del mismo es arrojar luz sobre la compleja relación entre los elementos culturales y cosmopolitas que influyen en la construcción de los personajes en estas narrativas. Fundamentado en el cosmopolitismo de la pérdida desarrollado por Mariano Siskind y el capital cultural de Pierre Bourdieu, el ensayo se estructura en torno a los análisis separados desde estos puntos de vista. Este enfoque permite iluminar aquellos matices culturales y sociales que dan forma a la identidad de los personajes en un mundo globalizado.

Los resultados de los análisis revelan conexiones interesantes entre las experiencias cosmopolitas —en el sentido planteado por Siskind—, la herencia y adquisición cultural, y las decisiones identitarias de los personajes. A pesar de las influencias externas, se concluye que los personajes emergen como agentes activos en la construcción de su identidad, ejerciendo una libertad de elección. Sin embargo, esta libertad conlleva un precio: la obligación de enfrentar la condición de ser extraños en un mundo globalizado.

Palabras clave: cosmopolitismo de la pérdida, Mariano Siskind, capital cultural, herencia cultural, Pierre Bourdieu, Eduardo Halfon, identidad.

Abstract

This paper delves into the literary project of the prominent Guatemalan writer Eduardo Halfon, focusing on three of his works: *Pan y cerveza* (2017), *El boxeador polaco* (2019), and *Canción* (2021). It aims to shed light on the complex relationship between the cultural and cosmopolitan elements that influence the construction of characters' identities in these narratives. Based on the cosmopolitanism of loss articulated by Mariano Siskind and Pierre Bourdieu's cultural capital, the essay is structured around separate analyses from these perspectives. This approach allows us to illuminate those cultural and social nuances that shape the identity of the characters in a globalized world.

The results of the analyses reveal interesting connections between cosmopolitan experiences—in the sense proposed by Siskind—, cultural inheritance and acquisition, and the characters' decisions regarding their identity. Despite external influences, it is concluded that the characters emerge as active agents in the construction of their identity, exercising a freedom of choice. However, this freedom comes at a price: the obligation to face the condition of being strangers in a globalized world.

Key words: Cosmopolitanism of Loss, Mariano Siskind, Cultural Capital, Cultural Heritage, Pierre Bourdieu, Eduardo Halfon, Identity.

I. Introducción

El presente ensayo académico constituye un acercamiento a tres obras del proyecto literario de Eduardo Halfon, autor destacado de la literatura guatemalteca contemporánea, desde los elementos culturales y cosmopolitas presentes en su narrativa. Este estudio tiene como objetivo central arrojar luz sobre la compleja relación entre estos elementos que desempeñan un rol en la configuración de la identidad en los personajes de *Pan y cerveza*, *Canción* y *El boxeador polaco*. Las bases teóricas en las que se sustenta el trabajo son el cosmopolitismo de la pérdida planteado por Mariano Siskind, así como el capital cultural de Pierre Bourdieu.

En el trabajo se establecen tres secciones independientes que corresponden a cada una de las obras abordadas en estas páginas. Cada sección se encuentra comprendida por dos análisis y las conexiones establecidas entre estos. El primer análisis en cada sección concierne al cosmopolitismo de la pérdida. Por su parte, el segundo se realiza utilizando como base el capital cultural de Pierre Bourdieu. Finalmente, se busca relacionar los elementos encontrados en las obras, tanto del cosmopolitismo de la pérdida como del capital cultural, para extraer conclusiones sobre la influencia de estos sobre la construcción identitaria de los personajes.

Este ensayo se elabora como una contribución académica en torno al dilema actual relativo a la identidad. La literatura de este escritor guatemalteco —con su exploración prolífera del tema en diversos contextos culturales— se presenta, no solo como un lugar a través del cual es posible explorar narrativas llenas de emoción, sino como un medio para obtener un ángulo, una perspectiva más, sobre la complejidad de la identidad en el mundo actual: complejidad, que, a su vez, se ve reflejada en el interés académico actual.

II. Eduardo Halfon

Eduardo Halfon Tenenbaum nació el 20 de agosto de 1971 en la Ciudad de Guatemala. De origen polaco y libanés, el escritor relata que su familia ha experimentado un largo historial de desplazamientos y migraciones a lo largo de varias generaciones. En una entrevista con Ricardo Raphael (2022), el escritor ofrece una breve descripción de las historias de sus abuelos materno y paterno, y cómo ambos terminaron estableciéndose en Guatemala. Siguiendo los pasos de sus antepasados, inició su propio viaje itinerante desde temprana edad, a los diez años, durante el conflicto armado interno en Guatemala. La familia se mudó a Estados Unidos, país donde completó la escuela secundaria y obtuvo su educación superior en la North Carolina State University (Hernández, 2019).

Regresó a Guatemala, entrando en sus años veinte, como ingeniero industrial, con más dominio sobre el idioma inglés y habiendo adquirido un fuerte influjo estadounidense durante su estadía. Comenzó a trabajar con su padre, pero con el tiempo su sensación de angustia se intensificó. En consecuencia, a los veintisiete años decidió inscribirse en la Universidad Rafael Landívar para estudiar Filosofía y Letras. Fue, en sus palabras, un flechazo inmediato; durante los años siguientes, el futuro escritor dedicó gran parte de su tiempo a la lectura. Como resultado, comenzó a escribir “en un idioma que no dominaba, pero con una sed inmensa por aprender a expresarme y contar historias” (Halfon, como se citó en Sabogal, 2021).

Posteriormente, dedicó muchos años a la cátedra de literatura en instituciones como la Universidad Francisco Marroquín, en Guatemala, y el Baruch College, en Nueva York. Durante este tiempo también se desarrolló como escritor (Hernández, 2019). Su primer libro fue publicado por Alfaguara en 2003 bajo el título *Esto no es una pipa, Saturno*.

Dentro de sus reconocimientos puede destacarse el Premio Nacional de Literatura de Guatemala “Miguel Ángel Asturias”, el cual le fue otorgado en 2018. Asimismo, se hizo acreedor a la Beca Guggenheim en 2011 y fue seleccionado en 2007 por Bogotá 39, promocionado por el Hay Festival, como uno de los treinta y nueve escritores latinoamericanos menores de cuarenta años más destacados del momento.

Su narrativa tiende a manifestarse en forma de cuentos: historias cortas que con el tiempo se aglutinan unas con otras hasta formar colecciones. Además de una lectura autónoma, sin embargo, también forman parte de un todo más grande que muchos críticos —e incluso el mismo Halfon— han denominado su proyecto literario (Barchino, 2013; Casa de América, 2018; Hernández, 2019; Sabogal, 2021). Lo que caracteriza a sus cuentos, de acuerdo con Barchino (2013), es la ausencia de linealidad y una abundancia de tramas independientes, pero vinculadas entre sí, que constituyen estructuras narrativas más grandes como los hiperrelatos.

Otra peculiaridad que distingue a la pluma de este escritor guatemalteco son las hebras que van hilando todos los relatos del autor y que hacen que estos sean una novela en marcha o proyecto literario (Casa de América, 2018). En entrevista con Casa de América (2022), el escritor hace referencia a ese telón de fondo que une todos sus relatos: la memoria familiar. Son detalles, recuerdos, que el autor, además, vuelve a visitar después de un tiempo y en otras publicaciones.

Su literatura ha sido abordada por numerosos estudiosos. Los ejes temáticos más discutidos por los mismos giran en torno a la posmemoria (sobre todo desde Marianne Hirsch), la identidad, el nomadismo, el exilio y la no pertenencia. Las hebras que tejen la “novela fragmentada” —en palabras de Hernández (2019)— del autor son, como se ha mencionado, anécdotas personales o aquellas de sus seres amados. A través de ellas el narrador de las historias

viaja hacia el interior del ser humano en busca de la identidad, siendo esta influenciada por estos aspectos. Asimismo, Rubén Gil Hernández (2019) menciona sobre los ejes temáticos de estas obras:

El propio Halfon está presente en su proyecto literario como personaje protagónico, que pareciera predestinado a no pertenecer, dado a la tarea de vivir como ciudadano del mundo, sin establecerse en una tierra o adoptando una nacionalidad, confinado a una vida nómada. Y en diálogo con esa disposición, su obra literaria aborda aspectos como la nacionalidad, el sentido de pertenencia y la comprensión de sí mismo a partir de otro. (p. 18)

A. El género literario y el tema central de sus obras

Pero ¿es o no es el mismo escritor el protagonista de sus historias? Esta cuestión ha sido abordada por diversos académicos, los cuales mayoritariamente, concuerdan en categorizar la obra de este escritor como autoficción. De acuerdo con Manuel Alberca (2005), la autoficción puede considerarse un subgénero autobiográfico o novelesco que se caracteriza por la mezcla de géneros. Los relatos que se categorizan bajo este nombre tienden a presentarse como una ficción que simula un discurso autobiográfico. Esta apariencia es fortalecida por la homonimia entre el autor del texto y el narrador o el personaje de la historia, ya que se transgrede los principios de distanciamiento del autor —propio del pacto novelesco— y de veracidad —propio del pacto autobiográfico— (Alberca, 2005).

Teniendo este concepto de la autoficción presente, puede comprenderse la razón por la cual muchos académicos consideran que el proyecto literario de este autor pertenece al subgénero mencionado. Hernández (2019), por ejemplo, alude al personaje homónimo presente en los relatos, y dice: “parte de ese simulacro teatral [el telón de fondo que se corresponde con su

biografía] consiste en insertar en el centro del entarimado a un Eduardo Halfon, pero no a sí mismo, sino a una variación de sí representada a través de un yo figurado” (p. 54).

Un aspecto central de esta literatura —al que se ha aludido en secciones anteriores y que forma parte primordial del trabajo— también es el tema de la identidad. A lo largo de todos sus relatos pueden observarse personajes de diversa procedencia que de una manera u otra dejan traslucir la relación entre su identidad y el mundo que los rodea.

Para el escritor guatemalteco, existe una parte de la identidad que es fija, pero existe otra parte de ella que está en constante movimiento:

Me parece que hay una parte de nuestra identidad que es líquida y otra que es estable o sólida. Es esa esencia la que me interesa. No me interesa la verdad racional (...) Me interesa llegar a un tipo de alma o esencia. (...) La identidad es volátil y cambia, se va adaptando. (Sabogal, 2021)

B. *El boxeador polaco*

El primer texto en salir a la luz de los tres seleccionados para este estudio, y el que se menciona mayormente en textos académicos y entrevistas, fue *El boxeador polaco*. La novela se publicó por primera vez con la editorial Pre-Textos en 2008. Posteriormente, se publicó una nueva edición, en 2016, a cargo de Editorial Germinal y otra, en 2019, por Libros del Asteroide.

La gestación de *El boxeador polaco* inició como relatos independientes, sin ninguna aparente relación entre sí. Inició como un cuento sobre la docencia literaria, la experiencia de un catedrático universitario impartiendo su cátedra en la Universidad Francisco Marroquín. Surgió, también, como un cuento a partir de su experiencia en un coloquio recibido en Estados Unidos. En entrevista con Luis Figueroa, director de Relaciones Públicas de la UFM, el escritor explicó la intencionalidad original de los textos: ser cuentos. Sin embargo, con el tiempo se percató de

una hebra que atravesaba todos ellos; un hilo conductor, por llamarlo de otra manera, que terminaría siendo una anécdota de su abuelo materno (Newmedia UFM, 2009).

En cada relato aparece una migaja de su anécdota, como las pequeñas migajas de pan dejadas por Hansel y Gretel en aquel cuento de los hermanos Grimm; en cada relato hay pequeños datos adicionales sobre la historia del abuelo. Sin embargo, a pesar de encontrarse presente en todos los cuentos del libro, no resulta ser la parte central del argumento.

La edición publicada por Libros del Asteroide (2019) —la cual será utilizada para este trabajo— consta de nueve relatos. Inicia con breves historias de su vida diaria, entretajadas con ese hilo conductor que es la anécdota del abuelo. Sin embargo, en los capítulos —o cuentos— posteriores del libro, los distintos hilos narrativos se unen en la historia principal del texto, pues toma el centro de la narración la búsqueda en la que se emprende el narrador/personaje Eduardo Halfon por encontrar a su amigo desaparecido: un pianista serbio/gitano conocido como Milan Rakić.

A través de esta búsqueda, este narrador/personaje se encuentra en situaciones, con personas u objetos que evocan fragmentos del pasado de su abuelo polaco judío, detenido en Auschwitz durante la Segunda Guerra Mundial. Estas pequeñas migajas de historia se narran también a lo largo de la búsqueda de Milan, hasta terminar por encajar, como piezas de un rompecabezas, para el final de la novela.

C. Canción

Canción fue publicada por primera vez en 2021. Desde entonces, ha sido traducida a cuatro idiomas que comprenden el inglés, francés, holandés y portugués. La novela aborda temas como la identidad, la familia, la infancia y la violencia, a través de la voz, nuevamente, del personaje ficticio Eduardo Halfon. Las páginas de este libro continúan con el proyecto literario

del autor y su narración de fragmentos de historias familiares. En esta oportunidad, sin embargo, comparte las memorias de su abuelo libanés, sobre su secuestro durante el conflicto armado interno vivido en Guatemala entre 1960 y 1996.

La narrativa de este episodio en la historia familiar se incrusta, asimismo, en el relato del viaje del narrador/personaje a Japón como invitado a un congreso de escritores libaneses. Este viaje abre la puerta para que el lector conozca, también, una historia breve y paralela a la de Eduardo (narrador/personaje) con su abuelo: aquella de una joven japonesa y su abuelo, víctima de la bomba atómica arrojada sobre Hiroshima el 6 de agosto de 1945.

D. *Pan y cerveza*

Pan y cerveza, publicada en 2017 por Sophos Editorial, rescata y actualiza la *nouvelle* originalmente publicada en 2003 con el título *Esto no es una pipa*. Esta narración, junto con *Saturno*, conformó el primer libro publicado por el autor bajo el nombre *Esto no es una pipa, Saturno* (2003). El centro de esta obra se enfoca en la muerte del pintor guatemalteco, Carlos Valenti. Es una novela polifónica que narra los hechos desde las perspectivas de distintos artistas, tanto guatemaltecos como extranjeros. Se entretajan, junto con los pequeños relatos que conforman el texto, meditaciones sobre el espíritu creador y sobre los ángeles y demonios que los atormentan a cambio de la libertad creativa de la que disfrutaban. De las tres obras aquí expuestas, esta presenta el mayor número de capítulos.

III. El cosmopolitismo de la pérdida

Mariano Siskind es un poeta, escritor y académico argentino graduado en Letras de la Universidad de Buenos Aires. También posee los títulos de magíster y doctor en filosofía de Literatura Comparada por la New York University. En la actualidad, desempeña su labor como profesor de Lenguas y Literaturas Romances, así como de Literatura Comparada, en Harvard University. Sus áreas de investigación abarcan diversos ámbitos, entre ellos la literatura latinoamericana de los siglos XIX y XX, el psicoanálisis y las teorías de globalización y cosmopolitismo, entre otros (Harvard University, s.f.). Dentro de sus textos académicos resulta especialmente relevante para el presente trabajo el ensayo *Towards a Cosmopolitanism of Loss: An Essay About the End of the World* (2019), publicado por De Gruyter.

¿Qué es, o qué comprende, el cosmopolitismo de la pérdida? *Towards a Cosmopolitanism of Loss* profundiza, *grosso modo*, en algunos de los intereses académicos de Siskind, tales como la literatura latinoamericana y las teorías de globalización y cosmopolitismo. Esta obra puede ser interpretada como una continuación de las reflexiones abordadas en *Cosmopolitan Desires*, publicado en 2013.

En este último, Siskind aborda el tema de la idea modernista de mundo como significante de la universalidad. Asimismo, propone la idea de cosmopolitismo como un deseo de mundo. Lo describe como la manera en que los cosmopolitismos marginales se diferencian —estética y políticamente— de los discursos universalistas expresados en contextos hegemónicos de enunciación (Siskind, 2019, p. 206). Es así como en *Towards a Cosmopolitanism of Loss*, publicado en 2019, continúa explorando esta temática a través de textos de autores como Roberto Bolaño, Sergio Chejfec, João Gilberto Noll o Eduardo Halfon, en donde “la naturaleza

fantasmática del mundo como estructura afectiva (...) ya no puede hospedar los deseos de pertenencia que caracterizaron el modernismo»” (Szurmuk, 2021, párr. 5).

Siskind se da a la tarea de explorar la experiencia actual del fin del mundo cosmopolita de los modernistas y su impacto en la creación de las identidades. El cosmopolitismo de antaño —entendido como la obligación que se tiene de preocuparse por el bienestar de los demás independientemente de la distancia que separa a unos de otros— ya no es sostenible en el mundo contemporáneo (Siskind, 2019, p. 207). La idea de una pertenencia universal da paso, en cambio, a la idea de la pérdida universal experimentada por refugiados, migrantes, huérfanos y personas sin hogar para quienes ya no hay un mundo bajo sus pies y, en cambio, únicamente pueden permitirse habitar en el tiempo y lugar de su propia dislocación (Siskind, 2019, p. 227).

La pérdida de estabilidad de este cosmopolitismo, tanto del significado del término como del sentido de pertenencia, llevó a una nueva concepción de este. En este nuevo enfoque, los desplazamientos, la precariedad, la imposibilidad de habitar un mundo en ruinas, la pérdida y el sentimiento de *homelessness* se convierten en los elementos que unifican. En las primeras páginas de su ensayo, el académico manifiesta lo siguiente:

This essay is an attempt to rethink, revise, fold, twist, dislocate, and reconceptualize the notion of cosmopolitanism during a historical juncture defined by the total collapse of the imaginary function assigned to the world by the experience of the world that was central to the discourse of cosmopolitanism—the world understood as the symbolic structure that used to sustain humanistic imaginaries of universal emancipation, equality and justice.

[Este ensayo es un intento de repensar, revisar, plegar, retorcer, dislocar y reconceptualizar la noción de cosmopolitismo durante una coyuntura histórica definida por el colapso total de la función imaginaria asignada al mundo por la experiencia del

mundo que era central en el discurso del cosmopolitismo -el mundo entendido como la estructura simbólica que solía sostener los imaginarios humanistas de emancipación universal, igualdad y justicia]. (Siskind, 2019, p. 206)

Por medio del análisis de narrativas literarias, el académico argentino examina la manera en que autores como Bolaño y Halfon buscan articularse en medio de la pérdida en todo sentido. Siskind propone emplear un discurso crítico no latinoamericanista y dislocador para estas narrativas. Es un discurso crítico que, como resultado de una conciencia sobre la singularidad irreductible de las estructuras de significado que deberían enmarcar el estudio de estos textos — los cuales se enuncian desde “las grietas del cuerpo cultural partido de América Latina”— elimina lo particularista, sea esto nacional, regional, étnico o político (Siskind, 2019, p. 206).

En general, el pensamiento de Siskind en este texto se centra en el arte y la literatura como un medio de expresión para lo que llama la experiencia del fin del mundo, así como un lente a través del cual puede entenderse el mismo. De la misma manera, reconoce las limitaciones y complejidades inherentes al tratamiento de estos temas en el contexto contemporáneo. Plantea cuestiones importantes sobre el papel del arte a la hora de afrontar los retos sociales y el papel del duelo y la melancolía ante la pérdida y la incertidumbre (Siskind, 2019, p. 229).

A. El fin del mundo

Para comprender el significado que el académico confiere a los sintagmas “el fin del mundo” o “la experiencia del fin del mundo”, primero se necesita tener una idea del uso que el académico argentino da a la palabra “mundo”. Esta noción es descrita como un globo producido por los discursos hegemónicos del cosmopolitismo y la globalización consumista financiera (Siskind, 2019, p. 206).

Esta palabra era entendida no únicamente como un territorio geosférico, político y cultural cuya función era rechazar las determinaciones nacionales y la acción local, sino también como la estructura simbólica modernista sobre la que descansaba el sueño humanista: la emancipación, la igualdad y la justicia universales a través de conexiones globales, traducciones e intercambios, entre otros. El afán de los modernistas por mundializar el mundo es una noción que —de acuerdo con Siskind— Djelal Kadir y Phen Cheah toman del *Ser y tiempo* de Heidegger: considerando que para ellos no existía una teoría de mundo apropiada, pretendieron proporcionar una basándose en la noción heideggeriana de la mundialización y su término “*welten*” (Juvan, 2019).

Un ejemplo que proporciona el académico argentino de la idea de la mundialización del mundo en la modernidad puede hallarse en las últimas líneas del *Manifiesto del Partido Comunista* publicado originalmente en 1848: “the proletarians have nothing to lose but their chains. They have a world to win. Working Men of All Countries, Unite!” [los proletarios no tienen nada que perder salvo sus cadenas. Tienen un mundo que ganar. ¡Proletarios de todos los países, únense!] (Marx y Engels, como se citan en Siskind, 2019, p. 208). Su llamado a los proletarios para que se unan y conquisten el mundo expresa confianza en el potencial de la colectividad para convertir su particularidad cultural en sinónima con la totalidad del mundo. El significante “mundo” se convierte de esta manera en aquel que confiere un ideal humanista y emancipador. Sin embargo, como se ha mencionado, este significado no es posible en la actualidad (Siskind, 2019, p. 208).

La noción actual de cosmopolitismo, no se trata ya de los deseos de creación y afirmación de un mundo en el sentido anterior. Por el contrario, refleja, sobre todo, el sentimiento de pérdida generalizado en el presente. Significa la experiencia del fin del mundo que Marx y Engels

preveían como el lugar donde, finalmente, se llevaría a cabo la emancipación universal. En adición, este cambio en la concepción de cosmopolitismo no supone solo perder el mundo imaginado por Marx y Engels; implica la pérdida del mundo en el sentido de tener la gran impresión de estar viviendo, en estos tiempos, el fin del mundo (Siskind, 2019, p. 208).

En otros términos, al hablar de la experiencia del fin del mundo se refiere a la sensación de crisis que afecta a la humanidad en la actualidad. Es decir, el tránsito de millones de refugiados, migrantes y personas desplazadas por la fuerza como resultado de crisis ambientales, hambruna, inestabilidad política, penurias financieras, guerras, terrorismo, por nombrar algunos de los males que aquejan al mundo en el presente (Siskind, 2019, pp. 206-209). La idea del fin del mundo siendo expuesta, sin embargo, no es universal ni atemporal; aunque no se limita a la experiencia contemporánea de la pérdida, también admite que han existido otros fines del mundo a lo largo de la historia. De igual manera, explica la universalización forzosa que se realizó de algunos fines del mundo en particular (Siskind, 2019, p. 211).

La idea del fin del mundo que se expone también va más allá de la crisis medioambiental del presente, entre otras vicisitudes. Se reflexiona, asimismo, sobre la complejidad de la idea, puesto que el fin del mundo puede cambiar dependiendo de factores históricos, sociales, culturales e individuales. Siskind (2019) reconoce en su texto que para quienes sufren, la vida siempre es experimentada como el fin del mundo. De igual forma, las diferentes crisis que han atormentado a la humanidad a través de la historia también han sido percibidas como apocalípticas en distintos momentos y por distintos grupos de personas.

Entre todos estos fines del mundo, sin embargo, siempre hubo un afuera imaginado, un lugar simbólico que se avistaba más allá del trauma, donde la emancipación continuaba brillando como una posibilidad. La política y la cultura se percibían como las áreas que podrían reparar el

mundo cosmopolita deseado para la justicia universal, la redención y el fin del sufrimiento. Se argumenta, sin embargo, que en el presente no parece haber ningún futuro alternativo más allá del fin del mundo (Siskind, 2019, p. 212).

Incluso los que llevan una vida cómoda —quienes no son refugiados, ni migrantes, ni desplazados— no son inmunes a la sensación de pérdida. Su experiencia de estar perdidos en el mundo, sin embargo, es distinta a la de los refugiados y migrantes —“el refugiado en nosotros”, término que será ahondado en una sección posterior—. La sensación de no tener un mundo o un lugar al cual llamar “hogar” es universal (Siskind, 2019, pp. 209 y 214).

El corpus literario de Eduardo Halfon es uno que, debido a los ejes temáticos que aborda con mayor frecuencia, se acopla a la sensación de pérdida expuesta por el académico argentino. El exilio y la familia son, como resalta Hernández (2019), los cimientos que fundan el gran relato de la no pertenencia presente en su proyecto literario. Desde historias livianas como la lectura de los granos en el café turco hasta el relato de las vivencias del abuelo en el campo de concentración, en cada relato, tanto de *El boxeador polaco* como de *Canción*, se observan espolvoreados aquí y allá momentos e historias familiares. Más allá de ello, se observa la realidad y los efectos del exilio y la migración: la pérdida de un mundo, de un hogar, de un familiar. La realidad de los migrantes también puede observarse en *Pan y cerveza*, por ejemplo, con el abandono del personaje Carlos Valenti por parte de su padre italiano en Guatemala.

B. Una nueva propuesta de cosmopolitismo

El concepto modernista del cosmopolitismo se apoya en un afán por mundializar el mundo, como menciona Siskind (2019), quien lo califica como una utopía liberal progresista. En contraposición, aquel —reinventado ahora por este académico— es un cosmopolitismo sin mundo. El contexto actual precisa un cosmopolitismo que sustente la experiencia del fin del

mundo detallada anteriormente. La desmundialización del mundo que propone subraya el carácter histórico y contingente del término “cosmopolitismo”.

El argentino aclara posteriormente que el ensayo no se refiere a las experiencias reales de migrantes, refugiados y personas desplazadas. Habla, más bien, de las migajas de estas experiencias que se pueden encontrar dentro del arte y la literatura. Del mismo modo, alude de cierta manera a los críticos o los consumidores de arte y literatura, y la manera idiosincrática en que estos se interesan en lo que los medios de expresión mencionados representan simbólicamente: medios a través de los cuales se intenta y no se logra comprender el fin del mundo. La pregunta que plantea es si solo es posible lamentar la pérdida del mundo, y abordar el arte como el lugar donde se puede dedicar a la labor del duelo, aunque sea un modo melancólico del mismo (Siskind, 2019, p. 215).

Pero ¿a qué se refiere con el duelo melancólico? De acuerdo con Freud, menciona, el duelo es el proceso a través del cual se acepta la pérdida de lo amado. Quien atraviesa este proceso, a sus ojos, es una persona que confía en que es una etapa transicional. Por el contrario, la melancolía es lo que experimenta aquella persona que no es capaz de navegar el proceso de duelo de manera exitosa; una persona que no puede escapar de la sensación de pérdida (Siskind, 2019, p. 230).

Realizada esta aclaración de conceptos, se procede a relacionar ambos términos con la experiencia contemporánea del fin del mundo. Existe una literatura en particular —una literatura “menos-que-cosmopolita”, en sus palabras—, que habita en esa brecha entre el duelo y la melancolía descritas por Freud. Resulta imprescindible, para el académico argentino, que se establezcan concepciones menos binarias del duelo y la melancolía; pasar de duelo o melancolía a duelo y melancolía. Aunque Freud alaba el duelo, Siskind (2019) argumenta que, si bien el

concepto y el trabajo que requiere el duelo es esencial, también se necesita de la melancolía y esta no debería ser patologizada.

La universalidad de los sentimientos de indigencia y falta de pertenencia que el académico caracteriza como elementos del cosmopolitismo de la pérdida es algo que puede percibirse dentro de la literatura de Eduardo Halfon. Se observan en los textos analizados para el presente trabajo personajes que, a pesar de pertenecer a culturas o tiempos diferentes, pueden ser relacionados por la universalidad de su sufrimiento. Se observa en los pensamientos suicidas de Van Gogh y Valenti, para quienes el arte era su mundo; se observa en el nomadismo del serbio/gitano Milan Rakić y en el del belga/gitano Django Reinhardt, de lugares y épocas distintas, pero que fueron víctimas de la misma discriminación étnica; se observa en el personaje Halfon y la estudiante japonesa, quienes comparten los silencios de sus abuelos sobrevivientes. Y detrás de todo ello se deja ver también la presencia del luto melancólico: la misma historia de sobrevivencia de un abuelo que se rehusaba a relatarla, el deseo de mantener presente sus culturas preservando sus costumbres y gastronomía en el país de residencia, la búsqueda del secuestrador Canción para el cierre de un ciclo.

C. La literatura del fin del mundo

Las narrativas encontradas en la brecha entre la melancolía y el luto descrito por Freud — esas narrativas menos-que-cosmopolitas mencionadas por Siskind— están plasmadas, en el caso de América Latina, en autores como Eduardo Halfon, Roberto Bolaño, João Gilberto Noll, César Aira, Chico Buarque, Guadalupe Nettel, Mario Bellatin, Lina Meruane, Sergio Chejfec, Mike Wilson, Yuri Herrera y Edgardo Cozarinsky.

Sus historias relatan, frecuentemente, una variedad de desplazamientos forzados y traumáticos. Narran, en muchos casos, el viaje de personajes —o pseudoperosnajes— deshechos,

borrosos y poco definidos, quienes se encuentran con un mundo que no puede sostener sus desplazamientos hiperlocales o globales. Desestabilizan, asimismo, las estructuras que sostenían tanto la idea del mundo como una totalidad en el sentido modernista, como el sueño de una pertenencia universal hilvanada en la noción obsoleta, según el académico argentino, de una ciudadanía global (Siskind, 2019, p. 215).

En cambio, se dibuja en estas narraciones un no-mundo caracterizado por una descomposición de las lenguas e identidades que en otros momentos fueron más estables. Estas historias se convierten en lugares de expresión para las experiencias del fin del mundo: la manera en que se vive, en que se soporta y en que se sobrevive. En adición, a pesar de cuestionablemente caracterizarlas como narrativas latinoamericanas, se expresa la necesidad de desinscribirlas de un marco hermenéutico, cultural e histórico, latinoamericano naturalizado y “zombi” (Siskind, 2019).

Con ello se refiere a que no existe nada específica o exclusivamente latinoamericano sobre el concepto del fin del mundo. Claro está que la manera en que es procesado se enmarca en la especificidad local, histórica y cultural. El discurso latinoamericano, por ende, es un discurso identitario y particularista. El fin del mundo puede ser leído a través del lente latinoamericano cuando se detiene en un momento de la historia cultural de la región o una de las naciones dentro de él (Siskind, 2019).

Es de esta manera como Hernández (2019) inscribe a Halfon en la literatura del desplazamiento o literaturas nomádicas de América Latina. El escritor guatemalteco, como hace mención Hernández, se separa de las temáticas que caracterizan a cualquier nación en particular. Todo lo contrario, desarrolla un portafolio más amplio de temáticas en la construcción de una identidad que rompe fronteras. Narra parte de la historia trágica del abuelo materno en

Auschwitz (*El boxeador polaco*), pero también el secuestro de su abuelo libanés en Guatemala (*Canción*), las cartas de un artista serbio/gitano nómada provenientes de todas partes del mundo (*El boxeador polaco*), el suicidio de un artista ítalo-guatemalteco en París (*Pan y cerveza*). Tal y como lo hace con las fronteras nacionales, su corpus, como se expone en la siguiente sección, también obvia los límites en materia de géneros literarios.

D. El cosmopolitismo de la pérdida y el sentimiento de *homelessness*

Una de las características esenciales para el cosmopolitismo de la pérdida es el sentimiento de *homelessness*. Habitar el planeta, menciona Siskind (2019), se vuelve imposible para todos en cualquier lugar, sin importar la magnitud de la experiencia corporal o histórica-mundial de la dislocación. La sensación de pérdida generalizada es verdadera para todos, aunque la afección no sea igual para todos. No todos son refugiados, nómadas, personas sin hogar; pero el sentimiento universal de perder el mundo visibiliza al refugiado, al nómada, a la persona sin hogar que habita dentro de cada ser humano.

Extranjeros para nosotros mismos (1991), obra de la filósofa, psicoanalista y teórica literaria francesa Julia Kristeva, sirvió de inspiración para la creación del término “refugiado en nosotros”. El académico argentino, en *Towards a Cosmopolitanism of Loss*, lo conceptualiza como el homólogo al término “extranjero en nosotros” planteado por Kristeva. Piensa en el refugiado en nosotros de la misma manera que Kristeva piensa en su idea del extranjero —y en el caso de Siskind, el migrante, por ejemplo— como figura de la propia subjetividad dividida dentro del individuo (Siskind, 2019, p. 214).

El nuevo cosmopolitismo propuesto en *Towards a Cosmopolitanism of Loss* concibe el sentimiento de *homelessness* desde el contexto contemporáneo en el cual la idea de un hogar ha desaparecido del horizonte simbólico. Dicho de otra manera, el cosmopolitismo de la pérdida se

caracteriza por la orfandad de sus sujetos; orfandad, más no exilio. El segundo término, por un lado, implica el aplazamiento indefinido de un posible retorno al hogar; por el contrario, para el primero esa posibilidad se desvanece. En la literatura esto se observa en el desplazamiento geográfico inquieto y desesperanzador de sus personajes. Asentarse en un solo lugar y crear un nuevo hogar es algo poco concebible (Siskind, 2019, p. 223).

El término “*homelessness*”, por ende, abarca ese sentimiento experimentado por los “huérfanos errantes” —en sus palabras—, por los trotamundos sin mundo, por las personas perdidas en el mundo. Se producen personajes, en la literatura, que son sujetos de una forma universal de no pertenencia: una orfandad cosmopolita o un sentimiento de refugiado en nosotros que visibiliza la condición generalizada del fin del mundo (Siskind, 2019). Asimismo, son protagonistas trotamundos que, de acuerdo con Nicolás Campisi (2018) —escritor y catedrático universitario argentino—, se embarcan en viajes que terminan revelando la ausencia de una identidad universal, estable o emancipada.

En su artículo, *The Dislocation of Cosmopolitan Identities in Eduardo Halfon’s Monasterio*, Campisi (2018) expone, inicialmente, la visión —relacionada a ese sentido de “hogar”— del cosmopolitismo desde dos filósofos. Por una parte, se encuentra el concepto desde el punto de vista de la filósofa estadounidense Martha Nussbaum. Ella postula que la obligación de este ciudadano del mundo consiste en interesarse primordialmente por el círculo que engloba a toda la humanidad, sin renunciar a las afiliaciones locales. Por el otro lado se encuentra la posición tomada por Kwame Anthony Appiah. Como respuesta a Nussbaum, el filósofo anglo-ghanés aboga por un cosmopolitismo patriótico. Argumenta en *Cosmopolitan Patriots* que existe la posibilidad de un cosmopolitismo anclado (Campisi, 2018, p. 116).

Las narraciones del escritor guatemalteco, estudiadas por Campisi en su artículo, no parecen inscribirse dentro de ninguno de estos dos puntos de vista. Parecen habitar, por el contrario, en un área gris entre ambos —una característica, como se mencionaba en apartados anteriores, del cosmopolitismo de la pérdida—. Comparte, en una parte, el impulso de Nussbaum por derribar las fronteras nacionales para crear una comunidad centrada en la compasión y solidaridad ante el sufrimiento humano. Por la otra, reconoce los beneficios de establecerse dentro y a través de las fronteras, siempre y cuando estas no se conviertan en muros. Sin embargo, yendo en contra de esa idea de arraigo encontrada en Appiah, los personajes de Halfon se desplazan por espacios sin densidad social o histórica —los “non-places” de Marc Augé— (Campisi, 2018).

Por último expone la idea de “*the unhomey*” expresada por Homi K. Bhabha, teórico del poscolonialismo. Su término, de manera resumida, busca nombrar el desplazamiento de la frontera entre el hogar y el mundo, entre lo público y lo privado. En otras palabras, “the shock of recognition of the world-in-the-home, the home-in-the-world” [el choque del reconocimiento del mundo-en-el-hogar, del hogar-en-el-mundo] (Bhabha, como se citó en Campisi, 2018, p. 115). Lo relaciona, en este caso, con el sentimiento de *homelessness* establecido por Siskind al hacer imposible cualquier intento por representar las afiliaciones culturales o nacionales del individuo.

Además de su ambigüedad en cuanto a género literario, el sentimiento de orfandad, de no pertenencia, de *homelessness*, también es palpable en las obras que en este trabajo se analizan. Tanto en *El boxeador polaco*, como en *Canción y Pan y cerveza*, el lector se encuentra, como hace referencia Siskind, con personajes trotamundos sin un hogar determinado. Artistas como Milan Rakić, Carlos Valenti, Carlos Mérida e, incluso, el personaje Eduardo Halfon, se desplazan entre límites territoriales como nómadas. Son personajes, con una “ausencia de un

punto interno de anclaje” (Galindo, como se cita en Hernández, 2019, p. 35) que también contribuye a la configuración del yo en cada uno de ellos.

IV. La teoría sociológica de Pierre Bourdieu

La sociología de Pierre Bourdieu dio origen a una amalgama de conceptos interrelacionados que permiten el análisis profundo de una variedad de fenómenos sociales. Su teoría adquiere relevancia especialmente cuando es aplicada al estudio de fenómenos sociales vinculados con la producción y el consumo de bienes simbólicos (Gutiérrez, 2010). Los dos conceptos centrales a su teoría, de acuerdo con la socióloga argentina Alicia B. Gutiérrez, son los de “campo” y “habitus”, alrededor de los cuales se asocian otros como los de “capital” o “reproducción social”.

¿Por qué resulta valioso exponer las características importantes de los conceptos centrales en la obra de Bourdieu? Como bien menciona Gutiérrez (2010), son las categorías analíticas las que facilitan la comprensión y explicación de muchos aspectos de la vida en sociedad. Permiten abordar de manera científica y metódica las diversas problemáticas sociales —territorio que comparte de algún modo con Siskind— en la vida real y en la literatura, esta última siendo la intención para el presente trabajo académico. El análisis desde Bourdieu permitirá identificar, por ejemplo, la manera en que la posesión o la falta de determinados capitales culturales dentro de las tres obras ejerce influencia sobre la construcción de la identidad en los personajes.

Un atractivo distintivo de la teoría sociológica de Bourdieu radica en el desarrollo minucioso de sus conceptos, los cuales se encuentran fuertemente entrelazados. La existencia de cada concepto explica, a la vez, la existencia de otros. Esto hace posible un análisis profundo de la manera en que se manifiestan las estructuras sociales en los hábitos, las creencias, las actitudes, etc., en diversos grupos de individuos. A lo largo de sus reflexiones, el lector se encuentra con nociones centrales como “campo”, “capital” y “habitus”, entre otras. Estas adquieren formas y especificidades determinadas por los distintos dominios de producción,

distribución y consumo de bienes simbólicos, así como por la dimensión temporal especificada por los momentos y contextos de producción (Gutiérrez, 2010).

A. Teoría de los campos

La primera noción mencionada —correspondiente al término “campo”— comienza a ser conceptualizada por Bourdieu en 1966. Señala que, en enfoques anteriores, se pasa por alto el hecho de que las prácticas culturales se desarrollan dentro de un universo social específico, un campo de producción, con relaciones objetivas que influyen en su creación (Gutiérrez, 2010). Mientras algunos académicos interpretan las relaciones como una serie de interacciones individuales, Bourdieu propone una visión relacional. Ello significa que no enfoca su vista únicamente en las interacciones directas en tanto que sí mismas, sino en relación con todo el sistema —campo— en el que operan.

Las interacciones individuales pasan a un segundo plano y cobran más importancia “las estructuras de las relaciones objetivas entre las posiciones que ellos ocupan en el campo” (Bourdieu, como se citó en Gutiérrez, 2010, p. 10). Se argumenta que se deben comprender las estructuras subyacentes para comprender, a su vez, las interacciones individuales y la representación que se tiene de ellas.

Esto es un elemento que puede relacionarse con el capital cultural para analizar las dinámicas entre personas y es algo observable en las obras de Halfon. *Pan y cerveza*, por ejemplo, permite que se observen las relaciones entre muchos personajes de relevancia a nivel regional e internacional. Se describen escenas de reuniones entre distintos artistas de muchas partes del mundo, quienes se conocen entre sí y conviven al pertenecer al mismo campo social. Las dinámicas entre ellos también pueden percibirse a través de su pertenencia y posición dentro del campo social: hay artistas más establecidos —en el momento histórico en el que se sitúa la

obra—, como Pablo Picasso o Jaime Sabartés, que ejercen el rol de maestros o tutores de artistas florecientes como Carlos Mérida o Carlos Valenti.

Una última característica de los campos a tratar es su autonomía relativa. Cada campo social es regido por leyes internas determinadas por la relación de fuerzas; pero ellas, de acuerdo con Gutiérrez (2010), también mediatizan la influencia de los demás espacios de juego. Se puede observar en *Pan y cerveza*, por ejemplo, la incidencia que el personaje del presidente José María Reyna Barrios tiene sobre el campo de las artes en Guatemala a pesar de no ser él mismo un artista y de pertenecer a un campo social muy distinto.

B. Teoría del capital

Bourdieu describe al capital —en su forma material— como la labor acumulada por agentes o grupos de agentes, que les permite apropiarse de la energía social en forma de trabajo materializado; es decir, mano de obra. Explica que es, a su vez, una fuerza interna y un principio subyacente que rige a la sociedad; es lo que hace que los juegos dentro de él, como el juego económico, no sean simplemente azarosos. El estatus social, el capital, es lento en su acumulación, además de tener el potencial de producir ganancias y de reproducirse (Bourdieu, 1986). Además, la distribución de los diferentes tipos de capital en un momento dado gobierna el funcionamiento del mundo social y determina el éxito de ciertas prácticas —y, como resultado, el fracaso de otras—.

Algunas características que describen al capital es que es acumulable, es intercambiable, es transustancial y muchos mercados existen en torno a sus distintas formas. El capital es todo aquello que es considerado valioso socialmente y que puede ser producido, distribuido, transmitido, intercambiado y alrededor del cual pueden generarse mercados. Existirán siempre,

por lo tanto, agentes e instituciones —quienes avalan y acreditan cierto tipo de capital— que se los disputarán en relaciones de fuerza. Se presenta en tres formas, detalladas a continuación.

1. Capital económico y capital social

El capital económico, como se observará, es la forma de capital que tiene mayor influencia sobre las otras, así como sobre los campos. Con el objetivo de ganar mayor autonomía, lo primero que buscan los campos es la independencia, precisamente, del capital económico. Es, asimismo, el capital que mayormente se invierte y se transforma en capital social o capital cultural.

El capital social, por otro lado, se refiere a los recursos que un individuo o conjunto posee debido a la construcción de una red de relaciones con otros en su entorno social. Estas relaciones toman la forma de amistades, conexiones laborales, familia o membresías en grupos sociales específicos. Proporcionan a cada uno de sus miembros, explica Bourdieu (1986), el respaldo del capital poseído por el colectivo. El capital social se constituye a través de las relaciones sociales que el individuo establece con otros y que ponen a su disposición intercambios materiales y simbólicos provechosos para el mismo.

En consecuencia, el capital social total poseído por un individuo depende de dos factores: la red de relaciones sociales que puede utilizar y el capital —tanto económico, cultural o simbólico— que cada individuo de esa red posee. El valor de la acumulación y el mantenimiento de este tipo de capital aumenta, asimismo, de manera proporcional y paralela al capital social poseído por el individuo con quien se tiene relación. De igual forma que con el capital cultural, los herederos de un vasto capital social —simbolizado, por ejemplo, con un gran apellido— tienen la capacidad de convertir la mayoría de sus relaciones en conexiones duraderas. Ello, claro está, se debe al mismo capital social bajo su posesión (Bourdieu, 1986, p. 23).

2. Capital cultural

El capital cultural no es como cualquier otro bien de consumo. Para poder disfrutar de él existe cierta precondition para el agente: la comprensión. Sin comprensión, no es posible para el individuo consumir el determinado bien cultural. Es el conjunto de recursos culturales, como conocimientos, habilidades, etc., que un individuo posee y tiene la capacidad de utilizar. Según Bourdieu, puede adoptar tres formas: el estado objetivado, el estado incorporado y el estado institucionalizado.

Los diferentes estados de capital cultural se muestran, al igual que en la vida real, no en la superficie de los relatos, sino entretejidos en los comportamientos, pensamientos, actitudes y preferencias de los personajes en las narraciones de Eduardo Halfon. Salen a la luz, por ejemplo, en el cambio de la improvisación típica de la música gitana a la rigidez de la música académica para Milan (*El boxeador polaco*), o la mezuzá con versículos de la Torá clavada en un dintel de la casa del abuelo del personaje Halfon (*Canción*). Se notan también, con mayor fuerza, en las enseñanzas, las creencias y las actitudes de los muchos artistas que forman parte de la novela polifónica que es *Pan y cerveza*.

a. Los tres estados del capital cultural

Les trois états du capital culturel fue un artículo originalmente publicado por Bourdieu para la revista académica *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* en 1979. Presentado como un artículo aclaratorio, el sociólogo francés se da a la tarea de delinear con mayor detalle la noción representada con el significante “capital cultural”. En primera instancia, lo describe como aquel concepto que permite comprender la inequidad académica en la escuela, resultante del

mismo capital cultural. En segunda instancia, profundiza en cada una de las tres secciones en las que, sugiere, se divide el concepto.

1) Estado objetivado. El estado objetivado es el capital cultural hecho objeto. Dicho de otro modo, todo objeto o bien cultural que la persona puede adquirir —sean estos libros, instrumentos, música, pinturas, etc.— es capital cultural en su estado objetivado. Al igual que el capital económico, este estado del capital cultural es transmisible de manera material y legal. Además, a diferencia del capital cultural en su estado incorporado, no se transfieren necesariamente, junto al objeto material, las precondiciones para el consumo o uso de este (Bourdieu, 1986).

2) Estado incorporado. El estado incorporado es lo cultural hecho cuerpo en lo social, aquellas cosas que se vuelven disposiciones duraderas de la mente y cuerpo. De acuerdo con Bourdieu (1986), es la cultura que se vuelca en un proceso de asimilación que le toma tiempo a quien busca invertir en él. La adquisición de este estado particular del capital cultural presupone la búsqueda de la superación personal, así como un esfuerzo que, según Bourdieu (1986), se evidencia en un coste personal y en una inversión de tiempo. Asimismo, muchas veces requiere de la inversión de capital económico que, una vez transformado en este estado particular del capital cultural, se convierte en *habitus*. Como parte incorporada de la persona, este no puede ser transmitido de manera instantánea, como con estados objetivados del capital. Por la misma razón, de no ser heredado, decae y muere junto con quien lo posee.

Distintos capitales culturales, sin embargo, pueden ser adquiridos en este estado de manera inconsciente, dependiendo de determinados contextos históricos y sociales. El capital cultural no puede acumularse más allá de las capacidades de apropiación de un individuo; debido a ello —y a lo mencionado en el párrafo anterior— está sujeto a una transmisión hereditaria.

Arguye Bourdieu (1986) que esta herencia, en términos de los juristas griegos, acopla el prestigio de la propiedad heredada y el mérito de la propiedad adquirida.

El capital cultural incorporado puede convertirse, asimismo, en capital simbólico y en un elemento de distinción. Debido a las condiciones nebulosas de su transmisión y adquisición, debido a su mérito y su prestigio, el capital cultural se desempeña mejor como capital simbólico. Es decir, el capital cultural tiene una predisposición a ser reconocido como una competencia legítima, incluso como una autoridad, antes que como un capital. Igualmente, cualquier competencia cultural que sea escasa adquiere un mayor valor social, lo cual, le confiere beneficios de distinción a quienes lo poseen. La posesión cuantiosa de capital cultural también beneficia en términos de distinción, la cual, también asegura beneficios materiales y simbólicos (Bourdieu, 1986).

3) Estado institucionalizado. Finalmente, el estado institucionalizado es una forma de capital cultural incorporado que se clasifica aparte debido a una característica en particular, puesto que este garantiza la adquisición de capital cultural específico. El estado institucionalizado del capital cultural es acreditado habitualmente por instituciones dedicadas a la distribución de capitales culturales como lo son escuelas, universidades, entre otros. La acreditación se realiza con la emisión de certificados académicos, títulos, diplomas o algún medio que ratifique los conocimientos adquiridos (Bourdieu, 1986).

C. *Habitus*, reproducción social y el gusto

¿De qué manera se adquiere y conserva el capital cultural? La respuesta de Bourdieu es el *habitus*. De manera introductoria, puede ser encapsulado en la noción latina proveniente de Aristóteles, quien describe al *habitus* como una segunda naturaleza o una disposición adquirida

(Meyer-Bisch, 2015). Estas disposiciones incorporadas, en Bourdieu, permiten la adquisición, conservación o acrecentamiento de capital dentro de los campos. En sus palabras, son “estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes” (Bourdieu, como se citó en Gutiérrez, 2010, p. 14). Es decir, son esquemas de comprensión de la realidad a través de las cuales se organizan prácticas, comportamientos y formas de pensamiento. Son, por lo tanto, esquemas irreflexivos y subconscientes que se perciben como reglados sin ser el producto de la obediencia a reglas.

Los herederos: los estudiantes y la cultura —escrito por Bourdieu y el sociólogo Jean-Claude Passeron—, fue una obra publicada en 1964. Entre otros temas, el texto aborda la noción del *habitus*, así como su vinculación con el capital cultural, la violencia simbólica, el gusto y la reproducción social. En este libro, Bourdieu y Passeron realizan un análisis sociológico de la educación pública francesa, centrándose en el papel del sistema educativo en la reproducción de estructuras sociales que tienen como resultado la desigualdad en la sociedad. Los conceptos abordados en las páginas de esta obra serían vinculantes con textos posteriores de Bourdieu, como *La reproducción* (1970), *El sentido social del gusto* (1979) o *La distinción* (1979).

Bourdieu y Passeron argumentan, en *Los herederos*, que la acción pedagógica del sistema educativo francés es un trabajo de inculcación. Las escuelas tienen como propósito no únicamente la pedagogía, sino la creación de *habitus* en los niños que perduren y que, de manera inconsciente, están diseñados para la reproducción de las relaciones de dominación-dependencia entre las clases. Por lo tanto, la acción pedagógica es percibida por ambos sociólogos como una violencia simbólica (Gutiérrez, 2010).

Estos individuos, provenientes de familias con un alto capital cultural, económico y social, tienen una ventaja significativa dentro del sistema educativo. Las aptitudes académicas,

de acuerdo con Bourdieu (1986), son producto de una inversión tanto monetaria, como de tiempo y de capital cultural frecuentemente transmitido en el hogar. Bourdieu señala que la transmisión del capital cultural en una familia depende en gran medida del que ya poseen por efectos acumulativos. Como efecto de esto, la acumulación de capital cultural comienza más temprano para estos herederos y, por lo tanto, tienen un período de acumulación más largo.

Asimismo, establece la relación necesaria entre el capital económico y cultural para la adquisición. La capacidad de un individuo para prolongar su proceso de adquisición de capital cultural inicial, explica, depende del tiempo libre de necesidad económica que su familia pueda proporcionarle. Esta acumulación de factores resulta en que los herederos estén mejor preparados para el éxito académico y que este sea interpretado como una aptitud natural. En comparación, los estudiantes de familias con menos capital —en todas sus formas— se enfrentan a mayores dificultades para el éxito educativo, hecho que legitima las desigualdades sociales que se extenderán más allá del aula y que refuerza la perpetuación de actividades diseñadas para mantener las clases sociales existentes —reproducción social— (Bourdieu, 1986, p. 17).

De acuerdo con Bourdieu (1986), la distribución desigual de capital dentro de un campo social tiene como consecuencia el poder de imposición de reglas más favorables para aquellos que tienen mayor capital. El sistema educativo tiene como función, como ha sido mencionado, la deslegitimación y el menosprecio del capital cultural específico de las clases subordinadas, en favor de la inculcación de la cultura valorada por la clase dominante. Esta acción la realiza mediante la supresión y el reemplazo por otros *habitus*, esa interiorización de la exterioridad “que hace posible la producción libre de todos los pensamientos, acciones, percepciones, expresiones” (Gutiérrez, 2010, p. 15), y que está presente incluso en los ámbitos más personales del individuo, como lo son el sentido del gusto y las preferencias estéticas.

Con relación al gusto, al verse influido este por el *habitus* —que a su vez tiene su origen en las clases sociales—, naturalmente será similar entre pares. Es decir, ciertos grupos o clases sociales tendrán la tendencia a poseer gustos similares, mientras que otros grupos podrán tener preferencias distintas debido a la diferencia de clase, educación o formación cultural. Asimismo, el gusto ejerce la función social de signo de distinción (Bourdieu, 1979/2010). Tal como lo aborda en *Razones prácticas*, la distinción implica poseer una diferencia o propiedad distintiva que sea socialmente relevante y percibida por aquellos que tengan las categorías necesarias para poder discernir entre las diferencias. Estas percepciones se encuentran enraizadas en la estructura de las diferencias existentes en la sociedad, como la distribución de ciertas prácticas o bienes en ella (Bourdieu, 1994/1997).

Los *habitus*, el gusto, la reproducción social y la distinción también son elementos que pueden percibirse y abarcan mucho de las obras literarias de Halfon aquí estudiadas. Los *habitus* y gustos de los personajes se hacen presentes tan solo con la existencia de estos. Pueden observarse, asimismo, acciones y actitudes que se encargan de reproducirlos que, para determinada clase o grupo social, consideran los indicados y que brindan distinción como en el caso de Carlos Valenti (*Pan y cerveza*). Estos elementos toman muchas formas a través de los relatos: la lectura de los granos en el café turco del tío Salomón; el ritual de suicidio artístico recomendado por Charles Dickens; la gastronomía ofrecida en casa del abuelo de Halfon —que a su vez influye en un gusto—; el estilo de vida nómada de los gitanos, y un largo etcétera.

V. Análisis

Los análisis que se emprenden en las páginas siguientes tienen como objeto descubrir y relacionar las influencias de la cultura y el cosmopolitismo sobre la construcción de la identidad de los personajes en tres obras seleccionadas del corpus de Eduardo Halfon. La estructura utilizada para el análisis de cada obra es un breve resumen, seguido por un análisis abordado desde la teoría de Mariano Siskind, uno posterior enfocado desde la teoría de Pierre Bourdieu, y una sección que buscó relacionar los descubrimientos de cada análisis para iluminar aquellos matices culturales y sociales que dan forma a la identidad de los personajes en el mundo globalizado expuesto en sus historias.

Cada análisis se realizó utilizando categorías conceptuales propias de los teóricos principales abordados en las secciones anteriores de este trabajo; es decir, se derivan del cosmopolitismo de la pérdida planteado por Siskind y la teoría del capital de Pierre Bourdieu. Lo que en los análisis se muestran son fragmentos de la narración que, en cada caso, permiten analizar las obras de acuerdo con conceptos propios de cada autor. Asimismo, ejemplifican los distintos argumentos que se plantean para cada una de las categorías conceptuales.

Como se estableció anteriormente en el trabajo, el nombre del personaje principal en algunas de las obras es homónimo del autor. Por este motivo, se esclarece que, desde este punto en adelante, para los análisis, al mencionar a “Eduardo Halfon”, “Eduardo”, “Halfon”, “el escritor guatemalteco”, o algún nombre similar, se hace referencia al personaje homónimo en estas historias, no al escritor verdadero.

A. Categorías conceptuales

A continuación, se presentan las categorías conceptuales utilizadas para los análisis respectivos. Para aquel realizado desde Mariano Siskind, se consideraron las siguientes:

Desplazamiento y dislocación. Se consideran para esta categoría los conceptos utilizados por Siskind, como el de refugiado en nosotros, la fantasía de la inclusión global y el de dislocación, este último más relacionado con la autopercepción o la sensación de no encajar. Asimismo, se incluyen en la categoría aquellas situaciones en las cuales el desplazamiento sea motivo de dislocación o que evidencie la fantasía de la inclusión global.

Pérdida. Dentro de esta categoría se aborda la pérdida, tanto de lugares, como de personas, culturas e identidades, cómo esta pérdida afecta a los personajes y el rol que juega en la construcción de su identidad. También se considera en esta categoría el papel del duelo y de la melancolía inherente al sentimiento de pérdida, cuando este no se compara con el duelo y el sufrimiento de terceros.

Heterogeneidad cultural. Categoría que pone en evidencia la insuperable brecha geométrica y euclidiana entre las personificaciones globales de lo que se tiene y lo que no se tiene, que sigue atormentando los imaginarios cosmopolitas (Siskind, 2019, p. 207).

Desplazamiento y migración. Categoría que muestra los problemas más reales, físicos y sociales que trae consigo la migración o el desplazamiento dentro de un territorio. A diferencia de la primera categoría aquí presente, no se centra en la autopercepción o el reflejo del sentimiento interno del personaje que se ve afectado; más bien, se enfoca en las actitudes del entorno social en el que se encuentra inmerso.

Interconexiones culturales. Categoría que apunta hacia las experiencias humanas universales en el mundo contemporáneo: la pérdida que une, la universalidad del sentimiento de

refugiado en nosotros, de la dislocación en diversas formas, del luto, de la melancolía y de los problemas que acarrea consigo el desplazamiento.

Por otro lado, las categorías consideradas para los análisis desde Pierre Bourdieu son:

Legitimidad cultural. Categoría que se centra en la representación y el cuestionamiento de la legitimidad cultural en los textos, y cómo esto influye en la posición social y en la identidad de los personajes.

Distinción. Categoría que estudia el cúmulo de capital cultural de los distintos personajes y cómo esto influye en su posición social, en su identidad y en sus relaciones con otros personajes.

Reproducción social. Categoría que se enfoca en los actos de inculcación que se perciben en los personajes y en la reproducción de sus *habitus* adquiridos. También analiza la transmisión del capital cultural entre personajes de diferentes clases sociales, etnias o grupos culturales, y cómo esto influye en la forma en que se relacionan entre sí.

Acceso y exclusión. Categoría que analiza el nivel de acceso y exclusión a diferentes formas de capital cultural que experimentan los personajes. Se observa cómo los personajes se ven limitados o beneficiados en su acceso a determinadas prácticas o experiencias culturales.

B. *Pan y cerveza*: Análisis

Se presenta a continuación el resumen de esta obra publicada nuevamente en 2017. Le siguen sus análisis respectivos desde Mariano Siskind y Pierre Bourdieu, para finalizar con un relacionamiento de los elementos culturales y cosmopolitas encontrados.

1. Resumen

Esta breve novela polifónica aborda los últimos días de la vida de uno de los pintores guatemaltecos más reconocidos en su historia, Carlos Valenti Perrillat, la situación de su muerte prematura en París, en el año de 1812 y los ángeles y demonios que rondan al artista. La obra narra los hechos desde la perspectiva de distintos artistas, tanto guatemaltecos como internacionales. Se entretajan en los pequeños relatos que conforman la narración, además de las meditaciones sobre el espíritu creador y el precio de las melenas bohemias, que los atormentan a cambio de la libertad creativa de la que disfrutaban.

Compuesta por catorce capítulos, *Pan y cerveza* da inicio con la detención de Carlos Mérida en París, bajo la sospecha de homicidio en contra de su colega guatemalteco: Carlos Valenti. El pintor alega su inocencia, asegurando haberlo encontrado muerto en el estudio que compartían sobre la *rue des Fossés*, Saint Bernard, con dos manchas redondas sobre el corazón y su mano derecha aún presionando el revólver. Finalmente, los gendarmes lo dejan ir y Mérida asegura no entender el motivo detrás del suicidio de su querido amigo.

La historia se resume con el punto de vista de Rafael Yela Günther, quien narra sobre la noche de celebración, entre los artistas, por la partida de Carlos Mérida y Carlos Valenti, a la ciudad de París. El capítulo siguiente pausa la narración principal y se centra en el presidente José María Reyna Barrios, quien pasea por las calles de Guatemala, admirando lo que ha logrado edificar en la ciudad capital, la cual quiere asemejar a París. Además de invitar a artistas extranjeros a residir en Guatemala, realiza lo mismo con empresarios internacionales, dentro de los cuales se menciona a Carlos Valenti Sorié, padre del pintor Carlos Valenti Perrillat y dueño de lo que sería el primer cine de Guatemala, así como una de las peluquerías más importantes de la época.

La siguiente narración la realiza Rafael Rodríguez Padilla, quien se encuentra en un estudio vacío en la Ciudad de Guatemala, junto a quién será su compañero de habitación, Eduardo de la Riva. Él mismo pregunta sobre la situación que presencié, con respecto al suicidio de Carlos Valenti durante su estadía en París, a lo cual Rodríguez Padilla recuenta los momentos antes de escuchar la noticia en boca de Carlos Mérida, quien corre gritando perturbado sobre la tragedia. La historia se desplaza, de nuevo, a Guatemala, donde el escritor y amigo cercano de Valenti, Rafael Arévalo Martínez, por fin se atreve a escribir sobre él, seis meses después de su muerte.

Con prontitud, se regresa al lector al día en que se descubre el suicidio del joven pintor. Esta vez, la historia es relatada desde el punto de vista del mexicano Diego Rivera, en el Bar Boulter, junto a otros narradores de la novela presentes en ese momento: Rafael Rodríguez Padilla y Ricardo Castillo. Los sucesos del capítulo posterior toman lugar unos días después de la muerte de Valenti, y se desarrollan en la habitación de Claude Debussy en compañía de Ricardo Castillo, con quien comparte reflexiones en torno a la idea del verdadero artista, antes del entierro de su amigo.

Luego se desplaza al lector a un punto cronológico en la historia, previo al suceso central de la obra. Pablo Picasso relata sobre un día en que, en compañía de Mérida, Valenti y el joven René Magritte —asistente en el taller de Kees van Dongen—, reflexionan acerca del arte y la idea del artista martirizado, promovida por el poeta Jaime Sabartés. La narración siguiente es realizada por el venezolano Santiago González, quien cuenta los hechos acontecidos durante una visita de Carlos Valenti a su taller en Guatemala.

Jaime Sabartés es quien tiene oportunidad de relatar luego del escultor. Su capítulo se centra en la visita de sus estudiantes a su taller en Quetzaltenango, donde se encuentran presentes

Mérida, Valenti y los hermanos De la Riva. Toma la oportunidad de su visita para compartir con los jóvenes su visión sobre la divinidad del arte, el rol de mensajero que ejerce el artista y la vida de martirio que es muchas veces propia del mismo. Su relato es seguido por el de la madre de Carlos Valenti, también en Guatemala, quien reposa en su cama, enferma, mientras habla con su hijo acerca de su muerte próxima y su deseo de verlo triunfar como artista en París. El joven le confiesa sus problemas de la vista y expresa el miedo que lo invade por perderla.

La narrativa regresa en los últimos tres capítulos a los momentos cercanos a la muerte de Valenti. En el capítulo XII, Kees van Dongen se encuentra en su taller junto a Carlos Mérida, a quien pregunta por la pipa de su amigo guatemalteco. Procede a relatar la historia de aquella pipa que alguna vez perteneció a Van Gogh, aunque Valenti nunca se enteró de aquel origen. Le parece curioso que de todos los estudiantes que habían pasado por su taller, al único que le había interesado aquel objeto fuera a él.

Finalmente, en el capítulo XIII se revela la perspectiva de Carlos Valenti momentos antes de suicidarse. El joven, apesadumbrado, compra un revólver y un par de balas. Recorre las calles de París lamentando el deterioro precipitado de su vista. Sintiendo ya sin alma su cuerpo, vuelve al estudio que comparte con Mérida y, antes de abandonar el mundo, toma un lienzo y busca dentro sí una imagen que exprese lo que siente. La obra llega a su fin con René Magritte en el capítulo XIV, momentos antes de hallar el cadáver del pintor.

2. Análisis desde Mariano Siskind

Se presenta, a continuación, el análisis para *Pan y cerveza* desde la teoría del académico argentino, dividido en las categorías conceptuales establecidas anteriormente.

a. Desplazamiento y dislocación

El refugiado en nosotros, más relacionado con la autopercepción, puede observarse con mayor claridad en dos personajes de *Pan y cerveza*. Mediante ellos también se hace visible la inexistencia de la inclusión global, tal como lo plantea Mariano Siskind en *Towards a Cosmopolitanism of Loss*. Se observa, con lo que se expone a continuación, la sensación de no encajar.

1) Primeramente, la fantasía de la inclusión global se hace visible mediante estas palabras: “Pues así me han dicho, dice ofreciéndome un cigarrillo, pero el plagio, como decía el uruguayo convertido en francés de Lautréamont, es necesario” (Halfon, 2017, p. 66). En la escena, Piet Mondrián se encuentra charlando con su colega, Diego Rivera, en el Bar Boulier de la ciudad de París, el día en que se encuentra sin vida el cuerpo de Carlos Valenti. Rivera, narrador del capítulo, dialoga en un inicio con dos compañeros artistas guatemaltecos, tras lo cual toma un asiento junto a “Mondy” para continuar su charla. Dentro de los temas abordados se encuentra el cubismo y, posteriormente, Picasso y su aversión al plagio. De manera subsiguiente, Piet Mondrian hace uso del discurso referido, citando palabras atribuidas al Conde de Lautréamont.

Lo que destaca dentro de esta cita —bajo el tema de la identidad en tránsito— resulta ser la referencia de Mondrian hacia Lautréamont como “el uruguayo convertido en francés” (Halfon, 2017, p. 66). Es evidente que el complemento del sustantivo para la oración citada no es necesario para su entendimiento. Como ejemplo, la misma oración, omitiéndolo, quedaría de la siguiente manera: “Pues así me han dicho, dice ofreciéndome un cigarrillo, pero el plagio, como decía Lautréamont, es necesario”. Sin embargo, su adición sugiere un reconocimiento, por parte del Mondrian, del origen multicultural de este poeta. Existen muchas razones por las cuales pudo haber sido mencionado este dato, una de ellas, para subrayar la diversidad cultural como fuente

de una perspectiva distinta; sin embargo, esa misma combinación cultural puede llegar a ser fuente del sentimiento de no encajar.

Resulta muy curioso, además, el hecho de que el Conde de Lautréamont —Isidore Ducasse— fue, en realidad, hijo de franceses viviendo en Uruguay. Aunque algunas fechas de su vida son inciertas —y no se conoce mucho sobre su niñez— para 1859 ya se encontraba de nuevo en Francia para sus estudios (Belisle, 1970). Por lo tanto, nace una pregunta sustancial sobre la identidad del personaje, probablemente experimentada, asimismo, por todos aquellos que también viven en la multiculturalidad: ¿es francés?, ¿es uruguayo?, ¿es un uruguayo convertido en francés o un francés convertido en uruguayo?

2) Se observa una situación similar con otro personaje dentro de la obra, evidenciado a continuación: “La patria, escribió Van Gogh, me responde, está en todas partes. Aunque nací en París, señor Picasso, he vivido en Guatemala desde que tengo tres años” (Halfon, 2017, p. 84). En el taller de Picasso, este artista español se encuentra en la compañía de Carlos Valenti, Carlos Mérida y René Magritte. Luego de observar a Valenti por un momento, el maestro señala que sus facciones no le parecen las de un guatemalteco. El joven replica con una cita de Van Gogh y su intención, se entiende, es pronunciar decididamente su sentir, así como percibirse como parte de la cultura guatemalteca, aunque a la vez se declare de todos lados: “la patria (...) está en todas partes” (Halfon, 2017, p. 84).

La semejanza de la situación entre ambos personajes —Ducasse y Valenti— es notable. Puede establecerse para ambos, por ejemplo, una relación entre Francia y los países latinoamericanos. Por una parte, Isidore Ducasse nació en Uruguay, hijo de franceses. Por la otra, Valenti nació en Francia, hijo de una francesa y un italiano, pero residió en Guatemala gran

parte de su vida. La ascendencia de uno y otro tiene su origen en la cultura europea; sin embargo, su residencia parcial en países latinoamericanos también forma parte de su identidad.

Surgen, para el caso de Valenti, las mismas preguntas realizadas con el Conde de Lautréamont. ¿Es guatemalteco?, ¿es francés?, ¿es italiano?, ¿es ítalo-guatemalteco?, etc. Una buena reflexión para hacer, como seguimiento, sería: para estos personajes multiculturales, en tránsito entre países, ¿qué rol juega la identidad nacional en su autopercepción? Lastimosamente, no se llega a vislumbrar más información al respecto en *Pan y cerveza*.

b. Pérdida

La pérdida está siempre presente, de una u otra manera, alrededor de cada individuo y en cada país, sin distinción de clase, educación u origen. Asimismo, ella se manifiesta de diversas maneras. Puede darse a través de la pérdida de un lugar, de una persona, de una cultura, de una identidad.

1) Relacionado a la pérdida se encuentra la cita expuesta en la previa categoría: “La patria, escribió Van Gogh, me responde, está en todas partes. Aunque nací en París, señor Picasso, he vivido en Guatemala desde que tengo tres años” (Halfon, 2017, p. 84). Como se estableció previamente, Valenti expresa su afinidad con el país que lo vio crecer; sin embargo, establece una especie de pertenencia no exclusiva al manifestar, por medio de Van Gogh, que la patria está en todas partes. Ello puede ser entendido, de alguna manera, como una especie de nomadismo.

Permite ver, además, una pérdida de identidad nacional: a pesar de manifestar su conexión con Guatemala, su identidad no es guatemalteca en su totalidad; no es enteramente guatemalteco, pero tampoco es enteramente francés o italiano. Su identidad parece residir en algún lugar nebuloso entre sus culturas de origen, la cultura que lo vio crecer y los lugares donde

ha vivido. Sin embargo, la ambivalencia en su respuesta también demuestra en el personaje su libertad para elegir a qué decide pertenecer o con qué decide identificarse.

2) Otra muestra de pérdida dentro de la obra se relaciona con aquella de los seres queridos: “Bueno, pues es cierto, no tienes nada de ese sinvergüenza de tu papá. Sus negocios quebrados, y él huye de vuelta a Roma, abandonándonos aquí. Nos trajo a Guatemala y nos dejó en Guatemala, solos” (Halfon, 2017, p. 113). En esta ocasión, se puede observar que la pérdida toma la forma del abandono del padre. El contexto sitúa al personaje de la madre de Valenti, narradora del capítulo, enferma y recostada en la cama junto a su hijo. Percibiendo muy próximo el día de su muerte, intenta dar ánimos a su “Carlitos” y expresa su orgullo como madre por la admiración y reconocimiento que él recibe como artista.

En un momento de la conversación, sin embargo, exterioriza su frustración con el personaje del padre de sus hijos, Carlos Valenti Sorié, por haberlos abandonado en el extranjero y a su suerte. Invitado por el presidente a residir y abrir negocios en Guatemala, el italiano trajo consigo a su mujer e hijos, abrió una barbería y fundó el primer cine del país. Sin embargo, tras fracasar sus negocios, abandonó el país y, en él, a su familia.

La madre demuestra satisfacción al no encontrar rastro de él en su hijo, Carlos Valenti Perrillat. En este sentido, la pérdida se refleja en el desamparo del padre de familia y la pérdida de la figura paterna en la vida de este artista. No se considera desatinado reflexionar sobre la influencia que la ausencia de esta figura, junto a la comparación que realiza la madre entre padre e hijo, podría ejercer sobre la identidad del joven.

Adicional a la identidad nacional y a los seres importantes, la pérdida se manifiesta todavía en otra dimensión: “Pero lo que más me molesta, dice, es que a veces, cuando estoy pintando, la vista se me torna borrosa, opaca. Imagínate, mamá, que por ratos pierdo la vista. ¿Y

qué es un artista sin sus ojos?” (Halfon, 2017, p 114). La situación espaciotemporal continúa siendo la misma que en el punto anterior. La madre de Carlos Valenti permanece enferma, recostada en su cama, mientras conversa con su hijo. Dentro de su diálogo, el artista pronuncia estas palabras, se percibe, en un intento de expresar frustración por los problemas provocados por su visión deteriorada.

Sin embargo, si se indaga un poco más, es posible advertir una pérdida más profunda que no se observa en la superficie: la pérdida de su identidad como artista. Para Carlos Valenti, la vista no es únicamente el “sentido corporal con que los ojos perciben algo mediante la acción de la luz” (Real Academia Española, s.f.b., definición 1). Va más allá de ello, pues la vista significa para el pintor una herramienta —*la* herramienta— que utiliza para dar vida a su imaginación en la forma de arte. Como se aborda más adelante en este análisis, su insistencia en ser artista, en pertenecer a este mundo, es revelador de lo que constituye su identidad.

3) Aunque una faceta de la vida de una persona, en teoría, no debería significar su entera identidad, se observa el tamaño sustancial del protagonismo del arte en la vida de Valenti: “por el dolor, siento que el espíritu se ha evaporado de mi cuerpo, que ya no tengo alma. Soy un mísero animal viviente. Vivo como un mueble, animalmente” (Halfon, 2017, p. 136). Valenti se lamenta con estas palabras en el desenlace de la obra, momentos antes de morir. En el capítulo XIII, narrado por él mismo, el pintor camina por las calles de París mientras reflexiona sobre su vida, sobre la condición de sus ojos y sobre su amor por el arte. Su lamentación, evidentemente, es a causa de la pérdida precipitada de la vista, pero, más allá, se lamenta por las repercusiones de ello en su vida.

Se considera que un factor importante en los sentimientos exteriorizados por Valenti es la distinción que ostenta hasta ese momento dentro del campo. Los elogios que recibe de colegas y

miembros de los círculos artísticos, de alguna manera, son capaces de ejercer presión sobre su persona y la percepción de sí mismo. Por ende, al momento de perder por completo su visión, ¿qué será de él? Además de perder su capacidad de apreciar su arte de manera visual, también se pierde a sí mismo, pues pierde su razón para vivir, lo cual se acentúa al decir “ya no tengo alma” (Halfon, 2017, p. 136). El pintor podrá ser ambivalente sobre su identidad nacional, pero siempre se identificará a sí mismo, sobre todo, como un artista.

c. Heterogeneidad cultural

La heterogeneidad cultural es un elemento, asimismo, muy presente dentro de esta obra del escritor guatemalteco. El desarrollo de esta se da, por la mayor parte, en la ciudad de París. La reconocida metrópoli, desde el tiempo en que se sitúa el contexto de *Pan y cerveza*, ha sido un crisol de culturas, recibiendo a migrantes de todas partes del mundo. Se observa que la mayoría de los personajes que aparecen en esta narración son, en efecto, migrantes.

1) La influencia que surge de las interacciones multiculturales puede observarse en algunos momentos de la narración. Por ejemplo: “Pues, como ya te había dicho, le cuento, estábamos en el Bar Boulier, con Ricardo Castillo. Yo, por costumbre catalana, tomaba un cortadito, y él, por costumbre francesa, tomaba un espresso.” (Halfon, 2017, p. 45). La escena se desarrolla dentro del estudio que comparten Rafael Rodríguez Padilla y su colega Eduardo de la Riva.

El capítulo inicia con el recuento de los viajes de Rafael Rodríguez Padilla por Europa. Sin embargo, De la Riva pregunta sobre la situación del suicidio de Valenti, puesto que en Guatemala se encontraban lejos de los hechos. Padilla procede a relatar los sucesos del día en que se descubrió la muerte de Carlos Valenti, desde su perspectiva junto con los demás artistas presentes, en el Bar Boulier.

La intención detrás de las palabras del artista es, evidentemente, responder a la petición de su amigo tan detalladamente como pueda, incluso describiendo el café que cada uno bebía. Sin embargo, lo relevante en este pasaje con respecto a la heterogeneidad cultural es, precisamente, las costumbres adquiridas por los artistas en sus viajes fuera de sus países de origen. Como se describe en el texto, Rodríguez Padilla, previo a su llegada a París para visitar a sus colegas, había estudiado por muchos años en Barcelona. Como resultado de esa residencia temporal adquirió un hábito nacido de la relación e interacción con personas de la cultura en la que se introdujo.

De manera similar, se observa que Ricardo Castillo, otro artista guatemalteco, asimiló hábitos franceses debido a su introducción en aquella cultura. Como resultado, se observa a dos artistas de nacionalidad guatemalteca con una influencia cultural de otras partes del mundo que, a su vez, tiene la capacidad de influir, más allá de costumbres relacionadas con el café, en la manera de pensar y de actuar.

2) Finalmente, se observa la manera en que la heterogeneidad cultural influye internamente en Guatemala: “Nos conocimos a principios de siglo, no recuerdo en qué año, creo que fue en el taller de Santiago González, el escultor venezolano que fue discípulo de Rodin (...)” (Halfon, 2017, p. 23). El segundo capítulo de la obra, narrado por Rafael Yela Günther, inicia con el pintor y escultor guatemalteco recordando a su querido amigo, Carlos Valenti. En estas páginas, Yela Günther retrocede al tiempo en que, junto a otros colegas del medio artístico, celebraban en Puerto Barrios la partida de Mérida y Valenti hacia París. La intención de sus palabras, se entiende, es recordar y comentar acerca del carácter que percibe en Valenti, desde su perspectiva.

Como se conoce, debido a capítulos posteriores de *Pan y cerveza*, Reyna Barrios, presidente de la república en esos momentos, es el responsable de haber atraído a Guatemala al escultor venezolano Santiago González, entre otros artistas extranjeros. Originalmente conocido como Carlos González, ya había emigrado, en otra oportunidad, desde Venezuela hacia París con el objetivo de estudiar más sobre la escultura en el centro del mundo artístico. Consecuencia natural de su relación con artistas como Rodin y Camille Claudel, al momento de emigrar ahora hacia Guatemala, traía consigo una gran cantidad de cultura francesa empacada, para enseñar en este país centroamericano.

La influencia en la vida y el desarrollo artístico de los jóvenes se manifiesta de manera evidente en esta cita. Tanto Yela como Valenti asistían de manera regular al taller de Santiago González con fines de aprendizaje, y se convirtieron en discípulos dedicados de este talentoso artista. Como se revela más adelante en la obra, el venezolano emerge como un maestro fundamental para Carlos Valenti y sus colegas de la generación del 10, dejando una huella en su florecimiento como artista. Asimismo, la relación entre ambos se profundiza y se evidencia la influencia aún más cuando el joven artista, en un capítulo posterior, busca de manera activa recibir consejo de su maestro.

d. Desplazamiento y migración

Los problemas reales, físicos y sociales que trae consigo el desplazamiento y la migración se dejan ver de distintas maneras a lo largo de esta obra. Se observa, por ejemplo, en la formación de comunidades migrantes en el extranjero, entendiéndose, de manera deductiva, como el resultado de una necesidad de apoyo y familiaridad en un lugar foráneo para aquellas personas. Asimismo, es percibido a través de las dificultades atravesadas por los migrantes fuera de sus lugares de origen.

1) Por una parte, se observa en los artistas guatemaltecos viviendo en Francia: “Ahí se juntaban los guatemaltecos todas las tardes con gente como Gris, Léger, Matisse, Braque y Picasso. Tomaban café mientras discutían horas sobre distintos aspectos del arte” (Halfon, 2017, p. 45). Esto lo narra Rafael Rodríguez Padilla a su camarada, Eduardo de la Riva, durante su conversación, en el capítulo IV. Con la intención de responder la pregunta de su amigo, procura recordar los pormenores de la situación. Relata lo ocurrido el día del descubrimiento de la muerte de Carlos Valenti, y menciona este detalle importante sobre el bar frecuentado por los artistas.

Lo que vale la pena resaltar de la cita es la mención a los guatemaltecos como una unidad. Puede observarse en otros capítulos cómo estos artistas se describen siempre juntos. Y es que, en un ambiente ajeno para un migrante, ¿qué más que un poco de familiaridad en aquello que no es del todo conocido? La referencia al entorno ajeno ya la realiza el venezolano Santiago González en el capítulo IX, cuando describe a Valenti su experiencia durante los tiempos inmediatamente posteriores a su llegada a París.

2) La falta de recursos es, también, otra dificultad enfrentada por los migrantes: “Al principio no fue fácil, no tenía mucho dinero ni una idea clara de por qué estaba allí” (Halfon, 2017, p. 96). Santiago González, en su plática con Carlos Valenti, comparte estas experiencias mencionadas anteriormente, en el patio de su estudio en Guatemala. El estudiante comparte con el maestro venezolano su deseo de regresar a París como artista. Este, a su vez, con intención de guiarlo de alguna manera, comparte con el joven las situaciones por las que atravesó, recién llegado a la capital francesa.

La escasez de recursos, como bien lo vivió el escultor tras emigrar de Venezuela, es una realidad ante la cual muchos migrantes deben enfrentarse al momento de su arribo en un país extranjero. En adición a dicha penuria, deben adaptarse a la nueva cultura y, en algunos casos,

también deben aprender a sobrepasar de una manera u otra la barrera del idioma. El conjunto de estos obstáculos puede ser detonante para otros desafíos como la dificultad para integrarse a la cultura del nuevo país, ser víctimas de discriminación, experimentar aislamiento, y demás. Situaciones como estas, se comprende, son lo que también guía el deseo de encontrar y pertenecer a una comunidad y de sentirse identificado en un nuevo país.

e. Interconexiones culturales

La exploración del martirio emerge como uno de los temas prominentes abordados en *Pan y cerveza*. Los sentimientos de desesperanza y frustración, que a menudo se encuentran en su origen, son experiencias humanas de naturaleza universal que trascienden las diferencias geográficas, culturales y lingüísticas del mundo. En cierta medida, estas vivencias compartidas —especialmente aquellas relacionadas con la pérdida— actúan, en contraposición a los factores anteriormente mencionados, como factores que unen.

1) El martirio y el sufrimiento del artista es enfatizado de manera recurrente dentro del texto. Una cita que lo ejemplifica es la siguiente: “Ah, el sufrimiento que acompaña al artista, me dice aún sentado, algunos, como Schumann, como Tchaikovsky, no logran tolerarlo” (Halfon, 2017, p. 77). Comparte Claude Debussy esta sombría reflexión con su estudiante, Ricardo Castillo, un día en que se encuentran dentro de su habitación. El compositor guatemalteco se excusa para atender el funeral de su querido amigo, Carlos Valenti, y el maestro francés comenta haber escuchado algo acerca de él. Con intención de compartir su pensamiento, reafirma que, en efecto, el final inesperado del joven es una realidad trágica, mas no poco común, en el medio artístico.

Como bien indica Debussy al finalizar el capítulo, “unas flores no son siempre unas flores” (Halfon, 2017, p. 77). Y es que, en ocasiones, aunque las aguas parezcan tranquilas, lo

mismo no puede ser dicho sobre lo que sucede por debajo de la superficie. En este sentido, mediante otras referencias a través del libro, se conoce el gran pesar que atormentaba a Carlos Valenti, quien no lo expresó con nadie más que con su madre en el capítulo XI. El sentimiento de desesperanza latente en su interior, junto con factores descritos en el análisis desde Pierre Bourdieu, se convierten en el motor de su suicidio.

La obra aquí analizada, sin duda, se encuentra poblada de figuras destacadas en el campo artístico en el contexto de principios del siglo XX. Las palabras de Claude Debussy, con respecto al sufrimiento que acompaña al artista, no podrían ser más verdaderas si se realiza un recuento de los personajes que se muestran —interviniendo o simplemente mencionados— dentro de las páginas de *Pan y cerveza*. Puede estudiarse y advertirse que, al igual que Carlos Valenti, ha habido múltiples casos en la historia en los que se ha sabido del suicidio de un artista, entre ellos: Vincent Van Gogh, Carlos Casagemas, Rafael Rodríguez Padilla, Piotr Ilich Tchaikovsky, Robert Schumann y Carlos Valenti.

La universalidad del sufrimiento de las mentes creadoras es un elemento de pérdida que une. Bien puede ser observado el martirio en los artistas mencionados por Debussy en este fragmento de página: Tchaikovsky, compositor ruso, y Schumann, compositor alemán. Si bien la causa de la muerte del primero es objeto de debate, es conocido que el segundo pretendió suicidarse, sin llegar a tener éxito. Schumann, quien padeció de inestabilidad mental a lo largo de su vida, sufrió episodios de depresión severa y agotamiento nervioso. Es después de su intento de ahogarse en el río Rin que se tomó la decisión de internarlo en un asilo (Abraham, 2023). Como se puede observar, el sufrimiento y la desesperanza experimentados por diversos artistas trascienden las fronteras y las diferencias culturales. Por ejemplo, el guatemalteco Carlos Valenti

compartía un martirio igual de grande con el neerlandés Van Gogh, o el alemán Robert Schumann.

3. Análisis desde Pierre Bourdieu

Se presenta, ahora, el análisis de *Pan y cerveza* desde la teoría del sociólogo francés, dividido en las categorías conceptuales establecidas anteriormente.

a. Legitimidad cultural

La cuestión de la legitimidad emerge de manera prominente en la obra, y su presencia se percibe tanto a través de la cultura, como de los *habitus* específicos relacionados con el ámbito social del arte. Esta legitimidad, a su vez, influye en la distinción de ciertos personajes dentro de la narración y en la reproducción social de *habitus* en el ámbito artístico.

1) Como primer ejemplo de legitimidad cultural se encuentra la cita siguiente:

“Generaciones futuras asociarán el nombre de José María Reyna Barrios con el progreso estético, la belleza citadina, la cultura y, en especial, las artes. El mecenas de las artes, así me dirán” (Halfon, 2017, p. 34). El presidente de Guatemala del contexto histórico de la obra, José María Reyna Barrios, funge como narrador del capítulo. Mientras recorre las calles de la ciudad, se llena de orgullo al reflexionar sobre las mejoras que ha logrado en el país, como la invitación a inversores y artistas extranjeros, para establecerse en el mismo. Además, comparte con el lector sus sueños de promover el arte en Guatemala y vislumbra a las generaciones futuras, reconociéndolo como el mecenas de las artes.

Su discurso interior es claramente emitido con la intención de elogiarse y reconocer los beneficios y el progreso que considera haber aportado al país. A través de su amplio capital social, pretende embellecer la ciudad a través del arte. A diferencia de la filosofía del arte por el

arte defendida por muchos artistas, en este caso, el arte se utiliza como medio para obtener reconocimiento y distinción. En adición, busca promover corrientes artísticas específicas en el país, mostrando preferencia por las corrientes europeas sobre las autóctonas; es decir, el progreso estético al que se refiere Reyna Barrios en el capítulo no es el mesoamericano, sino el europeo.

Pero ¿por qué? Esto se debe a que, hasta el presente, lo europeo continúa contemplándose como un símbolo de prestigio y estatus. El personaje de Reyna Barrios, con el poder que ostenta como presidente dentro de la obra, tiene la autoridad para definir lo que es legítimo, es decir, lo que es más deseable, y, en contraposición, lo que no lo es. En consecuencia, dentro de la obra, se establecen estándares en el país sobre lo que es más aceptado y admirado en el ámbito artístico, algo a lo que haría eco el poeta Jaime Sabartés en páginas posteriores. Esto se refleja en la presencia en Guatemala de artistas como Andrés Galeotti, Francisco Durini y Antonio Doninelli, entre otros, así como en sus talleres, los que son frecuentados por jóvenes guatemaltecos que comienzan su carrera en este campo.

Un fragmento de texto que respalda este argumento es el siguiente: “en el estilo de los *Champs Élysées* parisinos, y con la ayuda del arquitecto Francisco Durini, mandé a forjar el Bulevar 30 de Junio” (Halfon, 2017, p. 34). A través de este, se demuestra que en lugar de brindar oportunidades laborales a artistas guatemaltecos y fomentar el arte nacional, se prefiere emplear a artistas extranjeros para embellecer la ciudad. Esta acción revela una clara preferencia por lo europeo, así como su legitimidad al establecerlo como el estándar de belleza en el país. Esta preferencia también puede compararse y extrapolarse a la autopercepción del guatemalteco en el ámbito global.

2) En la obra, sin embargo, también se observan casos donde se señalan y se cuestionan actos de deslegitimación inconscientes:

Irónico, ¿no?, lo interrumpo. Ustedes, teniendo un acceso tan directo a esa misteriosa y magnífica cultura, prefieren estudiarnos a nosotros que estamos tan lejos. Siempre me pareció interesante, les digo, mientras a ellos, distraídos, les parecen más interesantes todos mis lienzos que mantengo volteados contra la pared. (Halfon, 2017, p. 84)

La escena se desarrolla en el taller de Picasso. Como ha sido descrito anteriormente, el español observa que Valenti no parece guatemalteco. Luego de la contestación que recibe del joven, procede a preguntarle sobre lo que piensa sobre el arte étnico mesoamericano. El artista guatemalteco no tiene respuesta, pues no lo conoce muy bien.

La pregunta se entiende que nace de una genuina curiosidad por la opinión del joven al respecto, de una nación a la que considera que pertenece. Sin embargo, la carencia en la respuesta revela la marcada diferencia, especialmente en la sociedad guatemalteca, sobre el interés existente entre el arte autóctono y el arte europeo. A pesar de considerarse perteneciente a la cultura guatemalteca, no parece mostrar interés ni curiosidad por este tipo de arte. También puede observarse, en las líneas siguientes, que a sus otros compañeros —Mérida y Magritte— tampoco parece interesarles lo que Picasso tenga que decir sobre el arte mesoamericano.

La preferencia por el arte europeo es una cualidad que no se limita a los círculos artísticos. Como se ha observado, también se encuentra presente en figuras como la de Reyna Barrios durante su mandato como presidente del país. No obstante, resulta importante reconocer la complejidad del fenómeno. Es muy probable que este sea multicausal y que involucre factores que van más allá de los límites abordados en el presente trabajo.

2) La influencia de la legitimidad sobre la distinción de ciertos personajes se percibe, en adición a la figura de Reyna Barrios, sobre la de Carlos Valenti:

Todos valorábamos enormemente su opinión. A veces lo hallaba pintando en la Escuela Normal de Varones, o en el taller de Doninelli, o tomando café en el Gran Hotel, o charlando con Arévalo Martínez en las mesas del Hotel Unión, del italiano Marinelli. (Halfon, 2017, p. 23)

Rafael Yela Günther, narrador del segundo capítulo, habla sobre el personaje de Carlos Valenti. Inicia describiendo la manera en que ambos se conocieron en el taller de su maestro en común, Santiago González, escultor venezolano radicado en Guatemala que fue discípulo de Rodin. Procede a detallar la admiración que otros actores dentro del campo artístico en Guatemala sentían por Valenti.

La intención del escultor se interpreta como una descripción llena de admiración por un colega dentro del campo. Lo que este fragmento de texto permite observar es el grado de —más allá de aceptación— asombro y encanto logrado por el pintor ítalo-guatemalteco tanto en colegas como en maestros. A su vez, dicho asombro y encanto lleva a que se legitime a este actor en el campo. Esto conduce a la distinción de su persona, motivo por el cual es reconocido dentro de la obra tanto en los círculos nacionales como en los internacionales.

El asombro y el encanto nace de su prodigiosidad, como se deduce por medio de las opiniones que los diferentes personajes expresan a lo largo de la obra. Su legitimidad y distinción se debe a una cualidad enaltecida por los actores del campo artístico. Puede tomarse como ejemplo el hecho de que Valenti parece encarnar lo que el personaje de Claude Debussy describe como “el verdadero artista” en capítulos posteriores de la narración.

Esta concepción del verdadero artista parece perseguirlo, pues también es abordado por su maestro, Jaime Sabartés. Se deduce que existe la posibilidad de que la suma de estas

concepciones del verdadero artista resulte ejerciendo una presión sobre su persona, que también implica ser admirado por sus colegas y maestros en el campo del arte.

Es posible reflexionar sobre la presión de continuar siendo considerado un gran artista de acuerdo con las creencias establecidas en el campo y que son, a su vez, compartidas extensamente dentro de las páginas de la obra. Por ende, ¿qué sería considerado cuando su vista empeorara y no pudiera crear más obras de arte? En su vida —dentro de las páginas de este libro— había sido conocido como un artista pródigo, por lo que se considera como un factor que podría haber influido en lo que Valenti expresa estar sintiendo en los últimos capítulos de *Pan y cerveza*.

3) La legitimación de los artistas mártires es un factor que también se considera importante, sobre todo para el desenlace de la historia. El final es expuesto desde los puntos de vista de personajes cercanos a Carlos Valenti:

El camino del arte ha sido señalado a costa de sangre. Emile Zola, les digo a los jóvenes que han venido hasta Quetzaltenango sólo para visitarme, dijo una de las más grandes verdades del arte moderno. La senda del arte moderno, dijo él, está delineada por mártires, o algo por el estilo. (Halfon, 2017, p. 105)

Da inicio con estas palabras el capítulo narrado por Jaime Sabartés. Mientras los jóvenes discípulos se encuentran alrededor del maestro, el poeta español expresa, les transmite, su firme creencia en la figura del artista como mártir. Su intención, dada la relación maestro-estudiante entre Sabartés y los jóvenes Mérida, Valenti y Yela, puede interpretarse como inculcadora.

Lo que vale la pena resaltar de estas palabras es, sobre todo, el empleo del discurso referido para la validación del argumento de Sabartés. En la oración, Sabartés utiliza la figura de

Émile Zola para otorgar legitimidad a su razonamiento con respecto al artista martirizado. En otras palabras, se legitima este *habitus*, como algo normal.

Es muy probable que su legitimación sea parcialmente responsable de la influencia sobre Carlos Valenti, tanto en sus pensamientos como en sus acciones previas al suicidio. La legitimación proveniente de figuras distinguidas en el campo como Sabartés y Zola —y probablemente otros personajes pertenecientes a la esfera— es convertida posteriormente en reproducción social.

b. Distinción cultural

Estrechamente relacionada con la categoría previa está la distinción cultural, pues muchas veces es debido a la distinción que un actor posee que las acciones del individuo son legitimadas y, muy probablemente, reproducidas en un momento posterior. La distinción dentro de *Pan y cerveza* se observa, sobre todo, en la relación de los personajes que son actores dentro del campo social del arte, representantes de una estética y movimientos europeos, así como con el cúmulo de capital cultural poseído por los mismos. A partir de ello puede medirse el rol que tienen las percepciones que se sostienen acerca de otras personas en la autopercepción del individuo, en sus pensamientos y en sus acciones emanadas de los mismos.

1) Con respecto a la relación entre determinados capitales culturales y la distinción, de la obra se rescatan escenas como la siguiente: “Generaciones futuras asociarán el nombre de José María Reyna Barrios con el progreso estético, la belleza citadina, la cultura y, en especial, las artes” (Halfon, 2017, p. 34). Como se planteó en la categoría previa, estas palabras pertenecen a Reyna Barrios y son dichas durante su recorrido por la ciudad capital. Además de la legitimación antes señalada, puede evaluarse la intención detrás de sus palabras. Y es que, para el personaje

del presidente guatemalteco, el embellecimiento de la ciudad con arte europeo tiene menos que ver con atender a la ciudad y todo que ver con su beneficio personal a través de la distinción.

Su deseo de distinción, de ser reconocido por su aporte a la subjetiva mejora de la estética guatemalteca también pone en evidencia otra cuestión. A lo largo del capítulo es posible observar el uso que su personaje hace, tanto de su capital cultural como de su capital social, para obtener la distinción que ambiciona. Igualmente, es posible observar, por medio de comentarios a lo largo del capítulo, el uso de su capital cultural para el mismo efecto. En distintos momentos durante el mismo, Reyna Barrios hace referencia a lugares como París o los Campos Elíseos en un intento de asemejar la Ciudad de Guatemala a estos sitios, proceso que, a la vez, traería distinción a su persona.

2) En contraposición a Reyna Barrios, la distinción que circunda a Valenti tiene diferente procedencia: “Porque, de hecho, la gente no lo sabe, pero antes de ingresar a la Academia de Bellas Artes, Carlos Valenti era un pianista virtuoso” (Halfon, 2017, p. 25). Como fue señalado de manera previa, Rafael Yela se encarga de describir a Carlos Valenti, en el segundo capítulo, mientras observa a todos los invitados congregados en Puerto Barrios. Miembros del medio artístico se encuentran presentes junto a familiares de Valenti como su hermana y su cuñado. Mientras esto sucede, Yela medita sobre la admiración de estos artistas por el joven pintor italo-guatemalteco.

La admiración por Valenti que este narrador observa en los demás se hila con un *habitus* legitimado también dentro de la obra por Debussy, en el capítulo VII; sus palabras se abordan posteriormente en el presente trabajo. Ellas, sin embargo, legitiman lo que considera característico del verdadero artista: lograr encontrar las relaciones entre las diversas ramas del arte. En consecuencia, el virtuosismo de Valenti en la música, en conjunto con su virtuosismo en

las artes visuales —como se establece en un momento posterior del capítulo—, devenga la distinción que se le da dentro del campo artístico, consecuencia natural de su excelencia en los *habitus* apreciados por el mismo. Se observa de esta manera una clara diferenciación entre Reyna Barrios y Valenti. Por un lado, se encuentra un individuo quien decide ejercer su influencia y capital social con la finalidad de lograr la distinción; por el otro, se encuentra un individuo cuyo propio cúmulo de capital cultural, los *habitus* indicados para el campo y un talento innato le ha conferido distinción entre sus pares.

Sobre lo que vale la pena reflexionar, en el desenlace cronológico de la obra, son los efectos de esta distinción sobre Carlos Valenti, incluso de manera posterior a su muerte: “Una verdadera sorpresa su suicidio, le digo, ninguno de nosotros lo esperábamos, pues era un muchacho agradable, talentoso” (Halfon, 2017, p. 77). En el capítulo VII —previamente citado— Debussy y Ricardo Castillo dialogan en la habitación del maestro francés. La noticia de la muerte de Valenti, para ese momento en la obra, ya era conocida en París. Debussy pregunta si se trata del entierro del pintor guatemalteco al que asistirá Castillo, tras lo cual expresa la percepción que se tenía en la Ciudad de las Luces sobre el joven y comunica su sorpresa ante tal desarrollo de eventos.

Resulta interesante observar los distintos factores que entran en juego y el impacto que podrían haber causado en Valenti. Primeramente, la percepción del campo artístico, tanto en Guatemala como en París, sobre el artista guatemalteco. Su imagen en este ámbito era la de un artista virtuoso con un cúmulo de capital cultural y *habitus* legitimados o aplaudidos en el círculo artístico. En consecuencia, el suicidio de un joven prometedor, con características virtuosas, viene como asombro para los artistas de círculos cercanos. Sin embargo, vuelve a distinguirse, incluso en la muerte, por dejar una huella en el arte realizando algo inesperado. En primer lugar,

su muerte no pudo ser prevista ni por sus amigos más cercanos; en segundo lugar, estuvo acompañada por su última obra, la cual pretende expresar el sentimiento de profunda desolación del pintor momentos antes de partir: su “Desnudo de niña”.

c. Reproducción social

El primer punto que se rescata en relación con esta categoría conceptual —que se enlaza a su vez, con otra categoría previamente descrita— es que ciertos *habitus*, que se forman dentro del campo social específico de las artes, son frecuentemente legitimados por figuras clave dentro del mismo. Esto lleva a un enaltecimiento del determinado *habitus* por los demás actores, lo que tiene como resultado una relación interesante entre el arte y la identidad. En este sentido, se normalizan creencias y actitudes particulares que posteriormente son interiorizadas y reproducidas por los actores del campo. En la obra, esto se observa a través de los actos de inculcación realizados por figuras prominentes dentro el campo artístico —como Sabartés, Rodin o Picasso— que tienen como objetivo, según lo que resalta Bourdieu sobre la pedagogía, crear *habitus* que perduren.

1) Múltiples maestros fungen un rol de inculcación en el transcurso de la obra. Como primer ejemplo puede observarse al poeta Jaime Sabartés en el capítulo X:

Como ya os dije, a costa de su propia sangre, muchacho. Cuando los ideales se levantan sobre una base sólida de creencia y la sangre es el líquido que debe forzosamente formar argamasa, el resultado es indestructible. El creador desaparece, su creación es, entonces, para siempre, nuestra. (Halfon, 2017, p. 106).

Estas palabras de Sabartés son dichas ante un grupo de jóvenes aprendices que llegan, con intención de verlo, a Quetzaltenango. Dentro de ellos se encuentran los personajes de Rafael Yela Günther, Carlos Mérida y Carlos Valenti. El contexto de la escena se desenvuelve durante

una conversación que sostiene el poeta español, con el grupo de jóvenes artistas. Su lección sobre la función del artista es interrumpida en un momento por uno de los hermanos De la Riva, quien pregunta el precio que se paga por ser el mensajero que trae de vuelta el arte al mundo, por ser el que traduce el lenguaje divino de los dioses. Sabartés replica con este pensamiento, el cual desarrolla posteriormente como argumento a favor del martirio.

Un indicio de que las palabras del poeta español son un acto de inculcación de *habitus* — esquemas de comprensión de la realidad a través de las cuales se estructuran prácticas, comportamientos y formas de pensamiento— es la relación social que se observa en la conversación. En este instante, Sabartés ejerce la función de maestro al poseer más capital cultural para transmitir que los jóvenes De la Riva, Yela, Mérida y Valenti. El hecho de ser considerado un maestro para generaciones más jóvenes legitima instantáneamente su punto de vista, para ser posteriormente interiorizado por los aprendices y reproducido. Esto se observa también en la conclusión del capítulo, cuando el poeta percibe una profunda tristeza en el aire que envuelve a Valenti, y teme haber encendido una luz en él —o quizá habérsela apagado—, dentro del alma.

2) Sabartés no es, sin embargo, el único artista establecido que inculca, en el transcurso de la obra, *habitus* específicos al campo de las artes en los jóvenes:

Me gusta leer el diccionario, dice, porque las palabras también son música. Poesía, pintura, escultura y hasta las melodías de tu violín, Castillo, provienen todas del mismo lugar, y el hombre que logra encontrar sus relaciones, ése es el verdadero artista. ¿Le gusta a usted Mallarmé? (Halfon, 2017, p. 74)

El contexto en el que se encuentra esta cita es la conversación sostenida en la habitación de Claude Debussy entre él mismo y Eduardo Castillo. El compositor francés afirma que el

verdadero artista es quien tiene la capacidad de encontrar las relaciones entre las distintas ramas del arte y puede canalizarlo en su actividad creadora. La discusión continúa luego de la respuesta afirmativa de Castillo ante la pregunta de Debussy, y este ejemplifica lo que acaba de comentar con su pieza para orquesta *L'Après-Midi d'un Faune*. Esta creación, arguye el maestro, nació de la lectura del poema homónimo de Mallarmé, que, a su vez, estuvo inspirado en un lienzo de Boucher. Aunque no se describe explícitamente dentro del texto, se asume, por la descripción, que hace referencia al *Pan y Siringa* (1760-1765) del pintor (Museo del Prado, 2023).

La relación social entre ambos (maestro-aprendiz) establece el tono de la conversación y valida lo que el maestro dice como un acto de inculcación. Debussy, frente a Castillo, se presenta como una persona con mayor experiencia y cúmulo de capital cultural en el campo del arte — elemento que confiere, a su vez, beneficios de distinción, según Bourdieu (1986)—. Posee la experiencia y el conocimiento del valor de las obras interdisciplinarias —aún admiradas en nuestro tiempo— como la que ejemplifica en el capítulo VII. De esta manera, lo que pronuncia es entendido como conocimiento legítimo y lo transmite a generaciones más jóvenes como la de Ricardo Castillo, amigo, a su vez, de Carlos Valenti. Al mencionar a su amigo fallecido en este mismo capítulo, Debussy habla —apegado a la categoría de distinción cultural— sobre la prodigiosidad de Valenti en el ámbito de las artes, reafirmando con ello lo que considera la esencia del verdadero artista.

3) El lector puede percibir a lo largo de los capítulos, la formación del pensamiento de Valenti en armonía con lo expresado por quienes son figuras modelo en su vida:

Por el arte, le anoté una noche viendo a mi madre en su lecho de muerte, hay que sacrificarlo todo, hay que rendirle culto como a una divinidad, vivir sólo para la obra allí en el lienzo, depositar la vida entera, todo nuestro amor en ella. (Halfon, 2017, p. 135)

La escena que enmarca la cita aquí expuesta se desarrolla en el capítulo XIII. Este abre con el personaje de Carlos Valenti, narrador del capítulo, comprando un revólver y un par de balas en una tienda. Triste y meditabundo, camina por las calles de París pensando en el dolor que causará en las personas cercanas a él; sin embargo, también expresa su congoja por el rápido deterioro de su vista. Sus palabras comienzan a sugerir, dentro de su monólogo interior y junto a la compra del revólver, su intención de quitarse la vida.

Entre sus hilos de pensamiento, dentro del capítulo, se recuerda de una carta que alguna vez le escribió al pintor guatemalteco Agustín Iriarte. Como se observa en la cita, Valenti alude a sí mismo dentro de la carta cuyo destinatario es el pintor guatemalteco. Se puede apreciar, en ella, cómo el personaje reproduce las ideas ya inculcadas por sus maestros, haciéndolas visibles ahora a través de sus propios pensamientos sobre el arte.

La noción del arte como divinidad, por ejemplo, es un concepto ya mencionado por Sabartés, cuando los jóvenes artistas llegan a visitarlo a Quetzaltenango. Otra idea inculcada por el poeta español, que es ahora reproducida por Valenti y observable en su propio discurso, es la idea del artista martirizado, la idea del arte como merecedora de sacrificio. Y aún más que ello, merecedora del sacrificio más grande: la propia vida.

La idea expresada por Picasso, en páginas anteriores, sobre la invalidez en el arte de las intenciones no materializadas, aunada a lo expresado por Sabartés, podría ser una influencia en el pensamiento posterior de Valenti y su deseo de terminar con su vida como muestra de sacrificio y devoción al arte. Después de perder la vista, toda obra de arte que podría ver o realizar quedaría en intención y no se lograría materializar. Una consecuencia de estos *habitus* inculcados durante su vida artística es la compenetración entre su identidad y la figura del verdadero artista o del artista martirizado favorecido por los maestros. El desenlace natural, puesto que Valenti

decide identificarse en el transcurso de la obra únicamente como un artista, es entregar su vida como sacrificio último y pintar algo que logre expresar, como bien señalaba Picasso, lo que encuentre dentro de su alma antes de morir y con ello dejar una huella en el arte.

4) Para su suicidio, Valenti también se inspira en aquellos artistas que admira. El pasaje siguiente permite observar la manera en que comienza a planificar su muerte: “No sé, monsieur, como le dije, fue sólo una sensación que me dio al querer saber él tantos detalles sobre la muerte de Van Gogh” (Halfon, 2017, p. 145). El contexto se desarrolla durante una conversación entre René Magritte y Carlos Mérida. El capítulo inicia con Kees van Dongen en el momento en que este le solicita a Magritte, narrador del capítulo, acompañar a Mérida en la búsqueda de Valenti, quien no se ha presentado en su taller. Los jóvenes colegas salen en busca del pintor, quien se convierte en el centro de la conversación que sostienen. Mientras caminan, intentan recordar la última vez que lo vieron antes de ausentarse.

Las acciones engendradas de la inculcación, que posteriormente culminan en el suicidio del joven pintor, pueden también ser observadas a través de situaciones citadas por los personajes alrededor de Valenti. Asimismo, demuestran la influencia de otras figuras reconocidas en el campo sobre los jóvenes artistas y las acciones que pueden derivarse de la legitimación de ciertos *habitus*.

En la escena citada, brotan posteriormente en el diálogo algunas observaciones de Magritte en el comportamiento y las acciones de Valenti, preocupado en especial por su gran interés en Van Gogh. Su intención es, claramente, comunicar su preocupación a alguien que considera amigo íntimo de Valenti y un colega en el campo artístico. Tras exteriorizar esta opinión, Mérida pregunta la razón de tal preocupación, pues Valenti llevaba un tiempo leyendo

un manuscrito del artista que le había conseguido. Magritte replica lo ya expuesto, y posteriormente en la conversación agrega:

Hoy, por ejemplo, me preguntó cómo se había matado Van Gogh. (...) Se disparó en el pecho, le digo, con un revólver. (...) Sí, luego quería saber dónde en el pecho, pero esos detalles, le dije a Valenti, no me los sé. (Halfon, 2017, p. 145)

Adicional a Van Gogh, otro artista reconocido de quien Valenti decide reproducir es el francés Claude Monet. Dentro de la misma conversación, Magritte admite que el pintor italo-guatemalteco también deseaba saber si el rumor sobre la pérdida de la vista de Monet era verídico. Resulta interesante rescatar el interés del joven por esta información, dado que destaca al pintor francés como una figura de legitimación ante el joven guatemalteco. Cabría mencionar de la biografía de Monet que, curiosamente, se registra 1912 como el año en que comienza a desarrollar cataratas en los ojos, lo cual provocaría un cambio drástico en sus obras posteriores (Hajar, 2016, p. 41). Ello quiere decir que esta noticia en el campo artístico sería relativamente nueva en el momento en que Valenti también estaría perdiendo rápidamente la calidad de su vista.

Otro aspecto relevante de la biografía de Monet para mencionar es su intento de suicidio en 1868. Los motivos detrás del mismo son ampliamente conocidos. Se conservan, incluso, cartas como la escrita por Monet a su amigo, el pintor Frédéric Bazille, donde le comenta haberse arrojado al Sena, empujado por sus penas financieras luego del nacimiento de su hijo (Gerard A.J. Stodolski, Inc., s.f.). Evidentemente, las penas que impulsaron pensamientos suicidas tanto en Monet como en Valenti se encuentran muy distanciadas entre sí. Sin embargo, como una figura artística ya muy bien establecida para 1912, se puede resaltar la manera en que

el pintor guatemalteco busca una fuente de legitimación más, además de Van Gogh, para sus pensamientos o acciones.

Del pintor neerlandés también reproduce un *habitus* proveniente desde el escritor Charles Dickens, quien recomienda un desayuno de pan y cerveza para quienes desean abandonar este mundo. Estas dos menciones en conjunto realizan una buena labor de mostrar *habitus* que son legitimados por figuras con determinado poder o relevancia dentro de la estructura social del campo. Posteriormente, estos *habitus* proceden a ser reproducidos por otros actores, quienes los legitiman ante los demás en una cadena como la que se observa (Dickens – Van Gogh – Valenti). En la carta, Van Gogh cita a Dickens como fuente que legitima un acto relacionado al suicidio que para ese momento ya había reproducido. El mismo acto, legitimado por Dickens y Van Gogh, sería posteriormente reproducido por Carlos Valenti tras su indagación en la vida del segundo.

5) A través de los fragmentos de texto aquí mostrados se revela el conjunto de *habitus* que el pintor ítalo-guatemalteco ha interiorizado y que reproduce en un intento de emular a los grandes y morir como artista. Es decir, morir como un mártir ante la divinidad del arte. Las averiguaciones y los rituales que sigue culminan en el suicidio:

Y hoy, arte divina, musa de musas, pienso mientras camino por los jardines de Luxemburgo, te haré mi último y más profundo sacrificio. Si no puedo tenerte, no puedo vivir. Si mi vida no es para servirte, entonces, no vale la pena vivirla. (Halfon, 2017, p. 135)

Estas palabras son pensadas por Valenti mientras camina por las calles de París, momentos antes de regresar a su estudio y acabar con su vida, no sin antes culminar su corpus artístico con su *Desnudo de niña*. Estos pensamientos que surgen en su mente reflejan la

profunda desesperanza que siente por su condición, y más adelante añade que tiene la sensación de que su alma ya ha abandonado su cuerpo. Carlos Valenti, el pintor italo-guatemalteco, ya no es quien se encuentra en este mundo. Su envoltura se encuentra entre los vivos, pero su verdadera esencia ha desaparecido.

En este momento de la obra resulta provechoso analizar este cúmulo de *habitus* que de una manera u otra llevó al personaje de Valenti a tomar la decisión de tomar su vida en aquel fatídico día de 1912. Es interesante la manera en que, a través de la influencia de diversos personajes importantes, tanto en su vida personal como en el campo artístico, asume la creencia de que un artista vive exclusivamente para su arte, hasta el punto de limitar su identidad como ser humano a un acto de creación.

El concepto del artista martirizado elevado en la obra por Sabartés, la alabanza del verdadero artista o del artista prodigioso, la idea de que el arte es una divinidad a la que hay que rendir culto y que es merecedora de sacrificio, la creencia de que la creación es la única huella del artista en el arte. La inculcación de todo este sistema de creencias y las acciones llevadas a cabo a partir de él, culminan en un joven reproduciendo *habitus*, tomando la decisión de desayunar pan y cerveza y suicidarse con un revólver apuntando al pecho. Es probable que lo hiciera con la esperanza de emular a un gran artista como Van Gogh —quien, a su vez, emulaba lo dicho por Dickens— y dejar su marca definitiva en el mundo del arte, tanto a través de su muerte como de su última pintura.

d. Acceso y exclusión

Dentro de esta categoría conceptual, lo que se rescata es la condición del campo social del arte como un espacio exclusivo, por diversos motivos. En él, entran en juego muchos factores como las dinámicas de poder y la distinción en el mundo artístico, lo que implica también la

búsqueda de reconocimiento y legitimidad, el acceso a oportunidades, el acceso a recursos culturales, entre otros. En la obra, el acceso y la exclusión relacionados con el campo artístico puede observarse, por ejemplo, por medio de la legitimación dada por instituciones y el determinado capital social poseído por ciertos actores del campo, lo cual lleva a mejores y mayores oportunidades para los mismos.

1) El acceso, en el contexto de la Guatemala de la obra, a determinadas oportunidades, por ejemplo, se observa en los inmigrantes invitados al país:

Además, empresarios de todas partes del mundo volvieron su atención hacia nosotros, uno de los cuales fue mi antiguo amigo, el italiano Carlos Valenti Sorié, quien, entusiasmado con las oportunidades económicas que le ofrecía nuestro pequeño país, y en vísperas de la susodicha Exposición, en 1891 decidió quedarse permanentemente, trayendo de París a su esposa de origen francés, Helena, a su primogénito, Emilio, a su encantadora hija, Blanca, y a su hermoso e inquieto hijo de tres años, Carlos. (Halfon, 2017, p. 36).

José María Reyna Barrios es quien en esta ocasión narra del capítulo. Mientras pasea por las calles de la Ciudad de Guatemala, se desborda con soberbia al reflexionar sobre las acciones que ha emprendido para cumplir su sueño de convertir a Guatemala en un pequeño París. Durante su monólogo interior, reitera su deseo de ser recordado como el mecenas de las artes y de que asocien su nombre con “el progreso estético, la belleza citadina, la cultura y, en especial, las artes” (Halfon, 2017, p. 34). Se enorgullece de haber persuadido de trasladarse al país a artistas como Andrés Galeotti, Francisco Durini o Santiago González, así como empresarios deseosos de prosperar en Guatemala, como el personaje de Carlos Valenti Sorié, padre del protagonista de la obra, Carlos Valenti Perrillat.

Como se puede apreciar, su invitación a estos artistas y empresarios tenía la intención de “mejorar” a Guatemala mediante la contribución de capital cultural, social y económico por parte de estos extranjeros. Posteriormente en la narración, el propio Picasso cuestionaría este enfoque al comentar sobre el arte étnico mesoamericano ante los jóvenes, Mérida y Valenti.

Reyna Barrios, al fungir como presidente de la nación, ostenta en la obra cierto poder para legitimar movimientos, corrientes estéticas e incluso artistas en este campo social aparentemente alejado de la política. En ese contexto y en esa época dentro del mundo de *Pan y cerveza*, su posición política y su capital social, le conferían un poder notable para modificar al país a su manera, influyendo en las creencias y preferencias de diversos estratos de la sociedad. Una manifestación de su predilección por lo europeo en detrimento de lo autóctono se refleja en la cantidad de oportunidades que se abrieron, especialmente en el ámbito cultural y artístico, para los inmigrantes y sus descendientes.

Esto se manifiesta claramente en la ascendencia europea de destacados artistas guatemaltecos que se mencionan en la obra, como Carlos Mérida, Carlos Valenti, Rafael Yela Günther y Carlos Wyld Ospina. Estas oportunidades les brindaron la posibilidad de establecer conexiones con figuras destacadas del campo artístico, viajar a diferentes países para enriquecer su capital cultural y destacarse a nivel nacional e internacional. Además, esta preferencia por lo europeo, debido a las invitaciones de Reyna Barrios, también se muestra en las personas que detentan el poder económico en el país. Esto se evidencia en los propietarios de muchos negocios en Guatemala, como la Peluquería Valenti y el Cine Valenti —primer cine de Guatemala, propiedad del italiano Carlos Valenti Sorié— mencionados en la narración.

2) Dedicarse al arte, asimismo, es un privilegio reservado para unos pocos: “El verdadero artista, al igual que Hermes, habla al mismo tiempo el idioma de los dioses y el idioma de los

mortales. El pintor utiliza el lienzo como un instrumento para traducirnos las ideas divinas que él logra percibir” (Halfon, 2017, p. 107). Jaime Sabartés expresa su pensamiento de esta manera mientras conversa con los jóvenes Mérida, Yela y Valenti durante su visita a Quetzaltenango. Al ser la relación entre Sabartés y los jóvenes artistas una de maestro-aprendiz, se percibe que la intención detrás de las palabras del poeta barcelonés es inculcar en la siguiente generación las creencias que se tienen dentro del mismo campo acerca del arte y el artista. En este fragmento en particular, Sabartés enfatiza al arte como divinidad y al rol del artista como el mensajero que traduce lo que percibe.

Lo que vale la pena analizar en este pequeño fragmento de la narración es la asimilación entre el arte y el artista con lo divino. Se advierte claramente cuando se equipara, por ejemplo, con el dios griego Hermes. También se evidencia a través de la distinción hecha entre el idioma de los “dioses” —en este caso, el arte— y el de los “mortales”. Estas comparaciones son reflejo, asimismo, del lugar distinguido del arte dentro de la sociedad y, por lo tanto, esa exacta distinción se vería reflejada en los artistas que tienen el acceso para traducir esas ideas divinas del arte. Sin embargo, no todos poseen el privilegio de ser mensajeros de los dioses, pues es conocido que el capital cultural relativo al campo del arte no admite a todos por igual (Bourdieu, 1986, p. 25).

3) Finalmente, la clase y el capital social también se relacionan con el acceso y la exclusión en el campo del arte: “A veces lo hallaba pintando en la Escuela Normal de Varones, o en el taller de Doninelli, o tomando café en el Gran Hotel, o charlando con Arévalo Martínez en las mesas del Hotel Unión, del italiano Marinelli” (Halfon, 2017, p. 23). Las palabras de Rafael Yela Günther, narrador de este capítulo, hacen referencia al joven Carlos Valenti y los lugares donde se le podía encontrar en la Ciudad de Guatemala. “Yelerita” —como se le conocía en el

campo artístico—, se encarga en su narración de exponer ante el lector un poco de la personalidad de su colega dentro de lo que fue la generación del 10. Dentro de los lugares donde usualmente se le encontraba, el escultor guatemalteco destaca la Escuela Normal de Varones, el taller de Doninelli, el Gran Hotel y el Hotel Unión.

Dentro del campo artístico, el capital social que un individuo posee es crucial. Aquellos que tienen conexiones con críticos de arte, curadores, artistas distinguidos y otros actores influyentes, tienen mayores probabilidades de obtener exposición y ser reconocidos en este mundo. Por consiguiente, ello significa que puede ser excluyente para aquellos que no tienen el mismo acceso a estas redes. Con los lugares frecuentados por Valenti y el círculo que formó la generación del 10, se puede deducir que los movimientos del arte en Guatemala se veían liderados por personas con acceso a estas relaciones sociales.

En este sentido, la clase y el capital social desempeñan un papel de gran influencia sobre la facilidad con la que se acumula el tipo de capital cultural necesario para ser artista y distinguirse dentro del campo. La influencia del capital social en el ascenso dentro del campo puede apreciarse, en primer lugar, en la afinidad existente entre Reyna Barrios y sus amigos, quienes incluían tanto artistas como empresarios extranjeros invitados a residir en Guatemala. En segundo lugar, se evidencia a través de las oportunidades que tuvieron artistas como Valenti, Arévalo Martínez y sus colegas para frecuentar lugares de renombre, como el Gran Hotel en su época o como París, y relacionarse con actores destacados en el medio. Estas experiencias les permitieron aumentar el capital cultural necesario para prosperar en el campo y distinguirse por sí mismos.

4. Los elementos culturales y cosmopolitas que influyen la construcción de la identidad en *Pan y cerveza*

A lo largo de la obra, se observan diversos elementos culturales y cosmopolitas que interactúan entre sí y que influyen en la formación de la identidad en los personajes. Zygmunt Bauman, quien abordó el tema de la identidad en la vida actual, menciona que la seguridad del sí mismo es una necesidad del individuo que se recibe, sobre todo, por medio de la comunidad (Pérez, 2022, pp. 134-135). Una manera en la que esto se hace visible en *Pan y cerveza* es a través de la fantasía de la inclusión global. Se observa cómo personajes como el Conde de Lautréamont y Carlos Valenti, quienes son producto de una herencia europea y una vida compartida entre continentes, generan un estado de desconcierto en las personas. Artistas quienes se identifican mayormente con una sola nacionalidad —como guatemaltecos, españoles o mexicanos—, enfrentan dificultades al abordar la identidad cultural de estos individuos. A su vez, los comentarios o tratamientos dirigidos hacia ellos desde este punto podrían tener un efecto sobre su autopercepción.

En este contexto, la heterogeneidad cultural se presenta de manera prominente en el libro con las interacciones sostenidas entre individuos provenientes de diferentes partes del mundo, incluyendo a españoles, neerlandeses, belgas, mexicanos, franceses, entre otros. Mediante esta multiculturalidad es que se hace posible observar la influencia mutua ejercida entre ellas. Las personas y comunidades de quienes se rodea el individuo tienen esta posibilidad de influencia que se concreta en *Pan y cerveza*, por ejemplo, mediante las costumbres y formas de pensar adquiridas por la convivencia entre culturas.

Esta multiculturalidad previamente explorada, conduce inevitablemente al tema de la migración. A través de este es posible observar un fenómeno peculiar en la narración, que

reafirma la necesidad del individuo de la estabilidad que brinda la pertenencia y la aceptación de una comunidad. La obra arroja luz sobre la experiencia de los migrantes, principalmente en París; con frecuencia se menciona la reunión de los personajes guatemaltecos en esta ciudad extranjera. Esta tendencia a agruparse encuentra su explicación en la observación realizada por el personaje de Jaime Sabartés, quien plantea que, en un entorno tan distinto, es natural anhelar la compañía de aquellos que ofrecen una sensación de familiaridad y pertenencia fuera del lugar de origen.

La universalidad de la pérdida y del sufrimiento también resulta ser un elemento que influye de alguna manera a los personajes y su construcción de la identidad. Por una parte, se observan diversos individuos que, de manera recurrente, atraviesan penurias de carácter similar, independientemente de su origen étnico, de su cultura o su idioma. El sufrimiento, los sentimientos de desolación y desesperanza, emergen como fenómenos que no se restringen a un grupo particular de individuos, sino que son unificadores y globalizantes. Por lo tanto, resulta comprensible que los personajes como Valenti se identifiquen con aquellos cuyas experiencias en el sufrimiento resultaron afines a las suyas, como Van Gogh, Monet o Casagemas.

La pérdida, sobre todo de la identidad nacional, también acarrea consigo sus efectos sobre la construcción de la identidad en individuos de origen multicultural, como en el caso de Valenti. Bauman habla sobre la pérdida de la estabilidad que se deriva de la creciente inclinación a renunciar a la pertenencia a una comunidad con lazos sólidos y estrechos; una estabilidad que es necesaria (Pérez, 2022). En esta línea, se observa en la trama a un individuo que, por ejemplo, se afirma como guatemalteco; sin embargo, al ser confrontado por Picasso sobre la cultura con la que se identifica, no le es posible dar respuesta a la pregunta del maestro español.

La legitimidad, como categoría de análisis, también permea la obra de múltiples maneras. Algunos *habitus* específicos dentro del campo social del arte, por ejemplo, son objeto de legitimación en el contexto de la obra. Uno de estos *habitus* legitimados, resalta la influencia significativa no solo de la legitimidad, sino también de la reproducción en la trama, donde los *habitus* respaldados dentro del campo pueden también, además de influenciar la identidad de los personajes, desencadenar consecuencias trágicas. La legitimidad también se observa en las preferencias de los personajes y sus elecciones, las cuales, a su vez, pueden hallarse influenciadas por los grupos sociales y culturales que rodean a cada individuo.

Los factores previamente expuestos, la legitimidad y la distinción, desempeñan un papel relevante en la reproducción de los *habitus* deseados dentro del campo artístico tal como es presentado en la obra. Estos elementos convergen hacia el tema principal de *Pan y cerveza*, que es el suicidio de Carlos Valenti. Al analizarlo a la luz de las teorías de Siskind y Bourdieu, emergen muchos elementos que ejercen influencia sobre las palabras y acciones que culminan en un desenlace desastroso, lo cual, sucede a través de una cadena de legitimación - distinción - reproducción social.

Los *habitus* inculcados, mencionados anteriormente, también pudieron haber ejercido un profundo impacto en la autopercepción de Carlos Valenti y en la construcción de su identidad. La presión ejercida por estos *habitus* y percepciones externas sobre su persona, llevada al extremo por el deterioro precipitado de su vista, pudo haberlo conducido a la convicción de que su vida no podría ser otra cosa más que una dedicación total al arte. Después de todo, en este campo Valenti era considerado un prodigio, un artista virtuoso, llegando al punto de ser reconocido como el más grande pintor de Guatemala por su colega, Carlos Mérida.

La percepción externa que se tiene de él, sumada al ideal del artista martirizado promovido por Jaime Sabartés, tiene el poder de evocar en él una profunda sensación de pérdida, al punto de hacer que sienta que su propia alma se ha desvanecido. Junto con la pérdida de su visión, también desaparece su arte, la razón misma de su existencia, y, en última instancia, se pierde a sí mismo. De igual manera, como consecuencia natural del cúmulo de pensamientos, de *habitus* específicos al campo artístico, inculcados en él por quienes le rodeaban, su destino se encaminó hacia el sacrificio último: pintar una obra final que pudiera plasmar, tal como Picasso sugirió en su lección, lo que él encontrara en lo más profundo de su alma antes de su partida, dejando tras de sí una huella imborrable en el arte.

C. El boxeador polaco: Análisis

Se presenta a continuación el resumen de esta obra publicada originalmente en 2008 y, posteriormente, en 2019 por Libros del Asteroide. Le siguen sus análisis respectivos desde Mariano Siskind y Pierre Bourdieu, para finalizar con un relacionamiento de los elementos culturales y cosmopolitas encontrados.

1. Resumen

El boxeador polaco es una urdimbre de narraciones. En ella se entretajan historias relativas a la vida cotidiana del personaje principal, Eduardo Halfon, así como el testimonio de su abuelo polaco, el cual, incorpora en todos sus capítulos. Dentro de todos los relatos, uno en particular cobra importancia: la vida del pianista serbio/gitano Milan Rakić y su desaparición. Tras conocerlo, este escritor guatemalteco, seducido por los cuentos de gitanos que le relata, emprende un viaje a encontrarlo después de que desaparece.

El primer capítulo, presenta a Eduardo, personaje, en su rol como catedrático de literatura en la Universidad Francisco Marroquín. El lector puede sumergirse en las clases que imparte en esta casa de estudios, donde conoce a un estudiante ejemplar llamado Juan Kalel. Halfon, atraído por sus pensamientos profundos, entabla conversaciones con el joven becado después de clase. Cuando Juan Kalel deja de asistir, le es comunicado que se ha retirado de la universidad. Se encamina hacia Pamanzana y una vez ahí, llega a conocer que el padre del joven ha fallecido, por lo que le es imposible reanudar sus estudios universitarios.

“Fumata blanca”, el capítulo siguiente, se desarrolla en un bar escocés ubicado en la Antigua Guatemala. En el mismo conoce e inicia una conversación con dos mujeres israelíes que visitan el país como turistas, quienes se sorprenden al descubrir que es un judío guatemalteco. Demuestran una mayor afinidad con él al advertir que comparte el apellido Tenenbaum con una de ellas, quien lleva por nombre Yael.

Las acciones del siguiente capítulo, “Twaineando”, se llevan a cabo en un coloquio sobre Mark Twain en el Duke Inn, en Durham, Carolina del Norte. El escritor guatemalteco atiende al evento como invitado, donde comparte su punto de vista sobre la literatura del autor estadounidense. Pareciéndole sus obras algo quijotescas, evidencia su argumento con algunos pasajes donde Twain cita a Cervantes. En el coloquio tiene la oportunidad de conocer al catedrático universitario Joe Krupp, quien ha pasado la mayor parte de su vida académica estudiando a Mark Twain. Este le confirma que ha habido artículos publicados sobre aquella observación y procede a decir que, a Mark Twain no hay que creerle nada, ni que su nombre real es Mark Twain.

Halfon es introducido en “Epístrofe” al pianista serbio/gitano Milan Rakić durante un concierto de marimba, en un mesón de Antigua Guatemala. Presentados por Lía, pareja del

guatemalteco, establecen rápidamente una buena relación. Conversan en torno al jazz y sus músicos preferidos, entre los cuales se encuentra Thelonious Monk. Al día siguiente, Eduardo y Lía atienden al concierto de Milan y se reúnen con él después del mismo. Halfon y Milan entablan de nuevo una conversación, esta vez acerca de las diferencias entre la música clásica en América y la música clásica en Europa. La conversación termina con Milan hablando de su origen gitano por línea paterna, su desdén por la cultura serbia y su deseo de vivir como gitano más que como un músico clásico.

La narración continúa con el testimonio del abuelo del personaje principal en “El boxeador polaco”, quien narra la escena en la cual, después de sesenta años de silencio, se abre con él y Grelata los eventos transcurridos en el tiempo que permaneció en el campo de concentración de Auschwitz. Captivo, de manera inicial, en el campo de concentración de Sachsenhausen, fue transferido al Bloque 11 de Auschwitz, tras descubrir que guardaba una monedita de oro, dada por otro judío, a cambio de más comida. Su salvación de aquel abismo tomó la forma de un boxeador polaco, quien le enseñó qué decir y qué no decir delante de los nazis, evitando ser fusilado.

“Fantasma” y “Postales” relatan la continuación del hilo narrativo en torno a Milan. El pianista mantiene contacto con Eduardo luego de su partida. Adoptando una vida nómada, el músico envía postales desde sitios distintos todas las semanas: Washington D.C., Denver, Boston, etc. En unas, Rakić narra la biografía de célebres músicos gitanos; en otras, relata cuentos gitanos llenos de fantasía. Una semana, sin embargo, cesan de llegar. Alarmado, Halfon siente la necesidad de emprender un viaje para encontrarlo. Aprovechando una invitación a Póvoa de Varzim, consigue un boleto de avión a Belgrado, como destino previo.

“La pirueta” narra su llegada y estancia en Belgrado, mientras busca a su amigo Milan. Lo recibe en la ciudad Slavko Nikolić, amigo de una conocida serbia en Guatemala. Durante su búsqueda, Eduardo descubre más sobre aquella ciudad dividida entre serbios y gitanos y las dinámicas entre ambos grupos. Todas las historias descritas por Milan, de pronto, se vuelven más tangibles. El personaje principal se adentra cada vez más en el mundo de los gitanos con la esperanza de hallar a su amigo, quien parece haberse esfumado de la faz de la tierra como un fantasma. Halfon, por fin, consigue colarse a un lugar celosamente guardado por los gitanos. Piensa escuchar el piano de su amigo, sin embargo, es distraído por una joven y la narración llega a su fin sin decir más.

Tras su aventura en Belgrado, se dirige a Póvoa de Varzim en “Discurso de Póvoa”. Invitado a participar en una conferencia con el tema “La literatura rasga la realidad”, el personaje confiesa su confusión e indecisión con el ángulo de este. Sin embargo, reflexiona sobre el tema haciendo alusiones al testimonio de su abuelo polaco y concluye que la literatura no es más que un buen truco de magia, donde se crea la ilusión de que la realidad es una.

2. Análisis desde Mariano Siskind

Se presenta, a continuación, el análisis para *El boxeador polaco* desde la teoría del académico argentino, dividido en las categorías conceptuales establecidas anteriormente.

a. Desplazamiento y dislocación

Una característica muy interesante de resaltar en *El boxeador polaco* es el sentimiento constante de no pertenencia, experimentado por los personajes que protagonizan la obra. Se observa de manera más prominente con el personaje de Milan Rakić. El pasaje que se muestra a

continuación es un ejemplo de la marginalización que el personaje experimenta en el transcurso de la narración.

1) “¿Qué hace un niño, Eduardito, que es excluido por unos y excluido por otros y odiado por unos y otros? Se aísla, eso hace” (Halfon, 2019, p. 93). “Postales” es un capítulo dedicado a presentar la compilación de todas las postales enviadas por Milan a Halfon. En una ocasión en particular, recibe una postal con el matasellos de Savannah, Georgia. En ella, con su usual letra diminuta, a modo de confesión, Milan relata a su amigo guatemalteco su experiencia de infancia, como hijo en el seno de una familia perteneciente a dos culturas diferentes. A pesar de haber nacido y crecido en Serbia, era discriminado por los dos grupos por igual. Por unos, era llamado *ciganin*, ‘gitano’ en serbio; por otros, *gadje*. Sin embargo, las agresiones, lejos de limitarse a lo verbal, continuaban con patadas o apedreamientos.

El pasaje citado, en el que un niño es discriminado y abusado debido a su origen, es capaz de brindar una visión de las dinámicas complejas de identidad cultural y pertenencia en una sociedad dividida. Milan, mitad serbio y mitad gitano, se encuentra en una situación paradójica, puesto que, a pesar de tener raíces en ambas culturas, es rechazado por las dos. Este doble rechazo, enfatizado con palabras como *ciganin* o *gadje*, no tiene implicaciones exclusivamente psicológicas, sino también físicas, ya que Milan sufre, asimismo, patadas y apedreamientos. Este tipo de violencia física y verbal es una manifestación extrema de la hostilidad que enfrenta Milan debido a su identidad cultural híbrida.

Posteriormente, la discriminación sostenida hacia este personaje es ratificada por Halfon durante su viaje a Belgrado. En este, se encuentra en un bar junto a Slobodan, un joven periodista que lo asiste en la búsqueda de su amigo perdido, cuando observa a un grupo de músicos gitanos comenzar a salir por la puerta. Con prisa, procura establecer contacto con ellos, preguntando, con

ayuda de Slobodan en traducción, si conocen a un pianista gitano llamado Milan Rakić. Muestra la única imagen que posee del músico, tras lo cual comienzan a reírse: “Dice, me tradujo Slobodan, que el tipo de la foto no es un gitano”. Posteriormente, “riéndose y gesticulando se marcharon” (Halfon, 2019, p. 116).

Como resultado de esta discriminación y abuso, Milan crece sintiéndose aislado por completo. La sensación de no pertenencia lo lleva a recluirse en sí mismo. Ya en su adultez, confiesa que su mayor talento no es la música, sino el encerrarse en sí mismo. Más que eso, es la habilidad de ignorar a las personas y de lograr que esas personas ignoren su presencia. Su reclusión y su nomadismo pueden ser comprendidos como síntomas de la sensación de no pertenencia, de una falta de hogar permanente, consecuencia del rechazo y la agresión físico-psicológica sufrida en su infancia. Como adulto, el personaje toma la decisión consciente de no pertenecer a ningún lugar, y de hacer esa no pertenencia parte de su identidad.

2) Halfon, al igual que Milan, experimenta la sensación de no pertenencia en su vida: Sólo podía pensar en cómo algunos huyen de sus antepasados mientras que otros los añoran de una forma casi visceral; en cómo yo no podría situarme lo suficientemente lejos del judaísmo, mientras que Milan jamás estaría lo suficientemente cerca de los gitanos. (Halfon, 2019, p. 63)

Estos pensamientos desfilan por la mente del personaje, mientras conversa con Milan en La Cueva de los Urquizú, comedor de comida tradicional antigüeña, luego de su concierto en las ruinas de San José el Viejo. Es ahí donde el pianista nómada comparte la otra parte de su origen al guatemalteco, es decir, su ascendencia por parte de su padre, quien era un acordeonista gitano. A pesar de la insistencia de su padre en alejarlo de aquel mundo y de su música, Milan declara: “yo traigo la música gitana entre las gónadas” (Halfon, 2019, p. 63). A pesar de haber estudiado

en las mejores escuelas de música clásica, lo que más deseaba era estar entre una caravana de gitanos, tocando y bailando música gitana.

La observación de Halfon al respecto resulta interesante. Como se descubrirá en capítulos posteriores, es un grupo social, una cultura, que no le guarda más que repudio. Y es que, a pesar de las discriminaciones a las que se enfrenta desde niño, aun así, continúa considerando la vida y cultura gitana como parte de su identidad. El escritor, al igual que Milan, experimenta el sentimiento de no pertenencia; sin embargo, contrario a aquel, la decisión en este contexto es tomada por el personaje. Mientras que Milan es repudiado por sus dos culturas de origen, Eduardo no se ve obligado a mantenerse al margen; sin embargo, es una decisión que toma debido a una alienación que percibe con la cultura.

3) El sentimiento de no pertenencia en este personaje, sin embargo, no solo se limita a la herencia cultural de su familia: “Jamás he logrado sacudirme la sensación de soledad y abandono que sentí metido en aquel frasco de vidrio” (Halfon, 2019, p. 73). El testimonio del abuelo, en el capítulo “El boxeador polaco”, es pausado brevemente por un recuerdo de la niñez del autor. En él, Eduardo narra una conversación con su madre en la cual le pregunta cómo llegaban los bebés a las panzas de las mujeres.

Atónita, busca en su mente las palabras más adecuadas para desembrollar el proceso. Cuando una mujer quiere un bebé, explica, visita al doctor y este le da una pastilla celeste si quiere un niño, y una rosa si quiere una niña. Posteriormente, se imagina metido en un frasco de vidrio, revuelto entre un montón de niñitos celestes y niñitas rosadas. Aunque es un recuerdo de infancia, el escritor confiesa que jamás ha logrado sacudirse aquella sensación, la cual experimenta con mayor fuerza, al escuchar la historia de su abuelo sobre el Bloque 11 de Auschwitz.

La confesión del personaje, al expresar que jamás ha logrado sacudirse esta sensación, revela un profundo sentido de dislocación y no pertenencia arraigada en sus experiencias. El frasco de vidrio al que alude es una imagen potente que condensa el aislamiento que siente en relación con el mundo que lo rodea. El frasco, asimismo, se convierte en una especie de barrera transparente que lo separa del resto del mundo. Mediante esta imagen se visualiza muy bien la sensación de alienación, como si estuviera observando la vida desde una distancia segura, que refleja al mismo tiempo, la soledad interna del personaje.

b. Pérdida

La pérdida en *El boxeador polaco* es expresada de diversas maneras. Por un lado, se percibe a través de la pérdida de la identidad nacional, como puede ser observado con los personajes de Milan Rakić y el abuelo del escritor guatemalteco. La pérdida puede percibirse, asimismo, a través de la interacción de los personajes en los denominados *non-places* de Marc Augé descritos por Nicolás Campisi (2018) en su ensayo. Finalmente, la pérdida emerge también como un síntoma del fin del mundo (Siskind, 2019) y como causante de la melancolía de este.

1) En primer lugar, a partir de este pequeño fragmento, se pueden identificar diversas capas de pérdida y rechazo en relación con Milan: “Es que en el fondo, igual que ellos, yo también soy un nómada, aunque mi padre no quiera aceptarlo. Y a un nómada no le vienen muy bien los límites” (Halfon, 2019, p. 62). Halfon y el pianista sostienen una conversación en torno a la música mientras meriendan. El guatemalteco pregunta sobre la inmensa afinidad hacia Liszt que nota en Milan. Confiando en su recién encontrado amigo, comparte la información sobre su ascendencia gitana por parte del padre. Sigue la declaración confesando que anhela la vida gitana con lo que ello implica: la música, el nomadismo y el desprecio por los límites.

Con esta revelación se determinan las capas de pérdida y rechazo que definen la relación de este pianista nómada con las distintas culturas que conforman su identidad. Por una parte, a pesar del rechazo de su padre hacia su propia cultura gitana, Milan la reafirma como propia. Este acto de afirmación, sin embargo, también se entrelaza al mismo tiempo con un rechazo hacia la cultura serbia heredada de su madre, y por extensión, hacia la cultura europea. Ello implica, como se observa en el capítulo, un rechazo a la tradición de la música clásica europea, la rigidez de las normas establecidas y el sedentarismo asociado con la mayoría de la población no gitana. Se observa en afirmaciones como la recién citada, o en comparaciones como la siguiente:

Jamás, en todos mis viajes, continuó, cargo conmigo un solo disco de Liszt ni de Chopin ni de Rachmaninoff. Pero no puedo pasar un día, Eduardito, sin escuchar un poco de música gitana, un poco de Boban Marković, o de Olah Vince, o del legendario Šaban Bajramović. (Halfon, 2019, p. 62)

Una característica de la cultura gitana, según lo expresado por Milan, también implica una pérdida de identidad nacional; esta es, el nomadismo. La vida nómada de los gitanos, un constante deambular por distintos lugares, implica una ruptura con la idea convencional de pertenencia a un territorio y del arraigo. Esta pérdida de identidad nacional se manifiesta, por ejemplo, en la diversidad de respuestas que Halfon recibe de los propios gitanos en capítulos posteriores al preguntar sobre el significado de la pirueta para su cultura. La variabilidad en las respuestas y la identificación de distintos grupos gitanos, como los *manouche* en Francia, resaltan la falta de una identidad gitana homogénea. De manera irónica, se observa cómo la pérdida de identidad, en este sentido, forma parte de la identidad de los gitanos.

2) No es, sin embargo, únicamente a través de la vida gitana que se experimenta la pérdida de identidad nacional:

Mi abuelo se rió aún confundido y se echó para atrás y yo recordé que él se negaba a hablar en polaco, que él llevaba sesenta años negándose a decir una sola palabra en su lengua materna, en la lengua materna de aquellos que, en noviembre del treinta y nueve, decía él, lo habían traicionado. (Halfon, 2019, p. 74)

Esta escena se desarrolla en el capítulo “El boxeador polaco”, en el que el abuelo de Halfon relata, tras sesenta años de silencio, los eventos ocurridos durante su confinamiento en Auschwitz. Un detalle de la historia que confía a su nieto es la descripción de la persona responsable de su salvación en aquella época: un boxeador polaco. El personaje narra con la intención de comprender al abuelo, y al escuchar estos detalles, pregunta por las palabras exactas que el boxeador recomendó; sin embargo, el abuelo se ríe, pero no da respuesta a la interrogante. Su nieto infiere que no desea hablar la lengua de un pueblo que lo traicionó.

La actitud del abuelo en esta escena revela la complejidad de sus emociones y cómo la traición sufrida durante el Holocausto ha moldeado su conexión con su lengua materna y su identidad nacional. La postura que toma frente a su lengua materna, especialmente su silencio, se presenta como un reflejo de la profundidad de la herida que aún lleva consigo. El hecho de que, incluso después de sesenta años de este silencio, el abuelo se niegue a revelar las palabras dichas por el boxeador revela que la experiencia vivida en Auschwitz dejó una marca imborrable en su relación con su idioma natal. Este silencio también se convierte en un testimonio de las cicatrices emocionales profundas que la traición y el sufrimiento extremo dejaron en él.

3) La pérdida en *El boxeador polaco* se manifiesta, asimismo, a través de la relación entre *non-places*, *homelessness* e identidad: “No era un bar escocés, sino un bar cualquiera en Antigua Guatemala que sólo servía cerveza y que se llamaba (o le decían) el bar escocés” (Halfon, 2019, p. 31). El tercer capítulo, “Fumata blanca”, inicia con la descripción de un bar en

Antigua Guatemala al que llaman “el bar escocés”. Sin embargo, es un bar escocés solo en nombre. Halfon ambienta el lugar donde se desarrollan los eventos de este capítulo con una descripción del bar. El personaje conoce en el mismo, bebiendo cerveza, a dos judías israelíes: Tamara y Yael, con las que entabla conversación. Posteriormente, descubren que Yael también comparte con Eduardo el apellido Tenenbaum y fantasean sobre la posibilidad de ser parientes.

Lo que resulta interesante de destacar de la escena es la sensación de *homelessness* (Siskind, 2019), que también puede asimilarse al concepto de *unhomely* propuesto por Homi K. Bhabha detallado en el ensayo de Nicolás Campisi (2018). Esta sensación se encarna a través de los *non-places* representados en la obra, como lo son aeropuertos y bares. *Non-places*, de acuerdo con *A Dictionary of Critical Theory* (Oxford Reference, s.f.), son lugares en los que cualquiera pueda sentirse “en casa”, independientemente de su origen real, porque son igual de alienantes para todos. Se pone como ejemplo la situación de los viajeros al visitar el extranjero. Al encontrarse en un país culturalmente ajeno, lo más familiar del país para ellos resulta ser sus *non-places* genéricos.

Bajo los conceptos anteriores, el escenario descrito en la cita se convierte en un recipiente carente de consistencia y contenido sociohistórico, al tratarse de un bar frecuentado, sobre todo, por turistas. Los personajes deben llenar esa ausencia por sí y para sí mismos con el objetivo de no volverse parte del fondo. En esta situación, el bar es el *non-place* que exacerba el sentido de *homelessness* contextual y la posibilidad de interacción con otros de la misma condición que permite la conexión con el mundo.

4) La pérdida como síntoma del fin del mundo puede ejemplificarse con lo siguiente: “69752. Que era su número de teléfono. Que lo tenía tatuado allí, en su antebrazo izquierdo, para no olvidarlo. Eso me decía mi abuelo” (Halfon, 2019, p. 65). Estas palabras dan inicio al quinto

capítulo de la obra, “El boxeador polaco”, donde se relata la historia del abuelo. Eduardo confiesa que no fue ya hasta crecer que logró comprender la importancia psicológica de aquella broma telefónica tras la cual el abuelo resguardaba la experiencia de un evento doloroso y traumático. Décadas después, aún le resulta difícil discutir el tema, tomando largas pausas al hablar.

El número en el antebrazo sirve como un potente símbolo que desencadena una serie de reflexiones sobre las diferentes capas de pérdida experimentadas, así como el trauma y la manera en que estas experiencias se entrelazan con los conceptos de fin del mundo, luto y melancolía.

En primer lugar, este número encarna un testimonio vivo del abuelo, un recordatorio constante de un pasado doloroso y traumático asociado al Holocausto. Siskind (2019) resalta la idea de que, a lo largo de la historia se han experimentado numerosos fines del mundo, y que para aquellos que han sufrido, siempre es el fin del mundo. Este número se convierte en una marca tangible de lo que fue *un* fin del mundo, el cual, se percibe con mayor violencia, por ejemplo, cuando el abuelo describe el Muro Negro de Auschwitz:

Era ya el año cuarenta y dos y todos habíamos oído hablar del Muro Negro de Auschwitz (...). Pero el Muro Negro de Auschwitz no me pareció tan grande como lo había supuesto. Tampoco me pareció tan negro. Era negro con manchitas blancas. Por todas partes tenía manchitas blancas, dijo mi abuelo mientras presionaba teclas aéreas con el índice y yo, fumando, me imaginaba un cielo estrellado. Dijo: salpicaduras blancas. Dijo: Hechas por las mismas balas después de atravesar tantas nuca. (Halfon, 2019, p. 73)

En segundo lugar, el número también simboliza la pérdida de seres queridos. Eduardo, posteriormente, narra que el abuelo guarda una fotografía de sus padres y hermanos tomada previo a la Segunda Guerra Mundial. Las siguientes palabras del narrador indican que, tras el

final de la guerra, no fue posible un reencuentro: “Quería que me hablara de Lodz y de sus hermanos y de sus padres (...), pedirle que me hablara de todo aquello que le había sucedido antes del treinta y nueve, antes de Sachsenhausen” (Halfon, 2019, p. 67).

La renuencia del abuelo a hablar sobre el Holocausto, aunque justificada, también impulsa de manera inconsciente el sentido de alienación que su nieto siente para con el judaísmo. Aunque no se percibe intencional, lo priva de la conexión con la cultura que ser un sobreviviente podría generar, especialmente a la luz de esta cita que revela el interés inicial del personaje por saber más sobre sus raíces en Lodz. El puente que pudo haber existido para la autoaceptación de esta parte de las raíces de Halfon se esfuma desde el inicio. No hay cimientos desde los cuales construir, porque esa conexión le fue negada, aunque sin malicia.

En tercer lugar, la escena inicialmente citada también destaca que el abuelo no ha superado completamente la experiencia del Holocausto. El hecho de que haya ocultado la verdad sobre el origen del número, de que haya guardado silencio durante sesenta años y que evite hablar polaco indica una incapacidad persistente para afrontar plenamente un dolor tan agobiante. El dolor puede ser percibido, incluso, a través de sus pausas: “calló de nuevo y me pareció que su discurso era como un sosegado oleaje (...) A lo mejor porque el dolor únicamente se tolera dosificado” (Halfon, 2019, p. 67).

La broma del número telefónico en el antebrazo emerge como un mecanismo para lidiar con este dolor, un gesto que su nieto resalta que tiene una relevancia psicológica. En adición, se destaca el uso de un anillo negro como señal de luto: “entonces se volvía a colocar el anillo de piedra negra que usaba en el meñique derecho, desde hacía casi sesenta años, en forma de luto” (Halfon, 2019, p. 70). La elección de llevar este anillo indica una conexión emocional persistente con el pasado.

A pesar de ser descrito como luto, el gran dolor que se percibe, y el hecho de que no hay indicaciones de haberse superado, la experiencia se asemeja más a la concepción de melancolía utilizada por Siskind (2019). La misma se caracteriza por no haber alcanzado o no buscar alcanzar un cierre, un desprendimiento de aquello que se ha perdido. No obstante, el acto de confiar el testimonio a su nieto —después de sesenta años—, le permite reconocer la experiencia traumática de la situación, *a la vez* que da un paso hacia adelante en el proceso de desprendimiento, cierre y sanación. Es decir, se está permitiendo vivir en su melancolía mientras busca, a través de la relación de su testimonio, dar un importante paso hacia ese desprendimiento. En consecuencia, este acto podría alinearse con la noción del luto melancólico de Siskind (2019).

Lo expuesto en estos párrafos revela, así, una especie de triada simbólica de pérdida anexada al pasado. En primer lugar, se encuentra el tatuaje, una marca tangible impuesta sobre el cuerpo del abuelo por terceros, que ahora queda como un recuerdo de eventos traumáticos sufridos. En segundo lugar, se encuentra el lenguaje, que es algo intangible y cuya renuencia a utilizarlo —decisión tomada de manera consciente— es señal de su alejamiento con la cultura que considera que lo traicionó. En tercer lugar, se encuentra el anillo, algo que es tangible y su uso indefinido es decidido también de manera consciente por el abuelo como señal de luto, para nunca olvidar.

c. Heterogeneidad cultural

La multiplicidad de culturas y su influencia en los personajes dentro de *El boxeador polaco* puede percibirse especialmente a través de los idiomas. Como se observará a continuación, las lenguas de los personajes hacen posible observar con más detenimiento la interacción entre las diferentes culturas a lo largo de la obra.

1) Como primer punto se observa el acervo cultural de Halfon, reflejado por el intercambio y uso de idiomas que le permite relacionarse con diversos individuos: “Pach’un tzij, dije. Y me quedé un tiempo saboreando esa palabra, degustándola únicamente por su sonido, por el delicioso encanto de pronunciarla. Pach’un tzij, dije de nuevo” (Halfon, 2019, p. 29). En el primer capítulo del libro, “Lejano”, el lector es sumergido en la faceta de la vida de este personaje dedicada a la cátedra. Como ya se ha dicho, durante sus enseñanzas en la Universidad Francisco Marroquín (UFM), destaca la figura de un estudiante que capta su atención de manera especial: Juan Kalel, un estudiante becado de primer año de Economía. El narrador, percibiendo el innato talento poético de Juan, establece una relación más cercana entre catedrático y estudiante.

Un día, sin embargo, descubre que ha regresado a su pueblo natal de Pamanzana. Impulsado por la curiosidad y el deseo de comprender, emprende un breve viaje hacia el pueblo para conversar con Juan. Caminando juntos por la plaza del pueblo, Eduardo devuelve el cuaderno de poesía que Juan le había entregado, el cual contiene sus propios versos. Es en este encuentro que surge el momento aquí presentado: el joven estudiante, quien busca compartir un fragmento de la riqueza cultural de su lengua con su catedrático, le pregunta si conoce la palabra “poesía” en kaqchikel. En seguida comparte que se dice *pach’un tzij*: trenzado de palabras. La palabra resuena en los labios de Halfon, quien se queda saboréandola y reflexionando sobre lo poético de la palabra misma.

La escena permite observar la riqueza y la diversidad cultural de Guatemala al proporcionar una ventana hacia la heterogeneidad cultural característica del país. Unas pocas horas de viaje desde la ciudad capital permiten conocer una diversidad de tradiciones y lenguas. La palabra *pach’un tzij* no solo comunica un significado lingüístico en el texto, sino que también

permite construir un puente que conecta a Kalel con Eduardo en un intercambio cultural. Compartiéndola, Juan no busca únicamente establecer una equivalencia entre los significantes de ambas lenguas, sino que también pretende transmitir la complejidad y la belleza de la creación poética en kaqchikel. Este momento en la historia revela la importancia de la lengua como parte de una cultura, pues Halfon obtuvo, a través de esta, un mejor entendimiento de la riqueza cultural del pueblo de Juan.

La escena también ilustra la curiosidad del personaje por culturas diversas. Este rasgo se manifiesta a lo largo de la obra por medio de su interacción con diferentes personajes, para lo cual utiliza numerosos idiomas. Se observa, también, cómo en otras oportunidades el personaje pretende hablar unas cuantas palabras en el idioma de estos individuos con la intención de establecer un ambiente acogedor y familiar para ellos. Más allá de una mera comunicación en ese idioma, el escritor guatemalteco lo utiliza como herramienta para abrir la puerta para una conversación y crear una conexión significativa con las personas. Como ejemplos alternativos se tienen la breve interacción que mantiene con dos niños franceses asustados en un avión, la conversación que logra iniciar con Tamara hablando hebreo, o las primeras palabras en serbio que intercambia con Milan al conocerse.

2) La compleja interacción entre culturas se escudriña también en la escena siguiente:

El viejito preguntó algo en gitano y después empezó a contar algo también en gitano . . . lo cual Petar iba traduciendo al serbio y Slobodan luego al inglés y finalmente, como la última y ya deformada muñequita de una matrioska, yo aquí al español. (Halfon, 2019, p. 126)

La búsqueda de Milan en “La pirueta” lleva a Halfon a interactuar tanto con gitanos como con serbios durante su estancia en Belgrado. El joven periodista Slobodan, a quien conoce

por mediación de Slavko, lo guía hasta el gitano Petar para preguntar acerca de su amigo pianista. Por medio de este personaje, a su vez, el escritor conoce a otro gitano, un anciano con el nombre de Ursari. Sentados alrededor de una mesa en casa de Petar, Halfon, tomando la oportunidad, pregunta sobre la significancia de una pirueta para los gitanos. Perplejos, los gitanos presentes replican de diferente manera y Ursari, a modo de respuesta, comienza a relatar un cuento en gitano, el cual, es traducido múltiples veces hasta llegar al español.

Eduardo se expresa con estas palabras con la intención de informar sobre la posible imprecisión de la historia traducida al español. Sin embargo, la escena también ilustra la heterogeneidad lingüística y cultural presente en la obra. La presencia de Slobodan, Petar y Halfon —quienes actúan en este caso como traductores entre Ursari y el lector— resalta la complejidad de la comunicación en este contexto multicultural. La narración del cuento gitano, traducida sucesivamente del gitano al serbio y luego al inglés, hasta llegar al español, implica una cadena de muchas interpretaciones culturales que pueden enriquecer la comprensión de este.

Este proceso de traducción y transmisión, sin embargo, también pueden desviar la narración del sentido original. La labor, del mismo modo, puede verse afectada cada vez por la interpretación personal, lo cual agrega aún más al proceso de transmisión de conocimiento, puesto que cada persona interpreta de diferente forma de acuerdo con sus experiencias vividas y su uso del lenguaje. Es así como la observación de Halfon sobre la posible imprecisión o deformidad de la historia traducida añade una capa de reflexión sobre los desafíos de transmitir de manera fiel al original la riqueza cultural de una lengua a otra.

Esta conciencia de lo que se pierde en la traducción destaca la dificultad de capturar por completo la diversidad cultural existente. Asimismo, es una muestra de que las interacciones entre culturas no se limitan a la comunicación verbal, sino que también se extienden a la

transmisión de conocimiento a través de múltiples idiomas y perspectivas. Todo ello refleja la complejidad del mundo cosmopolita que este narrador experimenta a través de sus vivencias.

d. Desplazamiento y migración

Los problemas físicos y sociales que trae consigo la migración pueden observarse, principalmente, a través de la discriminación en *El boxeador polaco*. Numerosas instancias, durante el transcurso de la obra, ponen de manifiesto ante el lector casos de discriminación, sobre todo, en contra del pueblo gitano. Se pueden analizar tanto a grandes rasgos como en individuos en particular, tales como Milan y Josy.

1) Los prejuicios sostenidos sobre el pueblo gitano en la obra pueden ejemplificarse con esta cita. La misma también puede ser relacionada con cualquier otro grupo de migrantes incomprendidos por la nación que, de mala o buena gana, los acoge:

Lía me comentó que hacía tiempo había visto una película donde unas caravanas de gitanos se comunicaban entre sí dejando este tipo de marcadores en las rutas, marcadores que eran interpretados como brujerías y nigromancias por los habitantes de un pueblito anacrónico de España. (Halfon, 2019, p. 82)

“Postales” se centra alrededor de las narraciones escritas por Milan a Halfon. Este describe cómo, en algún momento, el pianista había confesado aquella manía suya de enviar postales, a pesar de no desear recibir ninguna. Agrega que, a lo largo de sus viajes, iba dejándolas como un *patrin* para sus amigos. *Patrin*, había ilustrado Milan, significaba ‘hojas’ en gitano, pero también significaban las señales en el camino, como algún tronco quebrado de cierta manera, un manojo de ramitas atadas o un pañuelo. Lía, deseando añadir detalles a la conversación de esta peculiar práctica, relata el trágico final de una caravana de gitanos en un pueblito español.

Es posible observar, con la escena que se pinta en el capítulo, la rica tradición que esta práctica cultural y social encierra para los gitanos; sin embargo, también resalta cómo ella puede ser malinterpretada por quienes no comparten una misma herencia cultural. Se convierte, así, en motivo de malentendidos y estigmatización cuando llega a un contexto diferente. La reacción de los habitantes del pueblo español, por ejemplo —quienes perciben estas señales como brujerías y nigromancias— refleja la incomprensión y el choque cultural que a menudo enfrentan los migrantes y nómadas.

La escena también expone la lucha de los gitanos y, de manera particular, de Milan, por mantener viva su cultura nómada en un mundo que restringe cada vez más esta forma de vida. El pianista, durante el mismo hilo narrativo, menciona que “había adoptado él, en la medida de lo posible, una vida de nómada, pero nómada moderno, nómada metafórico, nómada postal, nómada ululando por un mundo donde ya está prohibido ser un verdadero nómada” (Halfon, 2019, p. 85). Esta persistencia, también evidenciada en Milan, resalta la resistencia de los gitanos por conservar una de sus tradiciones a pesar de las restricciones establecidas por sociedades distintas a la suya.

El tema de la incomprensión que se encuentra en el ejemplo citado se extiende más allá de la práctica del *patrin*. La migración, en general, conlleva el peso, como individuo, de ser malentendido y de enfrentar prejuicios debido a choques culturales. Los migrantes, al igual que los gitanos, en este caso, a menudo se encuentran en un territorio que no comparte ni sus creencias ni sus prácticas, lo que puede provocar rechazo, tensiones y conflictos.

2) La discriminación provoca, en algunas ocasiones y dentro del contexto de la obra, un trastorno en la autopercepción de los individuos y en su autoestima: “Quiere, le dice el niño entre sollozos, quitarse el color de gitano” (Halfon, 2019, p. 91). En “Postales”, capítulo al que

pertenece la cita, se narra la historia del entrenamiento del niño gitano a cargo de Liszt, para ganar una apuesta. El compositor consigue hacerlo entrar en una competencia, tras la cual hay una recepción de gala. Un hecho fatídico, sin embargo, causaría gran amargura en Josy —el niño—, pues alguien pierde una pulsera durante la velada y todos sospechan de él. Humillado, huye del lugar y Liszt lo encuentra en la bañera, raspándose y sobándose fuerte con la barra de jabón, deseando poder quitarse el “color de gitano”.

La trama de la película narrada por Milan refleja la realidad de un individuo talentoso que, a pesar de sus habilidades, continúa siendo víctima de prejuicios y discriminación debido a su origen étnico. El incidente de la pulsera revela la rapidez con la que la sociedad está dispuesta a estigmatizar. Por otro lado, la reacción de Josy, quien busca *rasparse* la piel *con fuerza*, entre sollozos, y quitarse desesperadamente el “color de gitano”, ilustra la profundidad del impacto psicológico que esta estigmatización puede tener.

Este acto simboliza la realidad de cómo la discriminación puede hacer que los individuos internalicen la vergüenza asociada con su identidad y que, abrumados por la humillación, intenten despojarse de su herencia cultural. La vergüenza, en este sentido, complementa la sensación de no pertenencia experimentado por este grupo de individuos. Resulta interesante de reflexionar cómo algo tan simple como la melanina de la piel puede convertirse en un marcador visual, para otros, de quién, así como un recordatorio para el mismo individuo.

La discriminación en el individuo también puede ser observada en el personaje de Milan Rakić, quien le confiesa a Eduardo la doble estigmatización que sufre debido a su herencia híbrida entre dos culturas que colisionan entre sí: “Para los serbios siempre he sido un gitano de mierda, un gitano sucio que no vale nada. Y para los gitanos siempre he sido un *gadje* de mierda,

un no-gitano de mierda” (Halfon, 2019, p. 93). El mismo sentimiento en Josy de querer rasparse la piel puede asociarse aquí con el apelativo “gitano sucio que no vale nada” tolerado por Milan.

e. Interconexiones culturales

La universalidad de la pérdida y del sentimiento de ser extranjero en uno mismo se evidencia en la obra mediante la similitud en las situaciones atravesadas por individuos de culturas diferentes. Estas experiencias que relacionan a los individuos pueden ser observadas, por ejemplo, con los personajes de Milan Rakić y Eduardo Halfon, o el abuelo polaco y el gitano Yusef.

1) Por una parte, el sentimiento de ser extranjero en uno mismo no se limita a un grupo social o cultural: “Soy un gitano que no puede ser un gitano y también soy un serbio que no puede ser un serbio” (Halfon, 2019, p. 93). Milan relata en una de las postales su experiencia, desde niño, en un mundo donde no es aceptado ni por un grupo cultural ni por el otro. *Ciganin*, le llaman de manera despectiva los serbios; *gadje*, le llaman de manera despectiva los gitanos. La familia de su madre, agrega, no lo acepta; la familia de su padre, tampoco. El personaje expresa con esta línea su frustración al no poder ser plenamente quien él es.

El ser humano por naturaleza es un ser social, por lo que la habilidad de alcanzar un nivel de comodidad consigo mismo depende en gran medida de la aceptación recibida por otros. Es necesario para la construcción de la identidad algún sentido de pertenencia a más de alguna comunidad. Sin importar si la mayoría percibe al individuo como un “otro”, debe haber alguien que lo incluya en un “nosotros” para la estabilidad y seguridad que tanto se busca.

La idea de ser repudiado por ambos grupos étnicos y no ser completamente aceptado por ninguno revela una dislocación profunda en la identidad de Milan y exagera su sensación de aislamiento. Esta experiencia; sin embargo, no es única para él. La sensación de ser extranjero en

uno mismo, de no encontrar un lugar donde encajar completamente, es una experiencia compartida por muchos personajes en la obra, independientemente de su trasfondo cultural. La narrativa de Milan, de hecho, se asemeja a la narrativa de Halfon, un personaje de culturas completamente distintas, quien también experimenta el sentimiento de no pertenencia, de dislocación, citado anteriormente en este trabajo.

2) La universalidad de la pérdida, por otra parte, se deja ver en momentos de la narración como el siguiente: “Cuentan los ancianos que Yusef, durante las noches, tocaba una pieza por cada gitano muerto ese día en las cámaras de gas” (Halfon, p. 86). Milan relata en sus postales, a menudo, historias de injusticias sufridas por el pueblo gitano. En una de ellas, se centra en aquella de un acordeonista gitano conocido con el nombre de Yusef. Narra que los abuelos decían que escuchar a Yusef era como escuchar el canto de una sirena. También contaban que el acordeonista había sobrevivido cuatro años en el campo de exterminio nazi de Chełmno, tocando todas las noches en las fiestas de los oficiales alemanes. Yusef tocaba una pieza por cada gitano muerto en las cámaras de gas cada día; llegó a tocar treinta y cinco mil piezas.

La historia de Yusef destaca la universalidad del sufrimiento humano y resalta cómo las experiencias traumáticas pueden conectar a individuos de diferentes culturas y etnias. Este relato, pues, es el segundo en el transcurso de la obra que narra las experiencias vividas en los campos de concentración durante el Holocausto. La primera vez que se mencionan en el libro es en la forma del testimonio del abuelo de Halfon y su sobrevivencia, gracias a un boxeador polaco, en Auschwitz.

Una contraposición interesante de realizar es el manejo del trauma en cada uno. Por un lado, el abuelo decide perder la parte de su identidad relacionada a Polonia por medio de su renuencia a hablar el idioma. Por otro lado, Yusef halla su refugio, su lugar para el duelo, en la

música como parte de su identidad gitana. Ambos, lenguaje y música, son aspectos intangibles que son capaces de transmitir los dolores que residen en el corazón.

3. Análisis desde Pierre Bourdieu

Se presenta, ahora, el análisis para *El boxeador polaco* desde la teoría del sociólogo francés, dividido en las categorías conceptuales establecidas anteriormente.

a. Legitimidad cultural

La legitimidad cultural puede ser observada en *El boxeador polaco* tanto a través de palabras y actos que legitiman ciertas prácticas, como a través de la deslegitimación de otras. Se observa, sobre todo, en el conflicto entre serbios y gitanos.

1) Las preferencias culturales permiten observar, por ejemplo, lo que es legitimado dependiendo de la cultura en la que el individuo se halla inmerso: “Mirá, dijo, a los americanos les gusta que se toquen las composiciones clásicas como si uno fuese una máquina o un robot. Sin ningún tipo de emoción personal. Sin uno estar presente. La música siempre igualita” (Halfon, p. 52). La conversación que el escritor y el pianista sostienen en el mesón de Panza Verde, el sitio donde se conocen, gira en torno a temas musicales.

Los personajes comparten, entre otras cosas, una afinidad por la música jazz y conversan de manera extensa sobre músicos como Thelonious Monk, Miles Davis y Bud Powell, entre otros. Posteriormente, sin embargo, Halfon pregunta si existe alguna diferencia entre los estudios de música clásica en Estados Unidos y aquellos en Europa. Rakić replica, con una percibida intención de crítica, que sí.

Esta escena permite ilustrar cómo el gusto no es solo una expresión individual, sino que también se encuentra arraigado en *habitus* formados por los contextos sociales, culturales y

geográficos en los que se desenvuelve el individuo (Bourdieu, 1979/2010). La respuesta de Milan a la pregunta de Eduardo resalta la mayor libertad expresiva en los estudios europeos en comparación con la rigidez estadounidense, lo cual revela cómo las prácticas culturales son, en gran medida, moldeadas por contextos específicos. Esta observación muestra una diferencia, incluso, en la jerarquía de valores para cada cultura: ¿tiene mayor importancia la libertad expresiva o la fidelidad a la pieza original? Para los estadounidenses, resulta ser lo primero; para los europeos, lo segundo.

Puede considerarse, asimismo, cómo estas diferencias pueden exacerbar aún más la sensación de alienación que experimenta este personaje, incluso mientras desempeña su trabajo. En Europa posee una mayor libertad para dejar relucir sus raíces a través de su música, pues no le es demandado atarse a una manera de interpretar las partituras y puede dejar fluir su necesidad gitana de improvisar y dejarse guiar por sus emociones. Por el contrario, en Estados Unidos la constrictión es total debido a las mismas preferencias culturales, haciéndolo sentir aún más distanciado de aquellos que lo rodean.

2) Se puede observar, asimismo, la legitimación de ciertas prácticas mediante la alusión a personajes distinguidos: “Así vive, mi querido Eduardito, uno de los mejores cantantes gitanos que ha habido” (Halfon, 2019, p. 82). Esta primera postal que Milan envía, en el capítulo “Postales”, relata la biografía del cantante gitano Šaban Bajramović. Llegando al final de su narración, Rakić menciona que la música de Bajramović no es su música, puesto que este jamás la había protegido o registrado. Además, agrega, la vida itinerante del cantante no permitía conocer dónde vivía ni por dónde viajaba. Su nomadismo le permitía aparecer y desaparecer, sin lazos ni responsabilidades ni límites de ningún tipo.

Se percibe la intención de Milan al utilizar la historia de Šaban Bajramović como una defensa a su argumento a favor del nomadismo. Su estilo de vida itinerante se presenta como una expresión auténtica de la vida gitana, desprovista de ataduras y límites. Aquí, el personaje busca establecer una conexión entre la figura respetada de este cantante y el estilo de vida que él desea poder llevar, utilizando la distinción de un personaje célebre para legitimar su posición. Milan idealiza aquí a la figura de Šaban debido a lo que él representa: el éxito tangible de lo que un gitano puede lograr, manteniendo el estilo de vida que tanto les es característico.

Otro ejemplo de legitimación de *habitus* por medio de figuras distintivas puede observarse cuando Milan narra la historia de Django Reinhardt, guitarrista y compositor gitano. En esta oportunidad, el pianista serbio-gitano narra lo siguiente: “Andrés Segovia lo escuchó tocar alguna vez y quedó tan impresionado que quiso ver la partitura, pero Django, riéndose, le dijo que no había, que era una simple improvisación” (Halfon, 2019, p. 89). Esta anécdota refleja una característica central a la cultura gitana: la improvisación. Django no sigue una partitura, sino que se basa en improvisar para tocar su música.

Esta idea revela, asimismo, el enfoque en la libertad creativa y la expresión personal en la cultura gitana, aspectos que Milan también replica en sus propios conciertos. La imitación puede ser considerada una forma de cumplimiento. De nuevo, se ve el intento de réplica con el cual este personaje pretende convencerse a sí mismo de su identidad gitana, a pesar del duro rechazo de los miembros de esta extensa comunidad.

3) Otro aspecto relativo a esta categoría que se encuentra presente en la obra es la deslegitimación de *habitus*: “Desde que tengo memoria, mi padre ha luchado por alejarme de su mundo y su música, por prohibírmela. Pero, como dijiste ayer del jazz, yo traigo la música gitana entre las gónadas” (Halfon, 2019, p. 62). Mientras Eduardo y Milan sostienen una conversación

en el comedor de Antigua posterior al concierto, este último manifiesta el rechazo profundo que su padre siente hacia su propia cultura. Esta es la razón, explica, por la cual también ha luchado por alejarlo de ese mundo —y todo lo que representa la cultura gitana— del que no aprueba. A pesar de sus prohibiciones, Milan declara, con intención de reafirmar una parte de su identidad, que lleva la música gitana “entre las gónadas” (Halfon, 2019, p. 62).

Resulta interesante ahondar en la razón detrás de esta deslegitimación. A medida que su padre desestima su herencia gitana, se revela la dinámica de poder que reproduce los *habitus* predominantes. En este contexto, la deslegitimación es una herramienta que perpetúa la estratificación social, en la que ciertas prácticas y *habitus* son rechazados por pertenecer a grupos marginados. En esta situación, ocurre muchas veces que los padres esconden ciertas tradiciones o características de su cultura porque estas han presentado problemas para ellos. Con esta acción pretenden evitarle algún grado de sufrimiento a su descendencia.

Sin embargo, puede observarse cómo, nuevamente, le es negado a un individuo parte de sus raíces como resultado de preocupación o trauma. Tanto Rakić como Halfon experimentan esta negación, pero la diferencia radica en las elecciones libremente tomadas por ambos. Mientras la relación entre Eduardo y el judaísmo resulta en alienación, Milan decide continuar en busca de la aceptación del grupo al que tanto desea pertenecer.

Como se observa, en medio de esta deslegitimación cultural surgen los desafíos identitarios que enfrenta Milan. La lucha interna entre la cultura heredada y las prohibiciones de su padre dejan al descubierto una tensión palpable, resaltando cómo la identidad gitana de este pianista es moldeada, tanto por factores externos, como por su propia búsqueda de autenticidad. Esta, asimismo, puede ser vista durante la improvisación —*habitus* gitano— en sus conciertos.

b. Distinción cultural

La distinción en *El boxeador polaco* se observa con mayor claridad a nivel macro en la comunidad gitana. Los *habitus* que son característicos de su cultura los hacen distinguirse de otras culturas circundantes. A nivel individual, se muestra en el personaje de Milan Rakić, a través de sus decisiones y su estilo de vida.

1) A nivel de comunidad, la distinción cultural se observa en los gitanos, quienes pueden ser identificados dentro del resto de la población por características particulares: “Escribió Milan: Los gitanos, Eduardito, poseemos tres grandes talentos. Hacer música. Contar cuentos. Y el tercero es un secreto” (Halfon, p. 83). Entre las postales que Milan envía a su amigo se encuentra una muy breve, en la cual redacta estas palabras, y que parece no tener conexión alguna con las que le preceden o le siguen. La postal tiene la imagen de una bahía nocturna e iluminada de Boston. Las únicas palabras que Rakić escribe detrás de esta imagen pertenecen a la enumeración de los tres grandes talentos citada de manera previa. La intención detrás de sus breves palabras también se mantiene en misterio.

La escena ilustra cómo, a través de estas prácticas culturales arraigadas, los gitanos construyen y preservan su identidad única. La música, los cuentos y el misterioso tercer talento no solo son manifestaciones artísticas, sino formas de expresión que los distinguen del resto de la sociedad. En la postal, Milan delinea aspectos fundamentales de su capital cultural, destacando cómo estas prácticas no son simplemente destrezas individuales, sino que constituyen el núcleo mismo de la comunidad gitana.

Halfon, al visitar Belgrado, logra experimentar personalmente lo que es destacado por su amigo en la postal. Observa cómo la mayoría de los gitanos se sumerge en la música, la danza y las narraciones. Crean su propio mundo separados del resto, donde estas expresiones son parte de

su esencia y los *habitus* inculcados y reproducidos dentro del pueblo gitano subrayan su distinción marcada del resto de la sociedad.

2) Esta distinción de la comunidad gitana también la replica Milan a través de sus acciones: “Ocasionalmente amenazan con no pagarme, y una vez, en Roma, hasta me insultaron y abuchearon, dijo con cierto orgullo, pero en general el público es compasivo o tal vez un poco inocente y escuchan mis caprichos sin protestar” (Halfon, p. 60).

Aún pensando en la improvisación inesperada de Milan, Eduardo le pregunta, durante su conversación en La Cueva de los Urquizú, si siempre decidía qué piezas tocar en el último momento. El pianista replica que siempre, aunque nunca sabe cómo decide qué piezas tocar. Ello quiere decir que el programa dado en sus conciertos es simplemente utilizado para encubrir las verdaderas piezas que tocará.

Al afirmar que siempre decide qué piezas tocar en el último momento, revela la esencia misma de su práctica musical. La elección aparentemente espontánea refleja no solo una preferencia personal, sino un *habitus* profundo. Esta improvisación se convierte, incluso, en una resistencia en contra de esos límites —que menciona en otros momentos— al buscar transgredir. También se observa en el personaje el influjo de los estudios de música clásica europea que, similares a la preferencia gitana por la espontaneidad, aprecian más la libertad expresiva del artista al tocar las piezas. La improvisación no es solo una elección estilística en este caso, sino que se convierte también en un medio de distinción; en sus conciertos la originalidad emerge como un toque distintivo que refleja la riqueza y diversidad de su capital cultural.

c. Reproducción social

La reproducción social, en *El boxeador polaco*, puede ser estudiada, sobre todo, en el personaje de Milan Rakić. Se observa cómo a lo largo de la historia menciona los distintos

habitus gitanos que caracterizan al pueblo y son estos los que, finalmente, reproduce. Entre los *habitus* que reproduce se encuentran el nomadismo, la improvisación, el amor por la música y la relación de cuentos

1) Para este análisis se permanece en el contexto de la conversación presentada en la última cita de la categoría anterior: “Es que en el fondo, igual que ellos, yo también soy un nómada, aunque mi padre no quiera aceptarlo. Y a un nómada no le vienen bien los límites” (Halfon, 2019, p. 62). Milan, con intención de explicar cómo se percibe a sí mismo, se expresa de esta manera, y en hacerlo, evidencia dos *habitus* que reproduce de su herencia cultural gitana. En primer lugar, expresa su intención de vivir la vida itinerante de los gitanos. En segundo lugar, admite que no le agradan los límites, otro *habitus* aprendido del nomadismo gitano. Este último *habitus* se observa más claramente en la improvisación durante su concierto.

Otro *habitus* que reproduce de la cultura gitana, ligado a su nomadismo, es dejar un *patrin*. En una de sus postales, Milan explica que viaja en una caravana de uno, sin un rumbo fijo y sin vuelta atrás. Para sus amigos, sin embargo, lo va dejando: “Dijo: las postales son mi *patrin*” (Halfon, 2019, p. 82). Posteriormente, explica que ellas son las señales que se dejan en el camino para señalar su recorrido.

El amor por la música es otro *habitus* gitano que corre en su sangre: “Es un acordeonista, dijo. Es un acordeonista gitano, dijo. Yo soy hijo de un acordeonista gitano, dijo, y se terminó su cerveza” (Halfon, 2019, p. 62). La sensibilidad al ritmo de la música y el amor por los instrumentos es algo que se transmite de padre a hijo. Como es posible observar, la música se convierte así, después de generaciones, en una pieza fundamental de la cultura gitana, la cual continúa siendo reproducida por él.

El último *habitus* a destacar es el de narrar historias. Como bien mencionaba en una de sus postales, los gitanos son buenos haciendo música, contando cuentos y la tercera es un secreto. En cada una de las que Milan envía en el capítulo “Postales”, el personaje se encuentra relatando un cuento gitano o una biografía de algún músico gitano reconocido. Un ejemplo de su predilección por los cuentos es cuando narra la historia de cómo el pueblo gitano se dispersó por todo el mundo. Son historias que, posiblemente, escuchó también de niño y que ahora transmite como parte de su cultura cuando conversa o le escribe a Halfon.

Milan acuerpa todo lo que él mismo entiende que es ser gitano. Como menciona en otras ocasiones, él se siente gitano y desea vivir la vida de uno. Por el contrario, decide no reproducir aquello que lo ata a la cultura no gitana; es decir, la herencia europea que recibió de la familia de su madre. Como bien establece Bauman, los individuos ahora tienen la responsabilidad de definirse por sí mismos en busca de seguridad (Pérez, 2022). Se observa cómo Milan ha tomado, con sus acciones, la decisión de las cosas que escoge para definir su identidad y cuáles no. Desecha más su lado europeo y, por el contrario, se define como gitano y conscientemente decide reproducir los *habitus* observados y aprendidos de ellos. Aunque continúa siendo rechazado por la comunidad gitana, por no tener la apariencia de un gitano, Milan persiste en sentirse parte de ella a través de su estilo de vida, de la reproducción de sus costumbres y tradiciones.

d. Acceso y exclusión

El acceso en la obra puede observarse a través del personaje de Eduardo Halfon. El personaje, quien proviene de un trasfondo cultural variado, posee capital cultural, social y económico que le permite tener determinadas experiencias enriquecedoras. Para este personaje es

posible conocer lugares y personas diferentes, y expandir también con ello su capital social y cultural.

1) Un ejemplo del acceso que el personaje disfruta en la obra se observa a continuación:
Nunca supe con seguridad si aquello tuvo algo que ver con mi repentina y misericordiosa absolución del visado, pero tres días antes de partir tenía ya mi pasaporte de vuelta con una calcomanía serbia que decía, en arcaicas letras mecanografiadas, Turistički. (Halfon, 2019, p. 79)

El capítulo titulado “Fantasma” se centra en los esfuerzos del personaje por localizar a Milan. Después de un año de no recibir postales de su amigo, la idea de salir en su búsqueda terminó de cuajar luego de conocer a Danica Kovasević. La mujer serbia, quien ha vivido por más de diez años en Guatemala, logra ponerlo en contacto con un amigo, Slavko Nikolić, quien puede ofrecerle hospedaje en Belgrado. El remanente del capítulo relata la odisea vivida para conseguir la visa serbia. Cuando ya da todo por perdido, sin embargo, el requisito del visado le es absuelto en el último momento. Algún tiempo después, Eduardo se enteraría de que la embajadora de Serbia en México —lugar donde había solicitado la visa— era la señora Vesna Pesić, esposa de un colega suyo en la UFM.

El inicio de la búsqueda del amigo, en este capítulo, destaca la influencia del capital social en el viaje que realiza el escritor y las experiencias culturales que recibe a partir del mismo. La odisea descrita hace notar también las barreras burocráticas y las dificultades que podrían haber limitado el acceso de Halfon a esta nueva experiencia cultural. Sin embargo, su conexión inesperada con la embajadora de serbia en México emerge como un ejemplo destacado del capital social en acción. Se resalta, asimismo, cómo la conexión con otros dentro del mundo

resulta útil en los momentos menos esperados. Es una muestra de que las conexiones que en algún momento no parecen tan relevantes pueden ser de mucha ayuda cuando más se necesita.

La red de relaciones y conexiones del personaje no solo allana el camino para superar obstáculos logísticos como la visa, sino también enriquece las experiencias culturales del personaje. Al ingresar a Belgrado, no solo descubre la complejidad de relaciones entre serbios y gitanos, sino que se sumerge en historias, conversaciones y perspectivas que le ofrecen una comprensión más profunda entre ambas culturas.

4. Los elementos culturales y cosmopolitas que influyen la construcción de la identidad en *El boxeador polaco*

Una primera observación que puede extraerse de los análisis realizados es que las decisiones juegan un rol importante en la construcción de la identidad. Esta reflexión destaca en *El boxeador polaco* mediante el contraste entre las raíces del problema de no pertenencia entre Milan y Halfon. Mientras que el primero enfrenta el repudio desde su nacimiento, el segundo toma una decisión consciente de alejarse de su legado cultural. Aunque la marginación los afecta a ambos de alguna manera, es intrigante que Milan conserva la conexión con su identidad gitana a pesar de la exclusión que recibe del mismo grupo.

Por otra parte, el escritor guatemalteco se debate entre su herencia judía y la necesidad de distanciarse. La negación de la identidad gitana que se observa con el padre de Milan, al igual que la situación experimentada por Eduardo, hace buen trabajo de representar las tensiones internas y externas que influyen en la construcción de la identidad. Asimismo, la reflexión de Eduardo —expresada en su comparación de cómo algunos huyen de sus antepasados mientras que otros los añoran— destaca la complejidad de estas decisiones y su impacto en relación con su identidad cultural.

La identidad se ve afectada, asimismo, por el estado o la sensación de *homelessness*. En la obra, el nomadismo de Milan es un indicador de este concepto inherente al cosmopolitismo de la pérdida, pues implica una constante travesía por numerosos *non-places* que resulta en una carencia total del arraigo. El académico Nicolás Campisi (2018) señala que este tipo de protagonistas trotamundos emprenden viajes que no conducen al descubrimiento de una identidad universal, estable o emancipada. Más bien, llevan a un estado de *homelessness* que hace imposible cualquier intento de representar afiliaciones culturales y nacionales de uno mismo. El individuo en la actualidad, como afirma Bauman, es un compuesto ambivalente que pertenece a una multitud de subsistemas, pero a ninguno por completo, por lo que únicamente se siente en casa consigo mismo (Pérez, 2022).

En línea con lo anterior, aunque la sensación del extranjero en nosotros es prevalente, aún resulta una necesidad para el individuo sentirse perteneciente a o recibir aprobación de una comunidad para reafirmar la identidad que ha escogido libremente para sí mismo (Pérez, 2022). De manera concreta, a través de las narrativas entrelazadas, se revela la universalidad de los desafíos emocionales y culturales que enfrentan los personajes, proporcionando una perspectiva más amplia sobre la condición humana y la búsqueda constante de conexión con otros. El sentimiento de dislocación puede, asimismo, desencadenarse por factores internos. En el caso de Eduardo, más allá de sentirse distanciado de la cultura judía, confiesa sentirse enteramente separado de los demás, como si estuviese en un frasco de vidrio. Y al mismo tiempo, busca conectar con otras personas, por ejemplo, por medio de distintas lenguas como el hebreo, el serbio o el francés.

Por otra parte, la universalidad del sufrimiento deja una huella no solo en quienes lo vivieron, sino en sus generaciones futuras. La herencia del sufrimiento en *El boxeador polaco* se

presenta ante el lector mediante las experiencias del abuelo polaco de Halfon y el gitano Yusef. Este sufrimiento acaba convirtiéndose también en una especie de capital cultural, que es transmitido a través de historias y que tiene la capacidad de influir en la identidad y la perspectiva de quienes lo heredan. Sin embargo, este no es la única forma de capital cultural observada en la obra.

Resultan de gran importancia, asimismo, el capital social y económico para la adquisición variada y cuantiosa de capital cultural. En diversas instancias, por ejemplo, la capacidad para el personaje principal para acceder a experiencias específicas y ampliar su comprensión cultural, se ve facilitada por su red de conexiones. A su vez, estas experiencias contribuyen a su crecimiento personal y reflejan la complejidad del mundo multicultural en el que se mueve.

Con relación a la legitimidad, se destaca la influencia de los *habitus* de figuras admiradas en la construcción y justificación de las propias prácticas. Milan, por ejemplo, utiliza la legitimidad y la distinción de gitanos célebres para respaldar y dar validez a su reproducción de ciertos *habitus*. A su vez, esto influencia directamente los gustos y la identidad del personaje. El pianista se identifica profundamente con los gustos y las prácticas gitanas, y utiliza estos elementos como expresiones fundamentales de su identidad. Su aprecio por algunos y su desdén por otros subraya cómo los gustos culturales influyen en la percepción individual y en la construcción del yo.

Bauman observa que el individuo no es extraño porque carece de pertenencia a un mundo, sino que es consecuencia de una superabundancia de significado, de una pertenencia a numerosos mundos. El ser humano posee libertad de elección en cuanto a los mundos a los cuales decide pertenecer, pero en el proceso pierde la ayuda y la autoridad de la comunidad. Debido a esta sobredefinición en los individuos, su sí mismo no llega a ser reconocido

plenamente en ninguno de los subsistemas a los que decide pertenecer (Pérez, 2022). En línea con este razonamiento, se observa, por ejemplo, a Milan moldear activamente su identidad a través de sus elecciones conscientes, llevando consigo *habitus* que considera esenciales para la construcción de su identidad, mientras que rechaza aquellos que no resuenan con su sentido de autenticidad. Puede apreciarse sobre todo en el rechazo de *habitus* no gitanos y, por el contrario, en la reproducción de aquellos de origen gitano.

Finalmente, con respecto al sentido de pertenencia en comunidades, se estima que en la actualidad no son estables, puesto que sus vínculos son débiles. Las comunidades ahora deben tener la flexibilidad tan valorada para la identidad y deben ser fácilmente desmontadas (Pérez, 2022). En *El boxeador polaco* esto es sencillamente observable con la identificación de Milan con la comunidad gitana, estudiada ya en el análisis. Sin embargo, a pesar de considerarse gitano, a lo largo de la obra se puede observar las grandes diferencias incluso entre grupos de gitanos, sus costumbres y sus creencias.

D. Canción: Análisis

Se presenta a continuación el resumen de esta obra publicada originalmente 2021. Le siguen sus análisis respectivos desde Mariano Siskind y Pierre Bourdieu, para finalizar con un relacionamiento de los elementos culturales y cosmopolitas encontrados.

1. Resumen

Canción es una novela que cuenta con una multiplicidad de hilos narrativos, los que hacen de ella una lectura intrigante. Compuesta por cuatro capítulos, cada uno se centra en una historia, que a su vez contribuye y se relaciona con las demás. Las historias se narran a veces por fragmentos; sin embargo, pueden ser vistos como pequeños pedazos de rompecabezas que, una

vez ensamblados, revelan un paisaje muy amplio. Eduardo Halfon, personaje recurrente y narrador en las obras del autor homónimo, inicia el primer capítulo con la relación de su viaje a Japón para asistir a un congreso de escritores libaneses al que fue invitado.

Al llegar a su destino conoce a Aiko, quien se presenta como representante de la universidad anfitriona que está a cargo de recibirlo en el país. Relata los primeros momentos del congreso, en donde le es dado el micrófono para presentarse y explicar cuál es su relación con el Líbano, motivo que tiene reunidos a todos los presentes en aquel evento. El personaje da inicio mencionando que es el nieto de un libanés que no es en realidad libanés. A continuación, explica que lo comenzó a descubrir cuando encontró el cuaderno de bitácora del barco que llevó a su abuelo y a sus hermanos a Nueva York, después de salir de Beirut.

El capítulo 2 zambulle al lector en los recuerdos de infancia del personaje. El narrador describe, con muchos detalles, la imagen que sus sentidos de niño grabaron en su mente sobre la casa de sus abuelos en Guatemala. Introduce a personajes cercanos a la familia, como Araceli, la trabajadora del hogar, y Berta, la cocinera; también introduce a los miembros de la familia como sus abuelos, su prima Berenice, el tío Nono y el tío Salomón. Este capítulo describe la casa de los abuelos, pero también relata los acontecimientos de un día en particular marcado por la llegada de los militares para conversar con su abuelo. Años después se enteraría que su presencia aquella noche se debía a información que habían obtenido sobre los secuestradores de su abuelo tantos años atrás.

El capítulo 3 se expande en la historia de la captura y la eventual liberación del abuelo. Aunque dentro del mismo se encuentra una intrincada trama de narraciones, las mismas se encuentran fragmentadas como pequeñas piezas de rompecabezas. El personaje salta de narración en narración, pausando una y continuando con la otra hasta completarlas todas.

Describe el ambiente de la época, situado en pleno conflicto armado en 1967. Narra la historia desde la planificación para el secuestro, los días pasados negociando con el abuelo cautivo, hasta su eventual liberación.

Entre los paréntesis insertados en esta narrativa se encuentran: la búsqueda de información sobre su abuelo en Francia; el encuentro del narrador con El Sordo —uno de los secuestradores—, años después, en la feria del libro; una breve biografía de Canción, otro secuestrador; una breve biografía de Rogelia Cruz, mujer que el abuelo cree tuvo participación en el secuestro; el encuentro con la verdadera secuestradora del abuelo, en un restaurante guatemalteco cuando Halfon era niño; el recuerdo por parte de este personaje, de su relación con su padre, mientras se encuentran en Francia, y la posterior reunión de este escritor guatemalteco, entrado en su adultez, con la secuestradora, Sara, en un bar de Guatemala.

El último capítulo retoma el hilo narrativo del comienzo. Entre las sesiones del congreso, Eduardo y Aiko llegan a conocer más sobre el otro compartiendo las historias de sus abuelos e identificándose con experiencias similares, que ambos han atravesado. Aquellas conversaciones con la académica japonesa, sin embargo, son un oasis en medio de mesas redondas y conferencias plagadas de acusaciones hacia su persona, pues el personaje muestra, durante su desarrollo, no conocer mucho sobre la cultura de su abuelo. Las recriminaciones llegan a tal punto, al final de la obra, que se escuchan gritos en el salón y Halfon, agobiado, comienza a hablar de su abuelo sin pausa, con la esperanza de silenciar aquellas acusaciones y permitir que su disfraz de libanés comience a brillar nuevamente.

2. Análisis desde Mariano Siskind

Se presenta, a continuación, el análisis para *Canción* desde la teoría del académico argentino, dividido en las categorías conceptuales establecidas anteriormente.

a. Desplazamiento y dislocación

La migración, el desplazamiento y la dislocación son temas muy presentes dentro de *Canción*. Se puede observar dentro de sus páginas la dislocación, el sentimiento del refugiado en nosotros del que habla Siskind, desde las historias de los abuelos migrantes, hasta el efecto creado en generaciones posteriores, como lo son los personajes de Halfon y Aiko en esta obra. El sentimiento de no pertenencia, de no encajar, puede seguirse como un hilo entre las generaciones.

1) Una de las primeras páginas del libro le obsequia al lector estas palabras: “Y es que soy el nieto de un libanés que no era libanés” (Halfon, 2021, p. 7). La historia es narrada por el personaje de Halfon, quien al comienzo de la obra se encuentra a la salida de un aeropuerto en Tokio, es llevado a un hotel y posteriormente a una universidad para atender a un congreso de escritores libaneses al que fue invitado. En el marco del congreso, con la intención de introducir su relación con el mismo, el escritor narra brevemente, ante los miembros asistentes, la historia de los orígenes de su abuelo y la migración que culminó con su residencia en Guatemala.

Su abuelo no es libanés, comenta el personaje, porque su nacionalidad originalmente fue siria. Al momento de emigrar hacia Estados Unidos, el oficial de migración tachó aquella palabra para reemplazarla por “Líbano”, aunque para ese entonces Beirut era parte del territorio sirio y como país, el Líbano no fue legalmente establecido hasta 1920. A pesar de ser sirio legalmente, se reconocía a sí mismo como libanés.

Lo interesante de este breve pasaje es que, como se entera el lector en páginas posteriores, el recorrido del abuelo luego de su salida de Beirut incluye, además de Estados Unidos, una estadía en Francia en donde estableció una tienda de telas antes de su llegada a Guatemala. Este último país resultó ser el lugar donde conoció a la abuela de Halfon, motivo por

el cual decidió asentarse y formar una familia. A través de su recorrido, se percibe la dislocación por medio de su continua autopercepción como libanés, a pesar de haber nacido sirio, “acaso por raza o pueblo (...) acaso por identidad” (Halfon, 2021, p. 7).

El personaje del nieto en esta ocasión lleva a reflexionar sobre las decisiones tomadas sobre la construcción de la identidad. A pesar de legalmente no formar parte del Líbano, el abuelo continúa percibiéndose como parte de esta comunidad. Como se observará más adelante, Eduardo crece visitando aquel hogar envuelto en tradiciones y costumbres que hacen homenaje a los lugares de origen. La pertenencia a este grupo cultural, así, forma una parte del mosaico identitario del abuelo.

Se observa también la manera en que la identidad libanesa adoptada por el abuelo gotea a través de las generaciones hasta llegar a su nieto. Las primeras palabras con las que el lector es recibido en esta obra son “Llegué a Tokio disfrazado de árabe” (Halfon, 2021, p. 5). Más adelante, adiciona que todos sus disfraces los conserva siempre prestos en su armario mental para ser utilizados, pues en más de alguna ocasión le han solicitado ser escritor judío, guatemalteco, latinoamericano, polaco, francés o estadounidense.

Lo interesante que resulta de esta pequeña oración es la alusión de las diferentes identidades que adopta como disfraces. El *Diccionario de la lengua española* recoge la siguiente definición para el término “disfraz”: “Simulación para dar a entender algo distinto de lo que se siente” (Real Academia Española, s.f.a). En este caso, se parece utilizar el término para simular, resaltando una faceta de su persona perteneciente a un aspecto de su vida, sea este aspecto su cualidad de nieto de un inmigrante libanés o familia judía, su infancia en Guatemala, su estadía en Francia, su formación en Estados Unidos, y un largo etcétera.

A través de estos disfraces el lector puede vislumbrar la dislocación percibida por el personaje en diferentes ambientes. La palabra “disfraz” a la que alude para referirse a las distintas identidades que adopta, deja ver una incomodidad —raíz de su particular amalgama cultural— con mostrarse tal y como es ante los diferentes grupos culturales con los que interactúa debido a, como se observará más adelante en el relato, el cuestionamiento de la autenticidad de sus orígenes levantado por estos. Ello resulta en la elección particular de simular, o de montar, una apariencia que se considere más aceptable ante cada grupo.

2) En la situación planteada previamente, se observa que el disfraz que Eduardo decide utilizar es uno que adopta las tradiciones y costumbres heredadas de la autoproclamada identidad libanesa del abuelo. En relación con este punto, resulta curioso de notar el cambio de la relación con determinadas identidades culturales entre generaciones:

Mi abuelo murió el año que yo ingresé a la universidad, le dije, y nunca tuve ni la madurez ni la curiosidad para hablar con él de su infancia en Beirut, del viaje de salida que hizo con sus hermanos, de su estadía en París, de su eventual llegada a Guatemala. (Halfon, 2021, p. 62)

El personaje confiesa su sentir ante su anfitriona en Tokio, durante un breve receso de quince minutos en el congreso de escritores. Aiko y Eduardo se encuentran de pie, bebiendo café en pequeños vasitos de cartón, cuando la japonesa expresa su agrado por la introducción de Eduardo ante los demás escritores, con su discurso acerca de la nacionalidad del abuelo. Le pregunta, asimismo, si había hablado alguna vez con su abuelo sobre el tema, a lo cual él responde con estas palabras.

Lo que puede observarse a través de esta interacción, es la postura distante que el personaje parece tomar con respecto a su herencia cultural libanesa. Palabras como “madurez” y

“curiosidad” denotan un sentimiento de lejanía con este aspecto del legado de su abuelo. Este distanciamiento con ciertos aspectos de sus múltiples orígenes, ante ojos que no comprenden los entresijos de su tejido cultural particular, provoca un perceptible rechazo. El mismo rechazo, a su vez, impulsa el deseo de utilizar disfraces con los que encaje más con las personas con quienes interactúa.

Se observa, asimismo, la decisión consciente —inherente al uso del disfraz— de encubrir partes de sí mismo. Igualmente, como se argumenta en el siguiente punto, no solo encubre parte de sí mismo, sino que se ve en la necesidad de fingir frente a este grupo social. Aquello que desea encubrir —junto con aquello que finge— forma parte del disfraz que decide utilizar y que, al mismo tiempo, revela la relación que sostiene con la identidad adoptada por el abuelo. Es una relación distante con una herencia cultural con la que no se identifica; de lo contrario, no se vería en la necesidad de colocarse uno de esos disfraces que mantiene, como menciona, bien planchaditos en su armario mental.

3) El deseo de no ser repudiado que fomenta el uso de disfraces se observa en la obra a través de pasajes como el siguiente:

Ya no me importaba qué estaba diciendo de mi abuelo, si aquello que estaba diciendo de mi abuelo era verídico o aún relevante, sino más bien no parar de hablar de él, y así no permitir que mis compatriotas y colegas recuperaran la palabra y siguieran acusándome de impostor y de traidor y de quién sabe qué más. (Halfon, 2021, p. 73)

Estas son unas de las últimas palabras narradas por Eduardo durante el desenlace de la obra. En el último conversatorio para el congreso, se desata un argumento entre distintos escritores de ascendencia libanesa — producto de la controversia por su invitación al evento—.

Mientras algunos novelistas lo acusan de impostor, otros salen a su defensa o muestran su apoyo con palabras reconfortantes.

Dentro de este contexto, se percibe que la intención de Halfon es desviar las acusaciones, pero, además, pulir de nuevo ese disfraz de libanés utilizado para encajar ante este grupo. El recurso que utiliza para justificar su asistencia al evento es relatar cosas de su abuelo. La veracidad de las historias, en su contexto, resulta irrelevante, dado que el objetivo no es compartir, sino escudarse de la presión social. Asimismo, las utiliza como una herramienta para encajar en el grupo cultural específico con el que interactúa.

4) El sentimiento generacional de no encajar, del refugiado en nosotros que describe Siskind, también se encuentra en otro personaje de la narración:

Hibakusha, dijo Aiko. Quiere decir persona bombardeada, dijo. Así se les dice a los sobrevivientes de la bomba, a veces con desprecio y discriminación. Pero se desprecia y discrimina no sólo a los sobrevivientes, sino también a nosotros, a sus hijos y nietos, debido al miedo a los posibles efectos de la radiación. Por eso mi abuelo nunca habla de aquel día, dijo, y nunca muestra sus cicatrices en público. (Halfon, 2021, p. 67).

La conversación es sostenida entre Aiko y Halfon durante otro receso del congreso para almorzar. Los colegas se dirigen, luego del almuerzo, hacia una cafetería cercana a la universidad, donde comparten más acerca de sus vidas y sus parejas. El tema del abuelo de Aiko, iniciado en un receso anterior, es continuado mientras beben café sentados. La académica confiesa haber visto una única vez, las quemaduras en la espalda de su abuelo, provocadas por la bomba que fue arrojada sobre Hiroshima en 1945.

Aiko busca con la narración de su pequeña historia el compartir, al igual que su compañero, las experiencias de su abuelo. A través de este testimonio también se medita sobre

los efectos de las vidas llevadas por los abuelos sobre los nietos. En el caso del escritor guatemalteco, la influencia es poca debido al distanciamiento de aquella cultura descrito por el personaje en páginas anteriores. En cambio, un efecto directo de los sucesos ocurridos al abuelo resulta en un desprecio y una discriminación desde la sociedad hacia sus hijos y nietos que resaltada, incluso, por el apelativo *hibakusha*. Aunque la discriminación sufrida no es resultado de una migración, el sentimiento de refugiado en sí mismo descrito por Siskind es palpable a través de la exclusión experimentada por esta familia.

b. Pérdida

A través de la categoría de la pérdida se puede observar la manera en que esta es expuesta de diversas maneras en *Canción*. Los personajes presentes en la narración están sujetos a la pérdida de seres queridos, la pérdida del hogar y la pérdida del mundo, como es descrita por Siskind. Asimismo, el luto y la melancolía relacionados con la pérdida son observables en los personajes de ambos nietos.

1) Desde un inicio, la pérdida se hace palpable en la obra:

Había zarpado de Ajaccio (...) a donde todos los hermanos habían llegado con su madre tras salir huyendo de Beirut (días o semanas antes de viajar rumbo a Nueva York, la habían sepultado a ella ahí mismo, pero hoy nadie sabe de qué murió mi bisabuela, ni dónde en la isla está su tumba). (Halfon, 2021, p. 7)

Una de las primeras páginas de la narración ya muestra una de las facetas de la pérdida abordadas en la obra. Halfon, durante su pequeño discurso de introducción para el congreso, describe a grandes rasgos la historia del trayecto migratorio de su abuelo libanés hasta su llegada a Guatemala. La intención de la introducción, se entiende, es justificar ante los miembros asistentes su presencia en el evento y explicar su relación con el Líbano.

Las movilizaciones hacia nuevos sitios debido a situaciones económicas, políticas, culturales, etc., son, por lo general, acarreadoras de riesgo. En el trayecto hacia el lugar de destino, los individuos se ven sujetos a obstáculos, contratiempos y preocupaciones de diversa índole. El camino de un migrante es arduo y, por lo general, poblado de penas. La justificación realizada por este personaje, sin embargo, permite observar una de estas contingencias propias de los desplazamientos y la migración.

En esta situación, una desgracia sufrida como daño colateral en el trayecto hacia nuevas tierras es la pérdida de la madre. El fallecimiento de una persona fundamental en la vida de muchos individuos, como es la figura materna, es una de las experiencias más dolorosas experimentadas por el ser humano. Como agravante de esta desgracia, en el contexto planteado, se añade el desconocimiento del lugar de su sepulcro y las razones de su muerte.

Se observa la manera en que el nieto, generaciones después, demuestra interés en conocer sobre la historia familiar. Halfon descubre los documentos de la migración inicial desde Beirut y retiene en su memoria este dato particular. Aunque quizás no se identifique a sí mismo como árabe —contrario a su abuelo— tiene curiosidad por sus raíces, por una de las culturas que dieron vida a aquel escritor que, muchos años después, se encontraría en un congreso de escritores libaneses siendo acusado de no ser libanés.

2) La pérdida en su familia no es un caso aislado. Se presentan en la obra, también, las historias de otros de sus miembros: “Tres: huyó de París recién casado con una de las hermanas de mi abuela, pocos días antes de la ocupación alemana, dejando intacto y amueblado el apartamento que habían comprado en la rue de Vaugirard, y que perdieron” (Halfon, 2021, p. 11). Este es el primer recuerdo que es narrado por Halfon y que no pertenece al primer hilo

narrativo. El mismo cuenta sobre las experiencias de infancia del personaje en la casa de su abuelo “libanés que no es libanés” (Halfon, 2021, p.61).

Tras describir el ambiente familiar con los evocadores detalles sensoriales que todo niño guarda en su memoria, se relata la visita de su prima y los hechos ocurridos en casa durante la misma. Berenice y sus padres, aclara Eduardo, habían viajado desde su hogar en Buenos Aires a visitar al Nono. El marido de una hermana de su abuela, de una edad ya avanzada, permanecía durante esos tiempos bajo el cuidado de sus abuelos, en aquella casa que se convirtió, por ese motivo, en el punto de reunión para distintos familiares de otros países que venían a visitarlo. El narrador procede a describir, con intención de recordar a su familiar, las cuatro cosas que recuerda del Nono, una de las cuales es el relato de su huida de París, recién casado con su tía abuela, como resultado de la ocupación alemana en la región.

Aunque existen diversos motivos detrás de la decisión de emigrar, un punto en común para la mayoría es la búsqueda de una mejor vida en un lugar diferente al que se habita en el presente. Sin embargo, existe una gran diferencia, por ejemplo, entre la migración que es decidida a raíz de una necesidad económica, a aquella que se vuelve absolutamente necesaria — casi impuesta— al verse huyendo de una realidad que pone en riesgo las vidas del individuo y su familia. Un ejemplo de esto último es la situación atravesada en este caso por el Nono y la tía abuela.

La pérdida reflejada por medio de la oración citada va más allá de la pérdida de un inmueble. Más allá de lo material, la huida repentina del país y el abandono de un apartamento listo y amueblado denota la pérdida de un hogar donde se estaba a punto de iniciar aquella vida en conjunto deseada por todo recién casado. La ocupación alemana de Francia resultó, entre

muchas otras cosas, en la migración involuntaria de familias, el abandono de viviendas y la pérdida de hogares, como en la historia del Nono y la tía abuela.

Son experiencias que, como se evidencia con el mismo narrador, son transmitidas a las generaciones siguientes. Eduardo, sin haber vivido la experiencia de abandonarlo todo en un país y huir, recibe los sentimientos y las emociones adjuntas a estos sucesos. Como resultado, estas vivencias que se entretajan en el gran tapiz de la historia familiar forman parte de los factores que rodean al personaje y tienen la capacidad de ejercer algún grado de influencia en la construcción de su identidad.

3) La pérdida involucra muchas veces, asimismo, un tiempo de luto. El mismo puede observarse en algunos momentos en los que Halfon intenta encontrar y conocer más sobre el tiempo en que su abuelo fue secuestrado: “De pronto pasamos enfrente del capitán Dreyfus (...) y no sé por qué, a lo mejor debido a la imagen y el simbolismo de la espada del capitán, le empecé a narrar a mi papá el recuerdo (...)” (Halfon, 2021, p. 45). La escena sitúa al personaje en París durante su estancia en la Universidad de Columbia como parte de una beca.

Sale con su padre, quien llega a visitarlo, a caminar por las calles de París mientras conversan. Luego de observar la estatua del capitán Dreyfus, en la plaza Pierre-Lafue, comparte con su padre su recuerdo infantil del avistamiento de una guerrillera participante del secuestro de su abuelo. De acuerdo con este personaje, la habían visto un domingo, durante su almuerzo familiar semanal en El Rodeo. El padre, sin embargo, asegura que los hechos no ocurrieron ni en un domingo ni en aquel restaurante, como Eduardo afirma.

Este recuerdo puede ser unido con el narrado en páginas anteriores, sobre la visita de los militares a la casa del abuelo. Son memorias de la infancia del escritor que, al recordarlas con tanto detalle, parecen haber dejado su marca en él. Como se descubre más adelante, el personaje

investiga y consigue reunirse con aquella mujer emperifollada de rojo que recuerda de aquel domingo. ¿El motivo? Evidentemente, hablar del secuestro de su abuelo en el enero de 1967.

Siskind (2019), en su ensayo discutido a inicios de este trabajo, argumenta que, más que un fin del mundo, ha habido múltiples de ellos a lo largo de la historia. La violencia, universal e ineludible, se convierte en una característica primordial del cosmopolitismo de la pérdida. Dentro del contexto de la obra, el conflicto armado interno vivido en Guatemala entre 1960 y 1996 es un ejemplo de *una* pérdida de mundo y de esa naturaleza ineludible de la violencia persistente en cualquier parte del globo terráqueo. El abuelo, en este contexto, se convierte en una víctima del enfrentamiento sostenido entre la guerrilla y el gobierno de la época. Aquella experiencia, consecuentemente, marca de manera indirecta a sus generaciones posteriores.

La intención de Halfon al mencionar el recuerdo a su padre —tantos años después— junto con su afán por encontrar a los secuestradores de su abuelo, puede entenderse como un intento del personaje por encontrar un cierre y sobrellevar, en una forma de luto, aquella etapa de su infancia donde se encuentran espolvoreados recuerdos familiares negativos. Asimismo, el propio intento del abuelo por encontrar un cierre a su experiencia, observado en el recuerdo de los militares atemorizando a la familia durante la visita de la prima Berenice, se convierte en una memoria tras la cual el escritor intenta encontrar su propio cierre para un recuerdo gris de su infancia.

4) El luto como un medio para sobrellevar la pérdida también se observa en otro personaje de la narración: “Mi abuelo, dijo, y luego se adelantó a responder la pregunta que no me atrevía a hacer. Sí, sobrevivió a la bomba. Pero no dijo más (...)” (Halfon, 2021, p. 62). Aiko y Eduardo se encuentran pie, rodeados por el público y los demás participantes del congreso en

el auditorio. Durante su conversación, los personajes intercambian pensamientos sobre su relación con Líbano y sobre sus abuelos.

El escritor inicia explicando su conocimiento reducido sobre la infancia de su abuelo en Beirut, de su estancia en París o de su emigración. Sucesivamente, le pregunta sobre su origen a su colega japonesa, quien replica que, aunque estudia en Tokio, su familia es originaria de Hiroshima, donde aún vive su abuelo. Adelantándose a la pregunta que ya sabe que formulará, su anfitriona en el país da la respuesta que se observa en la cita con la intención de cerrar la conversación en torno al tema.

Puede apreciarse mediante el cierre precipitado de la conversación, que el tema es aún doloroso para la familia, incluso dos generaciones más tarde. El sentimiento se ve reforzado por el mordisqueo de Aiko alrededor de la orilla de su vaso de café. Más adelante en la narración se observa la continuación de esta historia, donde ella describe la única vez que se le permitió ver las marcas en el cuerpo de su abuelo, momento cuando, finalmente, comprendió su silencio. La bomba, menciona, no había marcado su cuerpo con cualquier prenda de vestir, sino con un kimono tradicional heredado de generación en generación, y que ahora “la bomba se lo había metido en la piel” (Halfon, 2021, p. 66).

Se observa nuevamente, por medio de esta escena, la violencia característica del cosmopolitismo de la pérdida con el testimonio de Aiko. Sin embargo, en este caso no parecen haber indicios de sobrellevar o buscar un cierre. Por el contrario, la palabra *hibakusha*, utilizada para estigmatizar a los sobrevivientes y sus familias ante los ojos de los demás, agrava cualquier proceso que se desee iniciar para llevar un luto y sanar. Por el momento, parece haber únicamente melancolía en torno al suceso, evidenciado también con el propio silencio del abuelo mencionado por Aiko y la celeridad de este personaje por cerrar la conversación sobre

Hiroshima. Ello evidencia el dolor que aún se siente por el bombardeo, incluso dos generaciones más tarde.

c. Heterogeneidad cultural

Canción le presenta al lector historias donde frecuentemente coexisten múltiples culturas. Uno de los principales hilos narrativos de la obra, por ejemplo, gira en torno al hecho de que una numerosa cantidad de personas, provenientes de lugares muy diferentes entre sí, se congregan en Tokio, con una característica en común: su linaje libanés. La heterogeneidad cultural, además, es una particularidad sustancial del personaje principal: Eduardo Halfon. Además de las culturas que lo formaron, interactúa con otras que posiblemente también influirán en su vida en el futuro.

1) Una primera observación que se puede hacer es el ambiente que se respiró en el hogar de este personaje durante sus años de infancia: “Pero Berta, allí en la cocina, también volvía a sus raíces guatemaltecas y hacía hilachas de carne y pollo en jocón y tamales y pepián y caquic y un maravillosamente espeso atol de elote” (Halfon, 2021, p. 10). La primera narración de sus recuerdos comienza con la descripción de la casa de sus abuelos a través de los ojos del niño Eduardo Halfon. La intención es traer a la mente las memorias relacionadas con el secuestro de su abuelo. Delinea con detalle el ambiente y las características de aquella vivienda que la convertían, con su mirada infantil, en un gran palacio. Dentro de la misma, cuenta, recorría la casa entera Araceli, una “sirvienta chaparra e iracunda” (Halfon, 2021, p. 10), con un incensario de hojas de eucalipto.

Por otro lado, el aroma de eucalipto se mezclaba en el aire con todas las fragancias que emanaban de la cocina, donde se mantenía Berta. Halfon procede a enumerar las comidas y los postres frecuentemente preparados por aquella cocinera: falafel, kibbes, pan pita, sambuseks, mujaddara, yapraks, baklavá, rosquitas de anís; es decir, todo el arte culinario árabe e israelí. Sin

embargo, la cocina también se convertía en un lugar donde Berta podía volver a sus raíces guatemaltecas y reflejarlas en su comida. Es así como la casa del abuelo se convertía en un crisol de culturas y de tradiciones. Este es el ambiente en el que se desarrolló un personaje curioso que, más adelante en el relato, muestra un interés por conocer aquellas culturas que son diferentes a las que lo vieron crecer.

2) Esta curiosidad por culturas distintas se ejemplifica con la cita siguiente: “Y yo (su mejilla casi en mis labios) le dije que no estaba seguro, que unos cuantos, porque luego quería visitar Kioto, conocer el mercado de Kioto, pasar la noche en uno de los templos budistas” (Halfon, 2021, p. 70). Durante otro receso de quince minutos entre los eventos del congreso, Eduardo y Aiko salen nuevamente hacia un pasillo para fumadores y se ubican junto a una pileta de cemento, buscando un poco de privacidad. Aiko pregunta cuántos días planea permanecer en Hiroshima, reanudando un comentario realizado por Halfon en una conversación anterior. A esta interrogante, su compañero exterioriza, su curiosidad por experimentar otras culturas y formas de vida.

Esta cualidad de nómada en el personaje se ve reflejado también en otra de las narraciones que conforman la obra en su totalidad. Esta pertenece al tiempo en que permaneció en el campus parisino de la Universidad de Columbia. Este deambular entre fronteras se erige como una demostración del interés que siente por descubrir lugares, interactuar con personas distintas y conocer nuevas formas de pensar. Una de las razones para atender el congreso en Tokio es, de hecho, su deseo de conocer Japón, más que convivir con una comunidad con la que no se identifica.

La experiencia de conocer culturas distintas a la propia tiene el poder de transformar profundamente o influir en una persona. Esta inmersión en diferentes formas de vida, costumbres

y perspectivas puede desafiar y enriquecer la perspectiva del individuo y su visión del mundo. De la misma manera, tiene la capacidad de contribuir a la construcción identitaria del individuo. Se observa que la curiosidad característica de este personaje, que, como se señaló, florece en su adultez con su estilo de vida un poco itinerante, puede remontarse a la interacción que ha sostenido con culturas diversas desde una temprana edad.

d. Desplazamiento y migración

A través de todo el hilo de narraciones presentadas en *Canción* se muestran las realidades que vienen con el hecho de ser migrantes o personas desplazadas. El camino del migrante es arduo y se ve poblado frecuentemente por dificultades económicas, sociales, culturales y psicológicas. En diferentes momentos de la historia, la obra presenta las dificultades atravesadas por los personajes durante la travesía a su lugar de destino, así como aquellas atravesadas en el país que los recibe. Puede observarse, además, la agrupación de migrantes en comunidades en el extranjero y la práctica continua de tradiciones culturales como la gastronomía.

1) Como se ha abordado en una categoría anterior, se pueden señalar las dificultades enfrentadas por la familia de Halfon durante su travesía, como la muerte de una madre o la huida de un hogar. Sin embargo, las dificultades continúan en el país anfitrión:

El militar se quedó ahí, manoseando la mezuzá de bronce clavada en el marco del dintel
(...) El militar seguía forcejeándolo, golpeándolo con el puño, como si quisiera quitarlo del dintel y llevárselo y así también llevarse la buena suerte. (Halfon, 2021, p. 17)

Eduardo recuerda en este hilo narrativo, el cual conforma el segundo capítulo de *Canción*, la llegada de los militares a casa del abuelo durante la visita de Berenice y sus padres. Los mismos irrumpen en una reunión familiar, en la cual el tío Salomón —otro visitante, primo de su abuela— ofrece leer los granos de café en una taza. Con un aire pesado, entran sin

anunciarse buscando al abuelo y, mientras uno lo sigue fuera del comedor, otros permanecen con el resto de la familia que se halla sentada en la mesa del comedor.

Como se termina sabiendo al terminar el capítulo, la presencia de los militares en casa puede ser explicada por su colaboración con el abuelo para averiguar sobre el paradero de uno de los coautores de su secuestro en 1967. Sin embargo, la colaboración brindada al mismo para la operación fue algo de lo que los familiares, aterrorizados aún en el comedor, nunca se enteraron. Lo percibido por ellos fue, en cambio, un ambiente hostil que puede notarse especialmente a través del manejo de la mezuzá.

Como es de conocimiento popular, la comunidad judía es un grupo minoritario en Guatemala. Halfon corrobora este hecho en la historia cuando dice: “Y es que casi no hay judíos guatemaltecos (cien familias, se suele decir)” (Halfon, 2021, p. 69). Por otra parte, la mayoría de los guatemaltecos se identifican con el catolicismo o el cristianismo. Consecuentemente, una interpretación de la escena puede asumir el ambiente de antipatía como resultado de la interacción con algo poco conocido y ajeno para los militares guatemaltecos. Los verbos “forcejear” y “golpear” en esta situación denotan violencia y una ausencia de respeto hacia la cultura y las creencias religiosas de los miembros de la familia.

2) Por otra parte, también es posible observar el sentimiento de comunidad encontrada en los grupos de migrantes que residen en el extranjero:

Mi abuelo, el primer día del secuestro, al nomás llegar a la residencia clandestina y estar ya sin el capuchón negro, les había dicho a los guerrilleros que contactaran de inmediato al señor Elías —su contador, su viejo amigo libanés, su compañero de baño turco cada jueves en el Club Industrial—, para hacer de intermediario. (Halfon, 2021, p. 52)

La narración del capítulo 3 continúa, más adelante, con mayores detalles sobre el secuestro y la liberación del abuelo. En esta sección del capítulo Halfon narra los intentos de la familia por llegar a un acuerdo numérico con los secuestradores. Para dicho cometido, contaron con la ayuda e intermediación del señor Elías. Se detallan, además, todas las ocasiones en las que tuvo que asistir a los puntos de encuentro con los guerrilleros, con el fin de llegar a una resolución.

La intención, además de relatar las acciones tomadas por el abuelo y la familia en torno al secuestro, es esclarecer la identidad de un personaje esencial para la resolución del mismo. No cabe duda de que, en la raíz de aquella amistad y aquel compañerismo entre el señor Halfon y el señor Elías, se encuentra el compartir su cultura, sus tradiciones y su visión del mundo.

Algo que puede ser observado también en otros grupos minoritarios en el país como lo son las familias coreanas, chinas, árabes, etc., es la unidad de cada comunidad y el deseo de buscarse mutuamente. En un país extranjero, después de todo, nada se siente más cercano que aquellos en situaciones similares con los que se pueda compartir parte de su hogar, su religión, tradiciones y costumbres. El deseo de compartir interculturalmente tiene como propósito, después de todo, el deseo de no perderla y de la estabilidad que se encuentra al pertenecer a una comunidad. Este afán se aprecia en las narraciones de infancia del personaje principal, pues en ellos las acciones de los abuelos y su forma de vida, manifiesta la preservación de una cultura: el aroma del café y del eucalipto, la mezuzá en el dintel de la puerta, las alfombras persas traídas de Beirut, la lectura de los granos de café.

e. Interconexiones culturales

La universalidad de ciertas experiencias humanas se ve reflejada en *Canción* a través de la fantasía de la inclusión global y de la pérdida. Primeramente, es posible dibujar paralelismos

entre el sentimiento de refugiado en uno mismo en distintos personajes. En cuanto a la universalidad de la pérdida, ella es advertida en la obra en temas de la experiencia del fin del mundo, el sufrimiento y la identidad.

1) Aunque por veces no se percibe de esta manera, el sentimiento de no pertenencia es universal:

Hibakusha, dijo Aiko. Quiere decir persona bombardeada, dijo. Así se les dice a los sobrevivientes de la bomba, a veces con desprecio y discriminación. Pero se desprecia y discrimina no sólo a los sobrevivientes, sino también a nosotros, a sus hijos y nietos, debido al miedo a los posibles efectos de la radiación. Por eso mi abuelo nunca habla de aquel día, dijo, y nunca muestra sus cicatrices en público. (Halfon, 2021, p. 67)

La cita ha sido estudiada en una categoría anterior dentro del presente trabajo; sin embargo, se busca ampliar más su análisis bajo la luz de las conexiones que de ella se pueden sustraer. Sentados bebiendo café, Aiko continúa la historia pausada del receso anterior, con relación a las quemaduras en la espalda de su abuelo. Aunque previamente había demostrado vacilación en relatarla, su intención ahora es explicar la manera en que lo sucedido décadas atrás los afecta, incluso generaciones después.

Es interesante de observar, mediante la historia de vida de Aiko, cómo el miedo a los posibles efectos de la radiación causa que se discrimine a personas de la misma nacionalidad. Son personas nacidas en el mismo lugar que sus discriminadores, pero que tuvieron el infortunio de estar presentes en el lugar y tiempo equivocados. La discriminación llega hasta tal punto que el abuelo padece vergüenza y la necesidad de cubrir las cicatrices del daño que sufrió, y su nieta —como se observa en pasajes anteriores— se muestra, asimismo, renuente a abordar el tema.

El desprecio de la sociedad, como es sabido, causa frecuentemente la marginalización y ese sentimiento de no pertenencia, del refugiado en nosotros descrito por Siskind (2019). Aiko, desde su nacimiento, fue señalada por la sociedad debido a un evento trágico ocurrido mucho tiempo antes de su llegada al mundo. Sus efectos, como se ha observado, se evidencian a través de su incomodidad y el mordisqueo nervioso de su vaso al discutir el tema.

El sentimiento de refugiado en sí mismo se observa, a su vez, en otro pasaje de la obra a través del cual es posible dibujar un paralelismo entre ambos. “Y es que casi no hay judíos guatemaltecos (cien familias, suelen decir), mucho menos judíos guatemaltecos que sepan driblar un balón con la mano izquierda” (Halfon, 2021, p. 69). Este hecho, en voz de Halfon, evidencia la posición de los judíos como un grupo minoritario en Guatemala, razón por la cual, en algunos momentos, como se estableció en la categoría “Desplazamiento y migración”, se convierten en blanco de incompreensión. Dicho tratamiento, naturalmente, puede resultar en un sentimiento de no pertenencia y dislocación.

2) La universalidad de la pérdida se experimenta, asimismo, a través del sufrimiento: “Iba a decirle que entendía bien el silencio de un abuelo sobreviviente, que entendía bien las marcas que ellos luego llevan en la piel durante el resto de su vida” (Halfon, 2021, p. 67). Después de que Aiko finaliza el relato del bombardeo, Eduardo siente el impulso de compartir también la historia de su abuelo, de expresar que él también compartía la experiencia y que no era la única con una historia familiar trágica.

Sin embargo, decide permanecer en silencio. Aunque no es mencionado de manera explícita, si se ha leído *El boxeador polaco* se entenderá que el personaje se refiere aquí a su abuelo judío polaco. Como se ha abordado anteriormente en este trabajo, en aquella obra se

detalla la historia del abuelo que consiguió escapar del campo de concentración de Auschwitz, quien, como recuerdo, lleva grabado su número en el antebrazo.

La correspondencia en esta situación se realiza, evidentemente, con el sufrimiento causado a seres humanos inocentes durante la Segunda Guerra Mundial. Ese sufrimiento fue experimentado por diversas personas, sin importar nacionalidad, etnicidad o estatus socioeconómico. Por un lado, se encuentra un ciudadano polaco víctima del Holocausto; por el otro, un ciudadano japonés víctima de uno de los bombardeos más destructivos en la historia de la humanidad. La experimentación de sucesos tan desastrosos como aquellos representa también finales del mundo por sí mismos. El resultado de aquellas desgracias dejó en ambos abuelos su marca en el tiempo, y ahora ese sufrimiento, generaciones después, es recordado por sus nietos.

Como puede extraerse de *El boxeador polaco*, y que ya ha sido abordado en un análisis anterior, el resultado para Halfon es el distanciamiento en su identificación con la cultura judía. Su abuelo, durante toda su vida, se ha rehusado a abordar las experiencias vividas durante el Holocausto, pero el sufrimiento es palpable también desde el silencio. Por el otro lado, el abuelo de Aiko también se rehúsa a hablar sobre el bombardeo, y esa falta de superación resulta también en una sensación de aislamiento en su nieta, en un sentimiento de no pertenencia a la comunidad en la que nació.

3) La pérdida también es experimentada a través de la identidad, como, por ejemplo, durante el congreso de escritores libaneses:

Sentado a mi derecha, un famoso escritor brasileño, aunque nacido en Beirut, se me acercó y murmuró en mi oído que cada libanés se inventa un Líbano personal porque Líbano como país en realidad no existe, y a mí se me ocurrió que lo mismo podría decirse de cada guatemalteco. (Halfon, 2021, p. 72)

La escena se desarrolla finalizando el capítulo 4. Eduardo y todos los colegas asistentes se encuentran de vuelta para un último conversatorio. En este momento, su disfraz libanés, confiesa, comienza a deshilarse y a perder su brillo. Luego de acusársele de impostor, una señora japonesa cuestiona el método de selección para los asistentes al evento. El jerarca japonés que preside el evento argumenta que la identidad libanesa es diversa y no se encuentra limitada a un país ni a una lengua. Un escritor brasileño, consecuentemente, le murmura al protagonista, con intención reconfortante, que cada libanés se inventa un Líbano personal, lo cual Halfon consigue asociar también con los guatemaltecos.

El colega brasileño realiza una observación merecedora de mayor reflexión. Sus palabras poseen una relación directa con el cambio de la nacionalidad del abuelo del personaje principal. Se percibe, tanto por lo que se expone en este extracto, como por las acciones de los colegas asistentes al congreso, que se ha perdido la identidad nacional propiamente libanesa. En palabras del escritor brasileño, “el Líbano como país en realidad no existe” (Halfon, 2021, p. 72).

Resulta interesante realizar la misma pregunta respecto a la identidad nacional guatemalteca: ¿se ha perdido la identidad nacional?, ¿cómo se define la “guatemaltequidad”? Ciertamente, un individuo viviendo en el interior del país tendrá una visión diferente del significado de ser guatemalteco que, por ejemplo, un ciudadano. La pérdida de la identidad nacional no es un problema exclusivamente libanés.

De manera concreta, se observa cómo el problema de definirse a uno mismo, así como a un pueblo, resulta una tarea compleja. Este dilema se manifiesta en diversas situaciones dentro de la obra. El rechazo a Eduardo por parte de los escritores libaneses asistentes, la dificultad de definir la “guatemaltequidad”, la marginalización de los *hibakusha* de la sociedad japonesa, son algunos ejemplos de cómo la pérdida se relaciona con la construcción identitaria.

3. Análisis desde Pierre Bourdieu

Se presenta, ahora, el análisis para *Canción* desde la teoría del sociólogo francés, Pierre Bourdieu, dividido en las categorías conceptuales establecidas anteriormente.

a. Legitimidad cultural

En *Canción* predominan, más que instancias de legitimación, aquellas de deslegitimación. Uno de los principales hilos narrativos en la obra nos presenta, por ejemplo, la marcada hostilidad al considerar un determinado cúmulo de capital cultural y de *habitus* como insuficientes para incluir a ciertos individuos. Igualmente, se puede observar, mediante la deslegitimación de determinados *habitus*, una diferencia cultural marcada entre Oriente y Occidente.

1) Como primer punto se tiene los desaires y acusaciones dirigidas hacia el personaje principal por su falta de conocimiento de algunos aspectos de la cultura libanesa: “Primero uno de los participantes, un viejo novelista de Trípoli, me acusó de impostor” (Halfon, 2021, p. 71). Este escrutinio hacia Halfon, por parte de los asistentes al congreso, inicia en el capítulo 4.

Las acusaciones directas al personaje dan inicio casi al término del mismo. El último conversatorio del congreso es utilizado por muchos asistentes con la intención de recriminar sobre la legitimidad de su identidad libanesa. El primero en hacerlo, luego de iniciado el último conversatorio, es el novelista de Trípoli. A ello, simplemente replica que todo escritor de ficción es un impostor.

El pasaje referenciado permite observar que este personaje, a pesar de tener ascendencia libanesa, carece de capital cultural sólido relacionado con su herencia. Su conocimiento y experiencia en la cultura libanesa son limitados, lo que se refleja en su incapacidad para

participar plenamente en las discusiones relacionadas con la genealogía que comparte con el resto de los participantes en el congreso.

Estos, al poseer un mayor capital cultural y *habitus* arraigados en la cultura libanesa, perciben la falta de conocimiento de Halfon como un desprecio hacia la identidad de la comunidad. Se percibe por medio de sus gestos y sus palabras que consideran que la legitimación como parte de la comunidad libanesa requiere una comprensión más profunda y auténtica de la cultura, y la falta de este capital cultural en este personaje lo desacredita ante sus ojos. La actitud de los miembros refleja la importancia del capital cultural en la construcción de la identidad y el sentimiento de pertenencia a una cultura. En lugar de ser acogido y guiado para aprender más sobre sus raíces, Eduardo es excluido y condenado por su falta de conocimiento.

La conducta de los miembros tiene una consecuencia perceptible. Al final de la obra, el personaje prosigue relatando historias de su abuelo, sin importarle su veracidad, hasta que observa por el inmenso ventanal que ya ha oscurecido, y percibe que su disfraz comienza a brillar nuevamente. La actitud hostil de los invitados y asistentes al congreso crean un ambiente cargado de tensión. Esta situación coloca a Halfon en una encrucijada, pues debe enfrentar la posibilidad de continuar siendo repudiado al mostrarse tal y como es, con su limitado capital relacionado a la cultura libanesa, o intentar encajar y buscar legitimación a cualquier costo. La presión ejercida por sus colegas, quienes buscan una justificación para su presencia en el congreso, lo arrincona a adoptar una estrategia nacida de la desesperación: recurrir a historias inciertas sobre su abuelo para intentar silenciar las acusaciones y ganar legitimación.

Se interpreta con el final de la historia, con su disfraz brillando nuevamente, que su estrategia da resultado. El comportamiento del personaje en esta situación ilustra cómo la presión social y el deseo de inclusión pueden llevar al individuo a realizar determinadas acciones. Se

subraya, además, la complejidad de la identidad y la pertenencia cultural. La presión de conformarse con las expectativas de otros conduce a una pérdida de autenticidad y a la adopción de un disfraz que brilla momentáneamente, pero que a largo plazo puede resultar en una sensación de inautenticidad y alienación.

2) La deslegitimación también es experimentada por otro personaje dentro de la obra. La misma refleja una diferencia cultural marcada entre Oriente y Occidente: “Guardé silencio (...) asustado por el anciano mismo o por aquello que, sin decirlo explícitamente, me estaba vaticinando. No era posible diagnosticar todo eso a través del simple tacto de un pulso. ¿O sí?” (Halfon, 2021, p. 68). El presente es otro pasaje extraído del capítulo 4 de la obra.

Antes de retirarse, menciona Eduardo, los colegas se encuentran con un anciano japonés que parece conocer a Aiko. El hombre, quien lo había estado observando desde otra mesa, solicita permiso para tomarle el pulso, a lo cual él acepta. Luego de evaluar su pulso y realizar preguntas muy puntuales, menciona que el tipo de pulso que detecta, *xian mai*, pueden significar un desequilibrio en la armonía de su hígado o bazo. Tras esta revelación, Halfon queda confundido. Deseando expresar su escepticismo sobre ese tipo de prácticas, cuestiona la legitimidad del diagnóstico médico basado en las mismas.

La escena citada muestra la manera en que ciertos *habitus* se ven influenciados por el capital cultural acumulado a lo largo de la vida y el entorno de los individuos. En este caso, las prácticas del anciano japonés se encuentran con la visión occidental de la medicina, que a menudo otorga mayor valor a lo químico. Por el contrario, en las culturas orientales como la japonesa, existe una tradición de medicina natural más asentada en la cultura y se valora más un enfoque holístico hacia la salud.

La reacción de escepticismo de Halfon hacia el diagnóstico se debe en gran parte al capital cultural específico que lo ha moldeado durante su vida. Su exposición a la medicina occidental como un método legítimo de diagnóstico induce a que sus creencias se alineen más con el punto de vista occidental. La escena muestra, en esencia, cómo la formación de los individuos y su exposición a diferentes tipos de capital se relacionan con la legitimación de ciertos *habitus*, la valoración de distintas formas de conocimiento y su efecto sobre la perspectiva y el modo de pensar de cada individuo.

b. Distinción cultural

La distinción cultural se observa en la novela a través de muchos personajes. Con la familia del escritor guatemalteco, la distinción se refleja con mayor prominencia en el segundo capítulo. En el tercero, por el contrario, la distinción se refleja con mayor prominencia en los guerrilleros que participaron en el secuestro del abuelo.

1) Un ejemplo de distinción relacionado con su familia se observa a continuación:

Yo, de un año, sentado en una carreta de madera pintada de celeste mientras una cabra negra me lleva por el callejón, y un niño indígena, harapiento y descalzo, la guía con un lazo (entretenimiento típico de aquella época para las piñatas de los niños de clase alta).

(Halfon, 2021, p. 20)

En el capítulo 3, mientras Halfon narra las diferentes historias que giran en torno al secuestro de su abuelo, realiza un paréntesis para describir aquel callejón que fue testigo de la captura. El personaje ilustra, mediante fotografías, la significancia de aquel callejón para la historia familiar. Una de aquellas imágenes es la del narrador, de un año, sentado en una carreta de madera pintada y tirada por una cabra negra, que es guiada por un niño indígena descalzo.

La imagen presentada ofrece una representación vívida de las diferencias culturales y económicas en la sociedad guatemalteca y cómo estas influyen en la formación de la identidad. La distinción cultural es evidente en la diferencia de contextos planteada por la fotografía. La carreta tirada por una cabra tiene una significación distinta para el niño indígena que para la familia de Halfon, quien, a su vez, pone en evidencia la diferencia en las prácticas de la clase alta y la clase baja en Guatemala. Para uno representa trabajo; para el otro, entretenimiento. Esta brecha es reforzada, sobre todo, cuando el personaje explica que aquella carreta era un “entretenimiento típico de aquella época para (...) niños de clase alta” (Halfon, 2021, p. 20).

En el transcurso de la obra se observa, principalmente, cómo su interacción con diversas culturas desde su infancia moldea, en su adultez, su manera de desenvolverse y percibirse en el mundo. Este fragmento, por el contrario, ofrece una perspectiva complementaria. La situación descrita no muestra una distinción entre culturas y *habitus* de distintas nacionalidades, sino que resalta la diferencia entre los *habitus* de clase dentro de una sociedad determinada, y cómo el personaje encaja dentro de esta en particular. No es definido solo por su distinción en relación con otras culturas, sino en relación con el estrato, el cual también podría cambiar entre sociedades.

2) La distinción también se observa en los personajes guerrilleros, a quienes se les puede distinguir por algunos hábitos particulares: “Y ésa, según sus compañeros, era una de las características más peculiares de Canción: su forma de hablar, su manera de expresarse en frases cortas, crípticas, casi poéticas” (Halfon, 2021, p. 28). El capítulo 3 de *Canción*, además de relatar el secuestro del abuelo, repasa brevemente las biografías de algunos de los presuntos secuestradores. Uno de los que se tiene certeza es del guerrillero Canción, aunque, como se observa posteriormente, mudaba de nombre de manera regular. Halfon, quien se dio a la tarea de

investigar sobre estos individuos, narra la biografía de este personaje peculiar y habla sobre su personalidad, como le fue descrita en sus averiguaciones.

El apodo “Canción” es un elemento que distingue al personaje en función de cualidades personales probablemente influenciadas por una combinación de factores culturales, sociales y económicos. El nombre otorgado a este individuo, por su manera tan particular de expresarse, es un claro indicio de su origen cultural y social. Los apodos creativos, como “Canción”, son muy comunes en Guatemala; sin embargo, tienden a ser mucho más prevalentes en grupos sociales particulares. Esto puede reflejar un estilo de comunicación —también manifestado en su manera de hablar—, una forma de expresión o un sentido del humor más específico a la comunidad con la que el personaje se identifica. Esta escena hace buen trabajo de mostrar cómo la elección de un individuo de pertenecer a una comunidad, con la cual se identifica, tiene sus repercusiones también en *habitus* tan particulares como lo es el uso de este tipo de apodos, y cómo se convierte en parte de quiénes son.

c. Reproducción social

Esta categoría estudiada en *Canción* emerge de manera prominente, sobre todo, en el segundo capítulo. El ambiente que persiste en casa de los abuelos de Halfon, en conjunto con sus recuerdos de infancia, permiten analizar cómo la exposición a ciertos *habitus* y la acumulación de determinado capital cultural se relaciona con la reproducción social. Asimismo, el capítulo 3 revela la manera en que los *habitus* se inculcan del otro lado del relato; es decir, del lado de los secuestradores.

1) Es posible observar la reproducción social en la familia del personaje desde la inculcación recibida por distintos individuos: “Allí se mantenía Berta, la cocinera, que mi abuela

egipcia se había robado de un restaurante de comida guatemalteca (...) y a quien luego había adiestrado ella misma en el arte culinario árabe y el arte culinario israelí” (Halfon, 2021, p. 9). El capítulo 2 inicia con el narrador, que es Eduardo, dibujando la imagen de la casa de sus abuelos inspirado en experiencias y recuerdos de infancia. El aroma que perfumaba su interior era aquel del eucalipto, dispersado por todo el lugar con un incensario, el cual, se mezclaba en el aire con aquellos, repletos de especias, que emanaban desde la cocina. La cocinera, narra el personaje — con la intención de introducir el listado de delicias culinarias en la narración—, había sido adiestrada personalmente por su abuela en las tradiciones culinarias árabes e israelíes.

En esta situación en particular, se observa cómo el proceso de transmisión de conocimientos y prácticas culinarias es una manifestación del capital cultural que se reproduce, y cómo el mismo puede ser transmitido a un individuo que no es miembro directo de esta cultura. Asimismo, se pone de manifiesto la acción de inculcar un *habitus* y la transmisión del capital cultural, que el escritor, en su infancia, recibe con tan solo observar y absorber. El aroma del eucalipto impregnado en la casa es, entonces, un ejemplo de cómo las prácticas culturales se transmiten de generación en generación.

Otro ejemplo se percibe en los párrafos posteriores, donde el personaje relata que todas las noches, Berta también preparaba en una jarrilla de cobre el café turco del abuelo con semillas tostadas de cardamomo. La narrativa de Halfon refuerza la idea de que la reproducción social — producto de la transmisión de *habitus* y capital cultural— permite que estas prácticas se conviertan en parte de la identidad de un individuo. Aunque el personaje no es, genéticamente, árabe por completo, recibe el *habitus* del café turco, del eucalipto, de la gastronomía árabe e israelí por exposición y observación: “en la casa de mis abuelos, el café turco era más que café: era un rito, una cadencia, un hechizo” (Halfon, 2021, p. 10).

Es posible analizar, también, cómo el personaje reproduce los *habitus* que ya ha observado: “Le expliqué que primero alguien se tomaba una tacita de café turco, y que después el tío Salomón agarraba la tacita y se quedaba mirando los granos de café (...) y le decía a esa persona su futuro” (Halfon, 2021, p. 14). Más adelante en el mismo capítulo se narra la llegada de la prima Berenice y su familia a la casa de los abuelos. El personaje esclarece la identidad de muchos miembros de la familia presentes para el evento principal de este relato revelado en las páginas siguientes.

Describe con detalle, además, los juegos inventados con su prima durante su estancia en aquella casa. Una de las conversaciones que sostiene con ella sucede luego de ser llamados al comedor para observar al tío Salomón leer el café turco. Halfon procede a explicar la esencia de los métodos utilizados por el tío en la taseomancia para predecir el futuro.

El rol que Halfon toma en ese momento al explicar las prácticas a su prima es un ejemplo de cómo se evidencia la reproducción social en el contexto de la historia. La transmisión de conocimiento que se lleva a cabo en esta acción demuestra cómo el personaje ha absorbido y asimilado el *habitus* en lo que respecta al café turco. El personaje transmite lo que sabe de la taseomancia por observación a Berenice, quien, al recibir esta información, también está siendo expuesta al capital cultural de su familia que la acerca más a la herencia de sus abuelos y todos los que vinieron antes de ellos.

Esta transmisión de capital cultural también resalta cómo las prácticas y las creencias culturales se mantienen y reproducen a lo largo del tiempo. Esto contribuye, asimismo, a la preservación y la continuación de las tradiciones familiares que, a su vez, los enlazan a una cultura. Por medio de ello se observa cómo la reproducción social, para ocurrir a nivel de la sociedad en general, inicia al nivel de la familia, donde es inculcado y transmitido de generación

en generación e influye en la formación del individuo, su identidad y su sentimiento de pertenencia cultural.

Otra enseñanza que puede ser mencionada y que ilustra la transmisión del capital cultural viene de la mano del tío Salomón. Una vez en el comedor, le indica a la madre de Berenice dejar una sesentava parte del café en la taza que leerá. El tío justifica la inusual medida argumentando que, de acuerdo con las discusiones rabínicas del Talmud, “el fuego es una sesentava parte del infierno, y la miel una sesentava parte del maná, y el shabat una sesentava parte del mundo del porvenir (...)” (Halfon, 2021, p. 15). Como se observa, entonces, la práctica de la lectura del café turco va a su vez acompañada de otras enseñanzas y su transmisión a las generaciones posteriores. En este caso, los receptores de la enseñanza son la madre de Berenice, a quien el tío se dirige, y también los niños, quienes escuchan la conversación.

2) La reproducción social también puede ser observada en los personajes que protagonizan el otro lado de la historia del secuestro: “Rogelia Cruz empezó a estudiar arquitectura en la Universidad de San Carlos, y también empezó a colaborar más y más con el movimiento revolucionario. Diseminaba panfletos. Participaba en huelgas y marchas estudiantiles. Capacitaba a los nuevos compañeros” (Halfon, 2021, p. 40). En el capítulo 3 se narra, dentro de uno de los muchos fragmentos del rompecabezas que lo componen, una resumida biografía de Rogelia Cruz.

Eduardo, quien muchos años después de los hechos investiga más sobre los posibles secuestradores, llega a conocer más acerca de la vida de aquella Miss Guatemala transformada en guerrillera. Luego de su viaje a Long Beach para el certamen de Miss Universo, vuelve a Guatemala para estudiar arquitectura en la Universidad de San Carlos. Es ya como estudiante universitaria que se involucra con el movimiento revolucionario.

A pesar de no tener ninguna prueba de ello, el abuelo expresa en páginas anteriores su convicción de haber conocido y conversado con Rogelia Cruz durante su secuestro. En esta cita el narrador pretende iluminar las circunstancias que llevaron a “la Roge” a convertirse en guerrillera, condición que la llevaría a participar, de acuerdo con el testimonio del abuelo, en su captura y retención.

La escena descrita ejemplifica el papel de la inducción y la reproducción de *habitus* a nivel social, y ofrece una perspectiva más amplia de cómo estas dinámicas pueden afectar a individuos en diferentes contextos. En este caso, Rogelia Cruz se convierte en un ejemplo de cómo las experiencias y la exposición a diferentes modos de pensamiento y prácticas puede influir en la adopción y reproducción de estas a nivel social y político. Mientras la inculcación de *habitus* y la transmisión de capital cultural, en el caso de Halfon, revelan la reproducción social a nivel de la familia, las mismas circunstancias en Rogelia Cruz revelan la reproducción a nivel macro, a nivel social.

Se observa, asimismo, la evolución lógica de la reproducción social. Rogelia inicia su camino en el movimiento revolucionario diseminando panfletos y asistiendo a huelgas. Reproduce *habitus*, pero aún no posee a nadie bajo su cargo. Es decir, asiste en la diseminación de ideas con panfletos y huelgas, pero aún no enseña, no inculca. Sin embargo, al final de la cita proporcionada aquí, Halfon indica que luego pasó de compartir panfletos a capacitar a los nuevos compañeros; pasó de reproducir a, también, inculcar.

Esta reproducción social también es evidencia de la libre elección ejercida por los individuos. La situación presenta a una mujer que, de manera consciente, decide pertenecer a este grupo social con el que desea identificarse. La diseminación de panfletos, y su rol en la capacitación de nuevos compañeros, afirman su posición dentro de esta comunidad y el ser

guerrillera como parte de su identidad libremente escogida. Pasó, así, de ser reconocida como Miss Guatemala por la ciudadanía, a ser recordada como miembro del movimiento guerrillero en el país.

d. Acceso y exclusión

El acceso y la exclusión se evidencia en *Canción*, sobre todo, en aspectos de clase. Se observa una drástica diferencia entre el mundo de infancia del personaje principal y la realidad vivida por otros guatemaltecos retratados en la obra. Existen de por medio no solo ciertas diferencias culturales, sino también diferencias arraigadas en la clase social.

1) Una escena que evidencia esta diferencia en clase social se observa a continuación:

Ahí había cenas de gala, con sirvientas y mayordomos. Ahí llegaban a hospedarse músicos de la época y celebridades y embajadores y aun presidentes. Hay una foto de Juan Legido de Los Churumbeles de España, también llamado El Gitano Señorón, cantando en la sala. (Halfon, 2021, p. 38)

Uno de los recuerdos del narrador es sobre la grandeza de la casa de sus abuelos cuando era un niño. Más que una casa, era un alcázar; era “espléndido, ostentoso”, y envuelto en “un aura de eucalipto y grandiosidad” (Halfon, 2021, p. 38). Por supuesto, en un lugar tan magnífico se celebraban muchas cenas de gala; el personaje pasa a enumerar algunos de los personajes conocidos que en algún momento se pasearon bajo aquel techo. Pretende al hacerlo describir la imagen que permanece en sus recuerdos y pintar la grandiosidad con que sus ojos infantiles grabaron aquellos tiempos en su memoria.

La escena ilustrada por Halfon revela muy bien la dicotomía de acceso y exclusión en el contexto de una casa de grandes proporciones. Pone de relieve cómo el acceso a diferentes

formas de capital —económico, social y cultural— puede influir en la participación en ciertos círculos sociales y eventos de prestigio.

Primero, la comparación de la imagen de la casa de los abuelos con un alcázar es un símbolo en sí mismo de grandeza y, también, de la ostentación que rodeaba estas reuniones. Este ambiente de esplendor es un indicio claro de que no todos tienen acceso a tales entornos. El acceso a una casa de tal magnitud y a la capacidad de organizar cenas de gala es un privilegio reservado para aquellos con recursos económicos suficientes para llevarlos a cabo. Esto ejemplifica cómo el capital económico puede determinar la participación en eventos exclusivos y de prestigio.

En cuanto a los personajes que asisten a estas reuniones, la enumeración de músicos, celebridades y presidentes que se menciona refleja un acceso a conexiones sociales poco comunes para la mayoría de la población —capital social—. Los anfitriones que pueden invitar a estas figuras notables poseen acceso a una red de contactos y relaciones que les permite, a su vez, como señala Bourdieu (1986), acceder al cúmulo de capital social, cultural y económico poseído por estos individuos. Este acceso diferentes tipos de capitales culturales, se observa, influye posteriormente, como ya se ha argumentado, en el sentido de curiosidad por otras culturas manifiesto en el personaje principal.

2) Una escena que ilustra y refuerza la brecha entre los accesos, así como sus efectos, es la siguiente:

Uno: que había crecido pobre, tan pobre que su padre —un vendedor ambulante de carbón— ni siquiera tenía dinero para comprarle lápices y papeles, y él había aprendido a dibujar con el dedo índice en la arena que su madre le esparcía y alisaba cada mañana en el patio de la casa. (Halfon, 2021, p. 41).

Uno de los hilos narrativos del capítulo describe la reunión de Halfon con Sara — guerrillera que participó en el secuestro de su abuelo— en un bar en Guatemala. Mientras espera, el personaje observa su entorno, a los demás clientes del bar, y también se hunde en sus pensamientos y reflexiones. Bebe una cerveza mientras se recuerda de la primera vez que había visitado aquel bar, y a quién había estado acompañando esa noche: a un viejo pintor que solo bebía Stolichnaya con hielo. Una de las cosas que se recordaba de él era la historia de la pobreza que había experimentado de niño. La intención es describir al personaje que lo hace recordar, por sus palabras más adelante, a Rogelia Cruz.

En esta escena se destaca cómo la disponibilidad de capital cultural y económico influye en las oportunidades y experiencias de vida de los individuos. La historia de pobreza en la niñez del pintor ilustra cómo la falta de capital económico puede limitar la adquisición de capital cultural. En contraste, Eduardo, quien pasó mucho tiempo en casa de su abuelo, tenía acceso a una abundancia de capital cultural. Este entorno le proporcionó la posibilidad de adquirir conocimientos y habilidades culturales de manera más amplia, lo que influye en su perspectiva y experiencias de vida, como lo son, por ejemplo, participar en un congreso de libaneses en Japón o viajar becado a una universidad en Francia.

4. Los elementos culturales y cosmopolitas que influyen la construcción de la identidad en *Canción*

Los personajes más interesantes de analizar en el contexto de la obra son los nietos: Halfon y Aiko. Las historias familiares, en ambos casos, juegan un papel importante en la construcción de su identidad. Sin embargo, el análisis de algunos aspectos de otros personajes, como Canción y Rogelia Cruz, también permiten observar cuestiones sociales y culturales que, a nivel macro influyen también, en la configuración identitaria.

Desde el inicio, se observa que la heterogeneidad cultural es un elemento fundamental, que ha formado parte de la vida de Eduardo desde la infancia. Esto es evidenciado por el ambiente multicultural respirado en casa de sus abuelos, en el cual, el personaje hace hincapié. Este ambiente lo persigue hasta su adultez, donde el lector observa que es invitado a un congreso de escritores libaneses en Tokio, el cual, le permite conocer personas de todas partes del mundo. La influencia de la heterogeneidad cultural también se evidencia en la curiosidad que expresa por conocer otras culturas diferentes a la suya.

La cuestión de desplazamientos y migraciones genera dislocación, no solo en quienes emigran inicialmente, sino que reverbera en las generaciones posteriores. Aunque el abuelo de Halfon era libanés, este personaje no se ve muy identificado con esta nacionalidad e incluso expresa en un momento sentirse distante de la misma. El efecto de esta dislocación se refleja en la sensación de no pertenencia que experimenta Eduardo en el congreso de Tokio, para el cual toma la decisión de disfrazarse de árabe. A pesar de no sentir pertenencia a este grupo social, de no considerarlo parte de su identidad, intenta tomar parte en las conversaciones.

Esto plantea una cuestión importante, y es la incapacidad del individuo en la actualidad de hallar sentido pleno en una comunidad en particular. Asimismo, la identidad busca ser reafirmada constantemente sin ningún tipo de compromiso para mantenerla a lo largo del tiempo. Usualmente, esta afirmación necesita provenir de una comunidad (Pérez, 2022). En esta situación, se observa por medio de la identidad puntillista del personaje con sus múltiples disfraces, así como su deseo de reafirmarse socialmente a través de la autoridad del número, pues le permite sentirse acompañado y dentro de una comunidad. Al verse repudiado cuando evidencia su falta de conocimiento sobre la cultura libanesa, se observa esta búsqueda de

afirmación cuando adopta medidas drásticas para evitar más ataques a su persona, y se escuda nuevamente detrás de su disfraz.

Se establece, también, que la historia familiar del personaje es una historia de pérdidas. La referencia se realiza, específicamente, a las pérdidas sufridas durante la migración: la pérdida económica, de identidad, de seres queridos y del hogar. Se trata de historias guardadas por la familia, capital cultural que se transmite también como herencia. Prueba de este hecho es que el personaje guatemalteco salpica a lo largo de todas las narraciones estas historias de migración, y las adversidades experimentadas por su familia en el camino. Las historias familiares explican quiénes son, de dónde vienen, las razones por las cuales resguardan y practican determinados *habitus*.

La pérdida, asimismo, universaliza la experiencia del mundo. En el contexto de esta obra, se universaliza a través de la pérdida de identidad, el sufrimiento y la sensación de refugiado en nosotros. La pérdida de identidad es una cuestión suscitada, en la obra, por un escritor líbano-brasileño por medio de quien es posible meditar sobre la “libanesidad” y la “guatemaltequidad”. La extrañeza ya no es un fenómeno singular, sino que forma parte de la experiencia de cada individuo, puesto que no se encuentra dentro de un mundo que lo dote de significado pleno (Pérez, 2022). Incluso aquellos seres humanos quienes se consideran a sí mismos libaneses o guatemaltecos pueden contar con experiencias muy diferentes de lo que significa formar parte de este grupo cultural.

Por otra parte, el sufrimiento es experimentado tanto por la familia de Aiko como la de Halfon en contextos históricos similares. Este sufrimiento es heredado a través de las generaciones; las narrativas de dolor y resistencia tejidas en el tapiz de la historia familiar influyen en la construcción identitaria de cada individuo. El legado para los nietos no es solo el

peso de la memoria, sino una sensación de refugiado en nosotros, de sentirse como extraños que no son completamente aceptados por los demás. El sufrimiento experimentado por diferentes familias se convierte también en terreno fértil en el cual sus herederos son capaces de relacionarse e identificarse entre sí mediante estas historias compartidas.

Finalmente, la exposición a distintos *habitus* y tipos de capital cultural en función de la cultura y el estrato social juega un rol importante en la configuración de la identidad. Se observan, en el transcurso de la obra, los efectos de la inculcación y la reproducción social a través de cuestiones como el comportamiento de las personas, en sus acciones y en las oportunidades que se les presentan. Por un lado, se establece el capital cultural, social y económico, así como los *habitus* inculcados en Halfon, que toman parte en la libre elección que realiza luego en la construcción de su yo. Por otro lado, se estudia el rol de la inculcación de *habitus* y otros tipos de capital cultural en la formación de personas insertas en el contexto guatemalteco, pero en estratos radicalmente distintos.

VI. Conclusiones

Una observación final y cohesiva para el estudio de estas tres obras inicia afirmando la multiplicidad de factores que pueden influir en la construcción de la identidad. Los personajes se encuentran rodeados por un mar de variables que ejercen influencia y que demandan su atención: *habitus* particulares de un estrato social o de una cultura de nacimiento, *habitus* particulares de una comunidad a la que el individuo decide suscribirse. En ocasiones se trata de prácticas; en otras, de sistemas de creencias. La presión social de estas comunidades también puede obrar sobre las decisiones y el sentido de identidad en los personajes.

El individuo en la actualidad, como es característico del cosmopolitismo de la pérdida, está unido a otros —pues se puede relacionar o identificar con ellos— a través de la experiencia universal de la pérdida, de *homelessness* y de la no pertenencia. A pesar de las diversas influencias provenientes de diferentes direcciones, los personajes son encomendados la tarea de construir su identidad por sí mismos, y para hacerlo son libres de elegir a qué comunidades deciden afiliarse en búsqueda de pertenencia y afirmación del yo. Tienen la responsabilidad de organizar su propia vida y, en última instancia, son quienes poseen el poder de decisión sobre lo que aceptan como parte de su identidad y lo que deciden rechazar.

La experiencia de refugiado en nosotros mismos devenga universal, más no es compartida. Aunque la tarea de construcción identitaria es un trabajo en solitario, los personajes continúan necesitando de la comunidad para reafirmarse en su individualidad. Al mismo tiempo —y paradójicamente—, el grupo también les es necesario para continuarse sintiendo pertenecientes y aceptados. Estas pertenencias parciales resultan en personajes ambivalentes.

Lo mencionado anteriormente es parte de la flexibilidad característica del sentido de pertenencia a comunidades en la actualidad. Las obras muestran personajes que se encuentran

sobredefinidos, pertenecientes a múltiples esferas y, a la vez, a ninguna por completo. Se observa cómo a través de las diferentes narrativas de las obras aquí estudiadas, los personajes escogen libremente, del mar de influencias que los rodean, los sistemas de pensamiento y comportamientos que deciden reproducir como propias y cómo estas pueden cambiar con el tiempo y las circunstancias.

El precio de esta libertad, sin embargo, implica enfrentar las consecuencias de las elecciones individuales. Es decir, los personajes deben lidiar con el problema de la superabundancia de significado —de la pertenencia a múltiples mundos de manera simultánea— a través de la condición de refugiado en nosotros mismos. Las identidades no son estables, son constantemente cambiantes y los individuos se ven en la necesidad de buscar, de manera permanente, definir las.

La pertenencia a distintos subsistemas también acarrea como consecuencia el debilitamiento de los lazos comunitarios. No hay garantía, en los personajes, de una lealtad hacia una comunidad y sus conexiones con ellas se convierten efímeras. El resultado son personajes sin arraigo, individuos sin hogar. Esta superposición de mundos resulta, de manera última, en una falta tanto de autocomprensión como de comprensión ajena, en una sensación de encontrarse —como narraba el personaje Eduardo Halfon— dentro de un frasco de vidrio, y este es el precio último de la construcción identitaria y la libre elección.

VII. Referencias

- Abraham, G. E. H. (29 de septiembre de 2023). *Robert Schumann*. Encyclopedia Britannica:
<http://bit.ly/48I20DS>
- ADN Opinión. (6 de marzo de 2022). *Eduardo Halfon, escritor* [video]. YouTube:
<https://bitly.ws/39btm>
- Alberca, M. (2005). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, 7(7-8),
115-127.
- Amnesty International. (2010). *Invisible Victims. Migrants on the Move in Mexico*.
<https://bitly.ws/39btv> Internet Archive: <https://bitly.ws/39btD>
- Aroche, K. (7 de enero de 2022). *Historia del Gran Hotel San Carlos en Guatemala*.
Guatemala.com: <https://bitly.ws/39btK>
- Barchino, M. (2013). Los cuentos de Eduardo Halfon: Hiperrelato y autoficción. *LEJANA*.
Revista Crítica de Narrativa Breve, (6), 1-13. <https://bitly.ws/39btZ>
- Belisle, P. (1970). *La personne mythique du Comte de Lautréamont*. McGill University.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. En J. Richardson (Ed.), *Handbook of Theory and
Research for the Sociology of Education* (pp. 241-258). Greenwood Press.
- Bourdieu, P. (1993). Outline of a Sociological Theory of Art Perception. En R. Johnson (Ed.),
The Field of Cultural Production: Essays on Art (pp. 215-237). <https://bitly.ws/39bu4>
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama. (Originalmente
publicado en 1994).
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Siglo Veintiuno. (Originalmente publicado en
1979).

- Campisi, N. (2018). The Dislocation of Cosmopolitan Identities in Eduardo Halfon's "Monasterio". *INTI*, (87/88), 113-124. <https://bitly.ws/39buf>
- Casa de América. (6 de junio de 2018). *Eduardo Halfon, mi obra es una novela en marcha* [video]. YouTube: <https://bitly.ws/39buj>
- Casa de América. (28 de septiembre de 2022). *Eduardo Halfon - Centroamérica cuenta* [video]. YouTube: <https://bitly.ws/39bum>
- Gerard A.J. Stodolski, Inc. (s.f.). *Monet to Bazille: An urgent cry for help, penned only months after Monet's son's birth and his attempted suicide, by drowning himself in the Seine!* <https://bitly.ws/39buq>
- Gutiérrez, A. B. (2010). A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En A. B. Gutiérrez (Trad.), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (pp. 9-18). Siglo Veintiuno.
- Hajar, R. (2016). Monet and cataracts. *Heart Views*, 17(1), 40-41. <https://bitly.ws/39buw>
- Halfon, E. (2017). *Pan y cerveza*. Sophos Editorial.
- Halfon, E. (2019). *El boxeador polaco*. Libros del Asteroide. (Originalmente publicado en 2008).
- Halfon, E. (2021). *Canción*. Libros del Asteroide.
- Harvard University. (s.f.). *Mariano Siskind. Professor of Romance Languages and Literatures and of Comparative Literature*. <https://bitly.ws/39buF>
- Henager, E. (2019). Fenced-in Readings: Testimonio and Post-Conflict Narrative from Criticism to the U.S. Classroom. *Hispanic Studies Review*, 4(1), 66-79. <https://bitly.ws/39buJ>
- Hernández, R. G. (2019). *La identidad de no pertenencia. La figuración del yo a partir de los conceptos de "familia" y "exilio" en dos momentos del proyecto literario de Eduardo*

- Halfon: Mañana nunca lo hablamos y Monasterio* [Tesis de maestría, Universidad de Guanajuato]. <https://bitly.ws/39buM>
- Huffpost. (6 de diciembre de 2017). *The Hidden History of Claude Monet's 'L'Enfant A La Tasse, Portrait De Jean Monet'*. <https://bitly.ws/39buP>
- Juvan, M. (31 de julio de 2019). *The Concept of Worlding in Comparative Literature*. XXII Congress of the ICLA, Macao, China. <https://bitly.ws/39buQ>
- Laorden, M.T. (2016). Lidar con el pasado familiar: posmemoria y trauma en “El boxeador polaco” de Eduardo Halfon. En C.J. Álvarez, J.M. Carmona, A. Davis, S. González, M.R. Martínez y M. Rodríguez (Eds.), *Tuércela el cuello al cisne: expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea* (pp. 589-599). Editorial Renacimiento.
- Meisler, S. (9 de junio de 1988). *Paris Finally Finds a Place for Dreyfus Statue*. Los Angeles Times: <https://bitly.ws/39buT>
- Meyer-Bisch, P. (abril de 2015). Le capital culturel. Une notion peu développée en économie. *Documents de travail de l'IIEDH*, (22). Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme. Université de Fribourg. <https://bitly.ws/39buU>
- Museo del Prado. (22 de julio de 2023). *Pan y Siringa*. <https://bitly.ws/39buX>
- Navarro, J. (julio, 2015). *Definición de Disfraz*. DefiniciónABC: <https://bitly.ws/39buZ>
- Newmedia UFM. (27 de febrero de 2009). *UFM.edu - Libro El Boxeador Polaco por Eduardo Halfon: entrevista con Luis Figueroa* [video]. YouTube: <https://bitly.ws/Ed5P>
- Oxford Reference. (s.f.). *Non-place*. <https://bitly.ws/39bv7>
- Pérez, J. (2022). En busca de una identidad: la gestión de la propia extrañeza. *Revista Fe y Libertad*, 5(1). <https://bitly.ws/39bvg>

- Real Academia Española. (s.f.a.). Disfraz. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 9 de octubre de 2023, de <https://bitly.ws/39bve>
- Real Academia Española. (s.f.b.). Vista. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 9 de octubre de 2023, de <https://bitly.ws/39bvj>
- Robinson, K. (2022). Chapter 9 - Claude Monet. En M. Bylsma (Ed.), *19th Century European Art History* (libro en línea). Red Deer Polytechnic. <https://bitly.ws/39bvn>
- Sabogal, W. M. (29 de abril de 2021). Eduardo Halfon: “Hay una parte de nuestra identidad que es líquida y otra que es estable o sólida. Esa esencia me interesa”. WMagazín: <https://bitly.ws/39bvr>
- Sidicaro, R. (2009). La sociología según Pierre Bourdieu, por Ricardo Sidicaro. En R. Sidicaro (Ed.), *Los herederos. Los estudiantes y la cultura* (pp. x-xxxii). Siglo Veintiuno.
- Singer, A. (28 de marzo de 2021). Eduardo Halfon: “Je me sens toujours en danger au Guatemala”. *Le Monde*: <https://bitly.ws/39bvt>
- Siskind, M. (2019). Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world. En G. Müller & M. Siskind (Eds.), *World Literature, Cosmopolitanism, Globality* (pp. 206-235). De Gruyter. <https://bitly.ws/39c4j>
- Szurmuk, M. (30 de diciembre de 2021). *Modernismo para armar: el canon afectivo de Mariano Siskind*. Infobae: <https://bitly.ws/39bvv>
- Teach Democracy. (s.f.). *BRIA 11 1 b The Dreyfus Affair and the Press*. <https://bitly.ws/39bvz>
- Van Hecke, A. (2021). Memoria, ficción y multilingüismo en “El boxeador polaco”, un cuento de Eduardo Halfon. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, (21), 9-31. <https://bitly.ws/39bvN>

