



Céfiro
Enlace Hispano
Cultural y Literario



Texas Tech University
Number 10.1/10.2
Spring & Fall 2010

CÉFIRO

A JOURNAL OF THE CÉFIRO

GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Editors

Luis I. Prádanos
Vanessa Rodríguez-García
Gerardo Aguilar Molinari
Daniel Hopkins
Heath Wing

Texas Tech University

Editorial Board

Elvia Ardalani, University of Texas Pan-American
John Beusterien, Texas Tech University
León Bodevin, Murray State University
José Juan Colín, University of Oklahoma
Antonio Ladeira, Texas Tech University
Ted McVay, Auburn University
Javier Muñoz-Basols, University of Oxford
Carmen Pereira-Muro, Texas Tech University
Julián Pérez, Texas Tech University
Luis I. Prádanos, Westminster College
Rubén Rodríguez-Jiménez, Texas Woman's University
Eric Vaccarella, University of Montevallo
Bill VanPatten, Texas Tech University
Leonor Vázquez González, University of Montevallo

Cover Photography: Dustin Sammann, www.dustinsammann.com



TEXAS TECH UNIVERSITY

From here, it's possible.

© *Céfiro*: A Graduate Student Organization at TEXAS TECH UNIVERSITY

ISSN 1534-228X

All rights reserved. No part of this publication covered by the copyright hereon may be reproduced or used in any form or by any means—graphic, electronic, or mechanical, including photocopying, recording, taping or information retrieval systems—without *Céfiro*'s written permission.

Printed in Lubbock, Texas

Céfiro is a graduate student organization at Texas Tech University committed to the investigation and diffusion of Latin American and Iberian literary and cultural creations. Its journal publishes critical and fictional works on a wide range of themes and authors. *Céfiro*'s journal is intended to be inclusive in its publications while maintaining its professionalism and integrity as an Academic Journal. We invite submissions of creative works, of no more than fifteen double-spaced pages written in Spanish, or Portuguese, critical works of no more than twenty double-spaced pages written in Spanish, Portuguese, or English, and film and book reviews.

CÉFIRO

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT
ORGANIZATION
TEXAS TECH UNIVERSITY
CMLL M/S 42071
Lubbock, TX 79409-2071

Attn: Heath Wing, Daniel Hopkins, or Gerardo Aguilar
Articles can be submitted via e-mail at heath.wing@ttu.edu,
daniel.hopkins@ttu.edu or gerardo.aguilar@ttu.edu as an attachment.
The following formats are accepted: Microsoft Word 2000 or better. MLA
style should be used with parenthetical documentation and list of works
cited. In a separate file, type your name, institutional affiliation, mailing
address and e-mail address. Your article should have no evident references to
its author. (SEE LAST PAGE FOR MORE DETAILS)

TABLE OF CONTENTS

LITERARY CRITICISM

- Lenguaje y frontera: El sujeto liminal en “Sabaditos en la noche” de Luis Humberto Crosthwaite**
Perla Ábrego 6
- La identidad revisitada en *Ciudad sin ángel* de Jorge Enrique Adoum**
María Cristina Campos Fuentes 25
- Écfrasis y enargaeia en “Las musas inquietantes” de Cristina Peri Rossi**
Jeannine M. Pitas 47
- ‘La ronzadora de carbón’ en la tradición oral de los zinacantecos**
Mary Sobhani 69

CREATIVE WRITING

- Selección de poesía**
Noé Gerardo de Jesús Jiménez Mora 87
- Las miradas que se lleva la muerte**
Fernando Valerio-Holguín 92
- Retrato de Pastor de Moya en la gallería municipal de Santiago**
Fernando Valerio-Holguín 93

Insomnia

Fernando Valerio-Holguín 94

**The History of that Ingenious Cowpoke Dan K.
Honkey of the Panhandle**

Heath Wing 95

Suicidio asistido

Santiago Ambao 105

Historia de una bala

Isidro Luis Jiménez 106

REVIEWS

**Estevanovich, Eduardo. El águila no caza
moscas. San José**

Gerardo Aguilar Molinari 109

LITERARY CRITICISM

Lenguaje y frontera: El sujeto liminal en "Sabaditos en la noche" de Luis Humberto Crosthwaite

Perla Ábrego

Vanderbilt University

La frontera en nuestro tiempo tiene, por un lado, la cualidad de delinear y separar, mientras que por el otro, actúa como sitio de contacto de relaciones de tipo social, étnico, religioso, político, económico y cultural. El análisis de la idea actual de frontera permite distintos acercamientos a la comprensión de los límites, el contexto en el que se producen y las perspectivas de quienes tienen la tarea de preservarlos. En tanto la frontera es indisociable del espacio, es decir, del entorno físico, histórico y social en el cual se concibe, es elemento esencial de una teoría del espacio, más aún, de una teoría del territorio. El territorio es, según Claude Raffestin, "un espacio apropiado, ocupado y dominado por un grupo social para asegurar su reproducción y satisfacer sus necesidades vitales, que pueden ser materiales o simbólicas" (1993). A pesar de su estabilidad física, el territorio no es un espacio fijo, sino el producto de variados procesos de transformación en el tiempo. Así, el territorio es, en un primer momento, lugar de inscripción social y una manera de organizar el espacio físico por los grupos sociales.

Por su parte, el espacio es la extensión territorial que contiene la materia existente o los modos de expresión de la sociedad que se observan en el poder, la economía, la lengua y

la cultura. El espacio es pues anterior al territorio y se convierte en tal gracias al uso social. Gilberto Giménez considera que la apropiación del espacio es uno de los principales ingredientes del territorio, conjuntamente con el poder y la frontera (118). En este contexto, la primera función de la frontera dentro del territorio, según la ciencia política, es separar los modos de organización social. En tal sentido, la frontera es simplemente límite geopolítico. Sin embargo, dentro del territorio existen los *lugares*, definidos por Milton Santos como “cotidianos compartidos entre las más diversas personas, empresas e instituciones y afianzados sobre la base de cooperación y conflictos que dan fundamento a la vida en común” (322). La frontera como límite geopolítico puede ser este lugar que menciona Santos si se comparte social, económica, histórica y culturalmente de manera cotidiana. Así es como la línea divisoria adquiere vital importancia en la conformación del espacio, es decir, en el modo en que el territorio es apropiado, valorado y simbolizado socialmente.

Especialistas como Carmelo Lisón Tolosana prefieren usar el concepto de *limite* en la definición o concepción actual de frontera como línea divisoria. Límite (de *limes* y éste de *limus*: atravesado) equivale a línea que divide, a punto o momento final de algo y a separación física o inmaterial (78). Para Lisón Tolosana el límite es parte fundamental en la conformación de un espacio que se define como fronterizo desde el interior (78); es decir, en función de la manera en que los grupos sociales se organizan dentro del territorio en diferentes espacio-tiempos; creando líneas que son tanto defensivas como ofensivas para delimitar y administrar su derecho de posesión. Las líneas o límites territoriales tienen que ver con la demarcación de la propiedad, con la circunscripción de la autoridad y con la separación entre el “nosotros” y el “ustedes”. Así pues, lejos de ser meramente una condición política, el límite, tal como el lugar de Santos, es una función social, económica, histórica y cultural del espacio, tal y como lo viven, sufren, resisten o perpetúan los grupos sociales. La idea de frontera que resulta es una construcción que pertenece a los

que la atacan y a los que la resguardan, a los que fijan límites y a los que los traspasan, a los que agotan y a los que promueven los beneficios que se obtienen a raíz de esos límites.

Los sujetos sociales que traspasan el límite como lugar cotidiano compartido, participan de dos o varios mundos sociales, históricos y culturales, pues llevan a cabo ambas acciones, es decir, atacan y resguardan, fijan y traspasan, agotan y promueven. Sin embargo, estos sujetos deben atravesar por un proceso de adaptación que no siempre arroja buenos resultados. En ese limbo, en ese estado de transición entre espacios social y culturalmente ocupados y regulados, el individuo debe despojarse de toda determinación social a fin de prepararse para enfrentar la incertidumbre del futuro dentro de un espacio del cual no es natural. Ya a principios del siglo pasado, el etnógrafo francés Arnold Van Gennep empezaba a hablar de los *ritos de paso o de pasaje*, ampliamente desarrollados por el antropólogo británico Victor Turner a partir de la segunda mitad de ese mismo siglo. Turner relaciona estos pasajes con situaciones liminales, pues son a la vez estados de apertura y ambigüedad. La liminalidad—dice Turner—es una fase intermedia de un tiempo-espacio, es un estado de inadecuación (95), pues en el paso de un lugar a otro el sujeto pierde su estabilidad social al quedar fuera del orden establecido por su espacio original. En este lugar entre espacios el sujeto carece de estatus, de propiedad y de insignia, volviéndose un ser invisible, oscuro, cuyo comportamiento es normalmente pasivo y humilde (Turner 95). La liminalidad, según la observa Turner, involucra generalmente un aislamiento de la vida social cotidiana. Con todo esto, Turner concluye que mientras los sujetos liminales son reducidos a una condición uniforme, son también dotados de nuevos poderes que les permiten sobrellevar su nuevo estado de vida (95) y, por tanto, cruzar exitosamente el límite. De tal modo, según el antropólogo, es posible vivir en estos espacios liminales, siempre y cuando se mantenga un estado igualitario—

*communitas*¹ – (Turner) entre los individuos que conjuntamente los transitan.

La frontera que divide México de Estados Unidos; es decir, la frontera como límite geopolítico, histórico y sociocultural, es para muchos sujetos este espacio liminal que propone Turner. La frontera vista como límite, afirma Alejandro Grimson, puede revelar aquello que un grupo social que habita ese espacio incluye y excluye, así como los dispositivos a través de los cuales se construyen esas diferencias, articulándolas en la mayor parte de los casos con formas de desigualdad (127). La desigualdad en la frontera puede ser de varios tipos: étnica, social, cultural, económica, profesional, de lenguaje, de género y de preferencia sexual. Los procesos y las relaciones socioculturales que se desarrollan a partir de estas desigualdades se recrean en la literatura que desde los años 80 se escribe en la frontera norte mexicana. Esta práctica literaria concede no solamente una nueva visión del término *frontera*, sino también nuevas perspectivas y dimensiones a la literatura nacional.

Por su parte, el texto literario fronterizo mexicano pone en evidencia las condiciones sociales e históricas de la frontera como espacio físico, social y cotidiano, permitiendo así que el concepto de frontera adquiera nuevas significaciones y funciones en estrecha relación con el espacio creador. Por tanto, el *topos* de frontera que se observa en algunos de estos textos es un espacio que se puede percibir como liminal, en un primer momento, por ser esta región límite entre dos naciones disparejas en cuanto a su poder económico y político. Sin embargo, la liminalidad de la frontera norte mexicana no se define únicamente en relación con otros espacios físicos o discursos de poder, sino que también se determina bajo condiciones sociales, históricas, económicas y culturales internas que se crean a través de la interacción social de sus habitantes, la cual depende de su pasado histórico y de la

¹ Concepto propuesto por Victor Turner que refiere a una comunidad no estructurada en la cual existe igualdad de términos y un alto grado de sentimiento de comunidad entre los miembros.

posición que ocupan en la escala social. De esta suerte, la impresión liminal de la frontera obedece a la perspectiva del sujeto que narra el espacio.

Uno de los escritores más activos dentro de la producción literaria del norte mexicano es el tijuaneño Luis Humberto Crosthwaite. Apoyándome en las bases teóricas sobre la liminalidad y los sujetos liminales, analizaré en este ensayo la primera parte de su obra *Estrella de la calle sexta* (2000) titulada “Sabaditos en la noche”. El propósito de este análisis es descubrir cómo el límite que traspasa el personaje de Crosthwaite interrumpe el dinamismo social y el intercambio y el consumo cultural entre los grupos sociales que lo habitan, provocando situaciones liminales en los individuos que llevan a cabo pasajes sociales en territorios limítrofes. Luego de esta discontinuidad social y cultural, los sujetos son confinados a un estado invisible. Este estado es a la vez ideal, pues la invisibilidad estimula en el protagonista del relato la práctica creativa de su lenguaje a través de la cual el individuo se reinventa, se recrea, no solamente a sí mismo sino a la comunidad a la que intenta pertenecer. Es el acto de creación que efectúan los sujetos liminales el que convierte tales espacios en los lugares habitables que propone Turner. No obstante, la frontera como lugar habitable, la frontera que también separa, segrega, confina y castiga, finalmente se torna un tedio, un lugar incómodo que transforma el acto creativo del lenguaje y la escritura en un monólogo interior haciendo que este espacio ideal se vuelva para algunos de los sujetos liminales un lugar del todo inhabitable.

El protagonista de “Sabaditos en la noche” es un mexicano-americano sin un pasado conocido y que reniega de su herencia anglosajona. Este personaje nos revela su visión no solamente de las poblaciones que comparten el límite sino de sus habitantes. Más allá de la frontera, que él puede cruzar con mucha libertad, en una ciudad que no es la suya, el personaje construye un mundo propio e imaginario, un lugar que le pertenece y donde es libre de hacer y pensar lo que quiera. Este relato ilustra lo que José Manuel Valenzuela Arce llama en su

investigación “interacción en la frontera” (39). En esta interacción, según el crítico mexicano, se mezclan planos horizontales y verticales. El plano horizontal se basa en la diferencia cultural, es decir, en el reconocimiento de uno mismo (del chicano frente al anglosajón, del chicano frente al fronterizo y viceversa, del migrante frente al chicano, etc.) a través de lazos de identidad. En el plano vertical la división está en la posición social, en la diferencia en el desarrollo económico, la cual sigue generando identificaciones (Valenzuela 39). Esta interacción cultural presentada por Valenzuela está basada principalmente en la desigualdad social y económica entre chicanos y anglosajones dentro del territorio estadounidense. Sin embargo, la misma situación se presenta en la relación entre las diversas comunidades fronterizas mexicanas y el *Otro*, es decir, el chicano y el anglosajón. La “interacción en la frontera” no es, por tanto, un intercambio fluido, ya que las diferencias entre cada grupo se crean con base en una gran cantidad de elementos de oposición que provocan una separación social antes que una unidad cultural.

Para ilustrar este problemático intercambio social Crosthwaite se vale de su protagonista, que es narrador y personaje a la vez. El personaje, apodado el Güero, es el centro y eje del relato. De él sabemos que su padre es “gringo” y que hace mucho tiempo lo abandonó, que trabaja en un taller mecánico de lunes a viernes en alguna localidad fronteriza estadounidense, y que pasa todos los sábados en una esquina de la Calle Sexta en Tijuana. La realidad del Güero, o la realidad que nos transmite en su narración, es la que vive precisamente en esta calle los fines de semana. El Güero como sujeto social se caracteriza por ser un individuo solitario. Los hombres solitarios son para Gonzalo Torrente Ballester “una realidad, aunque *sui generis*, porque no hay uno solo que, de un modo u otro, no lleve la sociedad consigo” (106). El Güero no solamente lleva la sociedad encima, sino que la critica e interpela.

Otra característica esencial del Güero dentro del relato es que se percibe como una figura “construida y unívoca”

(Torrente 102), es decir, como una representación de todos los mexicano-americanos. No obstante, pese a ser esta figura representativa, el Güero como sujeto social es un chicano poco común, pues además de ser un “chicano borderlander” es también “cruzador de frontera” (Martínez 60). Es decir, no solamente vive en la zona fronteriza del sur de Estados Unidos sino que transnacional y puede moverse fácilmente en los dos mundos. Según la crítica especializada en temas de migración entre México y Estados Unidos², la característica de lo “fronterizo transnacional” se aplica generalmente al mexicano fronterizo que mantiene lazos más fuertes con el otro lado de la frontera, lazos que son generalmente comerciales o profesionales. Por eso el Güero es la excepción a la regla, aparentemente cruza la frontera para mantener vigentes los vínculos que lo unen con la otra nación y, en el relato, podemos ver que los modos de vida y de pensar del otro lado de la frontera influyen en su conformación como ser social. Óscar Martínez afirma que los modos de vida de los fronterizos transnacionales usualmente reflejan influencias extranjeras: “For some transnational borderlanders such influences are modest, but for those who are deeply immersed in transborder interaction, foreign links govern central parts of their lives” (60). Una de estas influencias extranjeras que el protagonista manifiesta es el uso constante del idioma español en cualquiera de los dos lados de la frontera. Con todo, su condición de transnacional y su facilidad de moverse en los dos mundos no impiden que la sociedad fronteriza mexicana siga viendo al Güero como un extranjero con quien vale la pena tratar por motivos comerciales.

Dentro de su mismo espacio, es decir en Estados Unidos y en su comunidad chicana, el Güero es un mexicano-americano ya asimilado, habla el inglés perfectamente y ha alcanzado cierto éxito económico y profesional: “Tuve muchas ondas en mi vida, tuve mi esposa, tuve mi hija, tuve mi casona y mi carrotote” (Crosthwaite 13). Sin embargo, el Güero no cabe en

² Entre ellos investigadores mexicanos y estadounidenses como José Manuel Valenzuela Arce, Óscar Martínez y Pablo Vila.

ninguna clasificación de los residentes fronterizos ni de uno ni de otro lado de la frontera, señal de que está en un proceso de transición. En su libro *Border People*, Martínez hace una categorización de individuos y grupos sociales que viven en los dos lados del borde. El Güero como mexicanoamericano asimilado no podría, según Martínez, ser considerado como *consumidor binacional*, pues su objetivo no es ir de compras ni comerciar con productos. Tampoco podría ser un “*commuter*”, puesto que no mantiene ningún trabajo en el lado mexicano, ni *bicultural*, porque no pertenece a ninguno de los dos mundos, ni *binacional*, ya que estos últimos pasan largas temporadas en México debido a intereses de negocio. Por consiguiente, el Güero como figura “construida y unívoca” se puede observar solamente dentro de la obra, cuando los vemos como personaje literario. Crosthwaite crea un personaje que tiene pocos lazos con la realidad para poder mostrarnos la frontera y la interacción que en ella ocurre sin tener que usar como medio un personaje estereotipado.

Como sujeto social, el personaje/narrador le da cohesión a los dos lados unidos o separados por el límite desde el espacio entremedio. El Güero es una estrategia narrativa de Crosthwaite para descubrirnos las relaciones sociales que suceden en la cotidianidad de las grandes urbes fronterizas. Pero, ¿cuál es la motivación del Güero para cruzar la frontera? Hacia el principio de la narración no podemos estar seguros si el personaje cruza la frontera obedeciendo a una búsqueda de pertenencia o de raíces de identidad. Siendo chicano podríamos pensar que es así, porque es la frontera el contexto en donde el personaje trata de definirse a sí mismo y a los demás. Por eso parece que cruzar la frontera es una necesidad para el Güero, a pesar de que ni en ese espacio ni en el otro se encuentra a sí mismo. En cuanto sujeto social, el Güero se define así: “Yo soy otra onda. Claro que no soy de por aquí, cómo explicarlo, sí soy gringo y no soy gringo, ¿me entiendes?” (Crosthwaite 16). En su calidad de migrante, el Güero se auto-determina como extranjero (“no soy de por aquí”), sin embargo le es imposible precisar su origen. Dentro de su territorio original, en Estados Unidos, cuentan

para su definición como *American citizen*, su raza, su lengua y su origen. Es decir, el Güero experimenta una indefinición social en su propio espacio, pues a pesar de ser blanco no es “gringo” y a pesar de ser el inglés su lengua materna, es hispano. En la frontera mexicana el Güero es “gringo” sólo por su color de piel y por el poder que representa su nacionalidad, pese a su ascendencia mexicana y a que habla perfectamente la lengua del territorio.

Aún así, el protagonista siente que la frontera mexicana es su lugar, que ése es su origen, ésa su lengua y ésa su comunidad: “Hay más unión entre esta raza, entre los meseros y yo, que con toda la bola de gringos-güeros-atole-en-las-venas. Este es mi paraíso. El pasado agrio lo dejo allá en el norte, del otro lado de la frontera” (Crosthwaite 16). La unión que el Güero mantiene con los fronterizos mexicanos es sólo una apariencia, puesto que no vemos en todo el relato que el protagonista forme parte integral de ningún grupo social. Es decir, a pesar de cruzar la frontera, el personaje se mantiene en la liminalidad, pues esa comunidad, los meseros y la demás gente con la que se relaciona, lo rechaza, le impide cualquier tipo de conexión con ella.

Gracias a estas relaciones de oposición y rechazo entre los personajes de la obra y al conocimiento previo de los lectores, podemos colocar al personaje en una posición social, racial y económica; es decir, le otorgamos ciertas características: “gringo”, chicano, mexicano-americano, “güero”. Si bien el Güero es personaje literario, lo reconocemos como sujeto social y como figura construida y unívoca a través de un “contexto lejano o *in absentia*”, según Philippe Hamon, para quien el personaje es siempre “la colaboración de un efecto de contexto y de una actividad de memorización y de reconstrucción operada por el lector” (131). El resto de los personajes de la obra, tal como lo hacemos los lectores, se basa en este contexto para definir socialmente al Güero, rechazándolo por lo que representa.

En Tijuana o en la Calle Sexta, el Güero no tiene nombre o presencia, ni un discurso que interese a los otros

personajes con los que mantiene diálogos ocasionales, es prácticamente invisible. Entre estos personajes están Beto, el cantinero del bar La Estrella, donde algunas veces entra a tomar unos tragos y a contarle las penas, Laurita la delgadita, mesera del bar, y Margarita, prostituta que se gana algunos pesos bailando con los clientes. Los diálogos entre el Güero y estos personajes son generalmente acordes al oficio de cada uno de ellos, son interacciones comunes entre vendedores y clientes. El Güero, por su parte, siempre está intentando hacer lazos de amistad con ellos, les cuenta de su vida, de sus penas, de su pasado. En cambio los otros personajes lo ignoran, ponen como barrera su oficio, por ejemplo en este diálogo con Beto:

Hay unos que se ahogan por puro deleite, ¿no?, por pura diversión, porque la sobriedad es muy aburrida y necesitan darle un jalón de orejas a la neta que están viviendo. ¿No te parece, Beto?

-Te digo la verdad, güero: lo único que quiero es que llegue la hora de cerrar y largarme a dormir.

(Crosthwaite 46)

O en este otro “monólogo” con Laurita la delgadita: “Oye, Laurita, ¿me dejas hacerte una pregunta? [...] antes de que te vayas a rondar las otras mesas [...] Ándale, Laurita dientona, sonrisita minifaldera, ¿qué te cuesta responderle a este viejo su pregunta que no es de malas palabras sino muy sincera y proveniente del alma?” (32). Después de una extensa verborrea el Güero finalmente pregunta: “¿Tienes papá?” (35). Laurita no responde sólo se ríe, el Güero supone que después de tantas cervezas ya está “diciendo pendejadas” (36), pero en realidad comprende que no se puede tener una conversación personal con alguien que no está interesado: “¿Qué te estaba diciendo? Ju quers. Ya vete, Laurita, mejor termino esta cerveza y me voy” (36).

Otro personaje importante es Margarita, quien además de llamarlo Güerito le habla en inglés: “Ella no es de las que platica, quizá la única diferencia con la auténtica móder que escurría sonidos por todo el cuerpo. ‘No búlchit, yas dans’, me dice, aunque le insista en que me hable español” (30). Esta cita

nos revela la imposibilidad de la lengua extranjera del protagonista de permitirle cualquier tipo de búsqueda que concluya en algún sentimiento de pertenencia. El fronterizo mexicano hace uso del idioma inglés (si es que lo sabe) dentro de su propio territorio en situaciones de negocio y en espacios turísticos dedicados a la venta de productos que solamente tienen interés para visitantes estadounidenses. El inglés no es una forma de comunicación compartida en la frontera mexicana, se usa o para atraer clientela o, en muchos de los casos, para evitar el contacto social. En su libro *Tijuanologías* el escritor y crítico Heriberto Yépez afirma que la mezcla de ambos idiomas en estos espacios comerciales fronterizos representa una burla hacia el turista estadounidense, una estrategia comercial que subvierte los papeles sociales de “gringos” y mexicanos como dominadores y dominados. El uso del inglés en estos espacios es, según Yépez, una “resistencia irónica” o una “ficción creadora” (54). Dentro del texto, concretamente en el bar La Estrella, Margarita ejerce su poder sobre el sometido Güero ignorando sus conversaciones y marcando el paso en el baile a pesar de los pisotones: “Don guorri, mijo, its part of da yob” (Crosthwaite 30). El uso del inglés en Margarita obedece a esta resistencia de la que habla Yépez, es más bien una resistencia social a través del lenguaje. Margarita muestra, por un lado, lo que se puede hacer con el inglés como lengua de poder fuera de su territorio: lo deconstruye, lo reduce a un elemento de mofa, lo vuelve una absoluta ironía. Por otro lado, en la burda imitación del idioma del Güero, Margarita no le da cabida en su mundo cortándole cualquier comunicación que cree lazos de empatía o aprecio.

Con todo esto, el Güero no puede mantener un estado igualitario con los otros individuos con los que convive y, como estrategia de sobrevivencia o como parte del ritual que como sujeto liminal tiene que llevar a cabo para enfrentarse al futuro, se inventa un lenguaje que le permita ser escuchado. Entonces el personaje crea una mezcla extraña entre el español, rico en regionalismos del norte mexicano, y el inglés, su lengua materna.

Estoy en mi tra-baaaaa-jo, carnal, en la faquin escuela donde daba las faquin clasecitas a los niños enfadosos del barrio [...] enseñándoles el faquin inglés porque se supone que sólo el faquin inglés pueden hablar en mi país de mierda, land-of-da-faquin-fri. Nada de español, ¿ves?, nada que se le parezca. Por eso he decidido, damas y caballeros, que de hoy en adelante, mi lengua será el spánich, ¿qué te parece? El spánich and ay guont spik enithing els. (Crosthwaite 41)

Sin embargo, el nuevo lenguaje fortalece las barreras sociales entre el Güero y los otros personajes, manteniéndolo en su estado liminal. El lenguaje inventado del personaje es un dispositivo de poder solamente dentro del texto. Los otros personajes que no logran entenderlo y con quienes no puede, por lo tanto, entablar ninguna comunicación, quedan fuera del sistema social del protagonista. Por ende, el “spánich” asigna niveles de poder, para el Güero es su agencia discursiva, su manera de mostrar su superioridad (porque en el espacio físico no la tiene), mientras que para los otros es la manera de mantener al extraño, al extranjero, fuera de su propio círculo de poder. A este respecto, Alfred Arteaga considera que

[i]n contexts of relatively diminished physical force, the Other is more fully relegated to the realm of absence. The more fully realized the physical subjugation is, the less is the need to represent a dangerous proximity, and so the less the Other needs to be envisioned present. Further, the Other is denied discursive presence, both in the sense that the Other is relatively absent from the vocabulary of the dominant discourse and in the sense that the Other is absent as an agent of discourse. The Other becomes nondiscursive and noninteractive and approaches the status of text: static, extant, “true”. (Arteaga 21)

Si hablamos de las relaciones sociales que se llevan a cabo en el espacio, en la Calle Sexta, el Güero es el *Otro*, no sólo por el poder que personifica sino porque está ausente, no interesan ni su discurso ni mucho menos su identidad, nombre o pasado. El Güero es relegado a un espacio invisible en ese territorio que frecuenta, pues a pesar de hablar español, el inglés, la lengua que como mexicano-americano lo representa, no es el discurso dominante dentro de este espacio, por lo tanto el protagonista no puede ser agente discursivo. Como consecuencia, en el texto, él mismo se otorga el poder de la narración para sobrellevar su liminalidad, y el resto de los personajes se vuelven los *Otros*. Es decir, se subvierten las posiciones sociales de poder. Aquí, el protagonista se convierte en el *Yo* que lleva el discurso dominante y obtiene la autoridad de confinar el discurso de los *Otros* fuera del suyo, reproduciéndolo fielmente en el relato. Genette llama a esta técnica discurso imitado o restituido (229). En este tipo de discurso, el narrador no se apropia de los discursos de los demás, sino que se aleja dando lugar para que los otros personajes se nos presenten con sus propias palabras. A través de su propio discurso y del discurso imitado, el Güero nos presenta en su relato varios caminos para descubrir un espacio que se ha supuesto mimético. Gracias a los diálogos del resto de los personajes podemos observar la relación dialógica entre el texto y el contexto social. Así, los sujetos sociales que habitan ese espacio son textualizados a través del relato del narrador que transcribe fielmente sus discursos.

Como estos *Otros* están ausentes de su propio discurso, el Güero necesita un interlocutor, alguien que se interese por su historia, alguien con quien mantener un estado igualitario. Entonces también se inventa uno que comprenda su lenguaje. Hacia el principio de la narración sabemos que hay un oyente a quien él se dirige directamente: “Te voy a decir cómo es esta calle...” (Crosthwaite 21), “Y en ese mismo alucine, carnal” (15), “¿Crees que te estoy cuenteando?” (17), “Te digo una cosa, compa? Siéntate por aquí” (40). Pero, hacia el final sabemos que ese interlocutor existe solamente en su cabeza mientras el Güero, en un aparente monólogo, es interrumpido

por Beto quien le pregunta: “¿Con quién estás hablando, güero? (55). El Güero en su papel del *Yo* necesita mostrar su poder, su discursividad e interactividad dentro de ese espacio que él considera propio. El interlocutor imaginario es necesario para darle al personaje agencia discursiva.

Por otro lado, notamos en la cita anterior sobre el “spánich”, una subversión a los cánones que da paso a una escritura más flexible y experimental. La escritura de Crosthwaite en este relato es híbrida, pues juega con elementos y conceptos que reflejan los conflictos relacionados con la condición geográfica y sociocultural del espacio. En este sentido, el espacio narrado por el personaje es una construcción horizontal, es decir, una situación única en un tiempo presente. Tal concepción se acerca mucho a la definición propuesta por Santos, quien afirma que el espacio “está formado por un mundo indisoluble, solidario y también contradictorio de sistemas de objetos y sistemas de acciones no considerados aisladamente, sino como el contexto único en el que se realiza la historia” (54). Tanto el pasado histórico como la situación social que crea los sistemas de objetos y de acciones, producen en el norte mexicano una idea de frontera que posibilita esta flexibilidad en la enunciación fuera y dentro del texto. Tanto el habla como la forma de narrar en la frontera son pues producto del tiempo en un espacio real y concreto y de determinadas situaciones. Situaciones fronterizas como el contacto cultural, el papel del territorio del norte dentro de la nación y su cultura, la cercanía con Estados Unidos, el consumo de productos de diverso origen, permiten la creación constante de lenguajes y formas de expresión, algunos de ellos tan fugaces que no logran formar parte de un acervo cultural. En una entrevista con Miriam Vidriales, Crosthwaite confirma que esa forma de narrar, que el habla que representa en sus textos es invención suya,

sí hay gente que habla así pero no podríamos decir que es el habla exclusiva de la frontera. Tijuana es una ciudad múltiple con múltiples culturas y siendo una ciudad que está recibiendo

constantemente visitantes, que se va alimentando de migrantes, realmente necesitas estar mucho tiempo ahí para que la cultura norteamericana influya en tu lengua o en tu cultura [...] Yo lo que hago es crecer, hacer más grande este aspecto que a mí me resulta tan interesante de la ciudad, una especie de mestizaje. (Crosthwaite en Vidriales)

El autor aprovecha todos los recursos del lenguaje, todo el proceso de comunicación para crear esta escritura fronteriza que está por encima del habla de la frontera; es escandalosa, exagerada, cotidiana y a la vez artificiosa. El autor también logra una reproducción de algunos elementos de la lengua oral imitando acentos y entonación: “Estoy en mi tra-baaaa-jo, carnal” (41). Lo oral y su efecto sonoro se representan gráficamente: “Ripit after mi: mi-jiiii-ta” (40). La palabra hablada—en español o en inglés—es evocada por el autor de distintas formas: se imitan, se transforman, se deconstruyen y se transcriben signos que recrean el lenguaje inventado del Güero.

Así como es importante dar un título al lenguaje que inventa, también es fundamental para el personaje nombrar el espacio que visita. Al referir el espacio con nombre propio el Güero nos sitúa en el *lugar* que propone Santos, existente y reconocible: “Mi esquina está en la Calle Sexta, no es distinta a otras esquinas en la Calle Quinta o en la Tercera, la diferencia recae en que yo estoy sentado aquí todos los sábados mirando a las beibis” (Crosthwaite 21). Los nombres propios de los lugares que se describen, afirma Hamon, “conocidos o no, forman parte de un sistema de relaciones internas construido por la obra” (132-33). Nombrar el espacio es poner en escena lo que ese nombre trae consigo, los mitos y los estereotipos. Nombrar es también metaforizar. El personaje de Crosthwaite nos presenta mitos que luego se desvanecen para mostrarnos el diario acontecer de una ciudad de frontera.

En este espacio el Güero es un extranjero, un turista más; jamás pasa de su esquina ni se sumerge en la vida del tijuaneño común. Por eso sabemos que el personaje en realidad

no está embarcado en ninguna búsqueda de orígenes o raíces de identidad. Crosthwaite compone con todos estos elementos una frontera simbólica, un campo surgido del espacio físico y socio-histórico en el cual se observan distintos sistemas sociales y culturales que no llegan a mezclarse sino que, a través de sus relaciones sociales cotidianas, se rechazan o se sacan provecho unas de otras.

Siguiendo la idea de Hamon, la mención de un lugar geográfico con nombre propio y su detallada descripción ejerce en el texto literario una triple función: “anclaje referencial en un espacio ‘verificable’, por una parte; subrayado del destino de un personaje, por otra y compendio económico de ‘papeles’ narrativos estereotipados” (132-33). Para un lector no familiarizado, el espacio se vuelve verificable gracias a la posibilidad que tiene de reunir contextos internos y externos. A pesar de que las descripciones sobre el lugar no abundan en el relato, los lectores reconocemos un espacio que moldeamos partiendo tanto del conocimiento previo como del nombre y las particularidades que el narrador nos presenta:

Te voy a decir cómo es esta calle, cómo es mi esquina, cómo es la raza que pasa por aquí en las noches. Sí, sí, se trata de mi interpretación personal [...] la calle es una línea recta, sucia, rodeada de cantinas, farmacias, hoteles, congales, restaurantes y muchísimos lugares que venden artesanías. No tiene una iglesia o una cruz roja que la redima y la salve del infierno cuando se muera [...] La raza es la misma: la mayoría son gringos gritones, morros que llegan en montón, que se meten a un bar o a un cabaret y que salen emborrachecidos y más estúpidos que cuando entraron. Las morras gringas me ignoran como princesitas, ya ni me acerco porque no tiene caso. (Crosthwaite 21)

A través de estas descripciones el lector puede relacionar el contexto de la obra y el contexto *in absentia*; así lo ajeno se vuelve familiar, mientras lo familiar se enajena.

Luego de todos estos procesos de adaptación y aceptación, después de este infructuoso pasaje social, el Güero no puede vivir en el límite. Nuestro protagonista necesita el contacto social, necesita un nombre, una identidad. Por eso tiene que abandonar la Calle Sexta y volver a su lugar de origen y a su propia rutina, para regresar el próximo fin de semana: “Por eso mejor le corro, rápido rápido me alejo de esta calle y de esta ciudad y de este país [...] Mejor nos vemos el próximo sábado, nos guachamos nexwik” (65). El Güero se va, pero la frontera se queda, es estable y permanente, definida y definitiva. Esta permanencia de la frontera es la que conforma los individuos fronterizos: a veces ambiguos, invisibles, indefinibles, liminales, irónicos, ambivalentes, otras veces, todo lo contrario.

La frontera de Crosthwaite en este relato es a la vez lugar de separación y de confluencia social y cultural. Es un espacio límite en donde los símbolos fronterizos se modifican y redefinen a través de la recreación cotidiana de las condiciones sociales y culturales. Tal espacio ha sido un escenario recurrente en la obra del autor desde diferentes perspectivas sociales, entre ellas, la del mexicano-americano, la del “gringo” turista (“Todos los barcos”), la del cholo (*El gran preténder*), la del músico famoso o del ídolo popular (*Idos de la mente y Marcela y el rey al fin juntos*), incluso la del conquistador español y una indígena azteca en su novela *La luna siempre será un amor difícil*. Esta última obra narra el viaje a través del tiempo a bordo de un autobús que el conquistador Balboa y su amada Florinda recorren desde el México recién conquistado hasta la actual ciudad de Tijuana. Ahí los protagonistas se enfrentan al rechazo social y racial, al caos en las aduanas, a las maquilas, a la ambición de poseer “los preciados dólares”, a la imagen de Estados Unidos como potencia imperialista, al idioma inglés, a la migración ilegal, entre otras situaciones fronterizas.

En definitiva, el punto de partida de este análisis literario es la confirmación de que la frontera contiene una existencia material propia, en este caso ocasionada por el límite

geopolítico, la cual, conjuntamente con la situación socio-histórica, da origen a la dimensión social y cultural de la frontera norte mexicana. Con esto concluyo que no existe una realidad fronteriza (cultural, social, histórica o geográfica) como concepto totalizador, sino que ésta depende de las interacciones cotidianas de los sujetos que habitan esos espacios, las cuales obedecen a sus experiencias, a su posición social, a su pasado histórico y a las condiciones de su entorno físico. El lenguaje es el producto más vivaz de estas interacciones sociales en la frontera norte mexicana, sobre todo el que se refleja en la práctica literaria, pues representa no solo el contacto sino la resistencia social y cultural.

Obras citadas

- Arteaga, Alfred. "An Other Tongue". *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. Alfred Arteaga (ed.). Durham y Londres: Duke UP, 1994. 9-33.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *Estrella de la Calle Sexta*. México: Tusquets, 2000.
- . "Narrador de un futuro anunciado". Entrevistado por Myriam Vidriales. *Punto G*, 10 Dic. 2000. Web. 4 Feb. 2007.
- Genette, Gérard. "Discurso del relato". Trad. Carlos Manzano. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Giménez, Gilberto. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Conaculta, Iteso, 2007.
- Grimson, Alejandro. "Fronteras, estados e identificaciones en el Cono Sur". *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato (ed.). Buenos Aires: CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005. 127-142.
- Hamon, Philippe. "La construcción del personaje". Trad. David Roas. *Teoría de la Novela: Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullá (coord.). Madrid: Crítica, 1996. 130-136.

- Martínez, Óscar J. *Border People: Life and Society in the U.S. – Mexico Borderlands*. Tucson: The University of Arizona Press, 1994.
- Lisón Tolosana, Carmelo. “Antropología de la frontera”. *Revista de Antropología Social* 3 (1994): 75-103.
- Raffestin, Claude. *Por uma Geografia do Poder*. São Paulo: Ática, 1993.
- Santos, Milton. *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo, razón y emoción*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Torrente Ballester, Gonzalo. “Una teoría del personaje”. *Teoría de la Novela: Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullá (coord.). Madrid: Crítica, 1996. 101-106.
- Valenzuela Arce, José Manuel. *¡A la brava, ése! Cholos, punks y chavos banda*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1988.
- Yépez, Heriberto. *Tijuanologías*. Mexicali: Universidad de Baja California, 2006.

La identidad revisitada en *Ciudad sin ángel* de Jorge Enrique Adoum

María Cristina Campos Fuentes

DeSales University

Ciudad sin ángel (1995), novela de madurez de Jorge Enrique Adoum,¹ nos hace internarnos en la vida, los sueños y la imaginación de Bruno Salerno, un pintor ecuatoriano de izquierda que se ve confrontado con una realidad que lo rebasa: la desaparición de AnaCarla, su antigua amante, orquestada por un régimen dictatorial latinoamericano. Uno de los cuestionamientos que se plantean en esta novela posmoderna es sobre la identidad del intelectual latinoamericano, representado por Bruno.² En esta obra, Adoum problematiza esta cuestión y rechaza una definición monolítica de la misma, por el contrario, aparentemente coincide con los postulados de Antonio Cornejo Polar quien, en *Escribir en el aire* (1994), propone que la identidad es fluida, plural y proteica (20-21). A través del protagonista, Bruno, el autor revela el cambio epistémico que se produce entre las ideas del *Boom* y las del *Post-Boom*, abriendo paso a reflexiones trascendentes respecto a la identidad, el papel del artista y de la obra de arte en América Latina, conceptos que están en un proceso continuo de formación y transformación.

Primeramente, conviene preguntarnos qué es la identidad. Aunque se han propuesto infinidad de definiciones en toda la historia del pensamiento y la literatura en Latinoamérica, en este ensayo la entenderemos en términos de Antonio Cornejo Polar. El pensador peruano asume una postura posmoderna y propone una definición fluida, la cual nos ayudará a explicar la

obra de Adoum. Cornejo Polar parte del reconocimiento del individuo para proyectar su concepto al ser latinoamericano en su conjunto. Cornejo Polar explica que

la índole abigarrada del sujeto que precisamente por serlo de este modo resulta excepcionalmente cambiante y fluido, pero también—o mejor al mismo tiempo—el carácter de una realidad hecha de fisuras y superposiciones, que acumula varios tiempos en un tiempo, y que no se deja decir más que asumiendo el riesgo de la fragmentación del discurso que la representa y a la vez que la constituye. [. . . Quiero] zafarme del cepto que impone el falso imperativo de definir en bloque, de una vez y para siempre, lo que somos: una identidad coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada (la ideología del mestizaje sería un buen ejemplo), que tiene que ver más con la metafísica que con la sociedad y la historia. [. . .] ¿[R]ealmente podemos hablar de un sujeto latinoamericano único o totalizador? ¿o deberíamos atrevernos a hablar de un sujeto que efectivamente está hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas? Me pregunto, entonces, por qué nos resulta tan difícil asumir la hibridez, el abigarramiento, la heterogeneidad del sujeto tal como se configura en nuestro espacio. (20-21)

Al parecer, en la obra que analizamos, Adoum coincidiría con Cornejo Polar en el rechazo de plantear una definición sin fisuras del intelectual latinoamericano, explorando sus pensamientos y acciones a la luz de una experiencia amorosa. Tomando en cuenta que la identidad se abastece de orígenes comunes en cuanto a la cultura, la sociedad y la política, es harto evidente para la literatura latinoamericana que lo social y lo político han sido inseparables del trabajo de casi todo escritor enfrentado a las complejas realidades que nos

aquejan. Ya lo ha señalado Mario Benedetti al referirse a nuestra literatura: “la problematización del contorno no tolera una literatura de monolíticas consignas, una frívola imagen en blanco y negro. No siempre el escritor se da por aludido, no siempre responde al reclamo, pero cuando lo hace, sabe de antemano que no puede ser esquemático” (359). Recordando la especificidad de nuestra América frente a la llamada cultura de Occidente (del cual a la vez formamos parte, aunque con nuestras especificidades, pero este debate sería tema de otro estudio), encontramos que en Europa lo que se ha llamado literatura clásica (por ejemplo, la literatura francesa del siglo XVII bajo el reinado de Luis XIV) es aquella que se ha desarrollado en condiciones de paz y de prosperidad óptima, favorable a la creación literaria, por el contrario, en nuestra región ha funcionado un esquema diferente, ya que la realidad es totalmente distinta. Por ejemplo, el clima de revuelta política y social que se vivió durante los primeros años del triunfo de la Revolución Cubana (1959) convivió con una oleada de renovación artística. Estos movimientos alimentaron a varias generaciones en el continente. En este período, La Casa de las Américas en La Habana, Cuba, tuvo un papel protagónico en la difusión y promoción artística de la región, incluso, Jorge Enrique Adoum fue galardonado en la primera edición del Premio Casa de las Américas, en la categoría de poesía.³

Fruto también de aquellos tiempos fue la literatura del *Boom*, que por su parte pretendió definir su propia identidad y la del intelectual latinoamericano, segura de su existencia y de su derecho a la libertad.⁴ Con una visión más crítica y comprometida, algunos escritores del *Post-Boom* cuestionaron ciertas posturas artísticas e ideológicas inmovilistas y conservadoras, en parte porque se vieron confrontados a la oleada de golpes de estado y dictaduras que sufrió la región (respuestas atroces de gobiernos impuestos y autoritarios ante el miedo al socialismo latente, en un mundo totalmente polarizado y en “Guerra fría”). *Ciudad sin ángel* muestra, a través del personaje de Bruno, ese cambio epistémico hacia la posmodernidad. La escritura de Adoum nos recuerda a Julio

Cortázar en cuanto a la ferviente experimentación sintáctica y formal. Adoum dialoga con uno de los máximos representantes del *Boom* porque las problemáticas planteadas respecto a la identidad—y otras sociales, políticas, económicas y culturales—no han sido resueltas. La escritura experimental no pierde su vigencia treinta años después porque, por un lado, es un recurso de la lengua que enriquece la obra, y por otro, recuerda que el proyecto latinoamericanista de definición de la identidad no ha sido alcanzado ni lo será, ya que está en constante transformación.⁵ Frente a lo establecido por el *Boom*, podemos afirmar que en esta obra hay una deconstrucción de una visión de la identidad del intelectual latinoamericano que parecía de alguna forma encontrada en el optimismo del inicio de la segunda mitad del siglo.

En Bruno, vemos la imagen estereotípica del artista latinoamericano en su exilio parisino. El pintor deja a un lado su militancia política para afirmarse como individuo y como artista dentro de una sociedad que le es ajena, pero que al mismo tiempo lo recibe y le da la oportunidad de destacar en su labor y de acceder a un estrato socio-económico superior. Durante una década, Bruno se apega a la abstracción de la estética artística y deja de lado la problemática realidad de su continente, pero la noticia de la desaparición de AnaCarla lo hace cuestionarse todo su ser, “como si la muerte actuara retrospectivamente cambiando el contenido de una vida” (155). Hacia el final de la obra, Bruno se siente cada vez más derrotado en su intento por recuperar a AnaCarla; en un momento dado, busca en el periódico alguna información sobre su país “pero, por lo visto, la dictadura seguía su curso normal y ya no constituía noticia” (176). Bruno continúa la lectura en compañía del fantasma de AnaCarla y encuentra una triste visión de la *realidad*:

casi invisible en una página interior, la noticia de que Estados Unidos exportaría lodos cloacales a Venezuela. Un mes atrás en Buenos Aires se habían producido manifestaciones contra el proyecto de Francia de enviar excrementos a la Argentina. Miró a AnaCarla con algo de

vergüenza, como si él fuera culpable de algo: de la idea, del envío, de la noticia, de la recepción. [. . . Ana Carla, se enciende indignada:] “No puede ser ése el destino de América Latina, dice, no puede: tras servir de comer al patrón, recibir su mierda. Como si no tuviéramos suficiente.” (177-78)

Este pasaje es ilustrativo de las dos posiciones que representan Bruno y AnaCarla dentro de las izquierdas en Latinoamérica, las cuales exploraremos más adelante. En un primer momento, nos preguntaremos sobre la identidad del intelectual en tanto que producto de la cultura y de la política, interesándonos más particularmente en la resistencia y en el papel de la izquierda—o más vale decir, de las izquierdas—, y en la conformación activa de dicha identidad. Posteriormente, haremos una breve reflexión sobre cómo el arte y el artista vehiculan la identidad, en el poder de contestación de la obra artística y en la evasión que puede proponer.

Para comenzar, debemos considerar que aunque la identidad latinoamericana es fluida e inestable, en nuestra región ha tenido un rasgo característico entre un importante sector de intelectuales: su identificación con las luchas de las clases marginadas y su rebeldía ante el *status quo*. Esta noción contestataria se ha asociado muy a menudo con las izquierdas políticas. Ya en los años veinte, José Carlos Mariátegui definía la identidad nacional como un camino propio pero aún indefinido, algo por hacerse, que sería el resultado de un proceso histórico al socialismo (Cornejo Polar 191). De cierta manera, esta idea del peruano fue conservada en ciertos círculos de artistas e intelectuales por varias generaciones. En los años setenta, ante las realidades que ya hemos comentado, Benedetti creía vislumbrar un futuro afín al pensamiento de Mariátegui: “América Latina va llegando rápidamente a la conclusión de que debe convertir su paisaje en geografía humana, en justicia social, y esa operación es la que, consciente o inconscientemente, llevan asimismo a cabo sus escritores” (362). Para muchos autores, la vía de la izquierda se dibujó

claramente con el triunfo de la Revolución cubana y posteriormente de la Revolución nicaragüense (1979), pero también fue definitiva la realidad opresiva de las continuas dictaduras que atacaron la región. La literatura del *Post-Boom* dio cuenta de la compleja situación en Latinoamérica, aunque evidentemente no podemos afirmar que haya existido una sola vía para la creación literaria ni una sola posición política.

En la década de los setenta, Alejo Carpentier propuso algunas características que debía incorporar la novela latinoamericana posterior al *Boom*: melodrama, maniqueísmo, compromiso político, escenarios urbanos y finalmente “la aceptación de giros sintácticos y de modismos esencialmente latinoamericanos” (Shaw 14). *Ciudad sin ángel*, publicada dos décadas después, puede seguir caracterizándose como una novela del *Post-Boom*, aunque no haya sido hecha con una receta específica. La complejidad del texto y la creación de un personaje como el de AnaCarla lo prueban. Incluso, comenta O’Byrne-Knight, la novela ofrece múltiples niveles narrativos que se intersectan, interactúan y combinan con cambios espacio-temporales, y aunque estos recursos no son completamente novedosos,

what makes *Ciudad sin ángel* unique is the portrayal of AnaCarla, a character who is simultaneously absent and present in the text. Adoum uses this character’s elusive status to explore important aesthetic and sociopolitical themes. That is, through her he encourages us to examine the nature of the representational arts and to confront the legacy of the disappeared in Latin America. (“Love” 291)

Respecto al aspecto político de la obra, la lucha se sitúa en varios niveles. Debemos considerar que aunque hay dos instancias espaciales en que se desarrolla la narración: el París del exilio y el Quito de la actualidad narrativa; las referencias a la lucha política se hacen respecto al activismo en París y al que se hace en los países oprimidos por las dictaduras, de los cuales no conocemos todos los nombres (sólo se mencionan

expresamente Bolivia y Ecuador, pero se sugiere que AnaCarla es argentina). La instancia enunciativa temporal también es doble: una ocurre en la época de las dictaduras generalizadas en Centro y Sudamérica en la década de los setenta, y la otra acontece en un tiempo gramatical presente, una década después de la caída de los regímenes militares, aunque se sabe que existe otro gobierno totalitario que ha tomado el país de AnaCarla. Paralelamente a las luchas políticas y sociales, todas las acciones de los protagonistas están permeadas constantemente por los combates individuales en busca del amor, el reconocimiento profesional y el sentido de la muerte.

Aunque la novela no aporta mucha información sobre lo ocurrido en los países latinoamericanos sometidos al poder militar, al no nombrar orígenes patrios precisos, los exiliados en París representan a la totalidad de las naciones bajo sistemas absolutistas. No sabemos específicamente por qué han debido tomar la vía del exilio ni sus actividades en Europa, pero reconocemos la imagen típica de los exiliados en los dos personajes que son enteramente dibujados: Bruno, que encarna al artista e intelectual maduro que ha debido huir de su país debido a sus posiciones políticas contestatarias, y AnaCarla, que personifica a la joven idealista comprometida completamente con la lucha política directa. Bruno pertenece a la izquierda moderada, la que no sólo sobrevive a esa época, sino que toma cierta ventaja involuntaria de ella (recordemos que Bruno decide quedarse en París y se hace rico y famoso, aunque no abandona su ideología). Por su parte, AnaCarla representa la resistencia activa y fuerte de aquella juventud que hubiera debido llegar a formar al “Hombre nuevo” con que tanto soñaron los revolucionarios de la época y que lamentablemente se quedó en utopía.⁶

Durante el exilio, la lucha se plantea de manera diferente para ambos. Adoum deconstruye los roles estereotípicos de los géneros: es la mujer joven la que toma un rol activo políticamente, aunque contradictoriamente, su discurso feminista no la salva de ser golpeada, explotada y menospreciada por su amante. Por su parte, aunque Bruno es un

hombre maduro y un artista ya reconocido en su país, tiene un papel pasivo políticamente, a la vez que asume un rol tradicional en cuanto a la relación de pareja y a la preeminencia de su actividad creadora frente a la de ella—Bruno la hace abandonar sus estudios y le propone escribir un libro que nunca llega a su publicación, aunque aparentemente sí fue escrito: conocemos algo de su contenido en las notas de pie de página. Este doble juego de Adoum respecto a los papeles del hombre y la mujer, expone la fragilidad de los valores establecidos y al mismo tiempo, la dificultad de sobreponer valores nuevos. Bruno reconoce sus equívocos respecto a la relación con AnaCarla cuando ya es demasiado tarde, ni la relación ni la mujer misma son recuperables y no hay forma de recomenzar. Sin embargo, no modifica su postura política, sigue formando parte de algo que en Francia se llama despectivamente la *gauche caviar*, es decir, el intelectual elitista que se dice de izquierda moderada más por pose que por verdadero compromiso político. El hombre con experiencia y talento artístico es más conservador que la joven inexperta, pero no por astucia o sensatez, sino por cobardía: Bruno no está dispuesto a perder sus privilegios por un ideal socialista. Y aunque AnaCarla está presta a dar la vida por sus ideales, no es suficientemente fuerte para hacerse respetar como mujer, nivel básico de su identidad como persona. En todo momento, AnaCarla va a quedar subordinada a los deseos y decisiones de su amante: desde su convivencia en París, luego en la imaginación de Bruno, e incluso al final, cuando él decide que ella está muerta y no hace ningún esfuerzo por conocer su paradero. La contradicción de Bruno respecto a sus sentimientos por AnaCarla y la manera de tratarla no se resuelve en su relación con Karen, pero sí cambia cuando cree que AnaCarla está siendo torturada. En ese momento, él se cree incapaz de hacer daño a su amada, pero ya es demasiado tarde. Por su parte, la lucha de AnaCarla es más activa y directa, y por lo tanto quiere ser más eficaz; pero Adoum nos recuerda que el precio a pagar es enorme: AnaCarla será—como tantos otros—torturada y asesinada. Su combate quedará sin respuesta. Esta

contradicción de actitudes y la deconstrucción y cuestionamiento de roles es una marca también de la identidad inacabada del latinoamericano.

La desaparición de AnaCarla representa el fracaso de la libertad frente a un poder político opresor y el intento de silenciamiento de la oposición tanto política como amorosa—en cuanto a la relación con Bruno. AnaCarla decidió volver a su patria para realizar sus ideales y encabezó un movimiento estudiantil, pero cayó en manos de una nueva dictadura. Con este personaje, Adoum cuestiona la realidad misma y el cínico planteamiento de políticos y de algunos intelectuales latinoamericanos que apuestan al olvido para intentar borrar el pasado. AnaCarla es el nombre que la voz narrativa le da a un cuerpo no identificado, víctima de los horrores de la represión y de las fosas comunes clandestinas. Si equiparamos a la voz narrativa con Adoum,⁷ podemos decir que el autor cuestiona la noción de inmovilismo y de olvido y refuerza el papel comprometido de la literatura, según hace mención en una entrevista con O'Bryan-Knight:

En una ocasión, un escritor francés me decía que el problema con los latinoamericanos es que primero se dicen “Yo soy latinoamericano, yo tengo que escribir de una manera política y ahora voy a escribir.” Yo le decía que no sucede así. Uno siente que vive y las cosas salen o no salen. En ningún momento se me ocurre que tengo que escribir sobre política. Creo que está en nosotros en primer lugar y siempre ha sido así en la literatura latinoamericana. (“Jorge” 47)

Incluso, la novela fue publicada precisamente cuando en algunos países latinoamericanos se adoptaban leyes de amnistía para perdonar a los militares involucrados en las *desapariciones*—aquí el término *desaparecido* refiere a las personas que fueron secuestradas por los regímenes militares, de las cuales no se ha podido encontrar rastros ni vivos ni muertos; los testimonios de los sobrevivientes de ese terror han hablado extensamente sobre las torturas y asesinatos a que se

sometía a estos individuos, apresados generalmente por su actividad política—, pero Adoum afirma en la misma entrevista que esto fue una coincidencia. Explica que pocos días después de aparecer *Ciudad sin ángel*, Mario Vargas Llosa comentó que “sería peligroso para la democracia argentina acusar a los militares” (43), por eso Adoum sostiene que de no haberse dado dicha casualidad, la novela se habría escrito “a raíz de esa declaración y las declaraciones y actitudes de muchos gobiernos. El libro está escrito para que no nos olvidemos de eso, para que eso no vuelva a suceder y para que sean juzgados los culpables” (43).

Contra el olvido, Adoum trae de vuelta a AnaCarla nueve años después, cuando Bruno se ha convertido en un artista adinerado y famoso y se ha casado con Karen, una francesa que era la mejor amiga de AnaCarla. Con el anuncio telefónico de su muerte, AnaCarla se hace presente entre ellos, incluso su presencia llega a confundir al lector entre la ilusión y la realidad de su presencia, debido al realismo de su fantasma y a la superposición de tiempos. La Bella, como Bruno la llama, toma la palabra y se sienta junto a ellos para reconstruir los recuerdos del pasado: la amistad, el amor, la pasión, el arte, el exilio, en fin, todo lo que pudo representar una estancia obligada fuera de la patria. Después, cuando se desmiente su muerte y se cree que ha *desaparecido*, Bruno proyecta en ella todos los miedos de lo que pudo haberle ocurrido: tortura, violación, mutilación, muerte o vida fragmentada y envilecida. Adoum trae a la reflexión el precio que ha pagado (¿y paga?) el activista de izquierda en América Latina durante regímenes extremadamente represivos.⁸ Al mismo tiempo, AnaCarla no es necesariamente la representación de una mujer de carne y huesos, también puede ser vista como la memoria histórica de su generación que vuelve y acosa fantasmagóricamente a Bruno, agitando su conciencia y recordándole sus culpas. De hecho, el nombre mismo de AnaCarla es revelador: si se toma como un anagrama se obtiene: “La arcana.” Desde este punto de vista, la imagen de aquélla como mujer queda relegada a su significado más amplio de secreto difícil de penetrar, pero que

se imagina capaz de descubrir sentidos ocultos para la vida de Bruno como hombre, como artista y como latinoamericano. Pero *la arcana* no revela su misterio, por eso en la novela no se resuelve si AnaCarla está viva o muerta realmente; sin embargo, cuando Bruno la da por muerta, abandona su intento por penetrar los enigmas que ella entraña: es un fracaso que, contradictoriamente, parece liberarlo del fardo del pasado. La negación no resuelve nada, pero permite vivir sin culpas ni remordimientos. Una conclusión terrible, pero práctica, para el intelectual que no quiere soportar el peso de un pasado que, de todas formas, lo rebasa. El cinismo de Bruno queda como crítica de Adoum hacia los intelectuales latinoamericanos que prefieren hacerse a un lado ante debates que no han sido resueltos, como los que conciernen a los *desaparecidos* por causas políticas.

Asimismo, el cuestionamiento de Adoum sobre las izquierdas en la región y las consecuencias de las luchas en las décadas de los setenta y ochenta tienen la tónica del desencanto. Por un lado, la recompensa del activismo político es—tarde o temprano—la represión, como en el caso de AnaCarla, mientras que el premio a la contestación indirecta y moderada, como en el caso de Bruno, llega a ser la tranquilidad y la posibilidad de acceder a una vida de pequeño burgués. No quiso entender la lucha de AnaCarla en su momento. Su egoísmo lo atrapó y lo desenmascaró al utilizar, como último recurso para evitar que su amante lo abandonara, la exposición de la frágil posición de su amada en la lucha política y libertaria y sus dudas sobre el valor de la resistencia directa, le escupió a la cara “que era muy fácil regresar cuando había caído una dictadura y haber llevado una vida cómoda [. . .] mientras los que se quedaron allá se habían sacado la madre en su ausencia, que ninguna gracia les haría verla volver a disputarles un lugar” (119). En apariencia, separan definitivamente sus destinos: AnaCarla se decide por la lucha colectiva y Bruno se queda en París, con otra amante, Karen, al margen de la política. A pesar de que el pintor simpatiza con las izquierdas, su postura moderada puede llegar a ser despreciada por sus amigos y colegas, “esos colegas que,

por haber comenzado juntos, parecen reprocharle ahora, los más generosos, haber vivido tanto tiempo en el extranjero, y los menos caritativos, su éxito o su dinero” (165), aunque no tenga mayores consecuencias sobre su vida, sino el “ya casi no [tener] amigos” (182).

El pesimismo de Bruno—y de Adoum—sobre las izquierdas se proyecta en uno de sus sueños, que sigue la tónica narrativa de la fragmentación de todo el libro, introduciendo ideas sin referente y dejando otras sin terminar. Adoum lleva a los lectores a participar en un sueño en el que se va descubriendo, poco a poco, a Lenin como personaje, y caricaturiza las ideas socialistas en América Latina. El pasaje comienza con una broma significativa: “Había pensado llevarle a San Antonio de Pomasqui para que viera, para que tocara, la línea equinoccial, pero me dijeron que ya no pasaba por ahí” (29), con ésta, Adoum cuestiona la existencia misma de su país y de lo que parece inmutable: la geografía. Además, el autor juega con la presencia de Lenin en Ecuador, recordando que “murió a la edad que tengo yo ahora” (32) y sin embargo, teme que la policía lo encuentre o que los “camaradas” (34) lo reconozcan—otro guiño contra las izquierdas que no serían capaces de reconocer a uno de sus supuestos ideales—. Al principio, vemos a Bruno con Ilich en un restaurante popular,

tratando de explicarle el paisito al que él acababa de llegar por primera vez, proponiéndome hacer, a base de lo que había leído, un análisis riguroso, penetrante, dialéctico que llaman, pero al mismo tiempo tratando de justificar, con un tonto orgullo, supongo que patriótico, ciertas cosas injustificables como esa música rock o disco o qué sé yo en una cebichería.”¹⁰ (29)

Bruno se distrae y pierde a Ulianov (cada vez que lo nombra, lo hace con un apelativo distinto, haciendo énfasis en la imagen plurisemántica del revolucionario ruso). Bruno sale, desesperado, a buscarlo pues no tuvo tiempo de preguntarle al “maestro [. . .], que es quien sabe de eso, por qué, hasta cuándo América, qué nos falta para ser mayores de edad, sin tanta

dictadura tropical, subantropoide en su desmesura, con tanto político gritón” (29). Significativamente, Bruno lanza una moneda al aire para decidir el camino hacia dónde ir a buscarlo, pues nadie lo ha visto partir y la barba ya no es una seña particular ya que “ahora hay un mundo de gente con barba” (30). Estos comentarios son otro guiño contra la imagen estereotípica del intelectual de izquierda que en los setenta llevaba como insignia una barba a la Fidel Castro y que tal vez eligió al azar el camino de la izquierda, y no por convicción o conciencia política. Bruno no deja de imaginar un sinfín de posibilidades sobre el destino de Lenin, perdido en Quito. En todas ellas, ridiculiza a los izquierdistas y hace escarnio de la policía, los poderes del Estado y los universitarios. Finalmente, encuentra a Lenin en “una especie de teatro erótico. [. . .] Tres mujeres ya semidesnudas trataban de desvestirle a la fuerza. Me dio pena y rabia encontrarle, a él, así, venido a menos, aunque es verdad que luchaba y se defendía como gato bocarriba. No sabía si ayudarle, defenderle [. . .] o esperar a que terminara el espectáculo” (35). En este pasaje podemos leer la tremenda decepción que sufrió Latinoamérica frente a la utopía socialista (marxista-leninista) que fue el paradigma a seguir durante gran parte del siglo XX por los llamados intelectuales de avanzada en la región. La ridiculización de éstos como frívolos protagonistas de los elitistas mundillos literarios, muestra hasta qué punto Adoum se siente descorazonado por el eventual fracaso de las izquierdas en América Latina y por el papel de los intelectuales en el activismo político. Sin embargo, Adoum es suficientemente lúcido y honesto para criticar las nuevas democracias que han llevado al poder a individuos incompetentes, donde la contienda entre derecha e izquierda es una irrisoria burla por el poder, sin rasgo alguno de postura ideológica que sustente su proyecto político. Bruno siente amargura: ¿por esto murió AnaCarla? El dolor personal es reflejo del sentimiento colectivo en Latinoamérica, consecuencia de los años de opresión, persecución, torturas y ejecuciones para nada, estrictamente para nada:

“Y nosotros, dice [AnaCarla], nos dieron palo, nos metieron presos, nos torturaron, nos desterraron, nos mataron, ¿todo para nada?” Bruno sabe que ella tiene más derecho que nadie a hablar, más que cualquiera de los teóricos de la aldea que se consuelan con el silencio o la esperanza con la vaga intención de que el olvido rectifique el pasado. (160-61)

Lo que comenzó en América Latina como una gran esperanza terminó con una nota pesimista a finales del siglo. Los tiempos no están ya para la utopía sino para un desgarrador y muchas veces triste realismo: “Yo quisiera en literatura dar un testimonio de eso pero logrando escribir bien” (O’ Bryan-Knight “Jorge” 47-48). Adoum no compromete su calidad como escritor por el contenido político, por importante que este sea. Al hacer esta reflexión, Adoum reconoce que no existe una solución *de importación* para América Latina. Si Lenin pudo ser posible en la Unión Soviética—con resultados harto cuestionables—, no pudo ocurrir lo mismo en América Latina, donde él (léase su ideología) terminó prostituido y vejado. A partir de este pasaje, también se puede leer una clara postura de Adoum frente a las nociones de la cultura dominante occidental, ya sea de izquierda o de derecha, porque es imposible trasplantar esos modelos a nuestra América. El autor rechaza abiertamente el llamado nuevo orden mundial y sus implicaciones para la región:

Porque el “nuevo orden mundial” es el mismo desorden que conocemos desde hace mucho en América y sabemos que aquí no ha dado sino lo que tenemos: [miseria, desempleo, delincuencia política, corrupción y muerte]. Y sabemos que no podrá hacer nada sino empeorar lo que su antecesor nos trajo: la angustiada situación económica de nuestros países inducida por los teóricos del único imperio que queda e impuesta por sus organismos especializados en la administración de nuestra ruina. Y la permanente

continuidad en la política económica esconde una estafa política y social que se transmite a la literatura. (Adoum “De la literatura” 101-02)

Cuestionando la posibilidad de las vías occidentales en Latinoamérica, como el capitalismo y el marxismo, el ecuatoriano se aleja de los esquemas estrictamente occidentales y emprende el primer paso hacia la “rearticulación del mapa hegemónico del saber” (Mignolo cit. en Walsh 180). Si bien Adoum no propone un modelo nuevo, sí se coloca dentro de la corriente de pensamiento que intenta desplazar la periferia al centro, sin querer decir que Latinoamérica debe ser el nuevo centro del mundo (como lo añorara el utópico José Vasconcelos con su ideal “Hombre cósmico”), sino que debe dejar de situarse en la periferia de la cultura hegemónica y constituir su propio centro. En la medida en que Latinoamérica se lea y se escriba *desde* Latinoamérica se estarán dando pasos enormes para la descolonización completa de nuestras sociedades, en un marco de igualdad y respeto en las relaciones interculturales dentro y fuera de las naciones.¹⁰

La resistencia a las políticas e ideologías del centro se hace no sólo en el plano político, sino con mucha más fuerza y tesón desde el plano intelectual y artístico. No debemos olvidar que desde sus inicios la literatura latinoamericana ha sido una escritura ancilar, como la denominó Alfonso Reyes, en el sentido en que incluye todos los discursos emitidos desde nuestra América, que por razones sociales, históricas o políticas están fuertemente ligados al contexto en que se producen.¹¹ Para nuestros objetivos, podemos incluir en el discurso latinoamericano no sólo la escritura, sino toda manifestación cultural que refleja a la sociedad en la que es producida. Así, la obra del pintor Bruno podría ser leída a la luz de la resistencia cultural, como la búsqueda del artista por encontrar una voz propia, que alcance a comunicar los rasgos que pueden ir conformando la identidad cultural de Latinoamérica. Para Bruno, frente a la realidad que les ha tocado vivir, la respuesta idealista y estética es el amor: “En un mundo como éste, el de ahora, acaso el amor sea lo único que puede salvarnos” (199).

Pero AnaCarla, idealista en otro sentido—en lo político—, contesta: “También hay mucho amor enterrado en las fosas comunes de mi país, aunque la muerte no los haya sorprendido siempre abrazados: lo sé porque están llenas de gente que conozco. Madres con hijos, por ejemplo” (200).

Evidentemente, Bruno no encuentra una definición de la identidad—al final de la obra incluso rompe sus bocetos—, pero la figura de AnaCarla funciona como catalizadora de su búsqueda personal y social, ella se encarga de oponer a la elección artística de Bruno, la crudeza de las realidades que no alcanzan a ser representadas.¹² Así, Adoum nuevamente se cuestiona la noción de realidad. Aunque Bruno es un pintor realista, se da cuenta de que sus obras no son un reflejo de la vida, sino una “suplantación o creación de la realidad” (202). Para Bruno, pintar es una necesidad vital, una urgencia por revelar la belleza y unicidad de las cosas, cuyo objetivo último es lograr transmitir un goce estético. Pero a medida en que se enfrenta al recuerdo y la fantasía sobre AnaCarla, su pintura se le dificulta, hasta llegar incluso a invocar la abstracción, en un arranque de impotencia por expresar lo inexpresable: el amor y la muerte. En un principio Bruno puede evadirse de la política y la problemática social con su pintura, pero es su pintura misma la que lo hace volver a cuestionarse su vida y sus actitudes frente a la Bella, y su amor, que es irrepresentable, como el mar: “Bruno jamás ha pintado el mar. Dice que si no es de tamaño natural, reducirlo a las dimensiones miserables de una tela se parecería a una traición por incapacidad del autor: en definitiva, un fracaso previsto” (162). Bruno se siente culpable por su incompreensión y el maltrato al que sometió a su amada. Sospecha que el compromiso político y la creación artística pueden tener un mismo peso específico, pero decide terminar la tortura a la que está sometido y concluye que AnaCarla murió hace un año y rompe “sin pena, todas las páginas que había llenado de rayas que nada tenían que ver con el amor ni con la muerte” (205).

Con este acto, Bruno, artista de la posmodernidad, replantea su propia identidad como artista y creador. ¿Cuál es

su papel como artista? Se ha enfrentado a la contradicción de buscar una reconciliación con la vida por medio del arte, mientras hace bocetos para realizar una obra por pedido para ilustrar un poemario, inspirado en restos arqueológicos—lo muerto. Con esta actitud conciliadora, Adoum sugiere, por un lado, que la profesión lucrativa del artista puede no entrar en conflicto con la creación artística, y por el otro, plantea la imposibilidad de alcanzar el clímax artístico, la “obra cabal hecha a cuatro manos entre [Bruno] y la Realidad” (172). El artista sólo atina a soñarla, así que debe contentarse con seguir pintando: con la búsqueda. Esta postura puede ser leída como una metáfora de la identidad latinoamericana, tantas veces buscada y reinventada, pero nunca realmente encontrada o definida. Su fluidez es su riqueza y su sino, pero también el camino a la frustración intelectual y artística.

Conforme a las obras posmodernas, *Ciudad sin ángel*, no ofrece ninguna respuesta definitiva a los problemas planteados, sin embargo, su legado es importante porque da paso a reflexiones trascendentes respecto a la identidad del escritor latinoamericano, al papel del artista y de la obra de arte en América Latina. Abandonando las idealizaciones románticas, Adoum coloca al artista en un rol de individuo en búsqueda perenne y ensalza la memoria como arma para ir encontrando respuestas sobre la identidad, el amor y la muerte.

NOTAS

¹ Jorge Enrique Adoum (Ambato, Ecuador, 1926) es hijo de inmigrantes libaneses. Cursó en Chile estudios de “Humanidad, no de Humanidades, como en otras partes se llama a esta rama universitaria” (Giordano 8), y ejerció el periodismo. En su estancia en Chile fue secretario particular de Pablo Neruda, gran influencia literaria y política en su vida. Fue expulsado de Chile tras un golpe militar. “A pedido de su propia embajada de Ecuador, regresó a su país para ejercer como profesor de literatura, director de ediciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y director nacional de Cultura del Ministerio de Educación” (8). Después recorrió Oriente y Medio Oriente antes de establecerse en París. En 1987 regresó a Ecuador donde reside actualmente. Fundamentalmente poeta, ha escrito dos novelas: *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976, Premio Xavier Villaurrutia) y *Ciudad sin ángel* (1995).

² Aquí utilizo el término de novela posmoderna como equivalente a la novela del *Post-Boom*, que según Gustavo Pellón, se define como una contestación a la cosmovisión y a la estética defendida por los autores del llamado *Boom*. Por un lado, los autores de las nuevas tendencias se alejaron de los mitos sobre la realidad de América Latina porque se hizo inapropiada para su propio momento histórico, marcado por una extremada brutalidad y por una gran represión política. Por otro lado, se opusieron a la perspectiva desde el centro (la llamada cultura occidental) de los escritores del *Boom*. Con los nuevos narradores, “the perspective of more marginal elements of society increasingly comes to the fore” (280). Muchas de estas novelas se comportan como géneros híbridos porque combinan material documental no ficticio con la recreación ficticia del autor, aportando una constante tensión entre la ficción y la no-ficción de la obra. Particularmente, esta última característica es muy marcada en *Ciudad sin ángel* y va ser una de las problemáticas más agudas de la obra.

³ Adoum fue reconocido por su poemario *Dios trajo la sombra* (1960). “El Premio Casa de las Américas fue creado en 1960, unos meses después del triunfo de la Revolución cubana.

Inicialmente se limitó a los géneros de poesía, cuento, novela, teatro y ensayo” (“Premios literarios” 1).

⁴ Después de hacer un recuento de la historiografía de la literatura latinoamericana, José Luis Martínez concluye en 1975: “Así, tras esta acumulación de experiencias, tras esta lenta conquista de la libertad y de la imaginación, tras este insistente aprendizaje de técnicas y de estilos, tras esta lucha con el lenguaje en el que va encontrándose la mayor preocupación expresiva, y coincidiendo con la formación de un fenómeno más vasto de desmitificación y de rechazo de estructuras sociales y culturales, de revolución sexual, de nuevas normas y usos vitales, de disolución de los géneros y las formas artísticas, que esbozan la creación de una sensibilidad y un estilo propios de los años presentes, se produce el apogeo reciente de la novela latinoamericana” (91).

⁵ Jean O’Byryan-Knight, encuentra muchos parecidos entre la novela de Adoum y el cuento de Julio Cortázar “Cartas a mamá” porque se trata de un triángulo amoroso donde los sobrevivientes deben enfrentar la poderosa y persistente memoria de una persona muerta: “Whether by coincidence or influence, Cortázar’s short story and Adoum’s novel have much in common. [. . .] Although he uses similar motifs, Adoum’s novel differs greatly from Cortázar’s short story, above all, in political significance. Whereas Nico dies of tuberculosis, AnaCarla is assassinated for her political views” (“Love” 308).

⁶ Ernesto (Che) Guevara llamó así al ser producto de la Revolución socialista: “En este período de construcción del socialismo podemos ver el hombre nuevo que va naciendo. Su imagen no está todavía acabada; no podría estarlo nunca ya que el proceso marcha paralelo al desarrollo de formas económicas nuevas. [. . .] Todavía es preciso acentuar su participación consciente, individual y colectiva, en todos los mecanismos de dirección y de producción y ligarla a la idea de la necesidad de la educación técnica e ideológica, de manera que sienta cómo estos procesos son estrechamente interdependientes y sus avances son paralelos. Así logrará la total conciencia de su ser social, lo que equivale a su realización plena como criatura

humana, rotas las cadenas de la enajenación. [. . . E]l trabajo debe adquirir una condición nueva [. . .], el cumplimiento de su deber social. [. . .] El camino es largo y desconocido en parte; conocemos nuestras limitaciones. Haremos el hombre del siglo XXI: nosotros mismos” (11-15).

⁷ Desde la primera página del libro, Adoum se define como el amo del juego: “Porque así como el pobrecito humano era zarandeado, al comienzo, por los dioses y el oráculo, el pobrecito personaje está ahora, en las primeras páginas, a merced del autor” (11).

⁸ En “Derechos Humanos y Desaparecidos en Dictaduras Militares” (*sic*), J. C. Gutiérrez Contreras y Myrna Villegas Díaz afirman que en base a información de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP), Nunca Más, en Buenos Aires: “sólo en la última dictadura militar argentina (1976-1983) las fuerzas de seguridad, con la excusa de encontrarse en una situación de guerra interna, dieron muerte entre 10.000 y 30.000 personas, entre ellas muchas mujeres y niños. [. . .] La comisión fue dirigida por el escritor ERNESTO SÁBATO, (*sic*) dando cuenta además, de la desaparición de 8.960 personas, según denuncias debidamente probadas y documentadas. Señala el informe que en Argentina existían 340 centros clandestinos de detención, dirigidos por altos oficiales de las fuerzas armadas” (1-2).

⁹ Más tarde, Karen va a reprochar a Bruno el malentendido nacionalismo latinoamericano: “Pero quién toleraría que una europea, menos aún la que vive con un artista célebre, señale lo que aquí les daría vergüenza si no consideraran patriotismo defenderlo o callarlo frente a un extranjero y que es machismo intelectual frente a una mujer: el subdesarrollo mental, la falta de respeto por el otro, la ignorancia audaz, la pereza, la podredumbre de la corrupción que, exhibida más que denunciada diariamente, ignominiosa, ni inquieta ni asombra, y frente a la calumnia, sólo la conmiseración de sí mismo. Y la impunidad para todos, como si todos fueran diputados, militares y policías” (185).

¹⁰ Para Walter Mignolo, “la interculturalidad no es sólo el ‘estar’ juntos sino el aceptar la diversidad del ‘ser’ en sus necesidades, opiniones, deseos, conocimientos, perspectivas, etc. En este momento de la historia no es fácil comprender (aún para la izquierda) que haya formas de pensamiento que no se fundan en Santo Tomás, Kant, Spinoza, Freud, Heidegger, Husserl o Marx, y quizá algunos más. En el caso de los Andes, se trata del conocimiento que comenzó a ser subyugado por el cristianismo, luego por la Ilustración y más tarde por el marxismo (Walsh 25).

¹¹ Para Reyes, gran parte de la literatura de Latinoamérica es ancilar porque es “literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o ancilar [en la que] la expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios” (Fernández Retamar 71).

¹² Bruno apreciaba sobretudo una virtud en AnaCarla: “la exigencia constante de una coherencia entre el comportamiento y las ideas o ideales (por eso Bruno decía que era su conciencia)” (177).

Obras citadas

- “Premios literarios. Premio Casa de las Américas.” *Isla Poética*. 18 Abril 2004. Zafados en el mismo tren. 23 Marzo 2004 <<http://www.islapoetica.com.mx/premios-literarios/premio-america.htm>>.
- Adoum, Jorge Enrique. *Ciudad sin ángel*. México, Madrid: Siglo XXI, 1995.
- . “De la literatura de protesta a la literatura *light*.” *Hispanamérica* 29.86 (2000): 93-103.
- Benedetti, Mario. “Temas y problemas.” *Literatura y sociedad*. La Habana: Casa de las Américas, 1975. 354-71.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

- Giordano, Eduardo. "Entrevista a Jorge Enrique Adoum." *Plural* 187 (1987): 8-17.
- Guevara, Ernesto (Che). "El hombre nuevo." 1965. *Ideas en torno a Latinoamérica*. Vol. I. 1986. *Venezuela analítica*. Biblioteca electrónica. BitBiblioteca, Caracas, Venezuela. 24 abril 2004
<http://www.analitica.com/bitbliblioteca/che/hombre_nuevo.asp>.
- Gutiérrez Contreras, J. C. y Villegas Díaz, Myrna. "Derechos Humanos y Desaparecidos en Dictaduras Militares." *Ko'aga Roñe'eta se 7* (1999): 1-2. 23 abril 2004
<<http://www.derechos.org/koaga/vii/contreras.html>>.
- Martínez, José Luis. "Unidad y diversidad." *Una literatura en el mundo*. La Habana: Casa de las Américas, 1975. 73-92.
- O'Bryan-Knight, Jean. "Jorge Enrique Adoum." *Hispanamérica* 27.79 (1998): 41-50.
- . "Love, Death, and Other Complications in Jorge Enrique Adoum's *Ciudad sin ángel*." *Hispanic Journal* 20.2 (1999): 291-309.
- Pellón, Gustavo. "The Spanish American novel: recent developments, 1975 to 1990." *Cambridge History of Latin American Literature*. Vol. 2. Ed. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker. New York: Cambridge UP, 1996. 279-302.
- Walsh, Catherine. "Las geopolíticas de conocimiento y colonialidad del saber. Entrevista a Walter Mignolo." *Indisciplinar las ciencias sociales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, 2002. 17-44.

Écfrasis y enargeia en “Las musas inquietantes” de Cristina Peri Rossi

Jeannine M. Pitas

University of Toronto

Introducción

¿Qué es la poesía? ¿Una forma de escritura? ¿Un estilo particular de expresión? Según la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, no se puede definir con tanta facilidad. “La *poesía* no es verso, aunque a veces, se exprese a través del poema,”(11) asevera en su ensayo “Poesía y pintura”. Ella añade que

Poesía es una manera de sentir, de mirar, de vivir, de aproximarse a la realidad que tiene diversos cauces de expresión: hay arias de ópera poéticas, como hay secuencias cinematográficas poéticas, atardeceres poéticos, miradas poéticas, cuadros poéticos, canciones poéticas y vestidos poéticos. (11)

Para Peri Rossi la poesía es un tipo de epistemología, una manera de aproximarse a cierto tipo de conocimiento de la realidad. Al decir que se encuentra en varios medios, como el arte visual, la música y aún la ropa, Peri Rossi sugiere que este tipo de epistemología se encuentra en cualquier acto de creación. Al mismo tiempo, es interesante que ella diga que un atardecer también puede ser poético; hay que preguntarse si es el atardecer mismo o nuestra experiencia de él. Esta apreciación comprende dos facetas de lo bello: por una parte está en la acción de crear expresiones artísticas, por ejemplo como en la pintura o en la música; por otra parte, reside también en la

capacidad de experimentar y apreciar objetos tanto creados como naturales. Además, con la expresión “miradas poéticas,” ella sugiere que el acto de observar no es solamente un proceso pasivo o receptivo, sino también un proceso activo y creativo. Cuando un espectador mira un cuadro, escucha una canción o lee un poema, no solamente recibe una impresión de la obra, sino que la crea. Trayendo sus propias expectativas y prejuicios a la obra, el espectador se fija en ciertos aspectos más que en otros; quizás se fija en cosas que el autor, el pintor o el compositor nunca habría imaginado cuando produjo la obra. Sin duda hay discrepancias entre la obra que el autor ha creado y el texto que el lector está tejiendo. Además, como las percepciones del lector pueden cambiar en cualquier momento, este proceso no es estático; hay mucho espacio para cambio y movimiento. Como un solo texto “original” da muchas impresiones a varios lectores o espectadores, éstos tienen la capacidad de crear muchos “originales” gracias a sus distintas “miradas poéticas”, es decir, las distintas maneras de acercarse a un conocimiento de la realidad. De esta manera no se puede hablar de muchas diferencias entre creadores y espectadores; al contrario, se puede decir que el espectador crea la obra con su mirada y el creador, quien espera esta mirada, mira al espectador a través de la obra. El propósito de este ensayo es examinar esta relación dinámica entre la creación y la lectura en el contexto de *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi. Éste libro está constituido por una colección de poemas que se basan en obras pictóricas. En primer lugar, se analizará uno de los temas destacados en el poemario: la reflexión dialéctica que puede ser leída como una metáfora del acto de crear y el acto de leer. Con las numerosas imágenes de ventanas, espejos y miradas en sus poemas, Peri Rossi llama la atención del lector sobre la mirada recíproca entre el espectador y el creador. A continuación, se discutirá la écfrasis que ocurre en estos poemas como una especie de teatro, en el sentido de una serie de señales visuales puestas en acción a través de su interacción con una serie de señales verbales. Finalmente, se discutirá el significado de este tipo de écfrasis con respecto a otros temas que se

exploran en este poemario, a saber, la formación del canon literario y artístico así como el rol de la crítica de arte en la construcción de este canon.

Espejos y ventanas

Una de las primeras cosas que se nota en este poemario es su aspecto visual. Cada poema se encuentra en la página derecha; tiene un título propio y, debajo de éste, el título de la obra de arte al que se refiere el poema. En algunos casos los títulos coinciden; en otros, difieren. En la página izquierda, yuxtapuesta al poema, se encuentra una pequeña reproducción de una parte del cuadro, parte que la autora quiere resaltar. Al final del libro se encuentra la serie de pinturas en su totalidad, permitiendo así que el lector, después de leer los textos, los contemple como si visitara una galería. En palabras de Christina Karageorgou-Bastea,

La reproducción de cuadros al final del libro da la sensación de lo conocido y unitario. Es como si entráramos en un museo en el que, sala tras sala, siguiendo una historia ya conocida, y con gesto despreocupado de turista, nos paseáramos frente al arte, dejando que el tiempo se desplegara en formas plásticas, ordenadas en sucesión espaciotemporal. La familiaridad con las imágenes opaca la existencia de un criterio de selección y ordenación, y parece abrir el camino hacia los textos. Uno de los conflictos de la poesía moderna, la lucha con el referente, se pone en entredicho y casi desaparece de nuestro horizonte de lectores. Nos introducimos por medio de la écfrasis a esta obra híbrida. Por si se nos fuera a olvidar que se trata de una correspondencia entre pintura y poesía, el detalle se erige en recordatorio. Estamos frentes a unidades y uniones implícitas: de la parte con el todo, de la imagen con la palabra. (83)

De esta manera, se ve que la relación entre texto e imagen es mucho más compleja que lo que inicialmente parece;

el arreglo de cuadros al final nos da la ilusión de que entramos a un museo donde se ven cuadros familiares – la *Gioconda* de Leonardo da Vinci, *El jardín de las delicias* del Bosco, varios cuadros de Magritte. Solamente después de verlos en relación con los poemas es cuando se empieza a desintegrar esta ilusión. Se discutirá este problema del significado de la relación entre texto e imagen más adelante; por ahora, se notará cómo este problema se empieza a desarrollar cuando nos fijamos en las imágenes de los espejos y las varias reflexiones y yuxtaposiciones dialécticas que se repiten a lo largo de los poemas. Un ejemplo de esto ocurre en “El Naufragio”, un poema que dialoga con el cuadro de J.M.W. Turner del mismo título. En este cuadro se ve una situación desesperada: un barco que se destruye sobre un mar violento y tempestuoso. Parece que algunos de los pasajeros tratan de escapar en un esquife, pero su destino es incierto. Al mismo tiempo, los otros pasajeros parecen destinados a morir. El mar y el cielo son igualmente oscuros; las únicas luces salen de la vela del barco, la espuma de las olas y un rayo de luz que emana del horizonte. Así se ve que los pasajeros están ocupando un espacio liminal, atrapados en medio de la luz y la oscuridad, el cielo y el mar, la vida y la muerte. El poema refleja este espacio y también la soledad que están experimentando los pasajeros:

En el centro del torbellino
girando en la avalancha de aguas descolgadas

indefenso,
solo,

acosado por dos catástrofes: la catástrofe del
cielo

ensoberbecido que lanza luces crueles
y la catástrofe del mar
erizado de olas espumosas
como caballos locos (39)

La voz poética nos da la idea de un espejo porque las dos entidades- cielo y mar- reflejan una a la otra; cada una es hostil, violenta e irracional. Imágenes como la avalancha y los

caballos locos sugieren una naturaleza que es completamente indiferente a las preocupaciones humanas. La voz poética sigue con la descripción de la situación del esquife en el cual los pasajeros están intentando escapar:

El esquife
 sola humanidad en la tormenta
 pierde palos
 inclina el mástil
 vira sin querer
 sumergido en la indomable
 dialéctica de las aguas

como un hombre en la existencia (40)

Aquí se enuncia explícitamente la idea de una dialéctica: la tormenta crea una oposición entre el cielo y el mar de la que no se puede escapar. Aunque el esquife trata de mantener el control de la situación, fracasa. Es interesante que Peri Rossi compare el esquife sumergido en las aguas con un hombre- y no con una mujer o una persona de género indeterminado. La imagen de este hombre sugiere el concepto tradicional del hombre que quiere dominar la situación. Las imágenes del palo, el mástil y aún el esquife mismo pueden ser leídas como símbolos fálicos, señalando una fuerza masculina que quiere dominar la naturaleza. Sin embargo, este deseo de dominación se muestra infructuoso; así como las aguas no pueden ser dominadas, también la vida misma nos sumerge y no puede ser dominada a través del pensamiento racional. En mi opinión, esta imagen de la dialéctica tiene que ver con la posición del lector frente a este poema o el espectador frente a la pintura, es decir, la de alguien que quiere usar su capacidad racional para “entenderla” o interpretarla. Hay un momento donde este proceso se derrumba, cuando el sentido se le escapa al lector, quien se encuentra sumergido en esta red de señales y referentes y quien, al ver la imagen, tiene que construirla usando su propia capacidad creativa.

La imagen del espejo también tiene lugar en dos de los poemas que Peri Rossi ha escrito sobre las obras de Edvard Munch. En el cuadro *La solitaria*, el cual no está incluido en la

colección de cuadros en su forma original, se ve la figura de una mujer que está parada a la orilla entre el mar y la arena azul. Como estos dos elementos son azules, es muy fácil para el espectador confundirlos. Es valioso notar que el cuadro original se llama no *La solitaria* sino *Los solitarios* y que aparece no solamente una mujer en él sino una mujer y un hombre; se discutirá esta discrepancia más adelante. Mirando el cuadro tal como está en el poemario, se ve que la mujer está completamente sola y, como en el naufragio de Turner, está ocupando una posición liminal entre los dos lados de un espejo:

Contemplando la infinitud celeste
de un mar parejo vasto e inabarcable
parejo
vasto
inabarcable

la mujer
sola frente al mar

Irresistible, le da la espalda
Entonces contempla
La arena azul
La infinitud de la arena
pareja vasta inabarcable

Mar y mar. (83)

La mujer está ubicada entre los dos lados de un tipo de espejo; se puede decir que un lado es la reflexión del otro. Sin embargo, es importante notar que los dos lados, aunque sean reflexiones de sí mismos, no son iguales. Aunque los dos “mares” son “parejo[s], vasto[s] e inabarcable[s],” el arreglo de estas palabras en la página es diferente: para el océano, es vertical y escalonado; para la arena, es horizontal y plano. Mi interpretación de esta diferencia radica en que se puede leer como una imagen de la relación entre el texto- que es temporal- y la imagen-que es espacial- a lo largo de este poemario. Además de eso, la última línea también contiene una diferencia:

Mar y mar, mayúscula y minúscula, lo que sugiere la idea de un original y una reflexión, una primera manifestación y una segunda copia. A mi entender, esta idea sugiere la idea platónica de una forma y su sombra, de donde se deriva la idea que una fija realidad externa existe y que uno se puede acercarlo. Según la crítica Laurie Edson,

Science's belief in the knowability of nature derives from Plato, for whom man was originally part of the divine structure. Since our souls still partake of that divine structure, according to Plato, we have a kinship with the universe and therefore are able to "know" everything again (this is the theory of *anamnesis*- that all learning is recollection). Like knowability, the concept of objectifiability also derives from Plato, who effected a separation between subject and object when he based his model for perception on the assumption that light emanating from the eyes sympathetically interlocks with an object. (17)

Edson pasa a decir que en la filosofía griega antigua, el acto de mirar y ver eran muy importantes. La luz se asociaba con el concepto de la verdad y la vista se convirtió la manera preferida de acceder al conocimiento, transformándolo en un objeto. "Because vision depends on distance, it lends itself to a model of truth based on distance between knower and known, subject and object"(17). Citando a la filósofa feminista Luce Irigaray, Edson asevera que el privilegio dado al sentido de la vista es una forma de epistemología típicamente masculina; según Irigaray, la vista no es necesariamente la única manera de llegar al conocimiento de la realidad. En este poema, donde el hombre está ausente, la mujer contempla los dos mares, y aunque sean diferentes- Mar y mar- la voz poética no nos informa cuál es el mar "original" y cuál es la "copia." Esto sugiere que, por lo menos desde la perspectiva femenina, no se puede utilizar la facultad de la vista para llegar a un conocimiento de la naturaleza. Si interpretamos esta idea de la reflexión en términos de la relación entre la palabra y la imagen, no es

posible asegurarnos de cual es el “original”. De manera semejante, si la interpretamos en términos de la relación entre el proceso de crear y el proceso de leer, tampoco se puede afirmar cuál es el primero. De esta manera se ve que esta reflexión es ambigua; los dos lados no son idénticos, pero no se puede decir cuál es el signo y cuál el referente. El sujeto queda entre los dos, contemplándolos. Su posición es liminal y ambigua.

El tema de reflexión también ocurre en el *Autorretrato* de Munch. Éste es uno de los muchos cuadros elegidos por Peri Rossi que incluyen ventanas y espejos, ambas imágenes que llaman nuestra atención sobre el acto de mirar. En este cuadro se ve a un hombre solitario con un rostro duro y serio; detrás de él, por la ventana, se ve la escena de un pequeño bosque en el invierno, también austero y solitario. Aunque no está frente a la ventana, sus ojos parecen inclinarse hacia ese rumbo. El poema que Peri Rossi ha escrito para ese retrato es breve y directo:

La soledad
alucinada
se refleja a sí misma. (85)

Este breve verso sugiere que la soledad no puede tolerar a su propia condición; por eso tiene que alucinar y reflejarse a sí misma. Sin embargo, aquí ocurre el mismo proceso que el *La solitaria*: como el “mar” del poema anterior, la soledad toma dos formas distintas en cada lado de la ventana- por un lado el bosque, por el otro el hombre. Otra vez el poema hace una pregunta: ¿cuál es el original y cuál la reflexión? Otra vez esta pregunta no se puede contestar. No obstante, propongo interpretar esta imagen de espejos cuyas reflexiones se distorsionan en términos de dos temas centrales del poemario: el de la relación entre lo visual y lo verbal, y el del vínculo entre el proceso de creación e interpretación.

“Imagen en acción”

Una de las primeras impresiones que se nos ocurren al ver el encuentro entre la poesía y pintura es la idea de écfrasis. Pero ¿qué exactamente es la écfrasis? Según Ruth Webb, la definición moderna del concepto —como una representación verbal de una representación visual— no es suficientemente

amplia para describir la idea que los pensadores antiguos tenían en su mente cuando definieron este concepto. Para ellos, una *ékfrasis* podría referirse a muchas cosas- una persona, un lugar, un tiempo o un evento (11). Lo que distinguía la *ékfrasis* de una sencilla descripción de un objeto o narración de un evento era el efecto que tenía en el auditorio: el fuerte impacto que causaba que la persona que escuchaba el discurso viera la imagen en su propia mente. Esta habilidad de usar palabras para representar la realidad con la misma exactitud y autenticidad de una pintura se llamaba la *enargeia*. Según Webb, esta idea de la *enargeia* ha sido perdida en la definición moderna del concepto de *ékfrasis*:

For however divergent the modern definitions of *ekfrasis* are on the surface, they all have in common the fact that they are modern and are predicated directly or indirectly on a certain set of assumptions about description in particular and about texts in general: the perceived dichotomy between description and narration; the association of description with the passive object; a conception of literature as a text to be studied rather than as a transcription of oral performance which, even in its written form, can work a powerful effect on the reader (18).

A mi entender la idea moderna de la *ékfrasis* no es suficiente para describir lo que Peri Rossi está haciendo en estos poemas porque no son simplemente representaciones. Sin embargo, este concepto de la *enargeia* y también la idea de un *performance* en vez de una mera descripción o narración pueden ser útiles para acercarse a la relación entre texto e imagen en este poemario.

El historiador de arte E. H. Gombrich asevera que casi todas las obras de arte dependen de una relación entre texto e imagen por el elemento del título, una señal verbal que agrega algo a la imagen que sería ausente. "Language can specify, images cannot," dice: "It is an observation which stands in curious contrast to the fact that images are concrete, vivid and inexhaustibly rich in sensory qualities, while language is abstract and purely conventional"(167). En otras palabras, a

cada sistema de significación le falta algo que sólo el otro le puede dar. Así dice que el papel del título es uno de “differentiation, of making a vague and general mood more specific by allowing our imagination to crystallize around a definite idea without losing in authenticity” (173). Entonces, ¿podríamos decir que los poemas de Peri Rossi son extensiones del título, que su función es dar algún tipo de especificidad a la imagen, contar en palabras la historia de cada cuadro? Desafortunadamente esta idea es demasiado sencilla, especialmente cuando se observa que en algunos casos Peri Rossi ha jugado con los títulos de los cuadros originales, por ejemplo en *Los solitarios* de Edvard Munch. Por eso me parece útil referir a la idea propuesta por Antonio Monegal en su discusión sobre la fusión y confusión entre los artes. Refiriendo a Derrida, este crítico sugiere que cada texto- verbal o visual- está marcado por algún tipo de ausencia. “Si para Derrida los signos del texto son la huella o rastro de una ausencia, la de otros signos, desplazados y diferidos, en un proceso dinámico que da lugar (y tiempo) al texto, cabe decir que, de modo análogo, la palabra lleva consigo el rastro de la imagen y la imagen el de la palabra”(32) De esta manera se puede sugerir que cada texto verbal contiene elementos visuales y cada texto visual contiene rastros de lo verbal. Dando varios ejemplos de libros que incorporan la verbalidad y la visualidad, Monegal asevera que

Esta doble observancia conlleva el reconocimiento de que los registros no se pueden separar y revela la insuficiencia del método comparativo: no hay cosas distintas para comparar. Lo que tenemos son formas de relación, o ejes de tensión, entre registros que se dan dentro de un único discurso contenido en un objeto de múltiples dimensiones. (39)

Después dice que la multidimensionalidad del objeto artístico es inherente en determinadas formas de arte, como el teatro o el cine, que son sistemas mixtos. Sin embargo, hay otros tipos de arte, además del teatro, que hacen un *performance* de las

interacciones entre la visual y lo verbal. Aquí me parece relevante mencionar a una artista que utiliza este tipo de interacción en su obra: la poeta chilena Cecilia Vicuña, quien empezó a crear instalaciones artísticas durante la época de Allende y, exiliada después del golpe de estado en 1979, usó su arte como una forma de protesta en contra del régimen de Pinochet. Su arte y poesía tratan de cruzar fronteras y revelar las conexiones entre varias culturas- la occidental, el asiático, la andina y la mexicana. En su poemario *Palabrarmás*, Vicuña crea varios tipos de “etimologías poéticas” donde abre palabras para revelar los sentidos ocultos. Por ejemplo, tomando la palabra “metáfora,” Vicuña menciona que viene de la palabra griega *metapherein* y significa “llevar más allá.” Después dice que la metáfora lleva algo más allá al “corazón de ser” (42). Después de introducir esta idea del corazón, Vicuña trata de conectarlo con la idea de *metapherein* a través de una comparación del concepto del corazón en varias culturas. Ella nota que en Nahuatl, uno de los idiomas antiguos de México, la palabra para corazón es yollotl y significa un tipo de movimiento. Después agrega una idea de la Popol Vuh, la historia de creación de la Maya, donde se dice que “Dios es el corazón del cielo.” Siguiendo con la idea del movimiento, introduce una cita de la “Carta a Can Grande” de Dante Alighieri, donde dice que “Todo lo que se mueve, se mueve debido a algo que le hace falta que constituye el fin de su movimiento.” Este “fin de movimiento” llama la atención a la idea de Dios, quien es el que en la teología medieval mueve la creación. De esta manera Vicuña establece un vínculo con la idea de Dios como “el corazón del cielo.” Finalmente, agrega una cita de René Daumal, quien asevera que en la poética hindú, “un poema se reconoce por los que ‘tienen corazón’”(45). Es importante entender que Vicuña no está forzando conexiones entre estos conceptos de varias culturas; por lo contrario, solamente propone señalar puntos de resonancia entre las ideas. Así se puede decir que Vicuña está tejiendo conceptos. Abre palabras para revelar otros significados y después las teje con ideas similares de varias culturas. Este proceso está

acompañado por la producción visual de Vicuña, que consiste por gran parte en instalaciones basadas en el tejido, por ejemplo en 1981 cuando usó hilos para conectar los dos lados de una calle en Chile (*Quiipoem* 58) o en 1994 cuando hizo lo mismo en Nueva York (1994). Las fotos de las instalaciones acompañan a los textos en su libro *Quiipoem*. La importancia de este tipo de interacción es que cada parte añade algo al otro; a través de la escritura ella explica específicamente lo que está tratando de decir; a través de las instalaciones visuales demuestra el efecto de una manera cuyo afecto es concretizar las ideas para un espectador. No se puede decir ni que los poemas de Vicuña son representaciones de las pinturas ni que las pinturas son representaciones de los poemas; por lo contrario, cada elemento ilumina el otro. Para Vicuña, el concepto de la imaginación puede ser entendido un poco distintamente al abrir la palabra: *Imagen en acción* (*Palabrarmás* 36). Este juego de palabras describe el proceso que está ocurriendo aquí; la relación entre palabras e imágenes es dinámica y teatral; el efecto es poner las imágenes en acción.

En mi opinión es relevante señalar a Vicuña porque Peri Rossi está haciendo algo parecido. La diferencia más obvia es que Peri Rossi inicialmente no crea sus propias obras de arte, sino que pone en acción algunas de las imágenes más conocidas del canon literario. Sin embargo, el efecto es parecido a lo que ocurre en la obra de Vicuña: una relación dinámica donde los elementos visuales y verbales interrelación en una especie de teatro cuyo base es la acción y el movimiento. En palabras de la crítica Mercedes Rowinsky-Geurts, el texto se hace un “campo abierto donde las imágenes se transforman, se interponen, y se intercambian en manos del lector/observador que maneja este juego dinámico y desafiante que la autora propone”(17).

De una manera semejante a la reflexión, la idea del movimiento se repite en varios poemas. Uno de éstos es “Tiempo gris,” un poema basado en *La catedral de Rouen, el portal, tiempo gris* de Claude Monet. Es interesante que no se encuentre ninguna reproducción del cuadro aparece en la página izquierda, pero la pintura sí aparece en el “museo” al final del

libro: una catedral gris y borrosa, frágil e indeterminada, como si estuviera vista en medio de una ligera lluvia. En la ausencia de la imagen, las palabras de Peri Rossi la capta:

En las reverberaciones de la humedad
una tarde de otoño
de mil ochocientos noventa y cuatro

un triángulo alucinado es una catedral (67)

Inmediatamente nos encontramos con un juego con la idea de la arbitrariedad de la señal y el referente. Por un lado, Peri Rossi nos ubica muy específicamente en un instante de tiempo; nos da una fecha exacta. Por lo contrario, el lugar no se ubica muy específicamente; solamente nos dice que un objeto muy extraño e indeterminado- un triángulo alucinado, o sea una forma abstracta quitada de su estructura racional- es una catedral. Después pasa a agregar otras imágenes:

la piedra es agua
que vibra en el lago concéntrico

y Dios es una aguja
a punto de llorar
o de quebrarse (67).

Estas imágenes del agua corresponden a la representación visual en el cuadro de Monet, así dándonos un ejemplo de la éfrasis en su definición moderna y antigua; aunque la representación no se encuentra frente a nosotros, la descripción lo hace visible para nosotros a través de la *energeia* presente en la descripción. No obstante, el poema añade algo más: la imagen de Dios, quien se ve tan frágil como la catedral misma. Vemos que todo aquí es movimiento: la piedra de la catedral se convierte en agua que vibra; Dios es una aguja frágil a punto de desintegrarse y quizás convertirse en otra forma. Al fin del poema, Peri Rossi dice explícitamente lo que acaba de demostrar a través de las imágenes:

Entonces descubrimos
que la luz
el ojo

y Dios

eran movimiento (67)

Yo interpreto esta conclusión en relación con el comentario de Laurie Edson acerca del rol de la facultad de la vista en la epistemología, o sea la idea que la vista no es la única manera de acercarse a la realidad. Es interesante que en este poema el cuadro que debe estar en la página izquierda sea ausente; solamente podemos accederlo por buscarla en el “museo” al fin del libro o imaginarlo a través de la descripción que se encuentra en el poema. Al enfocar en el texto, el lector se fija con más atención en esta idea de movimiento. Cuando dice que “la luz/ el ojo/ y Dios/ eran movimiento”, la voz poética desafía el privilegio dado a la facultad de la vista y llama nuestra atención a otra facultad- la del tacto, aquí manifestado en el movimiento. En este ejemplo de la écfrasis, Peri Rossi sugiere que el movimiento es la base del conocimiento a través de la pintura además de la escritura; el poema pone en acción a la pintura por describirla y narrar su historia, pero la imagen misma se basa en movimiento. A mi entender, esta raíz común del movimiento sugiere que el texto y la imagen se colaboren en una especie de *performance*, o sea “imagen en acción.”

La búsqueda de lo auténtico: el lector como creador

Otro instante interesante de esta manifestación de “la imagen en acción” ocurre con dos poemas que corresponden a un solo cuadro: En *Las musas* se ven tres figuras femeninas muy distorsionadas; dos están paradas y una está sentada delante de un edificio parecido a algún tipo de templo. En el primer poema sobre las musas, la voz poética las describe como débiles, incompletas y desfiguradas; menciona que una no tiene brazos y que otra “espera, sentada, sin cabeza, como una madre cansada de viajar”(77). Sin embargo, la voz concluye por asignar a las musas una tarea: “Yo os invoco:/ Haced de la angustia/ un color”(78). Este mandato implica que las musas están poco contentas en su situación actual; son pasivas y necesitan un mandato verbal para ponerlas en acción. Sin embargo, lo que tienen que crear es algo completamente visual:

un color que se accede con la vista. Yo diría que esto de nuevo resalta la relación entre texto: por un lado las musas son los cuadros que Peri Rossi están invocando como inspiración a los cuadros; por otro lado son los versos mismos que dan al cuadro un color- quizás un color que el cuadro no sabía que le faltaba, el rastro derrideano de que habla Monegal. De esta manera de nuevo vemos que el texto e imagen interrelacionan en una especie de *performance*. Sin embargo, el asunto destacado en estos poemas es mucho más complejo que esto. Después de una invocación que parece tan afirmativa e inspiradora, el segundo poema pasa a retratar las musas como completamente ineficaces:

Descabezadas, incompletas,
solemnes en pedestal ridículo
o sentadas al borde de la calle,
como quien espera un auto
o un cliente
las musas domésticas
engordan
pierden un brazo
los cabellos
se quedan calvas
Ya sin oficio verdadero
en un mundo cada vez
más agitado,
en una ciudad cada vez
más populosa,
mecánica (79).

Esta imagen de las musas paradas e inútiles, faltando partes del cuerpo, sin lugar en una ciudad cada vez más populosa y mecánica. Su trabajo ya no es necesario. Según Christina Karageorgou-Bastea, ésta es otra manera de mirar la condición de las obras artísticas empleadas en el poemario:

[Peri Rossi] decontextualiza a los cuadros y los manda a trabajar como “musas,” o sea esta figura amante de los artistas, dispensable una vez cumplida su misión, perdida en las vagas aguas

del entusiasmo y del mito, referida una y otra vez sin nombre, sólo en función de su papel para la creación, cuyo placer, privilegio o gloria, por otra parte, no le pertenece nunca. Entre la prostituta y el eunuco, la musa representa a la vez la exuberancia y la impotencia, la dávida y la codicia, el privilegio y la maldición. Es protectora a la vez que peligrosa, maternal y sensual, siempre relacionada con el exceso, y ante todo desechable. Peri Rossi convierte la musa en portadora de un nuevo lenguaje capaz de interpretar discursiva y visualmente la historia del arte sobre una base icono-textual (86).

En otras palabras, la musa quiere ser un sujeto activo en vez de un objeto pasivo, pero no puede; el artista pone a la musa a trabajar y la olvida cuando el trabajo esté cumplido. Según al mismo tiempo está sometida a varios grados de violencia. Karageorgou-Bastea asevera que el tono del segundo poema, que trata a las musas con indiferencia e ironía, es evidencia de que les falta valor ahora que su trabajo ha sido cumplido (86). Por eso, es posible decir que hasta cierto punto Peri Rossi está tratando a los cuadros de la misma manera de que el poema está tratando a las musas- como objetos desechables que se ponen a trabajar. Estas musas se explotan y se aún se someten a varios grados de violencia. ¿Cuál puede ser la razón para este tipo de tratamiento?

Una posibilidad puede ser la atención que la autora quiere llamar a cuestiones de género. A lo largo del poemario muchos de los cuadros elegidos por Peri Rossi tocan este tema- *La encajera* de Vermeer, *La Toilette* de Fernando Botero, y *El origen del mundo* de Gustave Courbet son algunos ejemplos. En "Claroscuro," el poema que se dialoga con *La encajera*, Peri Rossi pone a esta chica en una posición desafiante. En vez de someterse a su destino del "aprendizaje de la sumisión/ y del silencio," la chica protesta:

Madre, yo no quiero hacer encaje
no quiero los bolillos

no quiero la pesarosa saga
No quiero ser mujer (13).

Esta declaración puede ser leída como la interpretación que la voz poética da a la niña en el cuadro, así poniendo la imagen en acción. Al mismo tiempo, se puede leer también como una afirmación de la voz poética como espectadora de este cuadro. Al mirar el trabajo del encaje como una manifestación de la opresión de la mujer, la voz poética rechaza esta tradición, tratándola de la misma manera de que trata a las *Musas*- con desprecio y desdén. Según la crítica Parizad Dejbord-Sawan, este tipo de desprecio tiene que ver con el deseo de desafiar el canon artístico tradicional, un canon que en gran parte ha sometido a la mujer a la mirada masculina:

En *Las musas inquietantes*, Cristina Peri Rossi es la espectadora de una tradición visual patriarcal que moviliza su mirada crítica desde su propio punto de vista, como mujer y como lesbiana. Su usurpación del rol del observador, tradicionalmente reservada para la mirada masculinista, le permite apropiarse de estas imágenes y recontextualizarlas desde su propia posición; respondiendo con este acto al imperativo de recuperar el cuerpo femenino como sujeto y divorciándolo así de las conceptualizaciones tradicionales de la disciplina y de nociones unitarias y esencialistas de la feminidad. Desde la perspectiva interpretativa ideológica y estética de Cristina Peri Rossi la imagen de la mujer representada en el canon masculino es recuperable y no se reduce a una inscripción de pasividad. Al contrario, la lectura que sus poemas hacen de estas imágenes excede los límites de dichas posiciones-y los proyectos ideológicos con los cuales se confunden y que se constituyen a la vez como su efecto y su soporte. Sus musas no son simples modelos de pasividad...sino que se constituyen en tanto

figuras de agencia; musas que turban e inquietan: por lo tanto inquietantes. En su praxis de lectura no se da un proceso de reducción sino al contrario una apertura en la medida en que convergen los plurales significados del complejo signo mujer; signo que no es llevado a un nivel de abstracción totalizante sino que, al contrario, es constantemente replanteado, cuadro por cuadro, poema por poema, en contextos sociohistóricos diferentes (90).

Se puede decir que en estos poemas sardónicos como “Claroscuro” y “Las musas inquietantes II” Peri Rossi está criticando no a las mujeres, sino a una tradición que las ha obligado a ser objetos; está dándole la oportunidad de establecerse como sujetos que pueden actuar. Esto implica un tipo de ruptura con el canon que lo trata con cierto grado de violencia. Sin embargo, aunque estas cuestiones de género realmente hacen un papel en el proyecto de Peri Rossi, en mi opinión son solamente una parte de lo que ella quiere destacar: la violencia ejercida por los actos de leer, mirar e interpretar.

Según la crítica Rosalia Baltar, los poemas de Peri Rossi pueden ser leídos como una especie de “crítica de arte.” Al mirar el canon del arte, Peri Rossi está interpretándolo y buscando rupturas adentro de él:

De modo que los autores elegidos comparten con la producción de Peri Rossi ese intento de inscripción en la tradición a partir de la búsqueda de rupturas dentro de ella. De allí que no sean marginales sino consagrados, porque la ruptura que cada uno de ellos provocó en la estética es la piedra de toque de su conservación, de su entrada en el canon, de su posibilidad de consagración en tanto clásico...En este sentido, los poemas dan cuenta de la estética de cada pintor y en su conjunto muestran la construcción de un canon cuyo presupuesto base es la combinatoria perfección técnica/ruptura. En el

acontecer de poemas que narran la historia de un canon, la escritura también focaliza en los modos en los que el otro -el supuesto hacedor de la referencia de los poemas, cada pintor -crea una estética. Por lo tanto, los poemas hacen ‘crítica de arte’”

(http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/cpe_riro.html).

Ahora bien, el problema con esta idea no simplemente critican el arte, sino que lo construye. Cuando miramos los cuadros que aparecen en este libro, vemos que Peri Rossi no es muy fiel a los cuadros originales. Karageorgou-Bastea nota que algunos de los cuadros como *El jardín de las delicias* y *Europa después de la lluvia* no se reproducen entero (83) y, como ya hemos visto, *Los solitarios* de Edgard Munch se convierte en *La solitaria*; Peri Rossi cambia el título y elimina el hombre del cuadro. Además de esto, las pequeñas reproducciones en la página izquierda a veces están presentes y a veces ausentes, como hemos visto en el caso de “Tiempo Gris,” y los elementos resaltados parecen que han sido elegidos arbitrariamente. Por ejemplo, en *El origen del mundo* más sobresaliente- tanto en el poema como en la imagen- es el sexo de la mujer, “sometido desde siempre...a todas las metáforas/ a todos los deseos/ a todos los tormentos”(75). Sin embargo, en la reproducción en la página izquierda se ve no el sexo de la mujer, sino otro elemento- el pecho. Quizás el caso más desconcertante de este tipo de corte ocurre en “La infancia de Ícaro,” un poema supuestamente basada en una pintura de Magritte del mismo título. No obstante, a mirar la reproducción en la página izquierda, no se ve nada más que un cuadro gris; al doblar al final del libro, no se encuentra ningún cuadro de este nombre. ¿Es posible que este poema refiera a un cuadro que no existe? Ícaro es famoso por intentar a volar; su padre le dio la instrucción a no volar demasiado cerca ni al sol ni al mar. Al invocar este mito, Peri Rossi de nuevo ha invocado la idea de una dialéctica; Ícaro puede ser leído como el lector ocupando el espacio entre la interpretación. Sin embargo, la imagen de este

niño que “no deja huellas en el suelo encerado”(63) donde “Alguien ha cerrado todas las puertas”(63) implica que aquí la interpretación igual a la creación sean imposibles; este niño no puede ni abrir una puerta a algún tipo de entendimiento ni dejar una huella o cualquier señal personal. Lo mismo ocurre con nuestro intento a interpretar el poema; ¿a qué se refiere? Peri Rossi no nos da la respuesta; así vemos que a veces pensamos que dialogamos con un referente cuando en realidad el referente no existe.

En fin, ¿Por qué Peri Rossi hace estos cambios de énfasis y aún estos cambios a los cuadros mismos? En mi opinión esta pregunta no tiene ninguna respuesta clara, pero es posible especular. Yo interpreto estos varios tipos de cortes como un comentario sobre nuestra manera de mirar el arte y también de leer. Nuestros prejuicios y preconcepciones influyen la imagen que vemos; cuando miramos una obra de arte nos enfocamos en ciertos detalles y no nos fijamos en otros. Sería muy posible mirar *Los solitarios* de Munch y ver solamente la mujer; también sería muy posible ver *El origen del mundo* y enfocarse en otro detalle en vez de lo central. A través del juego dinámico entre texto e imagen y las imágenes de espejos, Peri Rossi nos muestra que la crítica no solamente comenta sobre la obra que propone analizar, sino que la crea. Por eso, no se puede decir que la crítica sea una reflexión o una sombra platónica de la obra original, por lo contrario, la percepción crea la realidad. Así se ve que el original se encuentra solamente en los fragmentos de nuestras percepciones:

Con su aparente o deliberada a-sistemicidad, *Las musas inquietantes* trastoca la razón cronológica, el concepto de lo auténtico, el valor de la totalidad. Por lo mismo, impone una escala de valores cuya arbitrariedad invita a repensar lo que significa un sistema de clasificación, un mecanismo de conocimiento, un aparato memorial. Entre pintura y poesía se abre el espacio de la historia, ya que la lírica escribe en

este poemario el proceso de haber visto. Para iluminar el marco dentro del que transita la imagen desde el objeto concreto hasta la incertidumbre del objeto significativo, los poemas se inscriben sobre los cuadros, los retocan, los adaptan a sus fines: los vuelven página. Esta operación sustituye el orden cronológico y otorga un sentido por descubrir. El proceso de apropiación metafórica al que Peri Rossi somete la pintura es en sí la primera expresión de un esfuerzo historiográfico (Karageorgou-Bastea 85).

Esta obra de Peri Rossi destaca como el canon artístico y aún la historia misma son una construcción. Esto no necesariamente significa que ninguna realidad objetiva exista; por lo contrario, quiere decir que esa realidad no se puede entender como un fundamento, como una tierra sólida bajo los pies. Podríamos caracterizar esa realidad más como un tipo de aire, cuyos varios elementos- oxígeno, hidrógeno, dióxido de carbono y otros elementos se interrelacionan en varios procesos dinámicos que crean entidades que en torno pueden cambiarse al entrar a otras relaciones con otros fenómenos. El proceso no es ni fijo ni ordenado. Karageorgou-Bastea comenta,

Percepción, intelección y creación se funden. Pero esta fusión es todo menos un encuentro armonioso. Se genera a la par que la adopción de una perspectiva, como un razonamiento basado en el acto de fragmentar, en la manipulación de la mirada, en la inspiración que nace de las capas sobrepuestas de vida y muerte, pintura y poesía, donde ésta habita aquella, y deforma su faz (92).

Ahora bien, todavía se puede decir que lo “auténtico” existe, pero solamente se descubre a través de los fragmentos de la percepción. En estos poemas lo encontramos a cada rato en puntos cortado liminales, entre mar y orilla, entre ventanas y espejos. La realidad se encuentra cortada y deformada, chocante y desconcertante, a veces sublime y siempre bella.

Obras Citadas

- Baltar, Rosalia. "Pragmática particular: una lectura de Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi." *Especulo* 26 (2004): 10 Dec 2010
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/cperiro.html>>.
- Dejbord-Sawan, Parizad. "Prácticas visuales revisionistas en 'Claroscuro', 'La lección de Guitarra' y 'El origen del mundo' de Cristina Peri Rossi." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 36.1 (2007): 80-95.
- Edson, Laurie. *Reading Relationally: Postmodern Perspectives on Literature and Art*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.
- Gombrich, E.H. *Topics of our Time: Twentieth-century issues in learning and art*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Karageorgou-Bastea, Christina. "El género prodigioso de la inspiración (*Las musas inquietantes* y la violencia de la ecfrasis)." *La palabra y el hombre* 132 (2004): 81-99.
- Monegal, Antonio. "Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes." *Revista canadiense de estudios hispánicos*. 28.1 (2003): 26-44.
- Peri Rossi, Cristina. *Las musas inquietantes*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A.
- Peri Rossi, Cristina. "Poesía y pintura." *Revista canadiense de estudios hispánicos*. 28.1 (2003): 11-14.
- Rowinsky-Geurts, Mercedes. "Del lienzo a la página: un encuentro regenerador de las artes." *Revista canadiense de estudios hispánicos*. 28.1 (2003): 15-25.
- Vicuña, Cecilia. *Palabrarmás*, In *Unravelling words and the weaving of water*. Trans. Eliot Weinberger. New York: Graywolf, 1992.
- Vicuña, Cecilia. *Quipoem*. Trans. Esther Allen. Hanover: University Press of New England, 1997.
- Webb, Ruth. "Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre." *Word and Image* 15 (1999): 7-18.

'La ronzadora de carbón' en la tradición oral de los zinacantecos

Mary Sobhani

University of Arkansas

En el texto *Of Cabbages and Kings: Tales from Zinacantán*, recopilado por Robert Laughlin y publicado en 1977, se encuentra el cuento folklórico zinacanteco de la "Charcoal Cruncher"³ o "La ronzadora de carbón,"⁴ cuya representación de la mujer merece un detallado análisis. La ronzadora de carbón es una figura tanto patética como diabólica, cuyas transgresiones siempre llevan a su propia muerte. A través de un análisis de este cuento tanto como del contexto del cual surge esta tradición, busco examinar la

³ Los cuentos recopilados en *Of Cabbages and Kings: Tales from Zinacantán* forman parte de la tradición oral de esta comunidad indígena, una comunidad cuya existencia predata la época colonial. Laughlin, en su introducción a la compilación, comenta la escasez de fechas exactas en cuanto al origen de las varias historias zinacantecas: "Clues to the antiquity of folktale elements found uniquely in Chiapas are practically nonexistent" (9). La filosofía zinacantece del transcurso del tiempo también complica cualquier intento a establecer las fechas exactas de los orígenes de los cuentos. Laughlin describe esta filosofía de esta manera: "Their memory remembers forward; a later event is described in terms of a former one. The legendary acts and actors often do not pass by one after the other, but rather they appear motionless on a revolving stage" (3).

⁴ La publicación de Laughlin está en el tzotzil original y en su traducción al inglés. Las traducciones a español en este trabajo son mías.

función de la subyugación de la mujer a través de un aparente acto justiciero contra la mujer violenta o contra-natura.

Es común encontrar imágenes de la mujer indígena violenta o perversa. Desde el siglo XVI, la vemos representada en láminas como la atribuida a Jean Cousin. Esta lámina, *Les cannibales*, presenta una escena que no por ser plenamente eurocéntrica deja de tener peso en cuanto a la construcción de la imagen de la mujer del Nuevo Mundo. Cousin muestra una escena escalofriante de antropofagia donde la mujer indígena, desnuda e hincada, le saca las entrañas a un español decapitado. En el siglo XVII, se ve que esta idea de la mujer bárbara no ha desvanecido; el óleo de Albert Eckhout, *Mujer Tapuia*, por ejemplo, presenta a una mujer indígena cargando una canasta con un pie humano adentro. La mano derecha de la mujer está apoyada sobre su propio muslo en pos de descanso y a la vez sujeta otra mano desmembrada.

No es el arte el único medio por el cual la mujer no-europea se ha construido como entidad peligrosa a través de la historia colonial y poscolonial. Juan Rodríguez Freyle es ejemplar en su presentación de la mujer en sí como malvada, engañosa, no-cristiana – ya siendo mujer criolla o una bruja como Juana la Negra. Sin embargo, sin duda la perspectiva de Freyle – de que las mujeres son “arma del diablo, cabeza del pecado y destrucción del paraíso” (330), que son peligrosas y deben ser controladas – no es opinión singular de este criollo terrateniente. Como bien se entiende de los escritos de Sor Juana Inés de la Cruz, los valores de la sociedad colonial en cuanto a la mujer poseen una dualidad asfixiante: la mujer buena debe ser acogida, divorciada de su sexualidad, sumisa; la mujer mala erra en tratar de pisar territorios masculinos – como el saber – y se deja llevar por sus pasiones desbordantes, pasiones propias del demonio, que solamente pueden llevarlas y todos que las rodean a la ruina. Y la calumnia contra la mujer no para ahí. En el siglo XVIII, científicos y filósofos europeos escriben supuestas verdades acerca de las mujeres indígenas de Latinoamérica. De Pauw, por ejemplo, asegura en el mundo europeo que las mujeres nativas de las Américas son monstruos,

citando su demasiada humedad como causa de su inhumana falta de sensibilidades propiamente femeninas (Cañizares-Esguerra 46). En fin, la trayectoria de la imagen de la mujer indígena como ser monstruoso tiene una larga y diversa historia.

Siendo este cuento de tradición oral, cabe desviarnos unos momentos del análisis propio para establecer un fondo que tome en cuenta el folklor y la oralidad. Nestor García Canclini en *Hybrid Cultures* examina la posición de antropología versus sociología en cuanto a los estudios populares. Canclini advierte que no se debe idealizar lo folklórico ni examinarlo a través de una perspectiva simplista. Como bien lo señala, “the popular is constituted in hybrid and complex processes, using as sign of identification elements originating from diverse classes and nations” (157). Indudablemente, hay un nivel de complejidad que se tiene que problematizar al tener como objeto de estudio la oralidad. Martín Lienhard en su artículo “Oralidad” plantea el problema principal: “¿cómo explorar la oralidad desde la escritura sin traicionarla ni tergiversarla?” (372). De hecho, en la oralidad existe un fluir de ideas, una constante combinación y recombinación del pasado y el presente, de lo visual y lo auditivo, que falta en obras fosilizadas en palabras escritas. Lienhard hace bien en indicar que “la oralidad busca esquivar cualquier acercamiento” (371), pero no por ser difícil un acercamiento se debe abandonar el intento. Más bien, como Lienhard escribe, la oralidad se debe estudiar precisamente porque “su recuperación forma parte de cualquier programa serio de descolonización cultural” (372). O sea, en ella se ilumina lo que ha quedado marginado, lo que Lienhard llama específicamente “la discursividad popular, indígena, marginal femenina – en una palabra, la discursividad *otra*” (372).

Regresando al problema que plantea Lienhard, cabe mencionar que al hacer el intento de acercarnos a un entendimiento de la tradición oral zinacanteca es menester reconocer ciertos aspectos del cuento folklórico que se tratan en este análisis. Primero, los cuentos en *Of Cabbages and Kings* fueron recopilados y transcritos a través de un período de once años. Además, fueron escritos en tzotzil original y traducidos al

inglés por Laughlin con la ayuda de Romin Teratol, uno de los informantes zinacantecos (Laughlin 12). Del acto de traducción, Laughlin escribe:

So different from English is the style of Tzotzil discourse that the translator who wishes to provide a convincing and faithful reenactment is forced to abandon his original intentions. Rather than mutilating the Tzotzil to fit colloquial English, I have chosen to create a hybrid language that aspires to preserve Tzotzil style with intelligibility in English. Hopefully the strangeness, the unnatural quality will, after a few pages, become muted by familiarity. (6)

Empezamos, entonces, con la desventaja lingüística de desconocer el idioma original y trabajar con una traducción en inglés. Esto sería problemático si el enfoque de este análisis fuera lingüístico, pero como es la temática de los cuentos, espero que la desventaja sea mínima.

También es importante señalar que, a pesar de que los zinacantecos vivieron bajo el dominio de ladinos, estos cuentos no demuestran gran influjo español; solamente un estimado 20% de todos los cuentos recopilados en *Of Cabbages and Kings* poseen obvios aspectos europeos (Laughlin 9), y – lo que nos interesa más en este estudio – las versiones de “La ronzadora de carbón” específicamente no parecen provenir de Europa (Laughlin 8).⁵

Además, los cuentos que Laughlin compila provienen de diferentes informantes zinacantecos. Por esta razón, por ejemplo, la recopilación contiene cinco versiones de “La ronzadora de carbón” proveídas por cuatro diferentes informantes, todos masculinos; esto es importante notar porque, como bien lo indica Jean Franco, “tenemos que entender no sólo quién hace hablar a la subalterna y para qué pero darnos

⁵ Laughlin indica que aunque la figura de la ronzadora de carbón no parece provenir de Europa, sí se han descubierto leyendas similares en El Salvador y Belice. Por lo consiguiente, no se sabe si la leyenda proviene de orígenes maya o azteca (305).

cuenta también de los géneros de discurso que ‘permiten hablar’ (112). De hecho, aunque la oralidad en sí se asocia con lo subalterno, en los ejemplos aquí incluidos, la mujer siempre se presenta a través de la perspectiva masculina. Esto se verá más adelante en más detalle.

En cuanto a “La ronzadora de carbón,” entonces, la versión T82⁶ de Tonik Nabak es la más larga y la más detallada (301-305). La versión T12 de Romín Teratol es la más breve, con una extensión de tres párrafos (65). Rey Komis presenta la versión T175 con poca variación de las demás (372-3). Y finalmente Manvel K’Obyox provee dos versiones: T147 (320-1) y T60 (333-334). Todas las versiones tienen en común a la mujer endemoniada cuyo esposo descubre que es ronzadora de carbón. Propia de estas mujeres-demonio, la ronzadora se quita la cabeza por las noches. Dejando el cuerpo en el lecho matrimonial, la cabeza rueda a las casas de los vecinos y ahí, en la oscuridad de plena noche, se harta con el carbón de las chimeneas. El esposo, al descubrir el cuerpo inerte decapitado de la esposa, le pone sal al cuello degollado para que la cabeza no pueda pegarse de nuevo. Cuando la cabeza regresa y no puede unirse al cuerpo, en una versión, la ronzadora muere (321). En las otras versiones, la ronzadora salta sobre el hombro del esposo. Ahí se queda ella pegada, hasta que el esposo la engaña. Víctima de este truco, la ronzadora – o sea, la cabeza decapitada – salta y accidentalmente se adhiere a un venado (65, 321, 333). En otra versión, un coyote termina comiéndose la cabeza de la ronzadora (305). En ninguna de las versiones hay un fin feliz para esta mujer contranatural.

Cabe mencionar la otra recomendación de Lienhard: la oralidad siempre se debe estudiar dentro de su relación con lo hegemónico (372). ¿Cómo es que la posición de la mujer en la sociedad influye su representación en la oralidad? Parece lógico suponer que cuando la mujer tiene una posición sin poder

⁶ Cada uno de los cuentos en *Of Cabbages and Kings: Tales from Zinacantán* está designado con una “T” y un número que marca el orden cronológico de cuándo fueron recopilados. Se mantiene esta categorización para facilitar las referencias (Laughlin 2).

hegemónico, entonces su imagen es más negativa en cuanto a su representación en la oralidad de la cultura. De hecho, en su estudio de los personajes femeninos en la oralidad nahua, James Taggart hace notar que “female characters have more sexual voracity, are more inclined towards sexual deviance, and are a greater threat to the social order when the position of women in the family is weaker” (729). De ahí, ¿cuál es la posición de la mujer en la sociedad zinacanteca? En “Gods and Politics in Zinacantan and Chamula,” Evon Vogt examina la estructura social de las aldeas zinacantecas y, consecuentemente, comenta la posición de la mujer. Señala que cada aldea está basada, por lo general, en grupos de miembros de la familia del lado patriarcal; las hijas y hermanas terminan muchas veces viviendo en diferentes aldeas después de casarse, mientras que los hijos y hermanos forman el núcleo patrilocal de la aldea (105). Si se asume que con la unión hay poder, entonces el hecho de vivir en diferentes aldeas contribuye a una posición de menos poder de la línea matriarcal en las aldeas patrilocales.

Es más, June Nash nota que todavía en 2005, la actitud de los hombres en la zona de Chiapas hacia las mujeres es generalmente una que ha ignorado los movimientos sociales de igualdad. Nash escribe que “by training and acculturation, men are not expected to respond to daily needs; rather, they expect to be waited on by family members or servants” (160). Esto, junto con la estructura básica de la aldea zinacanteca, necesariamente no sirve para proveer un ambiente donde la mujer pueda ejercer todos sus poderes en una posición de igualdad social.

No es sorprendente, entonces, que en “La ronzadora de carbón” la mujer poderosa equivale a la mujer peligrosa. En vez de comportarse como debe un miembro del grupo subordinado, esta mujer-demonio – siempre una mujer casada – transgrede el espacio masculino al salir en plena noche e irse del espacio femenino del hogar. Más aún, ella se va específicamente del lecho matrimonial, del lado de su esposo, para cometer actos perversos de los cuales el esposo ignora. Se escapa de su espacio femenino zafándose la cabeza y dejando atrás su cuerpo, acción repleto de simbolismo. Es un acto que

manifiesta un rechazo de los límites a los cuales se tiene que someter como mujer; a la vez es una manifestación de la añoranza de libertad, ya sea individual, sexual, o de pensamiento. Es una añoranza destinada a ser insatisfecha. Veámoslo.

En la versión de Rey Komis, del mismo modo que en las demás, el protagonista del cuento es el esposo. De esta manera, ya a través del punto de vista masculino, el lector/la audiencia se identifica con el esposo. En esta versión, el lector/la audiencia descubre que no todo anda bien cuando el esposo se da cuenta que le falta la cabeza al cuerpo de su esposa:

The way it became known, it seems, was that he wanted – there was something he wanted now in the dark, as we say. He touched her head. It was gone. Sonofabitch, he lit his lantern. That man was scared. (372)

Como se puede ver, el descubrimiento ocurre cuando los deseos del esposo de satisfacerse sexualmente se frustran. Según las normas sociales, el cuerpo femenino como objeto sexual para el hombre tiene su lugar legítimo en el lecho matrimonial. Es abominable que la cabeza de la mujer – sede del intelecto, de la capacidad de razonar – es lo que ahora tenga agencia mientras que el cuerpo tome literalmente una posición de objeto desalmado que ni puede cumplir con su función sexual. Como se ve en esta versión de Komis, el esposo se asusta al descubrir el cuerpo inerte decapitado, pero en otras versiones, como la de Tonik Nibak, el esposo reacciona también con irritación y enojo: “The woman has no head. She’s a shorn-off ugly butt of a woman, so who knows where her head is sitting” (302). O sea, el esposo no está preocupado porque la mujer que él ama está sufriendo transformaciones fantásticas. No. Lo que lo agita es que su propia comodidad está en peligro. Su honor masculino está comprometido ya que no sabe dónde está la cabeza de su esposa – y lo debe saber, ya que él es el esposo – y aun peor, sin cabeza su esposa se reduce a un “ugly butt” que ni puede funcionar como tal.

Enfoquémonos unos instantes ahora en las curiosas acciones de la ronzadora al dejar el espacio femenino para ir a rondar por la calle. Como lo indica el único nombre por la cual se conoce a este tipo de mujer-demonio, la ronzadora va a ronzar carbón en las chimeneas de las casas vecinas: “The Charcoal Cruncher scrambled swiftly under the eaves. She arrived at the fireside. Then she grabbed those coals. She crunched away on them, but the ones that were burning – not the extinguished ones – the hot ones, as we say” (372). Es interesante observar el énfasis en el hecho de que el carbón que ella prefiere es el carbón encendido o caliente. Esta preferencia subraya de otra manera más lo sobrenatural de la ronzadora, que se puede comer carbón ardiente sin peligro de quemarse. Pero debajo de esta lógica tenemos el simbolismo de lo “caliente.” En este punto es clave recordar que el comer es acto físico de satisfacción, metáfora para el sexo. El hecho de que la ronzadora no solamente se coma el carbón ardiente, sino que lo haga con voracidad, pulverizando el carbón entre dientes, sugiere una falta de satisfacción en su vida diaria. Desea algo que su vida no le permite, que le prohíbe. Es curioso que al tener un bebé la ronzadora no sale tan amenudo: “When she had a child, she didn’t go out often” (302). Pero tan pronto como el bebé crece y no dependa de ella, la ronzadora vuelve a sus hábitos nocturnos, dejando al niño con el esposo – “the husband was left hugging the child” (302). Una vez más la ronzadora se presenta como mujer que rechaza el papel tradicional de la mujer, en este caso la de buena madre. Pierde su cabeza, literalmente. Si la tradición oral rige la frontera entre lo aceptable y lo prohibido, entonces las normas zinacantecas empiezan a cristalizarse en esta leyenda. La mujer buena se queda en casa y cuida a sus hijos; la mujer mala se aprovecha de sus poderes y desafía las normas sociales invadiendo el espacio público tanto como los espacios privados de otros para satisfacerse de manera ilícita.

La ronzadora, entonces, tiene sólo una meta: ir a comer carbón, específicamente el carbón encendido. ¿Se podría concluir que suficiente causa para la muerte de la ronzadora es

su habilidad de quitarse la cabeza y su tendencia a comer carbón por las noches a escondidas del esposo? Pueda que sí lo sea, si tomamos en cuenta la equivalencia entre comer carbón y la satisfacción sexual fuera del hogar. Pero la inevitable muerte de la ronzadora merece una mirada más detenida, puesto que ella no comete ningún acto atroz directamente contra nadie. Es decir, no mata a nadie. No hiere a los vecinos. No daña a su esposo. La versión T47 de Manvel K'Obyox es la única que menciona alguna otra acción nociva por parte de la ronzadora: “[The Carbon Cruncher] casts a spell when it arrives at each of the houses like that. The people say it causes sickness. They get sick from it. If they are frightened by it they die. That’s why they say that, I think” (320). Pero aún esta versión – con tales calificadores como “se dice” (“the people say”) y “pienso” (“I think”) – no representa a la ronzadora como intencionalmente dañina.

“The despair of the monster-woman is also real, undeniable and infectious” (2031) señalan Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic*. Aunque ellas escriben acerca del estado de la mujer en el siglo XIX, esta observación viene precisamente al caso en cuanto a “La ronzadora de carbón.” Cuando el esposo le pone sal al cuello degollado, la cabeza de la ronzadora no se puede unir al cuerpo. La ronzadora empieza a gritar su desesperación y furia: “Sonofabitch, why did you do this to me?” (372). Y en la versión T60 de Manvel K'Obyox, la ronzadora también confronta a su esposo, alterada: ““Why are you doing this to me? Why are you doing this?... But where can I go now that my flesh doesn’t fasten on anymore?”” (333). Esta misma desesperación provoca cierta simpatía inesperada en el lector/la audiencia y de ahí otra función del cuento: la mujer poderosa escalofriante con poderes ilícitos ahora se convierte en una mujer patética. Por consiguiente, la hegemonía mantiene su orden. La mujer poderosa se ha reducido a una figura ridícula.

Como ya se ha dicho, la exploración de la tradición oral no está libre de complejidades. Chandra Mohanty ha señalado que raza y género son términos relacionales: ponen en primer

plano la relación – muchas veces jerárquica – entre las razas y los géneros. Examinar un texto solamente a través de una perspectiva basada en el género borra la presencia de las nociones de raza, de clase social, o de sexualidad (12). Éste siendo el caso, entonces, además de establecer el contexto de la mujer en su esfera privada, deberíamos también examinar el contexto histórico y económico de este pueblo indígena.

Los zinacantecos, propios de la región de Chiapas, México, fueron conquistados por los españoles poco después de la caída de Tenochtitlán en el siglo XVI, y durante el largo período colonial, los españoles establecieron sobre ellos sus sistemas de explotación económica y de proselitismo religioso (Vogt 102). Según Laughlin, los zinacantecos capitularon a los españoles con poca resistencia en 1524, con la esperanza de poder beneficiarse de la derrota de sus enemigos por las fuerzas españolas; les sirvieron a los españoles como porteros y guerrilleros en las expediciones de conquista en los años siguientes (10). En cuanto a la cristianización, la fundación en Zinacantán del primer monasterio dominicano de Chiapas por los seguidores de Fray Bartolomé de las Casas convirtió la zona en un centro religioso cristiano desde 1544 a 1546; pero aparentemente a pesar del influjo de los buenos frailes, los zinacantecos siguieron con la práctica de su antigua religión, ya que dos años después en 1548, los frailes juntaron tan gran cantidad de ídolos como para hacer una inmensa fogata en la plaza central (Laughlin 10). Como James Lockhart nota en cuanto a la relación del cristianismo y las prácticas religiosas indígenas, “wherever Christianity left a niche unfilled, it appears, there pre-conquest beliefs and practices tended to persist in their original form” (258). De todos modos, el hecho de haber sido un centro religioso sugiere que las creencias religiosas cristianas tuvieron cierto arraigo en Zinacantán. Para hacer una comparación, con la cristianización hispana de los nahua, se reforzó un valor negativo del sexo femenino que pudo haber originado con la formación de la familia patrilocal y patriarcal de la sociedad precolombina (Taggart 740); no es ilógico asumir que ocurriera lo mismo con los zinacantecos.

Tal posición está apoyada por una figura femenina negativa como la ronzadora.

En cuanto a la economía de la región, los zinacantecos trabajaron como mercaderes y obreros bajo dominio ladino. Fueron parte del sistema de las encomiendas, debiéndoles tributo a los españoles y luego a los criollos hasta la abolición de la encomienda en 1720 (Laughlin 10). Pero a pesar de tal abolición, no fue sino hasta la década de 1940 que las reformas agrarias tuvieron efecto en Zinacantán (Laughlin 11). Aún en 1996 el 58% de trabajadores en Chiapas ganaban menos del salario mínimo, y más de la mitad de los habitantes de esta región vivían en hogares con pisos de tierra, sin tubería y con mal drenaje (Glantz y Halperin 122). O sea, la sociedad zinacanteca no goza de abundancia u opulencia, con una población indígena con posibilidades económicas.

Ahora, ¿por qué hablar del trasfondo histórico y económico de esta tradición oral? ¿No se puede analizar el cuento mismo con suficiente provecho? Walter Benjamin diría que no, pues “the traces of the story-teller cling to the story the way the handprint of the potter clings to the clay vessel” (87). En este caso es importante reconocer la posición económica de los que cuentan estas historias folkóricas, especialmente a la luz de la teoría del proceso de desplazamiento ideológico. Si reconocemos en el cuento de “La ronzadora de carbón” la posición inferior de la mujer, entonces tenemos que preguntarnos por qué es así. ¿Qué y a quiénes les sirve propagar esta idea de la mujer? Claramente, existe la función didáctica para las mujeres zinacantecas – o sea, “No salgan de su papel natural para no llegar a un terrible fin” – y para los hombres – “Cuidado con las mujeres, que son traidoras y engañosas y se tienen que controlar”-- ; no obstante, los cuentos de la tradición oral donde la mujer se representa de manera tan negativa también tienen otra función. Manuel Peña en su artículo “Class, Gender and Machismo: The ‘Treachous-Woman’ Folklore of Mexican Male Workers” define este tipo de desplazamiento ideológico como la reformulación del conflicto de clases, llamándolo el “folklor de machismo”:

The folklore of machismo can be considered a realized signifying system...As a signifier, or what Jameson might term an *ideologeme*, it points to, but simultaneously displaces, a class relationship and its attendant conflict. At the same time, it introduces a third element, the gender relationship, which acts as a metaphor between the signifier (folklore) and signified (the class relationship). (40)

Es decir, respondiendo a una posición subordinada en un mundo capitalista, el hombre de una sociedad subalterna desplaza el punto de conflicto desde la esfera pública, donde el hombre tiene relativamente poco poder, a la esfera privada, donde el hombre ocupa la posición dominante. Esto no significa que es por esta razón que se crearon cuentos como “La ronzadora de carbón,” pero sí es posible concluir que contribuye a que haya sobrevivido desde épocas coloniales para llegar a ser compilado en el siglo XX. Tales cuentos tienen una función actual. A través de ellos, el hombre puede ser victorioso contra fuerzas sobrenaturales encarnadas en la mujer; se puede articular una resolución positiva la cual es imposible sin cambios radicales políticos en la esfera pública, la de la economía capitalista. Como bien lo explica Peña, esta función es “the defense of the men’s basic sense of social solidarity in the face of life’s adversities” (40). Es menester resaltar este punto para evitar lo que Mary Louise Pratt indica que ocurre en el discurso colonizador europeo en cuanto al “Nuevo Continente” ejemplificado por Humbolt: “What colonizers kill off as archeology often lives among the colonized as self-knowledge and historical conciousness” (135). En otras palabras, una perspectiva arqueológica – que se enfoca en el pasado nada más y no en cómo se relaciona lo explorado con lo actual – está en peligro de arrasar a los habitantes de una región como entidades históricas sin un presente.

Regresando al cuento, entonces, encontramos que el esposo ahora tiene que enfrentarse a una nueva adversidad en su ambiente privado. En cuatro de las versiones, la ronzadora al

no poder unirse de nuevo a su propio cuerpo, salta sobre el hombro del esposo y se le pega (65, 303, 333, 373). La versión de Tonik Nibak dice:

When he got up from his sleeping place [her head] bounced up and landed perching on his neck. The man had two heads. Whenever he went it followed behind. ‘Why do you have that thing, son, are you so pleased to have two heads? Are you two-sexed with your long hair?’ the poor man was asked wherever he went. He had a man’s head and a woman’s head (sic). (303)

Igualmente, en la versión T60 de Manvel K’Obyox, el esposo está sumamente perturbado:

He prayed to Our Lord. ‘My Lord, but why is this? This is terrible. If the other one sticks on I’ll have two faces!’ said the man. ‘One a woman’s, the other a man’s, it seems. That is too awful,’ he said. (333)

En estos dos ejemplos vemos la preocupación del hombre frente a su identidad sexual y la confusión que la cabeza de la ronzadora causa. En la primera, el hombre se convierte en objeto de burla. En la segunda, el hecho de tener dos caras, una de mujer y otra de hombre, lo lleva a rezar intensamente.

Es lógico que esté preocupado. Entre el género masculino y femenino hay una demarcación tradicional clara, tanto en apariencia – como se ve en la primera cita, el pelo largo es propio de la mujer – como en las funciones ya mencionadas de ser buena madre y buena esposa, sumisa y pasiva.⁷ Ahora, esta frontera se borra y el cruzar fronteras es sumamente peligroso, porque como lo indica Franco, “la distinción entre masculino y femenino no es una distinción entre otros, sino apoya toda una serie de dicotomías – mente/cuerpo, orden/desorden, sol/luna, espíritu/materia, elemento activo/elemento pasivo” (112). La ronzadora trasgrede

⁷ Para un examen detallado de la noción de lo sexualmente pasivo versus lo activo, véase el artículo de Pete Sigal “Gender, Male Homosexuality, and Power in Colonial Yucatán,” la cita completa en las obras citadas.

precisamente estas distinciones. Ella es más mente que cuerpo, desordena lo ordenado, y ahora, con causar confusión en cuanto a la sexualidad masculina, se une el elemento pasivo al activo en un solo cuerpo, cuerpo que antes le pertenecía solamente al hombre. Es nada menos que una apropiación abominable, en la perspectiva tradicional hegemónica, ya que el funcionamiento de la sociedad depende del mantenimiento del *status quo*, tanto social como económico. Con esto se cristaliza el porqué detrás de la inevitable muerte de la ronzadora. Las repercusiones de tales transgresiones van más allá de la esfera privada. Es menester que no sean permitidas para la continuación de la ideología que rige el mundo zinacanteco.

Dependiendo de la versión del cuento, como ya se ha mencionado, la ronzadora sufre distintas muertes, sin embargo, es común en todas que el esposo sea directamente responsable por la muerte de la ronzadora. La versión de Rey Komis cuenta que el esposo la convence a despegarse de él para que él pueda bajarle fruta de un árbol:

He climbed to the top of the pine. 'Well, you bitch of a woman, hell, do you think I'm coming down? Hell, see for yourself where you'll die!' he told that wife of his. Ooh, she tried to bounce up. She tried to bounce up, but she couldn't reach him... then a deer appeared... She bounced up on it. She landed sitting on its shoulder, too. Stuck on to it, she went off, indeed! Oooh, as for the deer, hell, it simply sprinted off since it had a burden now, you see. The deer threw itself off a cliff somewhere. That's how [the deer and the woman] were finished. (373)

Como se ve aquí, el esposo se deshace de la peligrosa mujer con un engaño, y aparentemente con la cooperación inocente de la naturaleza en la forma del venado, el mundo regresa a su estado normal. Es lógico e inevitable; el hombre, como agente activo, siempre retoma el poder al terminar el cuento. En un conflicto mítico presentado a través de la perspectiva masculina es

mucho más importante que el hombre sea victorioso a que la mujer poderosa-monstruosa sobreviva. Más aún, la mujer poderosa-monstruosa no debe vivir; el mundo se desquiciaría.

Al examinar “La ronzadora de carbón,” leyenda zinacanteca, se puede ver una profundidad que va más allá que un cuento para asustar a los niños. La representación de la mujer en este cuento folklórico – mujer endemoniada, poderosa y transgresora – revela los castigos destinados para la mujer que no cabe dentro de la definición desarrollada desde tiempos coloniales como “buena.” La oralidad tiene tanto que comunicarnos sobre el pasado como sobre el presente.

Obras citadas

- Benjamin, Walter and Harry Zohn. “The Story-Teller: Reflections of the Works of Nicolai Leskov.” *Chicago Review* 16.1 (1963): 80-101. Print.
- Canclini, Nestor García. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1995. Print.
- Cañizares-Esguerra, Jorge. *How to Write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*. Stanford, California: Stanford UP, 2001. Print.
- Cousin, Jean. *Les cannibales*. Woodcut engraving. *Les singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amerique, & de plusieurs terres & isles decouvertes de nostre temps*. By André Thevet. Paris: 1557. 75v. Web. 17 November 2009.
- de la Cruz, Sor Juana Inés. “El sueño.” *Sor Juana Inés de la Cruz: Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 1999. Print.
- . “Respuesta a Sor Filotea.” *Digital Library at Dartmouth*. Web. 16 October 2009.

- Eckhout, Albert. *Mujer Tapuia*. 1641. *Wikimedia Foundation*. Web. 17 November 2009.
- Franco, Jean. "‘Si me permiten hablar’: La lucha por el poder interpretativo." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.36 (1992): 111-118. Print.
- Freyle, Juan Rodríguez. *El carnero*. 1636. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho: 1979. Print.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: W.W. Norton and Co., 2001. 2023-2035. Print.
- Glantz, Namino Melissa and David C. Halperin. "Studying Domestic Violence: Perceptions of Women in Chiapas, Mexico." *Reproductive Health Matters* 4.7 (1996): 122-128. Print.
- Laughlin, Robert M. *Of Cabbages and Kings: Tales from Zinacantán*. City of Washington: Smithsonian Institution Press, 1977. Print. Smithsonian Contributions to Anthropology 23.
- Lienhard, Martín. "Oralidad." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20.4 (1994) 371-374. Print.
- Lockhart, James. *The Nahuas After the Conquest*. Stanford: Stanford UP, 1992. Print.
- Mohanty, Chandra. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1991. Print.
- Nash, June. "Women in Between: Globalization and the New Enlightenment." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 31.1 (2005): 145-167. Print.
- Peña, Manuel. "Class, Gender, and Machismo: the ‘Traacherous-Woman’ Folklore of Mexican Male Workers." *Gender and Society* 5.1 (1991): 30-46. Print.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992. Print.
- Sigal, Pete. "Gender, Male Homosexuality, and Power in Colonial Yucatán." *Latin American Perspectives* 29.2 (2002): 24-40. Print.

Taggart, James M. "Men's Changing Image of Women in Nahuatl Oral Tradition." *American Ethnologist* 16.4 (1979): 723-741. Print.

Vogt, Evon Z. "Gods and Politics in Zinacantan and Chamula." *Ethnology* 12.2 (1973): 99-113. Print.

CREATIVE WRITING

Noé Gerardo de Jesús Jiménez Mora

Nota sobre el autor:

Noé Gerardo de Jesús Jiménez Mora
nacido en 1970, San José, Costa Rica.

Poeta inédito:
actualmente, prepara su primer poemario
titulado *Podredumbre con sabor a vino*,
del cual estos poemas son una muestra.

Eso ya lo es todo...

¡La muerte!

Señora de tantos ojos ebrios
en orgías de danzas de gusanos, sus patitas en repiqueteos
sobre los cadáveres, igual que risas sudadas
de alas de inmundos espíritus.

Muerte por todas partes... ¿acaso no es la más verdadera
de todas este recorrer las casas en cuerpos destartalados,
limar nuestros pasos en los colmillos de las aceras,
esto que por auto-inflingida ironía llamamos nuestra vida?

¡Muerte!

Única compañera en eterno concubinato, siempre me dices
¡muerte! cuando me ves a la cara, ¡muerte! cuando me peinas
con esa maldición de manos pesadas, ¡muerte! cuando te
enfrento
en mi camino diario.

¡Muerte!, eso ya lo es todo...
¡Cómo nos fuimos a estrellar!

estábamos sujetos
a los tobillos de Jesús.

$$e^{i\pi} + 1 = 0$$

I

¡Yolanda!

II

Ahí te encontré, en mis caminatas nocturnas,
sobre el lomo cartílago de mi San José querida.
Ahí componías la sinfonía de tu esfuerzo:
en el vidrio borroso de la ciudad capital.

Te encontré con tu cabello alumbrando
el desvarío circular de los transeúntes,
con tus ojos emborrachándose de espacio,
por esa mirada tuya de niña sabia
que quiere abarcarlo todo
en sus pupilas de Hypatia mágica.

III

Sabés, me gusta mucho tu nombre estrellita soñadora,
jinete lúdico de leones marinos voladores,
de bella hada hurgando
en el infinito de mundos posibles:

Saliste, creo yo, de algún tomo que Balzac escribiera
para mostrar cuando la Vida (VIDA, así mayúscula)
uniera en el acto la inteligencia con la pasión,
Fiat Lux que desnudara los disfraces de sus postes,
los ratones de sus alamedas
y los rostros fríos de sus bocacalles.

O, quizá, de algunas líneas cuchillas
contra lo injusto, de versos explosivos de Aime Cesaire,
de cruces alborotadas, carcomidas,
de la belleza simple de Salvatore Quasimodo.

IV

¿Por qué te encontré?
Tal vez, como todo, sos un bien superior
que Dios me regala por mi encuentro
con la selva libresca de mis días,
que parte y reparte los circuitos integrados
de mis procesadores sanguíneos
y moduladores de voz quejumbrosa
por los rincones infinitesimales del Universo.

Como andando en velocímetros de automóviles
rodados en la carne de ropa oscura,
como matando la dicha el vivir subterráneo:
así te voy esperando,
delfina principesca de fuegos marinos.

V

Amarrando mi veleta de cóncavas naves submarinas,
de catedrales de peñas cortas a tu península
bordada de la ecuación fundamental de Euler:
porque así me compongo y subo en las integrales
de rayos parabólicos del trono de tu inteligencia...

VI

¡Por favor salgamos una vez!

Vivir

Como si la vida fuera dedos de viento
en el ombligo astronómico del vientre de Dios.
Como si el creador fuera el panadero
de soles iracundos y mundos pasteles de opio.

Como si administráramos nuestra existencia
en el horno mágico del olvido.
Como si las piernas largas de árboles contables
nos oxigenaran los ojos oleoductos de nuestra raíz solida.

Como si la matemática de papeles hojarasca
se metalizara en billetes de oprobio.
Como si la vergüenza fuera necesaria,
y la belleza maldita.

Como si no existiéramos para los pájaros de fuego.

Como si el cabello blanco de Dios fuera maquillado
por déspotas apóstoles (ya sabés, la gente de a pie,
los seglares todos).

Como si mi madre, las madres, supieran toda la Verdad.
Como si Dios necesitara publicistas.

Como si las bombillas fueran el necesario
último de las cabezas calvas.

Como si, de aspaviento en aspaviento,
se nos iluminara el aliento.

Como si el mundo fuera papel carbón quemado,
reflejante del espejo sarcástico de la Virgen María.

Como si la máscara de todos: totalizada, baja,
profunda, fuera el lápiz primordial de primitivos artistas.

Como si la muerte fuera el Apocalipsis de los deseos felices.

Como si el Espíritu Santo fuera el grumete único
de un barco de carne (de cortes finos para felices elegidos).

Como si *ellos* decidieran sobre la Vida.

Fernando Valerio-Holguín

Las miradas que se lleva la muerte

Las miradas
Que se lleva la muerte
Y va juntando
En el miradero,
Repleto ya de ojos turbios
Con raicillas tiernas
De líquenes boreales.

Y lo que pasa
Y no se ve
En la intención como al soslayo
Lo que queda detrás del ojo
Sinapsis
Sin destellos de luz
También se lo lleva la Muerte.

Van a parar
Los deseos truncos
El arrepentimiento
Todo el amor
De las miradas mudas
Del pánico en el silencio
Al miradero de la muerte

Donde todo es veleidad y ficción.

Retrato de Pastor De Moya en la Galería Municipal de Santiago

Pastor De Moya,
trabero de insomnios y gallos flamígeros
que cantan unánimes al alba,
desata un vendaval de palabras sordas
en medio del estropicio de colores.

Pastor De Moya, vestido de azul y locura,
Ícaro de pies emplumados
sobre un gigantesco gallo mecánico
se asfixia en un aire enrarecido de enanos
y odio
y reinas de belleza
y ratas que huyen despavoridas devorando navajas de afeitar
de arenques con bigotes que atraviesan el cielo
y vaginas dentadas que amenazan la noche.

Yo, cuidador de locos azules,
he venido a pintar la magia de Pastor De Moya,
y a decirle
que también hay un cielo donde los hechizados son felices
atornillando palabras en los libros.

Insomnio

Yo me paseo por este insomnio azul lleno de ojos
con una enorme herida luminosa
en medio de la estepa baldía.

Yo deambulo por estas páginas llenas de miedo y frío,
atiborrado de sedantes y anti-tristesivos,
con la garganta calcinada,
soñando despierto con libros que acaso no existen.

Yo recorro estas calles como un animal nocturno,
volviendo el rostro hacia cualquier lado,
ensombrecido como una luna menguante,
buscando tus palabras en otras palabras.

Yo ando por ahí con las manos vacías
y el corazón lleno de ojos,
caminando bajo la sonrisa del transeúnte
que no entiende mi dolor.

Yo deambulo por estos pasillos ajedrezados de manicomio,
mientras tú, distraída, en las mismas calles de otra ciudad,
haces tus cosas en silencio pensando en mí.

Yo regreso incesante a la vida con mi cadáver de anoche,
envejecido y gris,
y entonces, tardo tanto en morir,
que no me basta todo el insomnio
para olvidarte y así volver a amarte.

THE HISTORY OF THAT INGENIOUS COWPOKE

DAN K. HONKEY

OF THE PANHANDLE

(A reflection on bilingualism in the Southwest)

By Heath Wing

In a small podunk town in the West Texas Panhandle (I won't bother you with its name) there lived, not too long ago, one of those rednecks who keep a shotgun in the gun-rack, an old spit can, a broken down truck, and a mangy old cow dog. Most of his income went into his bowl of chili (which contained a good bit more beans than meat), the old stale beef jerky he ate most nights, Friday's baked beans and cornbread with Saturday's leftovers, and at times a skinny old dove left from the previous year's hunting season. All the rest was used for his plaid western shirts, and wrangler breeches he wore out on the town (with ostrich skin boots to match). He lived with a housekeeper, who was forty, and a niece who was still under the legal drinking age, plus a neighbor boy who ran errands for him and spent more time fixing his old truck than he did driving it. Our cowpoke was reaching the ripe old age of fifty, and was just about as skinny as a bean pole, with a face lean and withered like the leather of an old boot accented by a poor excuse for a handle bar mustache. It's said his family name was really Hockley, or possibly Hinckley depending on the writer who discusses the matter. Yet more than likely his name was Hoskley. Not that this really makes that much of a difference in

our story; it's just more noble to tell things as straightforward as you can.

Now you've got to realize that the hitherto mentioned cowpoke spent much of his time (and by much is meant all the time) reading stories of cowboys in the Wild West. He did so with such passion and "gusto", that he almost forgot to go hunting, not to mention take care of his old country home. Thus his curiosity and foolishness took him so far as to sell acre after acre of good cotton farming land in order to buy books (and paraphernalia) of these tales. He brought home as many as he could get his hands on and would devour them from cover to cover, yet none captivated his attention like those hundreds of novels written by the famous Lois L'Amour, which he cherished for the solitary yet unbendable grouchiness of the cowboys, shootouts between sheriffs and outlaws, gun-slinging draws, and the chivalrous treatment that the cowboys showed to even the saloon girls.

Plots like these rob poor old cowpokes of their sanity. He'd lie awake at night imagining himself at the O.K. Corral side by side with Wyatt Earp in a hailstorm of gunfire, and in short, he so buried himself in these books and fantasies from dusk till dawn that the poor old guy completely lost his marbles. His imagination was so bursting with what he read, from stage coach chases to love affairs that these sensational scenes and dreams became the complete and utter truth. In fact, as far as he was concerned there was no more accurate history of the Southwest than that presented in these stories of the Wild West. And so it was that his mind became so tattered and torn that, finally, it produced the strangest inkling that any madman had ever concocted, and then considered it not just appropriate but his inevitable duty. For the sake of his own honor and duty towards his beloved Texas, he decided to turn himself into a gun-slinging cowboy, traveling all over the West with his horse and six shooter, seeking adventures and propagating his "bravado" while righting every manner of wrong. Indeed, like

a bull out of a shoot with such pleasant ideas, he was carried away with excitement as he hurried off to turn them into a reality.

It roughly took our scrawny hero a week's time to gather what he considered to be the "necessities" of a chivalrous cowboy. He first went to work on his attire, searching throughout the house to find what he needed, and in the end (unbeknownst to himself) he turned out looking like the most ridiculous cowboy West of the Mississippi. Upon his head sat an old worn out ten-gallon cowboy hat he had found in the attic full of holes, (where mice had gnawed through it) allowing his grey straw like hair to poke through. Further down hanging around his neck was a purple bandana embroidered with white lace that had once belonged to his niece, and would now serve him to keep that West Texas dust out of his cracked leathery face and misty blue eyes. He further adorned himself with his favorite (and most tacky) plaid pearl snap shirt, the colorful kind that make women more inclined to run than to have the desire to rip it off. This was followed by his customary skin tight pair of wrangler jeans and his ostrich skin boots, which were now fitted by a dusty old pair of broken spurs he found in the barn and had to duck tape to his boots in order for them to be halfway functional. Having been unsuccessful in finding a pair of chaps to protect him from "saddle rub", our cowboy fashioned a pair made out of cardboard (after several hours of arduous painstaking cutting and taping). Finally, knowing every cowboy protects himself with only the finest of guns, Dan K. Honkey had to settle for a rusted old .22 caliber pistol (instead of the traditional colt .45) that once fired would probably cause more injury to himself than to others.

So in his new getup, with his hat on his head and his pistol at his side, Dan k. Honkey set out to saddle his trusted steed and only horse left in his corral. If ever there was such a sad half-starved boney creature on God's green Earth it was this poor nag, who in horse years should have been dead yesterday. Yet

which had belonged to the Lone Ranger. In his blind pride he named his horse, "Nagford", because according to him, "thar ain't never been a nag quite like eem b'fore", and having said this, to the best of his ability he combined the words "nag" and "b'fore" to produce Nagford.

Now Dan K. Honkey realized that every good cowboy had two important people in their lives. First, a saloon girl to whom he could devote his love, fight for, and defend her honor, proclaiming that she was simply a misunderstood woman finding herself mistreated and unappreciated by lesser cowboys due to circumstances out of her control. Luckily, for the past three years he had frequented the local saloon (which was really a bar named *Saloon*) and in the process became infatuated with a waitress by the name of Suzy Ann May Da'Bois. He considered her to be the most beautiful virtuous embodiment of a woman, whereas everyone else knew she wasn't fit to be hog tied. She was about as round as she was tall from eating left over chicken wings off her customer's plates, and was the only waitress required to wear a jump suite instead of the traditional "scantily clad garb". He always tipped her more than she was worth, yet was too afraid to say more than three words to her (which was usually just his order). However, he knew that he loved her and devoted his heart and future good doings and wrong rightings solely to her.

With that out of the way Dan K. Honkey only needed that second vital person to begin his Wild West adventures...a Mexican sidekick. One he could fully trust and confide in, someone to follow him around on a donkey, carry his bedroll, and put a pot of coffee on the fire while out on the lonely Texas prairie. His only hiccup was he didn't know such a person let alone a Mexican. So with that in mind he set out on his horse Nagford to roam the dusty sun parched farm roads of West Texas, scanning the cotton fields for just such a compadre. After a full afternoon of unsuccessful searching, and an utter lack of preparation (he hadn't even brought a canteen), Dan K.

Honkey found himself caked in dust and dehydrated with the worst case of cotton mouth known to man. As fate would have it, (and it usually does in such epic tales) at the point of surrender there it was...out across the cotton field, barely visible through the heat's mirage was a sombrero, and in the shade of that sombrero was a migrant worker, hoeing the weed infested crops. As Dan K. Honkey drew closer he could see that this man had lived a life of hard labor. His calloused hands were supported by two rock solid arms carved from the constant movement of hoeing weeds. He wasn't any taller than the hoe he bore, and his arms flowed into broad shoulders. All these features seemed to be accentuated by his beer gut, the result of too many cervezas from too few cantinas. His face was rugged and worn from the West Texas wind, and a squat nose sat between his coal black eyes. His mouth was hidden by a long full mustache, and his face covered by untrimmed whiskers peppered with hints of grey against the black, like the screen of a TV without reception. Taking this all in, Dan K. Honkey felt as if he already knew him, and was sure that this would be a companionship that would be talked about through the ages.

"S'cuse me senior, tha name's Dan K Honkey" were the first unexpected words of introduction that startled the Mexican's ears, "I'm a chivalrous cowboy set out to tame the West and persecute any man on tha wrong side of tha law" were the second set of words that drew this frightened man's eyes to behold who was addressing him. What he saw left him completely and utterly dumbfounded, there before him was just about the skinniest withered up old gringo on the planet, who appeared to be a ragged poorly dressed cowboy, sitting on an even skinnier half dead horse. "So" continued Dan K. Honkey totally oblivious to the man's mixed expression of fear and confusion, "I'm out enlistin' a sidekick, and as everyone knows, thar ain't none better'n a Mexican." Receiving no response from the man with whom he was speaking Dan K Honkey thought he'd try a more personal approach, dismounting from

his horse he extended his hand, “So I told ya mine, what’s yer name senior?”

There was a long awkward silence as Dan K. Honkey’s only response came in the form of a blank stare and no concurring handshake, so he tried it again only louder and more drawn out, “WHAT’S YER NAME AMIGO?” ... after a brief pause and building frustration, the migrant worker finally managed to answer as he stuttered, “eh... mi n-n-naime ees sa-sa- Sanchito sa- sa – Sánchez”. “Wait hold up”, replied Dan K. Honkey “that’s way too many S’s, tell me again, WHAT’S YER NAME?”.

Already recovered from his initial shock and becoming completely annoyed Sanchito explained, “ya te dije, mi nombre es Sanchito Sánchez, y por favor huero, déjame solo. Estoy en la chamba y si mi jefe ve que no estoy trabajando corro el riesgo de ser despedido, ¡YO NO HABLO INGLES CABRON!, y hablarme más despacio y fuerte no ayuda para nada.”

“What?!” was about all Dan K. Honkey could muster for a response, “ya mean ya don’t speak English?” Now almost to the point of frustrated panic he continued, “How on Earth are we gunna become the two greatest sidekicks known to man if YOU can’t speak English?” “How are we gunna to bring about one of the world’s greatest pieces of literature ever written if we can’t even understand each other?”

Then suddenly, upon hitting his breaking point Dan K. Honkey completely breaks character, “Wait hold up time out! This is ridiculous, what moron is narrating this?...HEY YOU! MR. NARRATOR! STOP WRITING FOR A SEC!”

“Um excuse me sorry to lose it back there, but why did everything just go blank?” sheepishly chimes Dan K. Honkey.

Well you told me to stop writing...

“I didn’t mean literally you idiot of a narrator! I just need to figure this out, what’s your name?”

Uh, my name’s Heath Wing.

“OK Heath...or is it you prefer Mr. Wing?” Asked Dan K. Honkey

Oh Heath is fine.

“Ok then Heath”, he continued, “I just need to know why he speaks Spanish?”

Well you went looking for a Mexican sidekick and you got one. You do know Mexicans speak Spanish right?

Annoyed Dan K. Honkey retorted, “well I would assume you would create a character that spoke English so we could at least understand each other!”

De repente, Sanchito Sánchez quien había presenciado el diálogo entero entre el narrador y Dan K. Honkey sin entender nada, piensa que la voz del narrador viene de Dios mismo, e interrumpiendo la discusión, cae al suelo y exclama de miedo, “¡Ay Dios mío y la Santa Virgen María de Guadalupe! No sé de dónde viene este gringo diabólico quien está invocando tu ira, pero si me salvas de él, te juro que no tocaré otra botella de mezcal, y llevaré a mi familia a misa cada domingo sin faltar.”

“HEY HEY HEY! Hold up!” burst Dan K. Honkey, “first Sanchito only speaks Spanish, and now even the narration is reverting to Spanish! This will never work! What the hell did he just say? And what did you just narrate?”

To be quite honest I have no clue, I don't speak Spanish, his character just requires a Spanish introspective point of view.

“That’s ridiculous and impossible!” cried Dan K. Honkey, “you’re the narrator and writer, so fix this! Either give me a new sidekick that speaks English or make Sanchito Sanchez speak English!”

Um I can't do that, due to Sanchito's circumstance of migrating to the U.S. and working his whole life in the fields, he never had a proper chance to learn English. Kind of like how you lived your life avoiding everything "Spanish" and never learned to speak it either, except he didn't do it by choice. Furthermore, I can't change who your sidekick is, you chose him not me.

"Hey! Don't reason the un-reason with me pal! You're in control of this story", yelled Dan K. Honkey.

Well your reason presumes that because I write it you do it, but the un-reason that is true reason says that because you do it I narrate it. Therefore, you chose Sanchito Sanchez to be your sidekick, not me, further suggesting that your actions alone are solely responsible for your predicament. So Dan, is my un-reason sapping your ability to reason? Because quite frankly I have no control over what language my characters speak, they do.

"Shut up narrator!"

Mientras tanto, Sanchito se había aprovechado de la situación y mientras los dos estaban distraídos, dejó su azada en el suelo y secretamente salió hacia su casa completamente convencido de que había conocido al Diablo mismo y, a la vez escuchado la voz de Dios.

"There it is again! Spanish! I can't believe it, I'm stuck in a story that's turning Spanish! We're in America, I'm American, and we speak English here...Hey wait a sec, where did Sanchito go?" questioned Dan K. Honkey.

Well if you had paid attention you would have realized that he was scared half to death and fled...or if you spoke Spanish I bet the narration would have just told you that. Plus just so you know, the United States has no official language, and this whole region was once predominated by Spanish.

“Don’t get smart with me man”, accused Dan K. Honkey, “that’s it, you say you have no control over the story then fine I quit! done! Finished! Capiche? I’m headed home to forget that I ever started this ridiculous quest and there’s nothing you can do about it.”

Upon having said this Dan K. Honkey turned to his valiant steed Nagford only to realize he was gone, the only remaining evidence being a dusty set of hoof prints leading towards Dan’s house.

“What?! you’ve got to be kidding me! You did this you stupid narrator! Oh wait sorry, I suppose my actions are responsible for my horse running off on me” spat Dan K. Honkey sarcastically.

Well you didn’t tie him up, what did you think would happen?

“Oh shut it, I’ll just walk” injected Dan K. Honkey.

With that the old cowpuncher pointed his boots toward home and trudged off into a pristine Texas sunset that streaked all manner of reds, pinks, and purples across the sky, as if water colors had been splashed across a backdrop. The only remains of the day’s exploits were the scars left in the earth from Sanchito’s hoe, and a set of diverging foot prints. The first set would lead Sanchito Sanchez to become a devoted father and husband, as well as to learn English, a result of having been erroneously convinced it is the language spoken by God. The other set of tracks followed a miserable and bitter Dan K. Honkey right to his death bed, he never learned Spanish or spoke with another Mexican again. Above all, his story never became one of Western Civilization’s greatest literary works as it was destined to be, all due to a seemingly incompetent narrator, and a language barrier.

Suicidio asistido

Santiago Ambao

Harto de amanecer en una oficina gris y de atravesar el día rodeado de hombres grises, cansado de soportar a dos hijos que no había querido querer antes de engendrar ni aprendió a querer después, agotado de una esposa sin imaginación ni más voluntad que la de desoír sus deseos y obedecer mandatos, Aristóbulo Aristiboldi se planteó muy seriamente, al cumplir cuarenta años, morir. Hombre paciente y metódico, leyó cuanto pudo al respecto. Maneras de suicidarse había decenas; infalible, ninguna. Por cada persona que se quita la vida, al menos veinte han intentado hacerlo. Una perspectiva francamente desoladora.

No supo si felicitarse por la investigación, que sin duda le ahorraría el riesgo de sobrellevar un penoso fracaso, o si maldecirse por ella, que le arrebatava la posibilidad de sentirse, aunque fuera por un segundo, el dueño de su vida.

En todo caso, se dijo Aristóbulo, hay que reflexionar sobre el tema.

Así es como durante varios meses continuó harto de amanecer en una oficina gris y de atravesar el día rodeado de hombres grises, cansado de soportar a dos hijos que no había querido querer antes de engendrar ni que aprendió a querer después, agotado de una esposa sin imaginación ni más voluntad que de la desoír sus deseos y obedecer mandatos. Hasta que descubrió que ese era, sin duda, un modo eficaz de suicidarse. Lento, sí; doloroso, también. Pero, sobre todo, eficaz. Al fin y al cabo, sólo una seguridad tenía: nadie podía sobrevivir a una vida como aquella.

Historia de una Bala.

Isidro Luis Jiménez

A veces. Hay veces que ocurre. No es raro que ocurre. Todo ocurre muy rápido. Deprisa, deprisa. La gente va, viene, se mueve, compra, ama, se viste, friega, cuenta su dinero, se acuesta, trabaja, mira a hurtadillas periódicos ajenos. Muere.

Y entonces ocurre. Hay veces que ocurre. No es raro que ocurre. Un ojo busca. Un ojo encuentra. Otro ojo, muy próximo al primero, se encuentra cerrado. Pero, con su pasividad conformista, se convierte en cómplice. Dos ojos buscan, uno encuentra y es suficiente. Y una bala es disparada. Se trata de una bala corriente, pero esa bala, esa bala en cuestión, no es como las demás. Tiene vida –muerte- propia. Tiene sus características, tiene su personalidad al igual que las personas. Quizás las diferencias pasen inadvertidas para nosotros, pero esa bala quizás tenga un peso ligeramente distinto. Quizás, una pequeña y especial marca irregular y microscópica que nadie nunca ha notado ni notará. Nunca la bala cae, nunca-nunca caerá-va a caer. Es una lógica física absurda: siempre, siempre avanza ya percutida. Única criatura del momento, única criatura en ese momento, única realmente existente en este nuestro momento. Metal irregularmente irregular, regularmente letal, lábilmente responsable entre la realidad, alcanzando la distancia esperada. Lo importante es que esa bala, la bala no es igual a una bala. Así pues, la bala era ya pero, sobre todo, se convierte ahora en un elemento aislado, significativo por sí mismo,

aislado del resto de las balas. La bala tiene una misión específica, determinada, inseparable de sus características antes apuntadas. Y la bala, nuestra bala, la bala comprometida ya con mucha gente, la suficiente gente, roza el aire, lo atraviesa, lo silba, lo despedaza, lo separa artificialmente. Nunca nada debía hacer eso. La bala corre, corre, corre lenta, impasible, matemáticamente recta, grandiosa, solitaria, audaz, diabólicamente hermosa. Recorre metros y metros, conoce la variedad infinita de los pequeños detalles del aire en los que nunca nadie se fijará, detalles como las características únicas de la bala. Aunque la bala parece ir cada vez a menos velocidad, no hay problema: ya alguien la ha sentido. Mucha gente ve la bala, pero pocos saben que la han visto. La bala, la única bala que existe en el mundo, la bala que explotará y que terminará así con su propio ser cumpliendo su misión individualizada, se pasea burlona por delante de ojos. Y esos ojos son distintos, muy distintos del primer o del segundo ojo. Son ojos llenos de miedo permanente, ojos lacrimosos y sumisos.

Entonces ocurre. Ocurre. Casi siempre ocurre. Es muy fácil, muy fácil que ocurre. La bala explota, cumple su misión. Acaba. Mata a alguien, no importa a quién. La bala penetra lentamente a velocidades de vértigo por un trozo de carne, por un pedazo de sueño, por un alma dura. Perfora sus amores futuros, desagua una vida por el sumidero de la historia. Charquito de futura sangre coagulada. El cuerpo cae, masa grávida inerte, ya ctónica, necesariamente desechable. La bala explota, la bala se queda, la bala rebota, la bala cae al suelo. No importa. Ya nada importa. La bala acaba. Muere.

REVIEWS

Estevanovich, Eduardo. El águila no caza moscas. San José: Ediciones Guayacán, 2010. 152 páginas. ISBN 978-9968-16-205-0

Veamos... me parece que más allá de las diferencias (sí es acaso que ese espacio es real) es concreto que la lucha en Costa Rica contra la aprobación del Tratado de Libre Comercio entre Centroamérica y Estados Unidos (TLC o CAFTA según estemos en inglés o español) transformó de una manera significativa la política y sociología costarricense. Por un lado, escindió – por un tiempo – a la sociedad en dos; por otro lado, resquebrajó de manera parcial la confianza de las masas en el conjunto de instituciones que componen la democracia (burguesa) costarricense.

Ahora bien, habría que decir también que el TLC no fue un fenómeno político escindido, sino más bien, fue la culminación de un proceso de varios años que inicia con la rebelión popular en contra del combo del ICE¹. Probablemente, la característica central de este proceso político de disidencia que tardó unos 8 años es el cuestionamiento profundo del consenso entre clases sociales establecido posterior a la guerra civil del 1948.

La textualidad no refleja mecánicamente la realidad, ni viceversa, pero es claro que hay un nivel de afectación dialéctico entre los niveles. En mi entender sobre arte costarricense contemporáneo, la novela, cuento, poesía, collage o performance de este periodo costarricense más o menos convulso no ha sido escrito todavía. Y no es que espere algo así como “Guerra y Paz” de Tolstoi, pero me parece que las *nuevas* coordenadas socio – políticas en las que se mueve Costa Rica

pronto comenzarán a producir nuevos textos estéticos. Si alguna y alguno de los artistas decide escribir el *texto del TLC* indudablemente será importante para la memoria y para las prácticas cotidianas.

Mi criterio es que “El águila no caza moscas” de Eduardo Estevanovich es la primera incursión, al menos que yo conozca, en este territorio de lo costarricense actual aún inexplorado. Estamos frente a un texto formalmente monológico pero con un alto contenido dialógico, intertextual, con diversos niveles entrelazados todos éstos alrededor de la figura del *señor* presidente. Y como estamos hablando de un texto de ficción eso nos autoriza a lanzar una *hipótesis de lectura* que consideraría que el personaje central – eje del texto es el expresidente del país Oscar Arias.

Entonces “El águila no caza moscas” es un recorrido por la conciencia e inconciencia de uno de esos *especiales especímenes* que de ordinario manejan la política en las naciones latinoamericanas y más allá. Afortunadamente para el país – texto y la gente – texto que gobierna, este presidente – personaje, megalómano incurable, se encuentra confinado en una habitación de pocos pasos de tamaño desde donde hace remembranzas y asociaciones patológicas sobre lo que ha sido su vida. Una voz, que es su propia voz, le dice todas aquellas cosas que permanente ha evitado oír: que su realidad no es la realidad de la gente, que no conoce los olores de los mercados populares, que no conoce el sonido de las muchedumbres que se aglutinan en las calles, que su *actualización* de las políticas social demócratas, que caracterizaron la segunda mitad del siglo XX en Costa Rica, no es más que la grosera aplicación neoliberal de las recetas del FMI y Banco Mundial, que su forma de introducir *florituras poéticas* en sus discursos los hacen insoportables y cursis.

“El águila no caza moscas” explora las flagrantes falsedades escondidas en el mito identitario costarricense, la más destacadas: la Nación blanca de Centroamérica, el tico trabajador y pacífico, y el país sin fuerzas represivas de Estado. De esta forma el texto avanza en la deconstrucción de los

lugares comunes, alrededor de los cuales se ha construido el actual Estado costarricense, producto de la Guerra Civil del 1948 y de la Junta Fundadora de la Segunda República. Y es precisamente alrededor de este punto que me quisiera detener un momento. Históricamente, la figura de José Figueres Ferrer ha sido leída como la de un líder reformista socialdemócrata que mantuvo las importantes reformas sociales de los 1940 – hechas por la oposición – y quién fundó lo que al día de hoy es la democracia más antigua de Latinoamérica. Esta visión oficial al respecto de la figura del *caudillo* es respaldada por la ideología textual de “El águila no caza moscas”: (habla Figueres) “Si pudiera hablarte te diría que fui profeta al decirte que ibas a mandar la socialdemocracia al carajo. Hoy te digo que la has mandado a la mierda” (44). Especialmente significativa es una de las dedicatorias: “A los Sabios Visionarios de mi país que dedicaron su vida al bien común, y comprendieron que no solo los tractores eran necesarios, sino también los violines” (1) Esta es una referencia directa a Figueres y a una de sus más famosas frases. En este sentido, la línea argumentativa es la siguiente: la deficiencias políticas del actual Estado Costarricense son producto de una corrupción en las ideas originales de la socialdemocracia figuerista, esta corrupción se deriva de haber insertado a Costa Rica en la oleada neoliberal de los 1980 – 1990. Claro está, Oscar Arias hizo una parte importante de este trabajo de una forma diligente.

Ahora bien, ¿es posible que la historia reciente costarricense pueda ser leída desde otro lugar? El texto mismo nos ofrece una pista sobre esta lectura alterna: “Los (...) que se involucran en política son etiquetados de comunistas. Le recuerdo que esa palabreja todavía es un demonio que aterriza a muchos” (124). Esta lectura alterna tendría que plantear que el Estado costarricense derivado de la Junta Fundadora de la Segunda República y construido a la sombra tutelar de Figueres Ferrer ha sido y es fundamentalmente un Estado preventivo anticomunista y que las conquistas sociales de los 1940 fueron mantenidas, y relativamente ampliadas, a costa de un precio enorme: el descabezamiento y destrucción de toda la

organización de la clase trabajadora obtenida en la década del 1930 y 1940.

El gran mérito de “El águila no caza moscas” es precisamente ser el pre-texto para estas discusiones.

Gerardo Aguilar Molinari
Texas Tech University

¹ El ICE o Instituto Costarricense de Electricidad es (o fue, no sabemos todavía) una de las instituciones centrales de la configuración estatal costarricense. Creada en la década de 1950 por José María Figueres Ferrer, dirigente político vencedor de la guerra civil de 1948, esta institución pública desarrolló la inmensa mayoría de la infraestructura energética del país. En este sentido y sobre la base del trabajo del ICE Costa Rica llegó a tener índices de cobertura eléctrica y de telecomunicaciones, en ocasiones superiores, a los países de la centralidad capitalista. En el año 2000, una avanzada neoliberal dirigida por Miguel Ángel Rodríguez presidente del país por ese entonces (ahora enfrentando cargos penales por diversos actos de corrupción) trató de privatizar la institución, esto desató una rebelión popular encabezada por las y los trabajadores de la institución y secundada por los estudiantes, principalmente universitarios, que finalmente logró que la institución no fuese vendida al mejor postor.

Editors

GERARDO AGUILAR
TEXAS TECH UNIVERSITY

DANIEL HOPKINS
TEXAS TECH UNIVERSITY

HEATH WING
TEXAS TECH UNIVERSITY

Editorial Board

ELVIA ARDALANI
UNIVERSITY OF TEXAS- PAN
AMERICAN

JOHN BEUSTERIEN
TEXAS TECH UNIVERSITY

LEÓN BODEVIN
MURRAY STATE UNIVERSITY

JOSÉ JUAN COLÍN
UNIVERSITY OF OKLAHOMA

ANTONIO LADEIRA
TEXAS TECH UNIVERSITY

TED MCVAY
AUBURN UNIVERSITY

JAVIER MUÑOZ-BASOLS
UNIVERSITY OF OXFORD

CARMEN PEREIRA-MURO
TEXAS TECH UNIVERSITY

JULIÁN PÉREZ
TEXAS TECH UNIVERSITY

LUIS I. PRÁDANOS
WESTMINSTER COLLEGE

RUBÉN RODRÍGUEZ-JIMÉNEZ
TEXAS WOMAN'S UNIVERSITY

ERIC VACCARELLA
MONTEVALLO UNIVERSITY

BILL VANPATTEN
TEXAS TECH UNIVERSITY

LEONOR VÁZQUEZ
MONTEVALLO UNIVERSITY



TEXAS TECH UNIVERSITY

Céfiro

Enlace Hispano Cultural y Literario

**CALL FOR PAPERS
2011**

Céfiro's Journal on Latin American and
Iberian Languages, Literatures, and Cultures
in collaboration with
Classical and Modern Languages and Literatures Department
Texas Tech University

invites submissions of critical works written in
Spanish, Portuguese, or English,
and creative works written in Spanish or Portuguese.

**For the 2011 academic year, Céfiro is accepting
submissions on Non-Traditional Approaches to any
topic dealing with Latin American
and Iberian Languages, Literatures, and Cultures.**

**Submissions may be sent by *May 15, 2011* and may include
the following areas:**

- Literature and Linguistics critical articles (15-25 pages
MLA or APA style)
- Books and Films Reviews (1-3 pages)
- Fiction, Drama or Poetry Creative Works (up to 15 pages or
1-5 poems maximum)

**Collaborations should be sent by e-mail or mail to: Céfiro
TEXAS TECH UNIVERSITY**

CMLL MS 42071

Lubbock, TX 79409-2071

Attn: Gerardo Aguilar, Daniel Hopkins or Heath Wing

gerardo.aguilar@ttu.edu, daniel.hopkins@ttu.edu or
heath.wing@ttu.edu

Subscription is required to publish in Céfiro's journal

Visit our website: www.orgs.ttu.edu/cefiro



TEXAS TECH UNIVERSITY

Céfiro

Enlace Hispano Cultural y Literario

CALL FOR PAPERS

**Céfiro's XII Annual Conference on Latin American and
Iberian Languages, Literatures, and Cultures
April 7-9, 2011**

Diasporic Communities and their Representation: An Interdisciplinary Conference

The role of language and literature in migrant communities

The politics of language, gender, and religion

Immigration, colonialism, and civil unrest

The literature of slavery, exploitation, and human trafficking

Language, Development and Revolution

Education/Segregation of Migrant Communities

Keynote Speakers:

John M. Lipski ~ Penn State University

Dara E. Goldman ~ University of Illinois at Urbana – Champaign

Céfiro welcomes submissions that explore the expression and operation of diasporic communities and their representation from multiple disciplinary frameworks. Some suggested topics involve: globalization in literature and culture, religion and migration, diasporic lives, travel narratives, language contact in the diaspora, migration or exile, indigenous & African migrations, the encounter, the alterity, transatlantic experiences, cultural relocation, creative works, etc.

Papers and panel proposals will be considered on any related theme in English, Spanish, or Portuguese. 250 word abstracts should be submitted by **Friday, February 11, 2011**. Please send the following information along with your abstract (in a Microsoft Word document): title, author(s), affiliation, and contact information.

Reading time of final papers is limited to 20 minutes (8-10 double-spaced pages). No papers will be read in absentia. Complete electronic submissions of papers between 10-20 pages will be considered for publication in *Céfiro*, the academic journal of our graduate student organization.

CEFIRO

Texas Tech University

Department of Classical and Modern Languages and Literatures

Lubbock, TX 79409-2071

Attn: Ana Cawthon & Abraham Mata

ana.cawthon@ttu.edu / abraham.mata@ttu.edu

Visit our website: <http://www.orgs.ttu.edu/cefiro>



TEXAS TECH UNIVERSITY

Department *of* Classical & Modern Languages
& Literatures