



Céfiro

Enlace Hispano

Cultural y Literario



Volume 12.1 & 12.2

Spring & Fall 2012

CÉFIRO

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT

ORGANIZATION

Editors

Sabrina Laroussi
Michael Martínez, Jr.
Vanessa Rodríguez de la Vega
Texas Tech University

Editorial Board

John Beusterien, Texas Tech University
José Juan Colín, University of Oklahoma
Sara Guengerich, Texas Tech University
Antonio Ladeira, Texas Tech University
Ted McVay, Auburn University
Javier Muñoz-Basols, University of Oxford
Carmen Parron, Sam Houston State University
Carmen Pereira-Muro, Texas Tech University
Julián Pérez, Texas Tech University
Ana de Prada Pérez, University of Florida
Luis I. Prádanos, Westminster College
Connie Scarborough, Texas Tech University
Rubén Rodríguez-Jiménez, Texas Woman's University
Leonor Vázquez González, University of Montevallo



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: Sabrina Laroussi, Michael Martínez, Jr. or Vanessa Rodríguez de la Vega

Articles can be submitted via e-mail at sabrina.s.laroussi@ttu.edu, michael.l.martinez@ttu.edu or vanessa.rodriguez-de-la-vega@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**

- Transitioning Through Desire:
Ana María Moix's Lesbian Textualities**
Elizabeth Gunn 6
- 'Don't ya know that I'm loco?' dijo con
su pistola en la mano: Chicano Rap or the
Renewal of the Corrido Tradition**
Andrea Perales Fernández de Gamboa 22
- Cadáveres en Vida: Memoria, Espacios,
Literatura en *Operación Masacre***
Irina Popescu 33
- Muros, Inodoros y Revolución en caída
Libre: La "socio-lización" perdida en
"Dorado Mundo" de Francisco López Sacha**
Pedro P. Porbén 44
- Traços do Ceticismo Pirrônico nos Personagens
Strether, na obra *The Ambassadors*, e em Conselheiro
Aires, na obra *Esaú e Jacó***
Wanderly Reis 52
- Tecnología y cultura popular
Notas sobre el fenómeno regiocolombino**
Juan Sordo 63

CREATIVE WRITING

- La modelo**
Omar Corral 80
- Palimpsest**
Omar Corral 84

**Microcuentos : “El pozo de la vejez”, “El gen de genio”
y “El perro que no siguió la corriente”**

Tyler Fisher 88

**Selección de poesía: “(Tudo foi um) mau
sonho”, “Tormenta. Calma” y “Abulia”**

Rubén Galve 90

Bar Casa Moda: Crónica de una crisis anunciada

Rubén Galve 92

Sin razón de amar

Zheyla Henriksen 97

**Mari-Pepa in Sovietland o Las Aventuras de Mari-Pepa en el
imperio del Mal**

Isidro Jiménez 99

**Selección de poesía: “A un pájaro terco” y
“Tranquilidad”**

Rossy Lima 109

Emma

Pilar Melero 111

Selección de poesía

Anthony Morales, Jr. 116

Las Piedras

Roberto De la Torre 120

Pardo Pegaso

Susana Villanueva 122

LITERARY REVIEW

**Minutos y minucias en *El libro de las horas
contadas* de José María Merino.**

Tyler Fisher 124

LITERARY CRITICISM

Transitioning Through Desire: Ana María Moix's Lesbian Textualities

Elizabeth Gunn

Morgan State University

"It may be that if a lesbian opposes heterosexuality absolutely, she may find herself more in its power than a straight or bisexual woman who knows or lives its constituted instability."

- Judith Butler, *Bodies That Matter*

Ana María Moix is traditionally associated with the generation of writers emerging in the 1970s around the time of Franco's death. During this time, Spain was wrestling between two pulls: heightened regime ideology in the form of "antiquated university curriculum" on the one hand, and on the other official backing of increasing "consumerist fun" (Labayni 298). The social and political incongruities at work during this time produce a generation of authors who served as "cultural mediators...putting Spain in touch with that part of the world culture, past and present, that had been declared taboo or sanitized, whether by the regime or by an opposition ruled by duty rather than pleasure" (298). José María Castellet published the well-known *Nueve novísimos poetas españoles (Nine Novísimos Spanish Poets)* in 1970, marking off a generation of poets born during and after the Civil War. Though Moix was included for her poetry, she became equally renowned for her narrative writing. As a part of this generation, Moix put the taboo topic of lesbianism on the table in *Julia*, albeit enshrouded in what is routinely interpreted as silence. In his anthology, Castellet describes this generation as writing purposefully with disruptive and deliberate breaks from the previous literary tradition of neo-realism and overt social critique (Jones 138). According to Jones, what distinguishes Moix from the other members of the anthology and of her generation is that "her writing captures an atmosphere of disillusionment and anxiety, a fundamental lack of integration with the world and with one's own self image" (140).¹

Moix's work is wrought with an awareness of a fundamental lack, a post-structuralist, postmodern critique of modernism's faith in originality and wholeness. This awareness and critique is central in *Julia* and *¿Walter, por qué te fuiste?* The texts consciously work in tandem to express themselves and to define lesbian desire: in both novels, lesbian desire controls the narrative thread. Yet, in accordance with Moix's generation and coupled with a post-structuralist, postmodern critique of identity, lesbianism is not found in any one place in either text. As the novels weave together, they reveal a process of signification, the very process by which incomplete sexual subjectivity reveals itself as such. Moix's novels reflect the limits of non-normative desire in the midst of the monolith that presents itself as normative through rigid moral and gender standards. Lesbianism as expressed intertextually and metatextually in these two works speaks to the shift between the Francoist modern subject and the postmodern subject in 1960s and 1970s Spain.

The action in these novels occurs in the years just before the Transition² in which Francoism promotes contradictory ideologies and practices:

Francoist authoritarianism had imposed itself even on its opponents by normalizing sexual puritanism: in early 1970s Spain, pop – and even advertising – offered a vision of sexual gratification that could be read as a sign both of late capitalist manipulation of consumer demand and of long denied individual self-expression. This duality is expressed in the new writing by the mixture of deconstructive ironic posturing and increasingly open celebration of sexuality plurality...[including] Ana María Moix. (*Spanish* 297-8)

Similarly, *Julia*'s protagonist, Julia, is a young woman who remembers her life in one night as she recuperates in a hospital after a suicide attempt. Her remembering uncovers what become important details in her effort to understand her self-alienation. Several significant moments surface: her tenuous relationship with her mother; her isolation at school; her confused summers at the beach with her family; her cousin raping her at the age of six; and her close bonds with several people including her paternal grandfather, a female schoolmate, and her female university professor.

¿Walter, por qué te fuiste? continues where *Julia* leaves off. Walter is revealed as one of Julia's cousins. Also, many of the same family members and other characters reappear in the latter novel. As Jones notes of *¿Walter, por qué te fuiste?* the novels share many of the same themes as well: "the class system with its hypocritical, normative values, the resultant alienation and maladjustment, a sense of disillusionment and loss, and the emphasis on the past and on memory" ("Afterward" 141). The narrative structure is experimental in that the protagonist, Ismael, Julia's cousin, supposedly maintains the authoritative voice in the plot; however, Julia's, as well as several voices of other cousins, continually interject. It is not always clear who is speaking, from whose point of view the story is narrated, nor with what objective. The plot begins with Julia's death at a sanatorium, though this information is only revealed at the novel's conclusion. Upon her death, Julia has left a bundle of letters for Ismael to deliver to their older cousin Lea. Ismael searches for Lea for seven years. This basic framework holds together the intertwining voices of several cousins as they interrupt Ismael. They recall their youth, the same youth Julia remembered throughout *Julia*, though from different perspectives. Jones summarizes: "cinema and popular music obsess the children, who see them as forms of rebellion and escape. Increasingly complex stylistic devices enrich the novel: multiple narrative strands, intertextuality, metafiction, and some unusual surrealistic touches (a character who is half woman and half horse) ("Afterward" 141).

The combination of Julia's supposedly silenced lesbianism and Ismael's laborious effort to control Julia's speaking root the relationship between these two novels which work together intertextually in a self-conscious fashion with two crucial results. First, within the text Ismael fails to control Julia, and by relation, her lesbianism and her desire. Second, the texts work together to reflect the way that lesbian subjectivity understands itself and its desire as processes of constant deferral. These processes, while they address

a lack of complete sexual subjectivity, position themselves self-knowingly as such. Moix's novels work intertextually to show that language is a process of deferral, and lesbian subjectivity is the site on which this process is played out.

In *¿Walter, por qué te fuiste?*, the thirty year old narrator, Ismael, undertakes his search for Lea. This search is for Julia's letters, and it serves as a parallel for both his and Julia's life long desire for Lea. The fluidity of the text's voices evidences his inability to separate his identity and desires from those of his other cousins, including that of his youngest cousin, Julia. Again, in *Julia*, Julia recalls her asphyxiating childhood through her younger self, Julita. Julita is overcome by desire for her mother, her cousin, and certain teachers as she endures a sexual assault by an older male cousin. Julia, the university-age older self, struggles with Julita's memories. While some of these memories are fond ones of several years spent with her paternal grandfather, Julia eventually attempts suicide at that novel's conclusion. If silences, stops, and starts characterize Julia's experience in *Julia*, the latter novel is an effort to create a space for a lesbian-identified voice.

Just as so many factors impede Julia's communication in the earlier work, in *¿Walter, por qué te fuiste?*, Ismael seems to at first serve as yet another obstacle to Julia's posthumous attempt to assert herself. That is, Ismael initially seems to serve as a barrier between Julia and Lea, and by parallel Julia's desire for Lea. Ismael wanders for some time without locating Lea, all the while seeming to control Julia's voice and her desire for Lea, and for her desire to speak. The novel will end on an anti-cathartic note as Ismael has gained for himself some sort of voice while Julia's seems to indefinitely linger at the center of each work: though Ismael controls the letters thereby controlling Julia's language and desire, he does not have full possession because Julia's voice comes through in this latter novel time and time again. Additionally, it is Julia's desire for him to give the letters to Lea that actually propels the action.

Framing lesbian desire as that which best narrates an understanding of incomplete sexual subjectivity may be restricting at times (Julia after all does commit suicide); however, it is precisely because lesbian subjectivity knows about its polyvalent functioning in a time of asphyxiating oppression that it proves subversive. Emile Bergmann and Paul Julian Smith, in their edited volume *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, write of the Ley de vagos [Law of Idlers] (1953) that it "rendered known gay men and lesbian subjects to 'security measures'" (10). And in 1970, the Ley de peligrosidad social [Law of Social Danger] "raised penalties to a maximum of three years for a single offense" (10). That Julia is overwhelmed by silence and is characterized by a lack of overt sexuality is not surprising.

Julia's silence seems to be the novel's driving theme. Indeed, her silence best characterizes the incomplete sexual subjectivity of the final years of the Franco regime, because in a way, she is overwhelmingly conscious of it. Furthermore, Moix frames the text in such a way as to present sites of lesbian narratives as self-reflexive. If Julia never literally speaks about her lesbianism or lesbian desire, the texts ensure that those things are all that is spoken. Indeed, as Margaret E.W. Jones suggests in "Ana María Moix:

Literary Structures and The Enigmatic Nature of Reality,” *Julia* is structured from a point of retelling:

Setting the pattern for the later fiction, the entire book is a tortured remembrance of the past: of her brothers Ernesto, a homosexual, and Rafael, who dies as an adolescent; of her beloved, self-centered mother, of her loathed grandmother, a hypocritical *beatona*. Julia’s deeply impressionable nature never allows her to adjust to reality. Extremely insecure, she turns to older women for comfort: first, her mother, then Eva, her professor of literature at the University. She idolizes both and both ultimately reject her. Even relationships with her peers end in disaster: a schoolfriend (Lidia) attempts sexual advances to prove her ascendancy over Julia. Her only true happy experience is an extended stay with her anarchist grandfather, a stock character who teaches her the meaning of liberty, but the respite is too soon over. (107)

Perhaps the text is a tortured memory, but it is precisely that, a memory. A removal from that which “happened.” Understanding events through time, memories only make sense after the fact. And after all, they are only memories. Considering the parallel between memory construction and desire, both place value on that which never really was, or that which only existed as something as an imagined thing. Even if the remembering is “tortured,” it is a creative act: she finds a way to create a narrative for herself vis-à-vis silence. The narrative is removed from what seems to be the superficial, daily happenings of her family life. Her relationship to the world, and to others, is quite different from that of her other cousins. Furthermore, *Julia* is not about successful relationships in a conventional sense. No relationship in the novel is successful (her parents are constantly separating; her aunt is involved with someone who seems to be unfaithful). Yet, they try to maintain a semblance of “normality.” The habitually absent father still appears for official family functions, for example.

Continuing with Jones’ reading, Julia’s only “happy” time, I would assert, is not with her paternal grandfather with whom she spends several years after her younger brother, Rafael, dies. While her grandfather, Julio, teaches her about “liberty” (his liberty is anarchism, yet he is a landowner/business owner), he does not engage her in an understanding of sexism. He thinks he can will her into dominating others. Julia’s “happiest” period of life is most likely the time she spends assisting her professor, Eva, with her work. Eva does not reject her as Jones proposes; rather, she simply has to get off the phone when Julia calls. Julia’s mother has forbidden her from seeing Eva (Eva and Julia’s father use to date), a ban that leads to Julia’s suicide attempt. Julia calls Eva before taking sleeping pills, and she cannot communicate her needs very well, thus Eva hangs up because she has company:³ “Debía explicarle a Eva lo sucedido, pero Julia escuchó otra vez la voz fría, casi antipática: Te he dicho que tengo trabajo, ¿sucede algo grave? No seas pesada. Te llamaré mañana. Buenas noches.” (211).⁴ Julia had already called once and was unable to express herself well. In this phone call not only is she unable to express her desire, but Eva rejects her. Thus Julia attempts suicide. This suicide attempt is also a rhetorical, narrative device⁵ which underscores the systematized

silencing of women and lesbians. It seems to be the completion of self and the annihilation of self. Julia's desire for telling her story does not end with her death. Rather, it really begins to make sense at that point. Similarly, the silence imposed on Julia, on Moix, on a nation, is most obviously decried via Julia's death. *¿Walter, por qué te fuiste?* picks up where *Julia* has ended. As previously stated, *¿Walter, por qué te fuiste?* is a consciously meta-fictional and intertextual work. Julia has committed suicide, and the nurse at the sanitarium has given Ismael Julia's letters. The novel is an intermingling of various cousins' voices as Ismael looks for Lea, all the while recalling the summers all the cousins spent together in "T."

Ismael seems to protagonize the second novel. He struggles to define himself beyond the others, an impossible task echoed in the narrative structure. Like Julia, he constantly confronts his own self-censure, and he moves in and out of various self-prescribed identities: the childish Ismael longing for Lea's attention, the young adult Ismael, and "The Great Yeibo" – the circus cowboy in love with Albina who is half-woman, half-horse. While Ismael's access to his own voice may be in question, this allows him overt play with selfhood and subjectivity. This very play will become a site for exile. Insofar as Walter will be a lie (Walter is a fictional character created by the older cousin Lea to avert attention from her sexual relationship with another cousin, Augusto), as Julia and Ismael discover this lie, they suffer a loss of innocence; however, they were not totally innocent before realizing the "truth." They also desired Lea. Furthermore, that Walter is not a dashing stranger who comes to wed Lea, but their older cousin, reveals the idealized heterosexual love plot as false.

The cousins' competing voices parallel their desires. They compete for Lea's attention, and in their sexual relationships with each other, often one body begins where another ends. In her article "The Traffic In Women," Rubin draws on Lévi-Strauss' understanding of the ways in which societies base themselves on the exchange of women, not because of some psycho-genetic incest taboo as suggested by Freud,⁶ but rather due to the want to exchange goods for reproduction, blood alliances, and community building. As Rubin shows, society traffics in these identity markers, and they are always fluid (159-63). Moreover, she argues that feminism must call for a new definition of kinship, beyond that bound to the heterosexual contract. She calls for an acknowledgement of an original suppressed bisexuality. While "origin" should always fall under scrutiny, Rubin's deconstruction of the incest taboo relates intimately with Moix's work in that the cousins not only confuse their voices, but their bodies too. Most are sexually active with each other, often with disregard to gender. For example, Ismael and Julia are infatuated with Lea. Lea is sexually involved with Augusto. Ernesto, Julia's older gay brother inaugurates several of the male cousins into sex via self and mutual masturbation. When Ismael discovers that Walter is not the phantasmatic American millionaire courting Lea, but rather Augusto, he is devastated with jealousy:

Ya resbalan lágrimas por tus mejillas, y la respiración, que no deseabas soltar para no hacer ruido, sale poco a poco, entrecortado, de la garganta y sí, pueden oír esos sollozos, por eso subes, corres, vuelves por la escalera del desván, allí no habrá nadie, piensas, y abres la puerta y la cierras a tu

espalda, y te diriges hacia la turca sin patas y los ves, a Ernesto y a Luisín, con los pantalones bajados, se ponen colorados. ...bueno, ya tienes más de diez años, casi once. Yo a esa edad ya me lo hacía, pero ese...vale, tú, ¿sabes o no? Qué coño, igual se lo van a enseñar en el cole. Casi a oscuras en el desván, quizá no vean cómo te ruborizas cuando Ernesto te baja el pantalón, te enseña las fotos, los dibujos, te habla, te toca.... (169-70)

Among the male cousins at least, their bodies confuse in sexual play. None of them overtly questions their behavior; rather among themselves it is a normalized part of their togetherness. However, adults seem to loom, waging surveillance on the youth, some aware of at least Ernesto's homosexuality. Julia records her father's treatment of Ernesto: "Papá lo arrinconó contra la pared y empezó a darle bofetadas: Eres una mujerzuela" (*Julia* 150).

The censors did not edit out this scene or the aforementioned one: perhaps evidence of Moix's subtlety; perhaps evidence of a somewhat normalized or at least collectively, consciously maintained adolescent sexual indoctrination by older relatives or peers (Ernesto does say to Ismael that at school they will teach him anyway). Regardless, in *¿Walter, por qué te fuiste?* Julia's attempt to speak out still lends structure to the work (after all, Ismael is on a frenetic search to find Lea to give her Julia's letters); yet, Ismael's rethinking and retelling of each cousin's relationship to sexuality serves as a structuring motif as well. Ismael's desire for Lea does not separate from Julia's. Moreover, it is impossible for him to compose his narrative in any chronological sense or in first person because, just as any signifying system interrelates, childhood memories, desires, and experiences intermingle with Julia's, Lea's, and the other cousins'.

Ismael is aware of his difficulty in producing a literary work: his constant confrontation with language disallows any conventionally ordered piece. In his youth he had written poetry which was received unfavorably by his family. Now, Ismael still desires authorial success. In *¿Walter, por qué te fuiste?* he constantly refers to himself as a child, as The Great Yeibo, and as narrator. The novel begins with a prophetic phrase: "Anoche soñé que había regresado a T" (9). From its start, his writing refers to a dream state, and the intertwining voices and desires contribute to this dreamlike ambience. Ismael attempts to control language, to write without his obsession for Lea consuming the narrative; however his desire for her is inseparable from his desire to write:

Quiere obligarme a hablar, la realidad: esa extranjera beoda que nos impresiona, misteriosa y subyugante, contando historias en las barras de los bares, siempre con una conmovedora excusa en los labios para quedar libre de culpas e instigarnos a comprenderla. Pero la sé falsa y engañosa. (10)

If Ismael has learned to feel shame for his incestuous desire for Lea, he marks it with the language of dream, of impression, in order to avert attention from this desire.

Walter's identity functions as a reflection of deflected desire in the text. As mentioned, when Ismael discovers Walter's true identity is Augusto, he further recedes

into a “fictitious” world. As with all the cousins, Ismael and Julia had imagined Walter as someone elusive and desirable: a spy, an actor, a smuggler. Ismael and Julia desire Walter’s part in Lea’s life. When Julia discovers Walter’s identity, Julia reacts in accordance with her behavior in *Julia*: she literally buries her desire as symbolized by her digging holes in the dirt and placing boxes in them. She silences it. However, the image of Julia putting one box inside another also recalls the structure of the novel. Each desire overlaps, each interrelate, no single master narrative emerges. While her desire is silenced again, the novels’ intertextuality allows a different reading.

There is no pre-discursive moment from which to conceive of sex, gender, and sexuality. That is, no subject exists before language. And language is always an imprecise endeavor. As subjects constituted by language, the process of becoming is imprecise. The process of speaking, of being, of coming into subjectivity is continual. Each iteration, be it as a word, gesture, look, silence, etc., is a working through in language. Each reiteration is a slippage into a dissention from a model. The hetero-normative discourse posits the male/female as pre-discursive and natural.

The model is already a reiteration of the heterosexual and heterosexist ideal in which there is an end plot. The end plot is the present infused with futurity to ensure the continuation of the heterosexual/heterosexist ideal. This maneuver uncovers the power structures at work that set up and maintain such a matrix and its binaries (male/female, man/woman, heterosexual/homosexual) from which it is constituted. Language may seem oppositional, thus subjectivities may seem naturally oppositional; however, as Moix’s novels expose, language consistently turns against itself. Thus, supposedly “normal” and “perfect” embodiment of language (males’ unfettered access to the Symbolic, women’s naturalized distance from it), is shown to be incoherent. Julia’s distance from language seems normal because she is a female, because her desire is “abnormal.”

Of course sex, gender, and sexuality do not manifest pre-discursively, as no such originating moment exists. Butler’s *Gender Trouble* understands gender as performative, as a constitution of acts associated with socially appropriate gendered behavior, either confirming or dissenting. In the case of the latter, the subject would then become abject. Further, sex is incomprehensible without gender and vice versa, thus the heterosexual matrix: if one is male, he must be masculine, he must be heterosexual. Such a matrix is just that, a matrix, one through which a subject is constituted before birth. It is impossible to imagine a genderless, non-sexed, non-gendered, non-sexualized entity. Further, Butler argues throughout *Bodies That Matter* that the subject does not perform a gender, sex, sexuality; the subject constitutes their performance. As Lee Edelman⁷ and Butler⁸ both argue, the power does not necessarily reside in the play between terms (heterosexuality does rely on homosexuality for its constitution); rather, the power lies in revealing how such structures are set up and for whom they are beneficial. Butler accounts for gender in that sexism is at the root of heterosexism (*Bodies* 116). And heterosexism is not the original. Julia digs holes in the ground, symbolically searching for an original, but she stops when she learns Walter’s/Augusto’s true identity. Again, this revelation evidences the fall of the heterosexual love plot. It reveals it as already a fantasy, with a phantasm as its ideal. Therefore, it was bound to fail.

When Ismael replays his recording of the day he and Julia witnessed Lea and Walter/Augusto having sex, Ismael describes of Julia:

Cava el último hoyo, de la última tarde, del último verano. ¿No entierra nada en el interior? ¿Por qué lo cubre de grava? Con el resto de las piedras va formando letras hasta componer una palabra Gualter. No se escribe con ge, le dices, sino con doble uve. Qué rabia te domina, sólo sirves para llorar. ¿Por qué lo entierra con los crometas y cajitas? Quieres descomponer la inscripción, de una patada, pero no puedes mover las piernas, sólo dices ¿o lo piensas?, Walter soy, seré yo. (169)

Meanwhile, Julia does not bury anything in the most interior box because, as symbolic of signifying system as it relates to sexuality, nothing exists in the center, at the core of identity. When Walter's identity is revealed, again, the heterosexual ideal is questioned. Julia has no reason to keep searching for it as it has been revealed as unfounded.

Julia and Ismael understand this differently. When Ismael learned Walter's identity, he was in that moment also transitioning into explicit sexuality as previously shown. Ismael associates the loss of the ideal in Walter with the sexual experience he had with his cousins. Ismael continues to struggle for what was lost and confused in that moment which is sustained convergence of subjectivity and desire over time in language; Julia knows that there is no such thing. The boxes are symbolic evidence: lesbian subjectivity knows that language is a process without end.

Ismael refuses to accept the absence of the desired object. In his fantasy, he becomes Walter, and later he becomes the circus cowboy loved by the white horse woman Albina. But Ismael still desires through fetishism, and his struggle with language is about his attempt to be fully present. He does not resign himself to the knowledge that language is a system of deferral.

Instead, he places his desire for Lea onto Albina, the fetish object. While Moby Dick's Ishmael is an observer to Captain Ahab's obsessive pursuit, Moix's Ismael pursues Lea and is pursued by Albina. Ismael's own desire for Lea and to distance himself from her furthers the disassociative feel of the text. Similarly, the biblical Lea obligates her uncle to force Jacob to wed her rather than her sister Rachel whom he loves. Moix recovers this characteristic associated with Lea, a presence that Bush describes as such:

Lea does not speak to discover hidden passions for her own sake, but rather to oblige her partners to recognize in themselves what they condemn in others, whether the victim of her seduction be a young man preparing to preach sermons or the child Ismael, jealous of Lea's older lovers. There is a second point to Lea's sexual activity: it proves to those who believe that possession is nine-tenths of the law that she is a law unto herself and cannot be subjugated through sexual relations. (148)

While it might be accurate that she cannot be subjugated through sexual relations, these relations do define her. And while we hear Lea's voice mediated by Ismael, it is a voice that relies on sexuality for its own constitution. Though she shares an occasional playful and sometimes compensatory kiss with Ismael, he disallows any potential same sex desire to surface that Lea might have for Julia. Ismael is consumed by Julia's desire for Lea. It defines his journey, his writing, his experience, his subjectivity. It dares to "extroject" through Ismael's perhaps purposefully blurry account of their desires. Edelman's *Homographesis* understands the signifying system as a narrative focused on controlling the eruptions into/from the symbolic that may be conceived of as a screen – at times consistent and invisible and at other times showing tears – onto which signification is extrojected. It is a seemingly flawless surface until such an event alluding to non-normative desire reveals the surface as punctured. Homosexuality must be diverted, covered up. Ismael does not seek to cover his heterosexual incestuous desire. It is Julia's desire, her desire for narrative that is so apparently, dangerously moving beneath the text.

The texts continually supplant lesbianism(s), and in another way, nothing but lesbianism(s) coming through over time and differently across time. Here, lesbianisms is used as plural because not only is Julia's desire characterized as lesbian, but due to any number of characters' desire that Ismael might under represent or misrepresent.

Similar to the lesbian desire motivating and threatening the text, several models of femininity circulate throughout the text. According to Julia Kristeva in *Powers of Horror*, the matriarchal figure, or in this case the most overtly dominant female character, Lea, is related to love/death dyad. Kristeva describes the first: "Ideal, artistically inclined, dedicated to beauty; she is, on the one hand, the focus of the artist's gaze who admits he has taken her as a model" (155). Lea is not the typical matriarchal figure (she is somewhat anarchistic and seemingly rejects conventional social regulatory ideals), but she is the dominant female and the dominant figure in some ways in the novel. Dissimilarly, according to Kristeva, the abject woman "is tied to suffering, illness, sacrifice, and a downfall" (158). This description relates to Albina, the woman-horse, the most obviously abject figure in the work, together with Julia in certain ways. After wandering each night for hours in search of Ismael, the woman-horse commits suicide: "Se cortó el yugular. Dejó una nota: ella quiere que la entierren al pie de esta montaña" (256). The abject is relegated away to constitute normative discourse. Both Julia and Albina are portrayed as abject, and according to Butler in *Bodies That Matter*, the loss of perceived wholeness placed onto the abject body/subject is descriptive of a process of impossible entry, already named and incarnated in language. Subjectivity is a trajectory of iterations and reiterations that becomes discernable, legible at death. There will always be something left out in the process of identification, and any prohibition (lesbian, mystical animal love) points to a site of desire (*Bodies* 187-206).

Ismael's relationship with Albina is at once a non-reproductive one, a fantastic one as they both are circus acts, and a capitalist one as they submit to commercial exploit. Moix does not offer this relationship, or any really, as an ideal representation of coupling or sexuality; the Ismael-Albina relationship in part works against the heterosexual matrix. As a figure of displaced desire and unrepresentable desire, Albina represents unruliness,

not at all dissimilar to the system of signification. Ismael describes their difficulty having sex: “lo mejor era tenderse, los dos. Así hacían el amor, sólo de vez en cuando, debido a que ella terminaba llorando, sintiéndose desdichada y distinta al resto de las mujeres a cause de las dificultades presentadas por su caballuno cuerpo el momento de la realización del acto amoroso” (43-4). If Albina and Julia shadow each other, Albina’s materiality addresses Julia’s difficulty in overtly representing her desire. Bush offers another reading: “the invention of Albina allows, moreover, for an extraordinary burlesque passage on the difficulties encountered in the act of love between man and horse-woman, where the irony cuts more sharply against the social and sexual role of woman in Albina than against the fantastic sin of bestiality” (152). Certainly this is not speaking at lengths to the sin of bestiality; rather, it addresses the difficulty of representing lesbianism at this historical moment. If it is an ironic take on the social and sexual role of woman in Albina, it serves as foil for Lea’s sexuality as well as for a trace of Julia’s desire. Julia’s lesbianism puts on display the seemingly unimaginable: sex with a horse, sex between women.

In *¿Walter, por qué te fuiste?* sexual tension is always threatening and often does break through the surface. The reader learns Ernesto’s fate: he has married a woman though he maintains a gay relationship with the man across the street. Dominant sexualities and power has regulated him into convention, yet he circumscribes it. Master narratives are represented by those societal structures (marriage, church, school, family) with which all the cousins struggle. Uncle Pedro and Grandmother Lucía embody these structures. Specifically, Lucía embodies Franco’s Catholicism; Pedro embodies Franco as the Law of the Father. The cousins are under surveillance, and the grandmother and the Uncle Ernesto’s homosexuality with disgust and contempt from time to time. Pedro and Lucía represent the ideal Santa Teresa/Franco dyad promulgated by the regime. Lucía: “La falta de moral divide a los pueblos, conduce a la guerra, a la miseria” (113). The incestuous “immoral” relations between cousins continue into adulthood. Ismael and Lea have sex as adults, and Ricardo, another cousin, describes his desire for yet another cousin, María Antonia.

Even after having sex with Lea, Ismael still struggles to identify what he wants. It is certain that Ismael does not know to whom he is referring: to Lea or to Julia. He considers how to make sense of what she or they want, saying that there will be no history. Ismael continues to doubt his memory, to doubt his capacity to narrate. Though he is in part conscious of his constant desire for Lea and for writing, and he is aware of these things as motivators for the very text that is coming about, the order of the novel has control over Ismael and not the other way around. It is Julia, or better Julia’s desire that lends the overarching structure.

Julia, the main protagonist of this work whom Ismael attempts to diminish, has tried to commit suicide in the final pages of *Julia*. She is successful in the final pages of *¿Walter, por qué te fuiste?* Just as Ismael’s desires have motivated his action, Julia’s desire motivates both her actions as well as those of Ismael. *Julia*’s atmosphere is asphyxiating: although her grandfather, appropriately named Don Julio, teaches her Latin, it is a dead language. Julia masters Latin, yet this mastery does not allow her a way

beyond her silence. In *Julia*, she never names that which torments her: lesbian desire, and moreover, she never overtly names her want to express that desire or to foster that desire within herself. Yet, her lesbianism is almost all there is in both texts.

In *Epistemology of the Closet*, Sedgwick calls attention to the innumerable expressions of sexuality and of the epistemology of the secret of the open closet. According to Sedgwick, the closet is constituted by that which is already known but not yet said. This is certainly the case with Ernesto, though several adult characters make reference to his “woman-ish” qualities, and some of the cousins and their friends ask out right if he is gay. The closet hosts what is thought to be invisible in some ways, visible in others:

“Closetedness” itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence – not a particular silence, but a silence that accrues particularly by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it. The speech act of coming out, in turn, can compromise are as strangely specific (3)

One is always too early to come out – someone might not know and therefore label it as putting homosexuality too much on display; one is always too late – someone might already know and have leverage over this constitutive speech act. Though Julia and Ernesto remained closeted, several people in both novels hint at Ernesto’s non-normativity, and a few refer to Julia’s. Carlos who has pursued Julia romantically and unsuccessfully throughout both novels makes a passing suggestion that something is not “normal” between Julia and the professor, Eva, with whom she is infatuated:

¿Cómo está Julia? es rara tu prima, decía ruborizando, muy rara, nunca se sabe si te toma en serio, si se te mea, si es una reaccionaría, una reprimida de mierda o todo lo contrario, no sé, a veces me dar por pensar, llegó a la conclusión de que lleva una doble vida, sí, no te rías, se habla mucho en la facultad, sí, de tu prima Julia y la Tal, la profe de lite.... (Walter 15)

There is talk of Julia’s non-normative sexuality. It is alluded to, but never named. Julia is an unfinished act. It remains in part the open secret in and beyond the last years of Francoism.

For Ismael, Julia’s, Lea’s and his own silence overwhelms. The silence arises from his inability to narrate. It is the silence that is in the letters he does not read. Julia’s so called silence, her desire to tell about her desire, is more pervasive than his own desire for Lea or for narrating. The novels present Julia’s life as incomplete because her desire is incomplete and only understood posthumously; Ismael holds onto the desire for full and complete presence of sustainable attainable desire. He cannot find Lea to give her the letters. And Julia’s desire to tell continues to direct and give structure to the novel. Ismael has possession of Julia’s letters for seven years; for seven years he struggles to liberate himself from that which controls him.

He recalls of the visit to the sanatorium where Julia lived since her first suicide attempt at the close of *Julia*: “Puso el paquete en mis manos. Me confió esto, dijo que si algún día volviera usted a visitarla y ya no lo encontraba...entregúeselo a mi primo Walter, dijo” (245). Julia is the center of the action here. Bush speaks to the importance of this scene:

This request, ghostly inasmuch as the dead here communicate with the living, reveals at the close of the novel the key to the narrative action that holds together the panoply of reminiscences and disjointed perspectives. As children she and Ismael had been Lea's couriers, bearing her clandestine notes to her lovers. With her death she has at least desisted from the role of messenger, and, breaking the silence of her self-directed speech, she has addressed another person – Lea. (150)

This recalls the Barthesian notion of writerly reading in which the reader creates the text through his reading. Here, Julia has not finally moved into the position of writing her own story; rather, she shows via her letters and her request that she has always been the one writing her story.

It is Ismael's attempt to author the text which comes into question. Julia's desire is again at its center, but it does not overtly position itself as the authority; much to the contrary, Julia and her desire are seemingly hidden (she is quiet, very few name her desire, she buries almost everything literally and figuratively, including herself eventually). Julia's desire functions as that which keeps the more normative desires in and around the text: everything is set against her, even as she slips out and back into the text. There is no absence of her desire, and her desire to come into being, to tell her story is reflective of the very structure at work *¿Walter, por qué te fuiste?* Her desire is the force of the work without taking on an authorial voice.

One of Julia's difficulties in overtly narrating her desire is that there is no typical lesbian narrative. In the heterosexual encounter, one may anticipate the pleasure of the act as it incorporates the heterosexual, heterosexist culture: the act reflects the heterosexual matrix insofar as gender is on display in its most tactical sense. For the gay or lesbian, the narrative is not thus predetermined, there is no one inevitability; rather, it suggests a proliferation of acts, of narratives, of desires, and of texts. Homosexuality, and more accurately lesbianism is about the lack of simultaneity, the lack of matching up in and on time in the way that heterosexuality and heterosexist sex and culture works. The heterosexual matrix is always working at a frenzied pace to assure that it will always reflect itself back as normal, as complete. There are tokens as proof: rings, weddings, photo albums, children, etc. The heterosexual narrative makes itself look logical and timely. It does what it sets out to do, and heterosexuality follows a narrative that rewards with such tokens and mirrored images of completion. Gay male and lesbian sexualities have histories and accumulated markers, and gay males still have access to language in a way that women do not. For example, Ernesto draws and paints, and his parents provide him with his own studio, because as the grandmother repeatedly asserts, even though it is

bad for both sexes, it (whatever ill) is less so for boys. When Ernesto starts out to do a portrait of Walter, he ends up painting himself:

Ernesto dibujó la portada: el Gran Walter, alto, rubio, los ojos azules (cosa que le incriminaron, pues, en lugar de dibujar como grises y pelo castaño, tal como Lea lo describió, Ernesto se retrató a sí mismo) trepaba por las velas de un barco fenomenal que surcaba el océano azotado por el viento huracanado y las olas encrespadas por la tormenta. Ernesto se pasaba el día dibujando a Walter, le ponía su propio rostro, pero el cuerpo desnudo, más robusto que el suyo.... (130)

Ernesto is able to identify with Lea's desire for Walter as well as Walter as a desired subject. His confrontation with the limits of subjectivity are seemingly much less problematic, as he is entitled to a level of narcissism propped up by *heterosexism*. Ismael's confrontation with language is different because Ismael had always been invested in the elusive object of desire (Walter), whereas Ernesto's working through had been more "tangible" as it seems. He has enjoyed a string of male lovers, and as mentioned, lives across from his lover.

In the case of Moix's works, Julia's lesbianism confronts the limits of subjectivity in a problematic manner. Moix's portrayal of lesbianism as a self-conscious process of deferral is reflective of the postmodern move toward de-centering the subject. While it is important to recall that silence may indeed equal death, Moix is employing a rhetorical device: the two novels disallow Julia's silence. In fact, the two novels work together to speak Julia's desire for narration. In this way, as the two texts intermingle, as they fall in and over one another as signifying systems do, Julia's desire is both the motivation for the retelling and the retelling itself.

The two novels center most obviously on a (non) confrontation with language. In *Julia*, the protagonist is overwhelmed by her silence. She does not speak, literally. Also, her environment is so asphyxiating that coming to terms with what she is not saying, that is lesbianism, is actually the overwhelming trope. Her options are silence or suicide. In the latter novel, this theme is dealt with more overtly as revealed by Moix's style: the cousins' narratives spill into and over each other mirroring their apparent lived experiences as youths. The competing voices fight for authority. All the while, a politically authoritative voice is at risk as well: the idealized notion of family promulgated by the Franco regime is shown to be unstable in 1960's Spain as the adult members quarrel and have affairs. The cousins are left to explore their lives in relation to politics contemporary to themselves: some will enter into religion, yet others become anarchists, and others delve into the limits of desire and subjectivity. The two novels' compositions and their relation to sexuality uncover lesbianism and lesbian desire.

In conclusion, as the novels topple over each other, they reveal a process of signification, the very process by which incomplete sexual subjectivity reveals itself as such. The problematic silence points to that which is not spoken: lesbianism. This silence is not accidental, nor is the silence a place of absence. *Julia* reflects the limits of non-normative desire in the midst of the monolith that presents itself as normative through

rigid moral and gender standards. In turn, Moix's works slip through the censors, slip through the unity presented of the Franco regime as unfaltering. ¿*Walter, por qué te fuiste?* is her working through and learning that language is a process of deferral. As subjectivities are formed via language, so is desire. In the absence of an original, these novels tell the story of a desire for telling, not of a desire for an original. Specifically, Moix's lesbian characters and "lesbian" writing understand and engage with language as a system of deferral. Julia's lesbian subjectivity and desire control these works, yet there is no obvious closure. The cousins' stories are all different, with differing perspectives and differing interpretations, with very little resolution. Moix places Julia's desire as a controlling device. Her desire becomes the white elephant in the room in the earlier novel. In the later one, Julia's desire frames the action. But her desire is a shifting signifier, and the works self-consciously recount this. Walter could never go anywhere because he was never there. The idealized incarnation of hetero-normative discourse was never there. What are found in its place are contested narrations, incest, male homosexuality, and lesbianism. Moving through the text, lesbian desire is always near the surface, often all over it, always retelling a desire for what never was. Lesbianism as expressed intertextually and metatextually in these two works already speaks to an understanding in the shift between the Francoist modern subject and the postmodern subject in 1960s and 1970s Spain.

In the 1960's and into the Transition, the novel becomes a site for privatization, for more personal, daily worries, and for self-reflexivity. This, of course, is in keeping with the change from modernism to postmodernism. Works by Moix and her contemporaries, Juan Goytisolo, Antonio Muñoz Molina, and Esther Tusquets, among others, inaugurate a shift from a sort of neo-realism to self-referentiality. The novel no longer has to represent Civil War struggles and the ensuing aftermath; rather, Franco's death and the lifting of censorship allowed for a change in perspective. Art no longer had to original and forward looking. To the contrary, novels of the 1970s are full of literary allusions, self-reflections, and meta-fictions. As postmodernism negates the privilege of any one perspective, the authors of Transition and of Democracy reflect this in their work

Notes

¹ In her “Afterword” to her translation of *Dangerous Virtues*, Jones quotes an important moment in an interview with Moix: “We [my brother Terenci and Miguel and I] didn’t know anything about life; we had learned everything from books, comics, movies, and songs. Miguel died without having had time to find out if there was any difference, so I dedicate these poems to him; they prove that there isn’t any difference” (140). Jones follows with this: “These words anticipate the constant interplay among language, text, and life in Moix’s works and her growing preoccupation with the primacy of language. They also foreshadow the vision of an increasingly impenetrable world that adds a note of postmodern to her work” (140). Lincoln: U of Nebraska P, 1997.

² The Transition in Spain is the era when the country transitioned from a dictatorship under Francisco Franco to a liberal democratic state. The beginning of the Transition is usually dated with Franco’s death on 20 November 1975, while its completion has been variously said to be marked by the Spanish Constitution of 1978, the failure of an attempted coup on 23 February 1981, or the electoral victory of the Spanish Socialist Workers’ Party on 28 October 1982. The Transition marks a moment which can be understood as an acute shift between modernity and its relative, modernism, to postmodernity and postmodernism. Changes include the end of regime control and the end of censorship of all media; a new socialist government; renewed civil rights including rights for women; the renewed celebration of regional autonomy.

³ Eva has taken an interest in Julia because she, Eva, was Don Julio’s apprentice. Further, Eva was involved romantically with Julia’s father. As many feminist scholars have pointed out, female instructors have to be competent and nurturing, a double bind indeed: “The qualities rated higher for female professors are often those qualities generally considered to be common among them. And indeed, women as a group may exhibit a larger number of these traits. However, women may need to score *higher* on the so-called ‘female’ traits in order to receive overall ratings comparable to those of men” (60). Taken from “Gender and the Faculty Evaluation Process: Reward or Punishment?” *The Chilly Classroom Climate: A Guide to Improve the Education of Women*. Ed. Janice R. Sandler, et. al. National Association for Women in Education, 1996.

⁴ My translation here and elsewhere.

⁵ Of course the myth or question exists around gay and lesbian youth that they have a much higher suicide rate, or that a large number of youth suicide are committed because the youth is gay or lesbian.

⁶ Sigmund Freud *Totem And Taboo*. New York: Norton & Co., 1950. Here, Freud traces the taboos against incest among family lines (totem). He argues the incest taboo arises from the Oedipus Complex, and this Complex is reflective of an ambivalence toward the totem, family line, or figure head. Fear and desire are both present. Restrictions on incest among tribe members may have come about as a result of the dominant male exercising power of the tribe to retain exclusive access to female members. This explanation, while divergent from Freud’s, is certainly consistent with his Oedipus theory in which the father denies access to family members.

⁷ Edelman’s project in *Homographesis* correlates with Butler’s in that he understands the signifying system’s inherent instability and that repressed desire lies at the root of this instability. However, whereas Butler seeks to uncover the power relations at work in creating this system, Edelman understands the system as a narrative keenly focused on controlling the eruptions into/from the symbolic that may be conceived of as a screen – at times consistent and invisible and at other times showing tears – in a Lacanian notion onto which signification is extrojected. It is a seemingly flawless surface until such an event alluding to non normative desire reveals the surface as punctured. Homosexuality must be diverted, covered up, schlepped away. It is that which is always threatening to come through.

⁸ In *Bodies That Matter* Butler relates to Edelman in that they both analyze and confront that which is systematically denied by the symbolic (For Edelman, though, it is homosexual desire). For both though, desire is that thing that underlies and drives this system of representation, but each offers a different evaluation of the ways in which language’s incongruencies reveal desire. Butler understands that there are no clear epistemological breaks in history, nor in the chain of representation. The subject constantly comes into being through iteration and reiteration. Therefore, no original event or selfhood exists; rather, one performs selfhood, time and time again, differently. The lack of trauma in an event, for example, leads the

subject to self constitute via replay. In Barthesian time, a trauma only comes into being with the representation of that which did not occur. Language is a figure for agency and the relationship between body and speech parallel the relationship between material and discourse. This distance, she holds, is exactly what allows for discrepancy and for agency (a subject enters discourse already through the heterosexual matrix, yet now has some choice). Rather, she proposes, this precise agency allows for democratic contestation. Agency allows for that which cannot be forecasted, the very insubordination that may reveal the symbolic discontinuous. In this way, agency threatens sovereignty.

Works Cited

- Bergman, Emile L. and Paul Julian Smith. *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham: Duke UP, 1995. Print.
- Bush, Andrew. "Ana María Moix's Silent Calling." *Women Writers of Contemporary Spain*. Ed. Joan L. Brown. Newark: U of Delaware P, 1991. Print.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993. Print.
- Gayle, Rubin. "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex." *The Anthropology of Women*. Ed. Rayna R. Reiter. New York: Monthly Review P, 1975. Print.
- . "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality." *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. Henry Abelove, Michèle Aina Barale, and David M. Halperin. New York: Routledge, 1993. Print.
- Jones, Margaret E. W. *Afterward. Dangerous Virtues*. Trans. Margaret E.W. Jones. Lincoln: U of Nebraska P, 1997. Print.
- . "Ana María Moix: Literary Structures and the Enigmatic Nature of Reality." *Journal of Spanish Studies*. 105-16. Print.
- Moix, Ana María. *¿Walter, por qué te fuiste?* Barcelona: Barral, 1973. Print.
- . *Julia*. Barcelona: Muchnik, 1999. Print.
- Molinero, Nina L. *Foucault, Feminism, and Power*. Canbury: Associated UP, 1991.
- Kristeva, Julia. *The Powers of Horror*. New York: Columbia UP, 1982. Print.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P, 1999. Print.

*'Don't ya know that I'm loco?' dijo con su pistola en la mano: Chicano
Rap or the Renewal of the Corrido Tradition
Andrea Perales Fernández de Gamboa
Universidad del País Vasco*

The importance of oral tradition within the Mexican population living in the United States remains a consequence of the subaltern condition of the community. Their history is an account of an often harassed and discriminated society, whose folklore has been subjugated to a secondary status within the mainstream Anglo culture. The Mexican-Americans, nonetheless, have not been displaced in isolation; the African-Americans or the Asian Americans, among others, have also accompanied the Mexican-Americans in their social struggles. In the specific case of the Chicano community, from the Mexican-American war of 1846 and its subsequent Treaty of Guadalupe Hidalgo in 1848, where the Mexican northern territories were annexed to the United States, to the farm workers' struggle led by César Chávez, the Mexicans' diaspora in the United States has been loaded with discriminatory experiences.

An excellent example of this racial segregation were the migratory movements that took place in numerous U.S. cities in the 1950s, where the great majority of white-middle class families abandoned their houses in the inner-city areas for suburban neighborhoods. The post-industrial abandonment derived in the creation of ghettoized areas in the core-city, where poverty, joblessness and criminalization defined the living conditions of the remaining populace, among whom the majority were ethnic minorities and low-income Anglos. The relegation of these minorities to an unofficial second-class citizenship did not hit the heart of their community; rather it actually served to reinforce the interethnic bonds that both the Mexican-American and the African-Americans had already established in the sixteenth century, when the Spanish conquest and the slave trade assembled. Furthermore, and as Pancho McFarland suggests:

Under Spanish colonial rule Africans and Indigenous Americans remade cultures in diaspora and through mestizaje or mulataje (cultural or biological mixing involving Africans in the Americas). In the postindustrial, neocolonial new world order, Chicanos/as and African Americans borrow and transform aspects of their culture to create hip hop on the West coast. ("Chicano Rap Roots: Black-Brown Cultural Exchange and the Making of a Genre 939)

Thus, the contemporary process of inter-ethnic affiliation from which a sub-culture would emerge, helped prepare the vehicle of opposition against Anglo hegemony. Within these discriminated communities, where young people dominate, hip-hop culture and, specifically rap music, become the agent for this "oppositional culture", since

The strong presence of samples and interpolations of African Diasporic music in Chicano rap suggests the strong influence that black cultures have had on Chicano/a youth. Moreover, the music's heavy bass, polyrhythms, and 'noise' are necessary

elements to tell the stories of postindustrial urban America. (“Chicano Rap Roots: Black-Brown Cultural Exchange and the Making of a Genre” 944)

In the specific case of the Mexican-American experience, oral folklore performs its function as the vehicle for the transmission of traditions and values. The absence of a proper education, due to the impoverished socioeconomic conditions of the group, makes the verbal tool a necessity. According to James C. Scott, “Oral culture is an important part of folk culture and resistance because there is more control over the interaction between the communicators and the audience, place and circumstances than over written communication.” (qtd. in Chew Sánchez 9). Orality becomes the key tool to ensure the survival of the community. The isolation and marginalization of the community as well as the increased ghettoisation of the people has allowed them to maintain their heritage free of mainstream influences, as

with nowhere to go, the barrios turns inward. The neighborhood becomes the world, and families carry the weight of that world. The Mexican culture’s reliance on intimacy in the private realm appears to help set the stage for both heroic and tragic events in the barrio. (Martínez 17)

The recognition of the existence of a Mexican-American literary and cultural tradition was not made until the Chicano Movement emerged in the sixties. This social and civil rights movement advocated the acknowledgment of the history and customs of the Mexican community inhabiting the United States, as well as their demands for better living conditions. Despite the fact that the renaissance of the Mexican-American body of literature coincided in time with the rising of the *Movimiento Chicano*, the cultural richness of the Mexican-American *folklore* has been preserved for more than two centuries, being the *corrido* (Mexican folk-song), or on a more recent context, Chicano rap, an excellent example of this survival. For this reason, the aim of this paper is to demonstrate how both the *corrido* and rap are particular instruments of resistance utilized by the Mexican-American community against the Anglo hegemony, and furthermore, how Chicano rap performs the original functions of the Mexican-American ballad. To compel the aforementioned thesis, a selection of *corridos* and West coast Chicano rap songs have been selected.

According to the Mexican-American scholar Américo Paredes’ doctoral dissertation *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero*, the origins of the Mexican-American ballad can be traced as far back as the nineteenth century. Paredes defined the *corrido* as what “the Mexicans call their narrative folk songs, especially those of epic themes, which means ‘to run’ or ‘to flow’, for the *corrido* tells a story simply and swiftly, without embellishments” (3). These ballads were celebrated as a form of protest by an exploited population, and therefore this vehicle of “popular culture served to express seething collective discontent” (Tatum 11). However, and even if there has been a biased tendency where the term popular culture is connected to “cheap populism”, Mexican-American *corridos* prove their literary foundation, their poetically sound structure as well as their content and social implications (Eguíarte Bendimez 86).

The Mexican-American *folklore* emerged as a means of resistance towards the supremacy of the dominating Anglo society. The protagonist of the *corrido*, advocate of the Mexican-American community, “is almost always a solitary, frequently ‘ordinary’ man, whose fate and deeds transform him into a hero who acquires traditionally-described-as-‘masculine’ attributes and characteristics such as bravery, honor, patriotism, etc. and consequently becomes a symbol of masculinity” (Ibarraran 38-39). On this basis, the heroic *corrido* of the nineteenth century glorified the outlaws who would combat the injustices suffered by their communities. As an example, “*El corrido de Gregorio Cortez*” gives account of the Texan hero who, according to the legend, beat the Texas Rangers who were chasing him for shooting the sheriff who had wounded his brother:

“Decía Gregorio Cortez,
 Con su pistola en la mano;
 No siento haberlo matado,
 Al que siento es a mi hermano.”
 (Paredes 158)

In his masterpiece entitled *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero*, Américo Paredes depicted chronologically the birth and decay of the *corrido* of the Lower Rio Grande Valley: 1835 for the former, and 1930 for the latter. The end of the Mexican Revolution and the consequent absence of heroic outlaws, in addition to the urbanization of border towns were decisive for the downfall of the *corrido* tradition. Additionally, American popular music grew in popularity among the Mexican-American youth, confining these ballads to a rural setting. The socially active 1960s, with the struggle of the Farm Workers Movement and the *Movimiento Chicano*, especially with the importance of its community leaders, signified a turning point in the Mexican-American heroic imagery. These social leaders were the protagonists of modern *corridos*, men or women who demonstrated their strength and validity through political and social actions, and whose power relied on their speech, and not on violent actions. As José Manuel Valenzuela asserts:

La fuerza de la tradición popular se expresa en nuevos contextos y situaciones, como los ya señalados en las acciones colectivas y las luchas sociales, su apropiación por algunos de los llamados nuevos movimientos sociales que recuperan esta tradición como recurso de resistencia y disputa política. (92)

(The strength of the popular culture is expressed in new contexts and situations, as the ones already mentioned in collective actions and social struggles, or its appropriation by the new social movements that retrieve this tradition as an instrument of resistance and political dispute. [Translation mine].)

These folk-songs, at that particular time, voiced the demands and concerns of both the Farm Workers and the Chicano Movement struggle, with the leaders as the main protagonists. In this manner, César Chávez, one of the forerunners of the *Farm Workers' Movement*, became the prevalent protagonist of the *corridos*, which would usually glorify his persona and his actions for the Mexican-American peasants. The pacifist behavior was key to their belief of winning their struggle appropriately, since

“if respect for life and truth has been lost, then something essential is missing” (Day 112). The values of this Union were built upon the Catholic cult and, consequently, Chávez, as the modern protagonist of these *corridos*, deserved the most significant symbol of the Mexican and Chicano experiences as an award: the Virgin of Guadalupe.

“Oiga Señor César Chávez,
Su nombre que se pronuncia,
En su pecho usted merece,
La virgen de Guadalupe.”
(*El Teatro Campesino*- “El corrido de César Chávez”)

Besides, the glorification of these individuals as modern day heroes brought unity to the Mexican community living in the United States and temporarily evolved in the concurrent *barrio* life. The emergence of the *barrio* culture, as well as bringing together the diverse ethnic minorities, permitted the creation and evolution of a specific Chicano hip-hop culture. A history of common marginalization, denigration and voicelessness helped to establish a relationship between these communities. According to Murray Forman, “hip-hop’s cultural practices involve four primary elements: B-Boying (or breakdancing), graffiti, MCing (or rapping), and DJing” (102), but as many rappers claim, it can also comprise all facets of daily experience. This multidisciplinary *folklore* needs to be acknowledged for its condition of a “multiracial, multiethnic phenomenon”, and hence, both the rap and the hip-hop culture, become interethnic contact zones, where “young people of various ethnicities come together and exchange ideas, experiences [and] understandings” (“Chicano Hip-Hop as an Interethnic Contact Zone” 173).

As mentioned above, *barrio* life in the inner city areas came about when white middle-class families moved from the centre to the residential suburban areas in the fifties, an action which had negative repercussions on the living conditions of the remaining communities. The isolation and ensuing marginalization of these ethnic groups was also strengthened by the authorities, who ignored the basic educational and economic needs of those *barrios*. The poor housing, as well as the increasing illiteracy and unemployment among the Mexican-American youth, impulsed the proliferation of the Chicano gangs or “street syndicates” (Kelly 65), whose primary goal was “survival through self-reliance” (Sánchez Jankowski 25). Thus, the hostile environment where the community is set has always been in need of a solution. Consequently, and as Américo Paredes suggested in reference to the *corrido* tradition, this particular element of popular culture needs to be employed as an instrument of cultural resistance to express collective values, resistance and social protest (Tatum 12). Similarly, rap music is

an explicit discourse centering the conditions of the inner-city, exploring conditions of racism, and challenging power relation in American society. Emerging in a post-industrial America, (...) hip hop music underscores the isolation and disinvestment that urban spaces experienced in a post-industrial America and the effects of these processes on those who live in these spaces (Pulido 68).

The impact of the Chicano rap form on the Mexican-American community correlates with the success of the Mexican folk-songs in the twentieth century since both musical forms unite an important sector of the neighborhood. Mostly all of the

young people who participate in the hip-hop culture find rap as “uplifting and empowering” as it “provides an expressive outlet for kids and young adults who otherwise do not have many such outlets [and] (...) use their affiliation to form identities and community bonds” (*Chicano Rap* 26). In what McFarland identifies as “hip-hop nation” there are basically young working-class Chicanos/as from inner cities, who have grown up in hostile environments and besides are living under “a war on gangs and drugs that has caused Latinos to become the fastest-growing ethnic group in prison” (26). Hence, it is evident that, in many cases, these lyrics will picture the bellicose *barrio*-life and its negative consequences for the social image of the Mexican-American community. These music groups will always try to represent their lives as an alternative and actual portrait to what the media offers, proclaiming the truth but also expressing criticism upon it.

To begin with, violence, in a general context, and specifically among the gang members of the Mexican-American community and against the police is a constant in the lyrics of many of these songs. Hostility is ever-present, not only in the streets, but also in the media, numbing the audience to fights or even killings. Rap music is no exception to this, and its lyrics portray violence, but similarly, “the socioeconomic conditions in Chicano barrios and a history of celebrating violent heroes in Mexican patriarchal culture also contribute to the unique understanding of and response to violence that we hear from Chicano rappers” (*Chicano Rap* 111). A chronological overview of the history of Chicano music provides an understanding upon the importance of violence among this *folklore*; as the gang specialist Gabe Morales contemplates, “the influence of gangs upon music (...) goes back to the Bandito days of the 1800s. *Corrido* songs were written about the exploits of Mexican rebel leaders and what many sympathizers felt was ‘gringo oppression’ during the Mexican-American war (...) and became even more popular during the Mexican Revolution” (1). Many folk ballads give an account of the violent uprisings during the Revolutionary years (1910-1920). “*La Toma de Cuautla por Zapata*”, by an anonymous author, provides a great example of the aforementioned idea, portraying the fierceness as well as the interpersonal violence within the Mexican society of that time:

“El 13 de Mayo qué gusto tenían
algunos ricos del Pueblo,
porque los rebeldes tal vez entrarían
como un rebaño al degüello;
que el triunfo era de Madero
y que sus palacios pronto quedarían
consumidos por el fuego”.

Gang violence is regarded in a similar manner to those combats between the revolutionaries and the loyalists to the government, and many rap lyrics relate those “battles” between rival gangs. The lack of any social or political power forces, in a certain manner, these men to succumb to violence since “working class men can demonstrate their manliness through interpersonal violence. Interpersonal violence allows working class men who may have little control or power in their lives to, at minimum, control and have dominion over their bodies” (Baker-Kimmons, McFarland 338). This narration, however, is not necessarily the celebration of gang violence; in many cases, the rappers set a critique upon the confrontations between members of the

same community. The Northern Californian group *Funky Aztecs* in “Slippin’ into Darkness”, mentions and condemns this reality:

“We got black against blacks,
 Browns against browns,
 Whites against whites,
 From government to undergrounds (...)
 (...) With a tear in my eye ‘cause
 It’s my Raza that I’m killing (...).”

Violence as a means of survival is a motif often used in Chicano rap. The harsh living conditions, where poverty, along with an unstructured family with an often-absent father figure, makes the youngster decide in many cases to join a gang, where he or she will usually find protection and respect. According to Ruben Martinez, “gangs proliferate in the barrio and in the ‘hood as a response to public and private failure. The gang is the ‘family’ or last resort: a family for kids when the parents are absent or abusive or just worn down by the pressure of barrio life, a school when public education disintegrates, a culture into itself when neither side of the U.S.-Mexican border seems to provide any sense of rootedness” (18). Following a similar linearity, the Los Angeles based rapper *Lil’ Rob*, in his song “Something 2 Relate”, draws attention to the difficulty of abandoning the gangs, since betrayal would undoubtedly signify death. Additionally, the last verse explicitly remarks the necessity of survival in such an aggressive environment which in the majority of the cases implies being part of a gang:

“(...) I see some vatos that I hate
 But I won’t hit them up because I’m
 trying to get my life straight
 But they decide to hit me up instead
 I’m on their *leva*, they’re the ones who
 want me dead
 So um, what am I supposed to do?
 It’s time to show these fools

In the crazy life man their ain’t no rules
 And you gotta understand
 I’m doing the same damn thing as any
 other man
 You can call it gang violence or call in
 what you will
 But even the most innocent man will
 kill (...).”

On the other hand, narrations of police abuse are very common motives construed to denounce the injustices suffered by this impoverished community, so that “Chicano rappers attempt to specify elements contributing to their oppression, albeit through a simplistic rhetoric” (Delgado 105). According to McFarland, “repressive legislation and police policies have been used to deal with the rebellious Chicano youth. (...) Moreover, since economic restructuring and job losses have increased in working-class inner-city communities, so too has the police presence” (*Chicano Rap* 122). Both rap groups grown in Los Angeles *Cypress Hill* and *The Psycho Realm* become agent representatives through their lyrics:

“This pig harassed the whole
 neighborhood,
 Well this pig worked at the station.
 This pig killed my Homeboy,
 So the fuckin’ pig went on vacation”.
 (*Cypress Hill*-“Pigs”)

“The enemy dividing those fighting
 Against it weakening our infantry
 We caught on to your big plan
 Separate us into street gangs
 Infiltrate the set put some battles in
 effect
 To distract from your dirty outfit, yeah”.

(*The Psycho Realm* – “Enemy of the State”)

The song “Order Through Chaos”, written by *The Psycho Realm*, serves as a historic document for the narration of the events that led to the Los Angeles riots of 1991. The police beating of the African-American Rodney King led to a ferocious uprising of the ethnic minorities in the city. The group denounces in this song not only this particular rebellion, but also the everyday violence occurring in the *barrios*, which, according to McFarland is “the state strategies of containment of people of color” (*Chicano Rap* 120). Furthermore, the rappers, by declaring “They keep order by making street corners gang borders” or “We kill our own and bring sirens”, clearly declare and declaim how the law authorities in many cases exacerbate the violent issues in the *barrios* (*Chicano Rap* 120). Additionally, *The Psycho Realm* also exposes the news media manipulation which in many cases provides an adulterated vision of the community: “Through TV set nonsense/ we sit and fit as the face of violence”.

Many *corridos* of the Mexican-American War and posterior years give a similar account of the abuse suffered by the Mexican-American community in the Texan-Mexican border. The aforementioned “*El corrido de Gregorio Cortez*”, among many others, are representatives of the harassment suffered by those communities, who, after the American victory over the Mexicans, were displaced from their former nationality and became United States citizens. A poor understanding of English, as well as the proliferation of pioneers coming from the East coast in search of new lands to inhabit, led this ethnic minority to a status of second class citizenship which lasted until recently. Subsequently, many ballads demanded social justice, glorified the heroes who fought against the oppressive Anglo system and also ridiculed the Anglos, such as the well-known “*Corrido de Joaquin Murieta*”:

“Por cantinas me metí,
castigando americanos.
"Tú serás el capitán
que mataste a mi hermano.
Lo agarraste indefenso,
orgulloso Americano.”

Despite the fact that both violence and police abuse are very common themes in Chicano rap, it is still the racial pride and the demands for the recognition of their own cultural values through the decolonization of their systems which stand out as the major issues of concern in their lyrics. The necessity to exhibit their *mestizaje* is present in their culture, “in order to situate themselves within a broad and often global history of struggle related to racial discrimination and a demand for civil rights” (“Popular Music and Postmodern *Mestizaje*” 88). Chicano music, thus, emerges as the perfect vehicle to reflect their identity, since as Rafael Pérez-Torres asserts, “the hybridity of music becomes not just a means of blending various cultural influences and styles, but rather a way to highlight the relation quality of Chicano/a identity” (“Popular Music and Postmodern *Mestizaje*” 89).

Chicano nationalism is present through different formulae chosen by the rapper himself. To begin with, *caló* and the street slang are the usual languages found in these songs. The first Chicano rapper in scene, *Kid Frost*, released in 1990 a song entitled “La Raza”, where he specifically addressed the language he used (“the form that I’m speaking is known

as *caló*”), so he could “mark linguistically his Chicano identity” (“Popular Music and Postmodern *Mestizaje*” 90). On the same basis, and according to Fernando Pedro Delgado, “Kid’s Frost use of linguistic resources constructs borders around Mexican-American experiences and Chicano identity. He is delimiting and affirming a particular audience, a strategy with certain artistic and ideology (...) value” (104). Nationalism is very present in the song as well, which he marks specifically by claiming himself to be an “Aztec warrior”, a “Chicano, and I’m brown and proud.” Furthermore, by sampling an old Mexican-American song he “thematizes collective memory in its lyrics and melody (...) to construct what on the surface appears to be a Chicano protonationalism” (Saldivar 128).

Many of the songs advocate a Chicano social consciousness, defending their rights and denouncing the confrontations with the authorities. On the same basis, many of these rappers give accounts of their lives in order to demonstrate, proudly, that, regardless of their living conditions or environment, they have overcome a system which neglects them. For that reason, the rapper from Whittier, *Krazy Race*, in his song “Do You” overtly comments this: “I don’t want to be a product of my environment/ I want my environment to be a product of me”. He subsequently does not want to be affected by what it seems to be a hostile environment, but on the contrary, he aims at to be the one taken as an example by the youngsters living in the *barrios*. The interethnic East Los Angeles band *Delinquent Habits*, on the other hand, proudly remarks how Los Angeles would not be the same without the people of Mexican descent: “It wouldn’t be L.A. without Mexicans”, and furthermore, they explicitly tell the audience, how their community will last forever in California: “My DNA is everlasting” (“This is L.A.”). A nationalistic sentiment of the *barrio* and of the *Raza* is accounted as well as in the Pico Union District’s (California) rap group *Sick Symphoniez*’s “In This Lifetime”: “There ain’t no city like my city in this whole world/ (...) I grew up in the ghetto but I love my hood”.

Similarly, the rap-fusion groups formed in Los Angeles *Aztlán Underground* and *Rage Against the Machine* become much more political in their speeches. Both *Aztlán Underground* with “Decolonize” and *Rage Against The Machine* with “People of the Sun”, describe the processes of colonization of the American continent and their subsequent massacres. For that reason, both groups incite the audience to take political action against a corrupt system which devaluates, and at a certain point, neglects their cultural ancestry. Furthermore, to rise against the system, as is the case of *Rage Against the Machine*, whose Zack de la Rocha “asserted his Chicano identity and identified with third world struggles” (“Chicano Hip-Hop and Postmodern *Mestizaje*” 329) by means of political lyrics: “That vulture came to try and steal ya nam/ But now you got a gun, yeah this is for the people of the sun” (“People of the Sun”). The Californian band, symbolically utilizes the vulture as a figure for the corrupted American system, and by means of the employment of a gun, they incite the audience for revolution. In addition, they pay tribute to those Amerindians annihilated in the Spanish conquest of the Americas. Similarly, *Aztlán Underground*, goes further beyond claiming “We didn’t cross the border/ the border crossed us”, and profusely criticizes the processes of assimilation in Anglo culture appropriated by a certain part of the Mexican-American community:

“You try to be white and its very respectable
 But be Xicano and its highly unacceptable
 Then we’re termed Hispanic as if we were from Spain
 Trying to insert us in the American game
 And we’re called wetbacks like we’ve never been here

When our existence on this continent is thousands of years
This is our state of the *indigena* today”.

Besides, the group reclaims their indigenous heritage, not only by affirming their long-term inhabitation, but also by rejecting the controversy of the word “Hispanic”. Their political consciousness is present from the name of the group itself, and therefore consider the Southwestern territories of the United States as the mythical *Aztlán* (original homeland of the Aztecs), and they echo it so in the song by saying “We have returned to Aztlán!”. Similarly, *Rage Against the Machine* also gives references of Mexican history by mentioning *Cuauhtémoc*¹ or some of the old tribes of the Mexican territories (*Maya* and *Mexica*). They recall their indigenous inheritance so they can “show something of their richness of cultural critique in and around (trans)national identity and demonstrate also the dimensions of an emergent Chicano/a oppositional practice” (Saldivar 128) and, thus, add further to the *mestizaje/ mulataje* of the Chicano rap (“Chicano Rap Roots: Black-Brown Cultural Exchange and the Making of a Genre” 944).

To sum up, it is essential to understand in the first place that “Hip-hop [and consequently rap as well] is an interethnic contact zone that allows for the creation of new expressive cultures and new identities for young people” (“Chicano Hip-Hop as an Interethnic Contact Zone” 181), and therefore, serves as a vehicle of expression of the demands and concerns of this new generation of Mexican-Americans. Music serves as the place where communities can interconnect, and consequently, “the music affirms that the passage between cultures, between nations, between communities is at once difficult, necessary and inevitable” (“Chicano Hip-Hop and Postmodern *Mestizaje*” 334).

Secondly, the richness and diversity of the Chicano *folklore* serves to the creation and constant renewal of the traditional Mexican-American music, as it is the case of the *corrido*, ancestor in essence of Chicano rap. Both forms of oral poetry are instruments of dissent and resistance against the hegemony of the white American society, as well as vehicles of information and tradition, considering that they maintain in time the historical events of the community.

On the same basis, *Mestizaje* is central to the development of the Chicano identity, since it is necessary to understand the constant navigation of the community between a double-shaped lore and tradition. In this context, hybridity will embody any cultural form of the community, seeing that “it helps articulate a cultural strategy for agency and change while at the same time evoking a sense of historical place and connection by naming a racialized subjectivity” (“Chicano Hip-Hop and Postmodern *Mestizaje*” 325). Chicano Rap celebrates the *mestizaje* of the community, and what is more, and as *Brwn Bflo*² claims in “Never Been Gone” their *barrio* pride as “we gonna represent the underground where we gonna stay forever/ that’s how it’s always gotta be my friend”. Thus, Chicano music in general, and the *corridos* and rap in particular serve not only as instruments of resistance against an domineering Anglo hegemony, but also as a “liberating process inscribed by tremendous political, social and cultural conflict” (“Chicano Hip-Hop and Postmodern *Mestizaje*” 333).

Notes

¹ The Aztec ruler when the Spanish Empire conquered Mexico.

² This rapper named himself Brown Buffalo in order to honor the famous Chicano lawyer Oscar ‘Zeta’ Acosta, famous for his political and social activism during the *Chicano Movement*.

Works Cited

- Anonymous. "Corrido de Joaquin Murieta". Canales de Zamora, Jess and Grant Evans. *College of Liberal Arts. The University of Texas at Austin*. 2002. Web. 20 December 2010.
- Anonymous. "La toma de Cuautla por Zapata". Ibarra Rivera, Gilberto and Jose Carlos Cota Osuna. *Bibliotecas Virtuales de Mexico: Emiliano Zapata 1909-1919*. 2003. Web. 20 December 2010.
- Aztlán Underground. "Decolonize". *Sub-Verses*. D-3 Entertainment, 1998 . CD.
- Brwn Bflo (Brown Buffalo). "Never Been Gone". *Never Been Gone*. Brwn Bflo Records, 2009.CD.
- Chew Sanchez, Martha I. *Corridos in Migrant Memory*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006. Print.
- Cypress Hill "Pigs". *Cypress Hill*. Sony, 1991. CD.
- Delgado, Fernando Pedro. "Chicano Ideology Revisited: Rap Music and the (Re)articulation of Chicanismo". *Western Journal of Communication*. 62.2 (1998): 95-113. Web, 20 January 2012.
- Delinquent Habits. "This is L.A.". *Here Come the Horns*. BMG, 1998. CD.
- Eguiarte Bendímez, Enrique A. "El corrido mexicano: Elementos literarios y culturales". *Rilce*, 16.1 (2000)77-92. Web. 30 November 2011.
- El Teatro Campesino. "El corrido de César Chávez". "Las voces de los campesinos". Chatfield, LeRoy. *Farm Worker Documentation Project*. Si Se Puede Press, 2004. Web. 18 January 2010.
- Forman, Murray. "Keeping It Real? African Youth Identities and Hip-Hop". *Critical Studies: Music, Popular Culture, Identities*. Ed. Young, Richard. New York: Rodopi, 2002. (89-118). Print.
- Funky Aztecs feat 2Pac. "Slippin' into Darkness". *Día de los muertos*. Raging Bull, 1995. CD.
- Ibarraran Bigalondo, Amaia. "Depictions of Fatherhood in Contemporary Mexican/ Chicano Corridos". *Op. Cit.*, 12 (2010): 35-55. Web. 2 April 2012.
- Kelly, Raegan. "Hip Hop Chicano: A Separate but Parallel Story". *It's Not about a Salary... Rap, Race and Resistance*. Ed. Cross, Brian. NY: Verso, 1993 (65-76). Print.
- Kid Frost. "La Raza". *Hispanic Causing Panic*. Virgin, 1990. CD.
- Lil' Rob. "Something 2 Relate". *Crazy Life*. Familia Records, 1997. CD.
- Martínez, Rubén. "East Side Stories: Joseph Rodriguez's Images of East L.A.". *East Side Stories: Gang Life in East L.A.* Ed. Rodriguez, Joseph, Ruben Martinez and Luis Rodriguez. New York: Powerhouse Books, 1998. (9-33). Print.
- McFarland, Pancho. *Chicano Rap: Gender and Violence in the Postindustrial Barrio*. Austin: University of Texas Press, 2008. Print.
- . "Chicano Rap Roots: Black-Brown Cultural Exchange and the Making of a Genre". *Callaloo*: 2006, 29.3: 939-955. Web. 20 October 2011.
- . "Chicano Hip-Hop as an Interethnic Contact Zone". *Aztlán*: 2008, 33: 173-182. Web. 20 October 2011.
- Morales, Gabe. "Chicano Music: An Influence on Gang Violence and Culture". *Journal of Gang Research*, 10.2 (Winter 2003):55-63. Web. 15 January 2011.
- Paredes, Américo. *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero*. Austin: University of Texas Press, 1958. Print.

- Pérez-Torres, Rafael. "Popular Music and Postmodern Mestizaje". *Mestizaje: Critical Uses of Race in Chicano Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. (85-114). Print.
- . "Chicano Hip-Hop and Postmodern Mestizaje". *The Chicano Cultural Studies Reader*. Chabram-Dernesian, Angie. New York: Routledge, 2006. (324-334). Print.
- Pulido, Isaura. "'Music fit for us minorities': Latinas/os' Use of Hip Hop as Pedagogy and Interpretative Framework to Negotiate and Challenge Racism". *Equity & Excellence in Education*, 42.1 (2009): 67-85. Web, 29 March 2012.
- Rage Against the Machine*. "People of the Sun". *Evil Empire*. Sony, 1996. CD.
- Saldivar, José David. "On the Bad Edge of *La Frontera*". *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press. 1997. (95-129). Print.
- Sánchez Jankowski, Martín. *Islands in the Street: Gangs and American Urban Society*. Berkeley: California University Press, 1991. Print.
- Sick Symphonies*. "In This Lifetime". *Sickside Stories*. Image Entertainment, 2005. CD.
- Tatum, Charles M. "Music". *Chicano Popular Culture: Que Hable el Pueblo*. Tucson: University of Arizona Press, 2001. 14-48. Print.
- The Psycho Realm*. "Enemy of the State". *A War Story Book I*. Sick Symphonies, 2004. CD.
- . "Order Trough Chaos". *A War Story Book I*. Sick Symphonies, 2004. CD.

Cadáveres en Vida: Memorias, Espacios, y Literature en Operación Masacre

Irina Popescu

Berkeley University

En su obra, "The Storyteller," Walter Benjamin nos dice que el problema con la comunicación post-guerra es que la experiencia se ha transformado en un sistema de información. Nuestra habilidad oral de intercambiar experiencias y comunicar a través de esta reciprocidad ha desvanecido. "La nueva manera de comunicar", según Benjamin, "es la información."¹ La oralidad, tan fundamental para el proceso de comunicación, ha dejado de servirnos. El problema con el sistema de información que nos atrapa es que previene la interpretación, e impide nuestras habilidades contemplativas. Rodolfo Walsh comenzó a escribir *Operación Masacre* en 1956, y lo publicó, como folletín, en la revista *Mayoría* en 1957. Podemos decir que *Operación Masacre* es un libro de información, de hechos, de evidencias, imitando el estilo periodístico tan familiar para Walsh. Podemos decir también que Walsh es entonces la pesadilla de Benjamín, un periodista que trata de representar a través de la información en vez de la experiencia. Sin embargo, en la obra de Walsh vemos que el sistema de representación se funda en la oralidad, en los recuerdos, los testimonios orales, el movimiento constante entre el presente y el pasado así como el uso de la memoria para representar la realidad a fin de recrear la experiencia. Los recuerdos poseen una oralidad que tiene la posibilidad de construir comunidades, colectividades. Son los recuerdos los que se convierten en hechos, en "pruebas," en historia. Walsh no es la pesadilla de Benjamín, es en vez, su narrador; un narrador que, desafortunadamente, no puede salir de su tiempo y de los sistemas representativos que lo mantienen, pero que sin embargo utiliza la experiencia obtenida a través de la oralidad para reconfigurar (o reformar) el sistema de información atacado por Benjamín. Walsh utiliza estos dos modos de representar --experiencia e información-- tratando de crear un realismo social que mapea la vida cotidiana de las víctimas, creando un espacio tranquilo en el principio, un espacio de trabajadores, mientras que muestra, a través de la información que está recogiendo, la violación, corrupción, y destrucción de ese espacio.

En *Operación Masacre* la imposibilidad de saber completamente lo que ocurrió, lo que es verdad, siempre complica el proceso de lectura. Walsh nos cuenta una historia, trazando los contornos de Buenos Aires, los trabajadores, sus familias, y las voces de nuestros protagonistas. Concentrándome específicamente en la primera parte del libro, voy a explorar, en este ensayo, los sistemas literarios (principalmente realistas) de representación utilizados para organizar y describir dos espacios: (1) el espacio de la memoria creado por la oralidad y (2) el espacio social, político, familiar, y físico de los muertos (Garibotti, Brión, Rodríguez, Lizaso y Carranza). Las pruebas residen en estos espacios- la ciudad, la memoria, el dialogismo, los cuerpos, todos contribuyen a demarcar las pruebas. Podemos ver entonces cómo Walsh utiliza el realismo literario para sostener su obra de "no ficción." Me interesa, más que nada, explorar cómo funcionan las herramientas literarias en el "Prólogo" y la primera parte del libro, y cómo contribuyen a la creación de un espacio histórico. La mezcla entre la realidad ("no ficción") y las herramientas literarias (el mapa de la ciudad, la memoria y la oralidad, los cuerpos entre la vida y la muerte), la mezcla entre la experiencia y la información, proporciona al libro el poder de existir como si fuese la Historia escrita en el presente. En el primer capítulo de su obra *Mimesis*, Erich Auerbach nos instruye que "the two realms of the sublime and the everyday are not only actually unseparated but basically

inseparable.”² Es esta combinación de lo “real” y lo “sublime” en el sistema de representación que me interesa descubrir y analizar en la obra de Walsh, con el fin de establecer las líneas de contacto entre el género literario (ilusión) y el género periodístico/histórico (real). Utilizando un sistema de representación que combina información y experiencia (la experiencia del lector), Walsh preserva una historia que de otro modo estaría perdida, mientras que continúa participando en una crítica política que condena al estado.

Espacios de Memoria en el Prólogo: Preservando Historia a través del Literario

“La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó en forma casual, a fines de ese año, en un café de La Plata donde se jugaba al ajedrez, se hablaba más de Keres o Nimzovitch que de Aramburu y Rojas, y la única maniobra militar que gozaba de algún renombre era el ataque a la bayoneta de Schlechter en la apertura siciliana.”³

Operación Masacre empieza con estas palabras. Desde el principio el lector se enfrenta con un mundo simultáneamente preciso e impreciso, un mundo de jugadores, un mundo que no está en contacto con su propia historia. Sin embargo, las primeras palabras, “la primera noticia sobre los fusilamientos,” ya nos dirigen a un mundo violento, un mundo en cual el objetivo principal del ajedrez, la conquista, se ha transformado en algo real, en algo presente. Con la palabra “clandestinos” tenemos la idea de la búsqueda que va a consumir la novela entera, una búsqueda que el lector va a experimentar de primera mano. Con “apertura” ya tenemos nuestro punto de partida que nos dirige hacia un momento histórico y actual, pero todavía ausente. Desde el comienzo, el texto ya se transforma en una experiencia para el lector. El narrador entra y se presenta en el “Prólogo”, tejiendo para el lector una trama detallada, que nos permite, como si fuésemos detectives, buscar pruebas a su lado. Desde el comienzo de su ensayo, “The Storyteller,” Benjamin nos presenta con una imagen del narrador como alguien que ha “already become something remote from us and something that is getting more distant.”⁴ Después nos dice que esta distancia ha causado que algo haya sido robado, “the securest among our possessions...the ability to exchange experiences.”⁵ Esa habilidad de intercambiar experiencias, de forzar una lectura activa sobre el lector, en el mundo clandestino y violento que representa Walsh, es el único método de obtener venganza en un país decidido a utilizar medios ilegales para legitimizar su endeble gobierno. “Experience,” describe Benjamin, “which is passed on from mouth to mouth is the source from which all storytellers have drawn,” la fuente que, en su poder de representar nuestra posesión robada también tiene el poder de reasignarle valor.⁶ El narrador de Benjamín, al utilizar su voz (algo inmaterial, sin cuerpo, y por lo tanto imposible de objetificar), tiene el poder de reestructurar el sistema de intercambio. Walsh, como narrador, también tiene un poder. No el poder de reestructurar el sistema capitalista, pero el poder de preservar la historia a través de lo literario; el poder, mediante el uso de la voz, de resistir la captura. “La obra de Rodolfo Jorge Walsh,” escribe Victor Pesce,

“es el riguroso trabajo con los materiales narrados mediante la dialéctica arriba descrita, a la que el escritor le otorgó una precisión muy pocas veces emulada. Ese dialogismo, para decirlo en términos de Mijail Bajtín, impulsaba en Walsh algo que después se volvió un especie de utopía personal...”⁷

La voz narrativa y la oralidad que produce y mantiene esta voz presentan un tipo de dialogismo en el sistema de *no-ficción* que Walsh utiliza para garantizar la verdad. El

dialogismo utilizado por Walsh establece un ámbito comunicativo entre el lector, el narrador, y el libro de *no-ficción*.

A continuación de las palabras que encabezan esta sección, Walsh nos traslada “seis meses antes,” a una medianoche en que la memoria y los recuerdos colonizan la narración. Desde la primera página del “Prólogo” el texto se transforma en un testimonio, lleno de “recuerdos” del pasado que se van a transformar en hechos del presente cuando comienza el libro. Un panorama borroso aparece en el “Prólogo” como si el autor tratase de establecer un mapa desde el principio, un mapa impreciso que el narrador va a aclarar durante su narración.

“Recuerdo cómo salimos en tropel, los jugadores de ajedrez, los jugadores de codillo y los parroquianos ocasionales, para ver qué festejo era ese, y cómo a medida que nos acercábamos a la plaza San Martín nos íbamos poniendo más serios y éramos cada vez menos, y al fin cuando crucé la plaza, me vi solo, y cuando entré a la estación de ómnibus ya fuimos de nuevo unos cuantos...Recuerdo que después volví a encontrarme solo, en la oscurecida calle 54, donde tres cuadras más adelante debía estar mi casa, a la que quería llegar y finalmente llegué dos horas más tarde, entre el aroma de los tilos que siempre me ponía nervioso...Recuerdo la incoercible autonomía de mis piernas....tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: ‘Viva la patria’ sino que dijo: ‘No me dejen solo, hijos de puta...’ Después no quiero recordar más, ni la voz del locutor en la madrugada anunciando que dieciocho civiles han sido ejecutados en Lanús, ni la ola de sangre que anega al país hasta la muerte de Valle... Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa... ¿Puedo volver al ajedrez?”⁸

En este párrafo vemos cómo nuestro narrador se acerca al trauma, al momento histórico que está transformándose en algo más visible para los jugadores de ajedrez, comenzando a sentir su autonomía. Cuando Auerbach escribe sobre *Le Pere Goriot* de Balzac, vemos cómo las descripciones realistas son “directed to the mimetic imagination of the reader, to his memory –pictures,” sugiriendo que los autores que están buscando representar una realidad en particular, deben contar con la memoria de sus lectores.⁹ Esto significa que el elemento visual y los sentimientos evocados por un color, una palabra, o un olor, tienen una importancia central en las descripciones realistas. Walsh, en la cita de arriba, empieza con una atmósfera de confusión (ya que no se sabe que el festejo fue en realidad un acto de violencia); él es parte de un grupo y después se queda solo para darse cuenta de lo que está pasando. Cuando el narrador se encuentra solo tenemos una explosión de descripciones que utilizan el mundo sensorial del lector para representar la escena. “El aroma de los tilos,” una imagen pastoral con un aroma tranquilizante para nuestros sentidos, se combina con la palabra “nerviosa,” que nos lleva lejos de la tranquilidad establecida sólo un momento antes. Walsh utiliza su memoria y la memoria sensorial del lector, sus “memory-pictures,” como dice Auerbach, para mantener al lector atado al mundo *de no-ficción*. Un autor que no escribe literatura, propiamente dicho, tiene una mayor dificultad para controlar al lector, ya que cuando leemos hacemos un pacto con nuestro autor y con su sistema de representar la realidad. Cuando leemos a Walsh entramos en otro mundo, uno de *no-ficción* en el que el autor nos presenta, no con representaciones de la realidad, pero con la realidad misma. Walsh, queriendo representar en su proyecto lo que de otra manera estaría ausente (la historia de los fusilados), necesita convencer al lector como un autor literario nos convence cuando entramos en un mundo nuevo. En otras palabras, Walsh presenta las pruebas (los hechos y las evidencias) en un aura literaria y emotiva para optimizar su poder afectivo y político.

Walsh no quiere solamente mostrar una realidad con algunos hechos y pruebas; quiere que el lector sienta, se emocione por las descripciones de “no-ficción.” Ya sabemos que el mundo casi ilusorio de literatura tiene el poder de emocionar al público con el uso de un sistema narrativo lleno de frases sentimentales o metáforas poderosas. Pero Walsh, como nos dice en el “Prólogo”, no quiere crear un mundo literario, sino una “investigación.”¹⁰ No obstante, él utiliza algunas herramientas literarias para convencernos y así preservar la historia borrosa de 1956. Como escriben Gloria Pampillo y Marta Urtasun en un ensayo sobre Walsh,

“Una de las virtudes más notales de *Operación Masacre* es su eficacia persuasiva. Treinta y cinco años después de su primera publicación como libro, vuelve a despertar en un auditorio compuesto tanto por las generaciones que fueron testigos de la vasta masacre posterior como por aquellos más jóvenes, entre cuyos recuerdos de la infancia se cuentan las desapariciones y los exilios, la indignación frente a la matanza de un grupo anónimo de civiles y el convencimiento del valor de la justicia.”¹¹

Para poder mantener su eficacia persuasiva, Walsh entra en el mundo de la memoria, un mundo que es comunicable solamente a través de las historias orales dictadas por quienes las han vivido. “La violencia,” nos dice Walsh en el “Prólogo”, “ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos.”¹² Los recuerdos se mezclan con la historia aquí, y cuando Walsh no quiere recordar más, vuelve a su juego de ajedrez y la literatura fantástica que leía. No obstante, la violencia, una vez vista por Walsh, había marcado las paredes y ventanas de su mente y cuando finalmente habló con Juan Carlos Livraga no podía volver al ajedrez decidiendo en vez abandonar la literatura fantástica y los cuentos policiales, para dar vida y voz a la realidad y al fusilado que vive. Walsh no puede volver a escribir literatura pero tampoco puede dejarla completamente, ignorando los métodos literarios que había utilizado en el pasado.

La memoria reina sobre el “Prólogo”, siempre actuando sobre los hechos históricos. Pero esta memoria se transforma en algo colectivo, algo compartido entre el narrador, el lector, y las personas que vamos a encontrar en la primera parte del libro. “Simplemente quiero decir que en algún lugar de este libro escribo ‘hice,’ ‘fui,’ ‘descubrí,’” escribe nuestro narrador, “debe entenderse ‘hicimos,’ ‘fuimos,’ ‘descubrimos.’”¹³ Todo se transforma en una colectividad; las memorias, la búsqueda, los hechos, las voces, todo. No hay un narrador, hay una colección de voces que narran, una colección de testimonios que construyen la realidad. Walsh, como nos presentan Pampillo y Urtasun, está

“encargado de una tarea persuasiva, y el auditorio, que realizará una tarea interpretativa adhiriendo o no a las tesis que se le presenten. Por otra parte, la explícita enunciación de los nuevos datos, las pruebas y los testimonios subrayan la ya presente multiplicidad de las voces en la configuración discursiva.”¹⁴

Esta multiplicidad toma el lugar de un sistema jurídico que en 1956 había fallado. Al presentar pruebas al tribunal de la opinión pública, *Operación Masacre* se convierte en el único espacio donde la justicia y la verdad pueden existir. Este es el primer espacio que este ensayo analiza. Es un espacio que nos abre la puerta para las descripciones que Walsh usa en la primera parte del libro, donde la memoria creada inicialmente anida en el segundo espacio, el de las víctimas.

Carranza, Garibotti, Rodríguez, Lizaso, y Brión: Voces y Vidas del los Fantasmas

Antes de empezar mi exploración de la primera parte del libro, quiero situar el género creado por Walsh y la responsabilidad del lector cuando entra en una lectura organizada por historia, literatura y periodismo. La crónica, dice Rita de Grandis en un artículo titulado “La Escritura del Acontecimiento,” “fue adoptada en Hispanoamérica con el romanticismo y el modernismo... para Martí la crónica era algo más que una encrucijada entre periodismo y literatura... la crónica fue el vehículo que le permitió la constitución de una obra en su doble sentido, de libro y acto.”¹⁵ Las palabras de Martí, cuando hablaba sobre la crónica como “libro y acto,” reverberan cuando pensamos en *Operación Masacre*, señalando que el proceso de ganar visibilidad para un momento histórico, que por otra parte no habría podido aparecer, está acompañado por una especie de narración híbrida en que las imágenes, los eventos, las descripciones, no son estáticas, pero móviles. La crónica, una forma híbrida, actúa sobre el lector con su movimiento constante entre géneros y representaciones, dándole una apertura para ver un mundo ausente, un mundo que gana visibilidad cuando las páginas dan vuelta. Al utilizar la crónica, Walsh combina el realismo literario con las descripciones reales encontradas en los cuentos históricos y con los acontecimientos descriptivos en las obras periodísticas. Walsh, habiendo creado el espacio ancestral (el espacio de la oralidad) necesario para rescatar al pasado, procede a abrir el espacio entre lo sabido y lo olvidado, respirándole vida a los cadáveres anónimos de León Suarez.

Operación Masacre, desde la primera página del “Prólogo”, fuerza al lector a leer de otra manera. No es solamente que el lector se transforma en un detective junto con el narrador; el lector necesita traspasar la línea dividiendo la red de géneros, leyendo literatura, historia, y periodismo al mismo tiempo. ¿Pero, por qué no escribir solamente literatura o historia? Si tenemos hechos y acontecimientos, ¿por qué no crear un texto que contenga solamente hechos y acontecimientos? ¿Por qué crear un libro que entra en las vidas privadas de las víctimas?, ¿por qué forzar el lector a encontrarse con las esposas, los hijos, las madres de los fusilados? Para dar una experiencia al lector, para transformar la información en algo más emocionante, más humano. “La crónica,” nos instruye Grandis, “subdivide la progresión temporal del acontecimiento en una multitud de instantes discretos, que es necesario historiar, fijar dentro de una trama que es a la vez temporal y narrativa. En *Operación Masacre* estos instantes discretos están recogidos en detalle, por ejemplo, en la primera parte: ‘Las personas.’”¹⁶ *Operación Masacre* describe y trata de representar lo violento, mostrándonos en sus páginas las vidas de los muertos, transformándolos en fantasmas que todavía tienen voz y cuerpo. La violencia siempre existe en una red de representaciones porque nunca tienen ni las palabras ni el lenguaje de representarse enteramente. Al utilizar varios registros, Walsh obliga a los géneros y los sistemas de representaciones a encontrarse en la página, abriendo otro sistema de representación que el lector necesita construir en su lectura. El lector, entonces, se pone más consciente de como él sigue leyendo y descifrando las representaciones encontradas por todo el libro.

La primera parte de *Operación Masacre* está dividida en trece segmentos, todos titulados con el nombre de una víctima. El primer segmento empieza:

“Nicolás Carranza no era un hombre feliz, esa noche del 9 de junio de 1956. Al amparo de las sombras acababa de entrar en su casa, y es posible que algo lo mordiera por dentro. Nunca lo sabremos del todo. Muchos pensamientos duros el hombre se lleva a la tumba, y en la tumba de Nicolás Carranza ya está reseca la tierra.”¹⁷

sido asesinado. Desde la primera frase el uso del pasado (“era”) y la fecha precisa del El lector entra en la casa de Carranza, cara a cara con la vida privada de un hombre que ha

presente que Walsh trata de traer a la vida (“esa noche del 9 de junio”), crea un espacio lleno de fantasmas que quieren estar presentes, que quieren ser reconocidos y representados. Esta mezcla del pasado y el presente muestra el punto de contacto entre literatura (presente) e historia (pasado), demostrándonos que, en esta primera parte, las representaciones literarias tienen la posibilidad de transformarse en historia. La tumba, mencionada al principio, representa tanto la tumba de Carranza como la tumba metafórica del hecho histórico sin su preservación en la obra de Walsh. Auerbach, escribiendo sobre el realismo de Zola, nos recuerda que

“the slow transition from torpid resignation to conscious awareness of one’s own situation, the budding of hopes and plans, the various attitudes of different generations; then to the somber poverty and the reeking atmosphere of the room, the densely packed bodies, the simple appositeness of the speeches...”¹⁸

El lector de Zola se mueve de la resignación al reconocimiento a través del modo de representar que transforma su mente en algo más activo y perspicaz. El lector de Walsh también se enfrenta con un tipo de naturalismo aquí que hace demandas sobre la concentración del lector. Todas las descripciones parecen despojadas de encanto literario, existiendo solamente como hechos carentes de componentes estéticos. Pero no es así. Como podemos ver en el primer párrafo y cómo vamos a ver después, la narración hace algunas demandas sobre el lector.

En su ensayo, “El Sueño Eterno de Justicia,” Ana María Amar Sánchez nos muestra que el género y las representaciones establecidas por Walsh, “juegan en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción...y la de ser un espejo fiel de esos hechos.”¹⁹ Aunque este ensayo nos da un buen punto de partida para comprender la forma híbrida de *Operación Masacre* y el proyecto de reflejar la realidad a través de la “no ficción,” Sánchez, como la mayoría de los críticos que escriben sobre *Operación Masacre*, no entra en la narración propia para involucrarse en lecturas cercanas. Sánchez nos dice que “la narración testimonial trabaja con dos procedimientos interrelacionados: la expansión de la historia y la concentración en el detalle.”²⁰ Sin embargo, entrando en la narración, yo quiero ver *qué* detalles entraron en el libro, *cómo y por qué* están contruidos, y cómo funcionan para dar voz a las víctimas y a la historia.

Ni bien nuestros ojos contemplan las palabras en la primera página, “y es posible que algo lo mordiera por dentro,” entramos en un espacio, un mundo, de lo posible, en el que nunca vamos a saberlo todo. El narrador nos presenta con ausencias, lo desconocido que puede solamente crear posibilidades, líneas de fuga. Todo es posible pero nada se sabe, la única cosa que es verdad, que es real y existe sin cuestión, es que vivía alguien llamado Nicolás Carranza y que ya no existe porque ahora está muerto. Como nos instruyen Urtasun y Pampillo, “es necesario que estas personas dejen de ser individuos abstractos y adquieran carnalidad, ocupen el campo de la conciencia del lector, actúen sobre su sensibilidad.”²¹ Es esta carnalidad que transforma el sistema de información en un sistema de experiencia en el que el lector puede sentir y tener empatía por las víctimas y sus familias. Rita de Grandis, citando a Hayden White, nos recuerda que la diferencia entre los acontecimientos históricos y los imaginarios no es tan evidente como parece. “Historical events,” escribe White,

“differ from fictional events in the ways that it has been conventional to characterize their differences since Aristotle. Historians are concerned with events which can be assigned to specific time-space locations, events which are (or were) in principle

observable or perceivable, whereas imaginative writers -poets, novelists, playwrights- are concerned with both of these kinds of events, imagined, hypothetical, or invented ones.”²²

En su combinación de estos dos mundos, el histórico y el literario, nuestro narrador existe como historiador y como autor, componiendo un discurso histórico a través las estrategias literarias. “La historia,” escribe Grandis, “se da como lección; el sujeto aparece vacío,” pero en Walsh vemos directamente que la objetividad, tan importante para el proyecto histórico, se transforma, extendiéndose hacia la subjetividad.²³ No tenemos solamente una lección llena de sujetos vacíos, tenemos sujetos llenos de vida, con familias y barrios, con voces y esperanzas. Hay muchas cosas invisibles en la obra de Walsh, pero él nos dice que son invisibles y que nunca vamos a llegar al conocimiento completo, que jamás vamos a saber todo, sugiriendo que el proyecto histórico no puede capturar la totalidad y que todo funciona a través de la hipótesis y del azar. Lo que podemos saber es que Carranza existió, que tenía una esposa, seis hijos, y que vivió en el “barrio obrero de Boulogne.”²⁴

En esta primera parte el narrador nos muestra un panorama de un Buenos Aires obrero, mapeando Boulogne, el barrio que va a reaparecer a través de la primera parte. Boulogne gana visibilidad aquí, representando otra parte de la ciudad tan conocida por el resto del mundo, la parte menos literaria digamos, la parte llena de gente que pertenece a la clase media-baja. “El barrio obrero de Boulogne” se transforma, en la segunda sección titulada “Garibotti,” en “El Barrio Obrero de Boulogne,” un sustantivo propio. El espacio de los trabajadores representa el espacio más puramente argentino en el texto, mostrado por medio de las descripciones detalladas del interior de las casas. Por ejemplo, en la casa de Garibotti vemos que

“la pasión decorativa o recordatoria culmina en la prevista litografía de Gardel, recortado en negro, el sombrero casi tapándole la cara, el pie apoyado en una silla, pulsando la guitarra.”²⁵ Pero es una casa limpia, sólida, discretamente amoblada, una casa donde puede vivir bien un obrero. Y “la empresa” les cobra menos de cien pesos de alquiler.”²⁶

El narrador siempre nos sitúa en los detalles del lugar, de la calle, diciéndonos que nos “conviene retener el detalle [porque] tiene cierta importancia.”²⁷ ¿Por qué incluir descripciones del interior de la casa de Garibotti? ¿Es importante mencionar la litografía de Gardel en un libro de no-ficción que quiere inmortalizar una historia ausente? Estos detalles, estas descripciones aparentemente inútiles, representan la única interioridad que el narrador puede mostrarnos manteniendo todavía su objetividad. Pero en estas descripciones podemos ver la intersección entre objetividad y subjetividad, entre representaciones históricas/periodísticas y literarias. Si tuviésemos solamente una descripción del barrio desde afuera, como una fotografía inmóvil, estática, nunca seríamos capaces de sentir por las víctimas. El narrador trata de hacernos sentir, ya que a través de nuestra empatía puede también forzarnos a tomar parte en una crítica política. Al utilizar estos tipos de detalles interiores, quiere eliminar la etiqueta “peronista” en referencia a las víctimas, y reemplazarla con la etiqueta “argentino.” No importa si Garibotti o Carranza eran peronistas, lo que importa es que tenían la litografía de Gardel, que pagaban el alquiler cada mes como todos, que vivían y trabajaban para sus familias. Lo que importa es que eran principalmente argentinos, como todos leyendo *Operación Masacre* cuando se publicó. Al borrar sus tendencias peronistas, Walsh puede efectivamente decir que el gobierno argentino del 1956 había matado argentinos, no peronistas. Al borrar las posibles tendencias peronistas de las

víctimas, Walsh efectivamente las despolitiza, revelando el hecho fundamental de que el gobierno argentino había ejecutado a ciudadanos argentinos, no a peronistas.

Tenemos un momento en “Garibotti” en que la descripción de la casa y la vida familiar de Garibotti es interrumpida por la voz de Florinda cuando se acuerda de su muerte: “¿Qué viene a hacer Nicolás Carranza?- Vino a sacármelo. Para que me lo devolvieran muerto’ –recordará Florinda Allende con rencor en la voz.”²⁸ En esta interrupción nos damos cuenta que la voz de Francisco que escuchamos justo después es una voz perdida, una voz fantasmal que sigue hablando a través de las palabras y recuerdos auditorios de Florinda. Otro ejemplo de esta voz fantasmal aparece en un título, “Me Voy a Trabajar...,” en la sección que habla sobre Vicente Damián Rodríguez. “Me voy a trabajar” son las últimas palabras que Vicente le dijo a su esposa y reverberan cuando el texto nos fuerza a encontrarlas dos veces. La sección describiendo a Rodríguez empieza en el presente y nos muestra el futuro horroroso del hombre:

“Es una torre de hombre este Vicente Damián Rodríguez , que tiene 35 años, que carga bolsas en el puerto, que pesado y todo como es juega al fútbol, que guarda algo infantil en su humanidad gritona y descontenta, que aspira a más de lo que puede, que tiene mala suerte, que terminará mordiendo el pasto de un potrero y pidiendo desesperado que lo maten, que terminen de matarlo, sorbiendo a grandes tragos la muerte que no acaba de inundarlo por los ridículos agujeros que le hacen las balas de los máuseres.”²⁹

Tenemos una descripción física aquí, sin elaboraciones, solamente “una torre de hombre,” haciendo lo que le va a suceder mucho más grotesco cuando la torre es literalmente derrocada. Las próximas descripciones comentan sobre su personalidad, su suerte, cosas fuera de los aspectos físicos, fuera de lo que podemos ver. Walsh evoca la humanidad falible de Rodríguez, recordándonos que “aspira a más de lo que puede,” una imagen clásica de una Argentina pobre pero con esperanza. La palabra “humanidad” entra en contacto con la última imagen física, visible, que tenemos de Rodríguez: sus dientes mordiendo el pasto, pidiendo la muerte. Colocando “humanidad” cerca de esta imagen inhumana, es otro modo en que nuestro narrador está, tácticamente, criticando el sistema político que permitió este tratamiento de otro ser humano. Esta una de las más descriptivas, más espeluznantes representaciones de la tortura en la primera parte del libro. Podemos visualizar esa torre de hombre tumbado en el pasto, desesperado, abrazando la muerte sobre la vida. ¿Por qué es que no conocemos los detalles tan gráficos en la muerte de Carranza y Garibotti? Walsh nos presenta con una imagen que no podemos sacar de nuestras cabezas, una imagen violenta que permanece, evocando empatía para un grupo de gente, una clase: los pobres.

Esta sección es significativa no solamente por su capacidad de crear esta voz sin cuerpo, pero también por su representación de una familia empobrecida viviendo en “Yrigoyen 4545.”³⁰ La importancia de este lugar no puede ser exagerada, porque es mucho más específico que el barrio Boulogne y, en su especificidad, gana una representación casi antropológica. Cuando la pobreza descrita en esta sección se combina con las palabras de Rodríguez (“me voy a trabajar”), vemos que la inclinación de nuestro narrador hacia las representaciones de un Buenos Aires obrero trata de revelar la desigualdad profundamente arraigada en el país. El trabajo es una parte tan fuerte de la identidad de Rodríguez que siempre reside en las últimas palabras que le había dicho a su esposa. No sabemos si él se va a trabajar realmente, nunca vamos a saber. Lo que sabemos es que nunca volvió a su casa y el próximo momento en que lo vimos, como lectores, es en el carro de asalto donde lo llevaban

a la muerte. Lo que sabemos es que era pobre, tenía hijos y esposa, y que sus últimas palabras podrían ser “me voy a trabajar.” “Por un lado,” dice nuestro narrador, “Rodríguez es opositor, peronista. Por otro, es un hombre comunicativo, locuaz, a quien le resulta muy difícil callar algo importante.”³¹ Estos dos lados construyen el sistema que Walsh critica fastidiosamente, en que el ser peronista (en algunos casos), ser opositor, es ser pobre, ser obrero. Las representaciones y descripciones de Rodríguez en esta sección señalan un marco fuera del marco principal (i.e. la representación de las víctimas en sus vidas privadas); aquí encontramos el reemplazo de “peronista” como una marca de identidad y su substitución por “pobre,” una marca más adecuada ya que Walsh intenta aquí ayudar a su país a superar el abismo abierto tras la deposición de Juan Domingo Perón.

Esta marca no funciona tan bien cuando nos centramos en Mario Brión y Carlos Lizaso, dos hombres relativamente bien establecidos económicamente en comparación con Rodríguez. Nuestro narrador utiliza otros tipos de representación para crear los retratos de estos hombres, retratos basados más sobre la apariencia física y psicológica relegando, en cierta medida, las descripciones íntimas de la vida familiar y el espacio privado. El narrador intenta inculcar una forma de empatía política en el lector, diferente de la que el lector sentía por Rodríguez y su pobreza. “Lizaso,” la sexta sección, empieza con algunas palabras que describen a la víctima: “Más nítida, más apremiante, más trágica, aparece la imagen de Carlitos Lizaso. Tiene veintiún años este muchacho alto, delgado, pálido, de carácter retraído y casi tímido.”³² No tenemos descripciones físicas de Garbotti ni de Carranza pero esta sección empieza con este tipo de descripciones, mostrándonos no a “Carlos,” un hombre, pero a Carlitos, un chico tan frágil, tan dulce, que es casi infantil. En las primeras dos secciones no tenemos este tipo de narración, el narrador no instruye nuestra lectura a través de palabras como “trágica” o “apremiante,” solamente narra, dándonos algunas entradas en las vidas privadas y familiares de las víctimas pero nunca diciéndonos qué pensar. La imagen de Carlitos que aparece aquí nos muestra su flexibilidad política, específicamente cuando responde a la pregunta “¿por quién pelearías?” con “creo que por ellos” (los revolucionarios).³³ Nos muestra también que él eligió ser peronista porque que no tenía otra opción, una elección casi espontánea que demuestra cuán rápido se cambian estas inclinaciones políticas. Al representar esa elección espontánea de Carlitos de ser revolucionario (ya que “peronista” nunca aparece en esta sección), Walsh desarrolla un crítica de la afiliación política que contribuye a su tema general: matar a la gente por ser peronistas es lo mismo como matarlos por ser obreros o tener el nombre Carlos- en otras palabras, es arbitrario.

Walsh menciona que Carlitos “en sus momentos de descanso, se distrae para jugar al ajedrez, es un jugador fuerte, que interviene con éxito en algunos torneos juveniles.”³⁴ Mencionando esto, Walsh nos recuerda su “Prólogo”, donde el ajedrez representa un pasado al que no puede regresar. Carlitos tampoco puede regresar a su ajedrez, nunca va a regresar. La violencia ha interrumpido el juego para Walsh y esa misma violencia ha parado, para siempre, la vida de Carlitos. El ajedrez, metafóricamente, representa el tiempo antes del fusilamiento, antes de la violencia de 9 de Junio 1956, el tiempo de la literatura fantástica que Walsh leía y escribía. Cuando el ajedrez aparece en la narración que describe a Lizaso, pide nuestra atención, recordándonos que el juego se acabó. Es en este momento que el mundo literario aparece y se esconde entre las páginas. Por un lado, las descripciones de Carlitos, y otros, utilizan algunas herramientas y estéticas literarias para crear un mundo mimético y comprensible para el lector; por el otro lado, como señalé antes, este mundo está siempre desarmado por las estrategias y representaciones históricas. Cuando el literario

aparece, con la palabra “ajedrez” por ejemplo, que ya tiene un valor metafórico desde el Prólogo, la no-ficción, creada por representaciones históricas y periodísticas, empieza a reprimir las descripciones y los retratos literarios.

Las descripciones de Mario Brión en la décima parte del libro nos muestran un mundo presente, en contraste con el tiempo pasado que aparece en las descripciones de Lizaso y Carranza. En este mundo el narrador utiliza los tiempos, presente/futuro, como herramientas gramaticales que tienen la posibilidad de representar la muerte sin presentarnos con una imagen grotesca (como la de Rodríguez). Este tipo de narración forma la experiencia de la muerte para el lector, una experiencia que se manifiesta textualmente a través del juego con los tiempos. La sección empieza así:

“En el número de la calle Franklin vive Mario Brión. Es un chalet con un jardín, casi en una esquina, a menos de cien metros de la casa fatídica. Brión tiene treinta y tres años esa tarde del 9 de junio. Es un hombre de estatura mediana, rubio, con una calvicie incipiente, de bigotes. Cierta expresión melancólica se desprende quizá de su rostro ovalado.”³⁵

El no “tenía” treinta y tres años, pero “tiene.” Estos tipos de narraciones fuerzan el lector a mantener a Brión en el presente, a verlo vivo, a entrar en su historia, su vida actual. El narrador nos dice mucho sobre él- que sus aspiraciones fueron “trabajar, progresar, proteger a su familia, tener amigos, ser estimado”; que sus vecinos habían dicho que es un “muchacho alegre, amable con todos, un poco tímido,” pero que “no fuma ni bebe.”³⁶ Tenemos a un Mario que salió de su casa solamente para comprar el diario y que nunca volvió a su casa. Tenemos a un Mario que quizás no es peronista, o por lo menos una descripción de Mario en que las palabras “peronista” o “política” no se manifiestan. Todo queda en el presente hasta que leemos el último párrafo: “Camina hasta Yrigoyen y se adentra por el largo pasillo. Un testigo de último momento lo verá parado cerca del receptor de radio, sonriente y con las manos en los bolsillos, un poco aislado, un poco ausente de los otros grupos que charlan o juegan a las cartas.”³⁷ En este instante tenemos un futuro ya pasado (“verá”) que nos recuerda que todo lo que hemos leído de Mario en su presente, con su esposa e hijo, existe realmente en el pasado. La narración, entonces, representa al fantasma, situándose en un presente que ya se terminó, que ya no existe- un pasado asesinado.

Walsh encuentra a fines del 1956 un país fracturado después de diez años de gobierno peronista y a través de *Operación Masacre* comienza un proceso (últimamente fútil) de catarsis nacional, trascendiendo los conflictos partisanos e iluminando el grosero crimen del régimen militar contra la población civil. Al presentarnos a las víctimas como personajes literarios, enfatizando sus vidas diarias, sus sueños, sus deseos, sus realidades, Walsh trabaja en varios registros utilizando la empatía, entre otras herramientas literarias, creando para el lector una arena jurídica donde el pueblo puede re-ejercer la justicia abandonada por el estado.

Notas

¹ Walter Benjamin, “The Storyteller,” in *The Novel*, ed. Dorothy Hale (Oxford: Blackwell, n.d.), 363.

² Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, 50th ed. (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003), 23.

³ Rodolfo J Walsh, *Operacion Masacre* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972), 17.

- ⁴ Benjamin, "The Storyteller," 362.
⁵ Ibid.
⁶ Ibid.
⁷ *Textos De Y Sobre Rodolfo Walsh*, 1st ed., Aguilar singular ; Figuras 8 (Buenos Aires: Alianza, 2000), 41.
⁸ Walsh, *Operacion Masacre*, 17-18.
⁹ Auerbach, *Mimesis*, 471.
¹⁰ Walsh, *Operacion Masacre*, 19.
¹¹ *Textos De Y Sobre Rodolfo Walsh*, 167.
¹² Ibid., 18.
¹³ Ibid., 21.
¹⁴ *Textos De Y Sobre Rodolfo Walsh*, 167.
¹⁵ Ibid., 190.
¹⁶ Ibid., 192.
¹⁷ Walsh, *Operacion Masacre*, 29.
¹⁸ Auerbach, *Mimesis*, 514.
¹⁹ *Textos De Y Sobre Rodolfo Walsh*, 205.
²⁰ Ibid., 208.
²¹ Ibid., 171.
²² Ibid., 187.
²³ Ibid., 188.
²⁴ Walsh, *Operacion Masacre*, 31.
²⁵ Ibid., 33.
²⁶ Ibid., 37.
²⁷ Ibid.
²⁸ Ibid., 34.
²⁹ Ibid., 52.
³⁰ Ibid., 53.
³¹ Ibid.
³² Ibid., 42.
³³ Ibid., 42-43.
³⁴ Ibid., 43.
³⁵ Ibid., 48.
³⁶ Ibid., 49.
³⁷ Ibid., 50.

Bibliografía

- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. 50th ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 2003.
- Benjamin, Walter. "The Storyteller." In *The Novel*, edited by Dorothy Hale, 360-378. Oxford: Blackwell, n.d.
- Lukacs, Georg. *Ensayos Sobre El Realismo*. Translated by Juan Jose Sebrelli. Buenos Aires: Siglo Veinte, n.d.
- Walsh, Rodolfo J. *El Violento Oficio De Escribir: Obra Periodística (1953-1977)*. Espejo de la Argentina. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- . *Ese Hombre Y Otros Escritos Personales*. 1st ed. Biblioteca breve. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral, 1996.
- . *Operacion Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972.
- . *Textos De Y Sobre Rodolfo Walsh*, 1st ed., Aguilar singular ; Figuras 8 (Buenos Aires: Alianza, 2000), 41.

*Muros, Inodoros y Revolución en caída libre: La “socio-lización” perdida en
“Dorado Mundo” de Francisco López Sacha*

Pedro P. Porbén

Bowling Green State University

A Filiberto “se le rompió la taza del inodoro... al iniciar su lectura en el baño” [justo en aquel] “momento histórico en que... ve desplomarse, atónito, el muro de Berlín, la lealtad de su esposa y la taza del baño, y sabrá que no está preparado para enfrentar el mundo que se le viene encima” (Fornet 23). Así comienza el cuento “Dorando Mundo” (1992) de Francisco López Sacha con el personaje principal Filiberto leyendo, atónito mientras defeca, los cintillos con las noticias provenientes de la lejana e inalcanzable Europa del Este en 1989.¹ “¡Ay Dios mío!” exclamó después de haber hecho un gesto brusco que rompió los arcos de la pieza sanitaria. De la base saltaron astillas vía al tragante del baño que nadaban ahora en un líquido espeso mojando los pantalones de Filiberto. La desgracia le ensombreció la cara, corrió al fondo del apartamento y cerró bruscamente la llave de paso. Filiberto no había dado importancia a “la flojera de los tornillos” que ya venía sintiendo “pero el azar que trabaja en silencio hizo que los tornillos volvieran a aflojarse, que húngaros abrieran sus fronteras, que los turistas alemanes escaparan hacia el lado oeste, que él comprara el periódico al volver del trabajo, y ante el asombro de tantas catástrofes, se sentara de golpe a leer y rompiera la taza” (Fornet 314).

Tragicómicamente conectado ahora con su taza de baño rota en pedazos con el Muro de Berlín, y la Europa Socialista del Este, dejan de ser para Filiberto, para el cubano ‘de a pie,’ una localización geográfica imposible (la imposibilidad muy real de los cubanos de viajar al extranjero) y se transmutan en territorio afectivo, a la vez que se trasladan también simbólicamente a su equivalente en el espacio privado: precisamente la taza del baño, la cual será a partir de aquí el principio y final de todas las preocupaciones del impotente Filiberto.

López Sacha nos presenta entonces de esta manera, cómo el espacio privado del cubano se verá violentado de pronto por el efecto-eco resultante de la aceleración del *tempo* de la historia en 1989. Una aceleración que fue producida “for a synergy of social movements [and] the sudden collective awakening of people’s instinctual need to be free” (Katsiaficas 3). Un despertar social colectivo que se traduce en “Dorando Mundo” en la rápida reacción del Filiberto ante la rotura no de un muro sino de la pieza principal de su baño.

Sin embargo, mientras en el resto del mundo el tempo de la historia se aceleraba, en La Habana de Filiberto todo comenzaba a desacelerarse, a retardarse y comprimirse de modo inquietante. Paralelo a los eventos que se van sucediendo en Europa del Este, los medios informativos del estado cubano incrementan la producción de noticias nacionales, levantándose a la vez una compleja barricada ‘emotiva’ con doble intención. Por un lado, continuar alimentando en el pueblo solamente los componentes energéticos afectivos que se consideraban necesarios para mantener en funcionamiento el proyecto revolucionario y promover la “reparación” de las “trincheras de la moral y del honor de Cuba,” proceso del cual la revolución saldrá más fortalecida” como ratificaba Granma el 3 de Julio de 1989. Por otro lado, la estrategia pretendía contrarrestar los embates cada vez más penetrantes de los

medios informativos y noticiosos internacionales y sobre todo los “contra revolucionarios” provenientes del ‘vecino del Norte,’ los Estados Unidos.²

Dentro de la isla parecía no ocurrir nada diferente, así lo experimentaba Filiberto en “Dorando Mundo” con la excepción claro está de que se prohibieron tanto *Sputnik* como *Novedades de Moscú*, las revistas soviéticas de mayor circulación en Cuba.² Prohibiciones no casuales si se tiene en consideración que por definición *Perestroika* quiere decir “reestructuración” y Glasnost “apertura.” Es decir, en 1989 y emprendiendo un proceso de ‘reparación’ interno, a la Revolución cubana le preocupaban éstas reformas políticas comenzadas por Gorbachov en la URSS en 1987. Preocupándoles particularmente las estrategias que incluyeron la liberación económica, la democratización de la vida política y el incremento de la transparencia informativa.³

Precisamente, como reterritorialización afectiva de aquel momento de rupturas y derrumbes múltiples, corren a lo largo de la década de los noventas cubanos flujos afectivos que además de representar la realidad de un estado-gobierno re-articulando los mecanismo audio-visuales de convencimiento y seducción, centrales a las tecnologías híbridas de castigo y control en sociedades hegemónicas, generan un orden o marco correctivo a las relaciones de pertenencia a la nación, la patria y la revolución. Revolución, Patria, nación son categorías que tendrán que ser re-imaginadas y re-apropiadas para producir la sensación de que en Cuba no pasa nada ‘anormal,’ al menos *nada* que amenace el curso victorioso de la Revolución.

A lo largo de 1989 parecía no ocurrir nada diferente dentro de la isla, al menos, en la apariencia política. El Partido Comunista de Cuba se reunía para organizar el XXX Aniversario del Triunfo de la Revolución y el XXXVI aniversario del asalto al cuartel Moncada. Fidel Castro se reunía con representantes de China, Corea del Norte, Alemania Democrática, España, Panamá y Chile (Pino-Santos Navarro 182). El 2 de abril de 1989 Fidel Castro recibe a Mijaíl Gorbachov acompañado de Raisa su glamorosa esposa, en el aeropuerto internacional “José Martí.” Según *The New York Times* el 3 de Abril de 1989, ambos líderes, después de besos y abrazos, recorren por casi 50 minutos la capital habanera en una limosina Chaika convertible, entre vítores y banderitas de colores, cubanas y soviéticas. Dos días después, se firmó el Tratado de Amistad y Cooperación entre Cuba y la URSS.

Dentro de Cuba, para los cubanos, ésta era la atmosfera cotidiana resultante de los sucesivos procesos de ‘sovietización’ social. Aunque ya comenzaban a desaparecer los productos alimenticios de origen soviético (la famosa carne rusa, por ejemplo) y dejaban de circular las publicaciones provenientes del inestable Campo Socialista europeo, parecía como si no sucediera “nada.”

Mientras se iban sucediendo los eventos en torno a la caída del muro en Alemania, en La Habana, el 28 de diciembre, se concentran cientos de representantes de la Unión de Jóvenes Comunistas (U.J.C.) en la esquina de 23 y 12, en el mismo sitio donde Fidel Castro declaró el carácter socialista de la revolución pero 28 años antes (1961, exactamente cuándo comenzó a levantarse la cortina de hierro que separaba las Europas del este y del oeste), poniéndose en marcha la iniciativa nacional “*31 y palante*,” diseñada sobre todo para recordar al resto del pueblo cubano el ineludible compromiso y la eterna deuda contraída para con la revolución, su obra, con Fidel, el partido y el socialismo:

un Estado socialista no se puede fundar por inseminación artificial o simple trasplante de embriones... Cuba no es un país donde el socialismo llegó tras las divisiones

victoriosas del Ejército Rojo. En Cuba, el socialismo lo forjamos los cubanos en auténtica y heroica lucha. Treinta años de resistencia al más poderoso imperio de la tierra que quiso destruir a nuestra Revolución, dan testimonio de nuestra fortaleza política y moral... En Cuba, Revolución, socialismo e independencia nacional, están indisolublemente unidos (Fidel Castro 1989).⁴

Tal vez, para los afligidos y ya nostálgicos revolucionarios cubanos, la celebración pretendía también rendir homenaje al recién comenzado a ser demolido Muro de Berlín; recordarnos también a todos los cubanos que en 1961 comenzó a cerrarse Berlín del Este con más de cien millas de alambradas de púas y guardias dispuestos a matar al que se atreviera a cruzar o desertar; un muro que como máquina de guerra funcionaría a base la represión más horrible; o tal vez no: porque en Cuba nunca necesitamos de un muro de cemento con francotiradores en las ventanas de los edificios que iban siendo tapiadas, ya tenemos el mar y los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) y los Pioneros.

Sin embargo, y a pesar de las campañas “reparadoras” del gobierno, para Filiberto las cosas han comenzado a cambiar dramáticamente. Filiberto experimenta el cataclismo (la caída del muro se transmite como sismo hasta la taza del baño) a través de su relación con los detritos humanos llegándole a las rodillas, dentro del apartamento que le entregó la Revolución en algún momentos antes de la debacle. Filiberto está asistiendo a la (de)formación dinámica de un *socius* que Lopéz Sacha parodia como ‘el socio,’ deformación resultante de una ‘socio-lización’ que por décadas se mantuvo re-configurado a la isla caribeña como una estructura o mapa casi-estable integrable con mínima entropía, operando linealmente. Me refiero aquí al ‘socius’ funcionando como máquina decodificadora del deseo como lo definen Deleuze y Guattari: “the prime function incumbent upon the socius, has always been to codify the laws of desire... so that no flow exists that is not properly dammed up, channeled, regulated” (AO 33).

En “Dorado Mundo” el ‘socio’ tendrá que funcionar dentro de las ruinas, tanto del Muro lejano como de la taza sanitaria cercana, como decodificadora de las sobrecodificaciones hechas por un estado totalitario, despótico y carente de medio materiales para resolver las necesidades básicas de la población. “Codificar – deseo,” y por tanto la angustia que provocan los flujos decodificados, es el negocio del socius o del socio, como diríamos en Cuba y parafraseando a Deleuze y Guattari.

Extrapolando las ideas de Deleuze y Guattari al cuento de López Sacha escrito en 1992, el problema general que enfrenta la Revolución cubana a comienzos de la década de los noventa es la disolución, por efecto dominó de la caída del Muro represivo en Berlín, del sistema específico de producción socialista; pero esto ahora se traduce para el gobierno cubano en un problema de codificar el deseo. Es decir, lo que amenaza al modo de producción ‘socio-lista’ (juego con lo socialista) cubano no es tan sólo una serie de ensamblajes factuales como las guerras, los desastres, las hambrunas, sino también la falla o la impotencia del modo de producción de reproducir los deseos subjetivos necesarios para su propia reproducción. Por tanto, para el Estado revolucionario cubano codificar implica o conlleva suturar el deseo a un modo particular de producción. Sutura que envuelve en parte la presentación o compromiso particular con las pre-condiciones históricas del modo de producción. Por supuesto, a lo que asiste Filiberto a la manifestación del modo de producción en crisis escamoteando su contingencia, su historicidad y sobre todo su inestabilidad. Pero qué hacer cuando el socialismo cubano de los noventa, “the forms of social production, like

those of desiring production... involves... an un-engendered nonproductive attitude, an element of anti-production coupled with the process, a full body that functions as a socius" (AO 10-16).

Aparentemente la inversión, las intensidades de energía o deseo colectivo que invertimos en la reproducción y circulación de relaciones de poder, declaran finalmente la deuda para con un equilibrio no-real que la ficción revolucionaria había mantenido para ocultar la bancarrota irremediable de los proyectos socialistas. El estado, compulsado ahora por las evidentes contingencias, tiene inevitablemente que acomodar las fluctuaciones energéticas, el cambio; tiene que re-invertir el excedente pasional y re-alinear entonces las estrategias de supervivencia en un mundo material que deja de ser linealmente-asimilable para convertirse en entropía positiva. Sobrevivir, como real y activa operación del deseo, depende de ser adaptable, pero en entropía positiva. Como consecuencia, Filiberto se transforma en puro deseo, en epítome de la *detritorialización* Deleuziana; es decir, el sujeto se convierte en producto, artículo o mercancía, y su subjetividad dependerá, aún más, no de lo que tiene, sino de lo que puede conseguir, o resolver, y del número de socios que incluya su mapa afectivo coyuntural.

Al final, Filiberto está traumatizado, sobre todo por no poder corregir (defecar) sentado y tener que hacerlo de pie en un papel periódico que luego tendrá que botar en la calle, escondido como un criminal que defeca la ciudad; Filiberto tiene que convivir con el orine y las eses fecales por semanas porque no puede deshacerse de sus propias excretas humanas. Pero de pronto aparece en el "Dorado Mundo" de Filiberto el personaje Mario Romaguera, llamado "el ejecutor," un dirigente medio educado, que tiene un "socio" que le puede "resolver" el problema acuciante del baño a Filiberto. Definir a Romaguera como "el ejecutor" tiene aquí dos lecturas: el que hace que las cosas se 'resuelvan' a través del *socio-lismo* pero también el posible y muy probable 'chivato' o delator de aquellos que de virarse contra él serán condenados por las mismas instituciones a la que él roba. En las dos últimas instancias, el ejecutor era también una suerte de verdugo que codificaba la subjetividad de los actores sociales. Pero en este cuento de López Sacha, el ejecutor adquiere una nueva capacidad: la de resolver todos los problemas que tenga aquel mismo sujeto, a través de las redes de la burocracia estatal.

Romaguera explica a su nuevo desesperado cliente que la operación es cara y compleja pues envuelva a múltiples personas: desde el almacenero que se lo roba hasta el socio que lo transporta al cliente; pasando por supuesto por Romaguera que quien más que vender, "hace un favor." De uno u otro modo, y como nos cuerda Chanan, la última fase de la Revolución se caracteriza por un lucha por sobrevivir:

everyone was involved, since many everyday articles, from light bulbs to toothpaste, could often not be obtained by other means except recourse to the 'informal sector' of the economy. An ethos developed in which, because everyone did it, they also forgave each other for it. There was no other way to get by (Chanan 448).

Mientras escuchaba una ficcionalización de su realidad muy a tono con lo indicado por Chanan, Filiberto sintió la sangre bullirle bajo la piel, negó dos veces, "no puedo pagar ese dinero," pero Romaguera insistió, "entiéndelo, mi hermano, ese servicio sanitario tiene que darse de baja por algún desperfecto... ¿Tú no sabes que todo es así?" (Fornet 322-3). Así, Filiberto sale a resolver su problema a través de nuevas alianzas que inevitablemente tienen

que re-articularse entre vecinos y socios; alianzas que disminuyan ‘el peso’ de una deuda social infinita que ha perdido los límites exteriores, el peso de la isla en doble sentido: como moneda de cambio interno, exenta de valor positivo más allá de las re-delineadas fronteras nacionales, y de carga moral, simbólica o tan real como aguantarse los deseos y la necesidad de defecar todo tiempo que estuvo rota la taza del baño.

López Sacha presenta a Filiberto como el resultado si se quiere de la deuda que hemos adquirido los sujetos como precio por el derecho de pertenecer, de ser agentes o sujetos, ciudadanos eficientes de sistema en extremo ineficiente, económica y simbólicamente, en el cual recurrir al mercado-negro o circular en una hipócrita economía secundaria reemplaza a los inoperantes mecanismos estatales. Como resultado de su *deseo*, Filiberto se desconecta del colectivo que marcaba su pertenencia a la sociedad; de ser empleado bancario pasa a ser miembro de una familia entrópica, elemento de una red de circulación de bienes materiales y de consumo subterráneo, produciéndose una suerte de conexión o alianza horizontal en la cual el sujeto *deviene* ruptura, eslabón separado de la cadena de reproducción social/legal de una revolución deseada. Pero esta desconexión es múltiple; tiene por un lado la intensidad afectiva de la individualización, de la ruptura de Georgina con Filiberto que marca la desintegración final de la familia nuclear, ya los hijos estaban fuera del territorio afectivo inmediato, habían hecho sus propias familias diseminados por la isla; y por otro, el resultado del deseo, de la inmediata necesidad de solucionar un acuciante problema, que afecta su autonomía y su economía personal, pero evadiendo – ¿inconscientemente?—los mecanismos estatales que se sabe se demoran o no funcionan, estimulando, promoviendo, reterritorializando los flujos de excedente en el sistema, lo cual es clave para la supervivencia del sistema mismo.⁵ Filiberto se transforma de ‘agregado’ a ‘segregado,’ moviéndose por la ciudad en busca de la taza del inodoro, bajo la paradoja interrogativa: qué crees tú que pienso yo cuando pienso en lo que tú estás pensando.

Por supuesto, Filiberto nunca saldrá del estriado-territorio del Estado: la solución molar a su problema ocurre dentro de esas mismas estrías que cree estar alisando: el sujeto que roba cree engañar al gobierno o a las instituciones estatales “dueñas” de los productos necesarios para la substancia cotidiana. Ocurre entonces una suerte de inversión especular múltiple, de doble engaño consabido, negociado si se quiere. Todos ganan algo. El estado soluciona indirectamente los problemas y adquiere a la vez el poder de condenar a los actores.

Filiberto, a pesar de su acuciante necesidad, continuaba como si nada más estuviera ocurriendo en su “Dorado Mundo.” Pagaba la cuota sindical y el día de Haber de las Milicias de Tropas Territoriales (MTT).⁶ Visitaba las librerías cercanas e incluso compró un libro de cuentos de Eduardo Heras León que se preocupaba por “esos problemas de la clase obrera,” problemas que para Filiberto el intelectual educado en los clásicos parecían demasiado oscuros, a veces insulsos. La épica revolucionaria resultaba, después de todo, una ficción demasiado ajena cuando se tiene que orinar de rodillas en su propia casa. “Ya no sé si escribe de prisa, o no se toma en cuenta a la gente real” piensa Filiberto mientras sigue leyendo, “lo cierto es que nos quedamos solos y esas minucias de la vida diaria nunca las ve nadie, ni siquiera un buen escritor” (Fornet 312).

Pero el charco de agua seguía creciendo y ésta continuaba filtrándose mientras un nuevo locutor con “sonrisa beatífica” dio a conocer “las noticias de carácter internacional... Esa noche, los alemanes cruzaban la frontera, se registraban disturbios en Lituania y seguían bloqueados los caminos y las vías de ferrocarril en la República de Armenia. ¡A dios carajo,

se está acabando el campo socialista y todavía no encuentro a un plomero!” (Fornet 318). Cuando encontró al plomero lo único que se podía hacer era clausurar la entrada de agua, tenía que poner una pieza o taza de baño nueva o se tendría que mudar. Otro vecino sugerirá a un nuevo socio, y este a otro; y la cadena de soluciones no llegará a tiempo para que Georgina, la mujer de Filiberto, no encuentre que su “Dorado Mundo” se ha venido abajo. Filiberto se conecta, como máquina deseante, una y otra vez con frenos y facilitadores, con elementos de la máquina-criminal (crimen entendido como robo al Estado a mano de sus propios empleados) que funcionan como micro-núcleos de resistencia y subversión evadiendo al policía/Estado/ley que (nos) ha instalado la Revolución en las últimas décadas. Un sistema de control disciplinario novedoso, dentro del cual los prisioneros saben en todo momento que son vigilados, y se genera un silencio en los sujetos bajo constante escrutinio; no hay escasez de silencio en el encarcelamiento en abstracto, especialmente cuando se acopla con moralidad (Leigh Brown 9).

Mientras la televisión cubana transmitía imágenes de la debacle europea y los movimientos sociales de aquellos países despertaban del letargo socialista-real, Filiberto sufría de muy diferentes y acuciantes realidades; tiene que resolver como sea una nueva tasa de baño so pena de ser castrado (simbólicamente) por su aterrador mujer quien ya sólo le permite leer, ejercerse como intelectual, en un espacio reducido y ahora inundado de fecales realidades.

Pensaba mucho más en su mujer, a quien temía, porque le provocaba un sentimiento de culpa... su mujer le reprochaba su carácter, su torpeza, su manía de andar entre papeles... cuando estaba furiosa le reprochaba... hasta el contacto con gente de oficina que no le resolvían nada. Ay Filiberto, te tengo que dejar por imposible. Si no fuera por mí en esta casa no habría ni frigidaire (sic), ni televisor, ni muebles, y tú andarías como las polillas, viviendo entre libros (Fornet 316-7).

Su mujer regresa en la tarde, se tira en el balance de la sala, “¿cogiste el pollo?” fue lo primero que le preguntó al aturdido Filiberto quien le gritó a su vez como respuesta: “¡No entres al baño!” y suavizando el tono bajo el peso de la culpa remarcó “está roto. Su mujer se levantó de súbito.” Indecisa, taconeó hasta el fondo del apartamento, mirándolo todo, y regresó con la cara enrojecida. Hecha una furia, explotó:

yo me voy. Yo regreso ahora mismo. ¿Qué te imaginas? Filiberto sintió una punzada de miedo, una frialdad que lo dejaba inerte... Ay, Filiberto tú nunca vas a resolver el problema. En este país hay que tener agallas para sobrevivir... ¿A que no has ido al Poder Popular? ¿No lo ves? Pues yo me planto frente al delegado y chillo hasta que me resuelva (Fornet 327).

La “culpa” de Filiberto lo diluía en “un estado larval donde la rabia, el estupor, y el deseo de terminar con su mujer, predominaban” (Fornet 328). Georgina salió, como siempre, con un portazo muy a los Ibsen. Filiberto se dedicó a pensar, “gozando de esa libertad interior que le había regalado el baño roto” (Fornet 328-9).

La rotura del inodoro como pieza de saneamiento social implica entonces el abandono, la erosión/escisión resultante de la captura estatal del espacio privado y familiar, y el cruce acelerado de los sujetos por los circuitos alternativos de economías secundarias o mercado negro en los cuales fluyen funcionarios y burócratas, almaceneros y plomeros, letrados y criminales de nuevo tipo. Lo novedoso es que el poder panóptico cómo lo articuló Foucault (en *Discipline and Punish*) con su ensamblaje dual, disciplina de observación

omnipresente y presencia desconocida, no se tiene que mostrar a sí mismo *per se* como respuesta a la delincuencia, sino que continua funcionando inconscientemente en Filiberto/criminal/necesitado, tensando el desplazamiento del sujeto por las estructuras de poder estatal/nacional, específicamente, en el espacio urbano –la capital, el centro del Poder.

El cuento de López Sacha consigue representar, desde mi punto de vista, a un tipo semi-ignorado de *hombre nuevo* que ha sido reformado, o reterritorializado, corrigiéndose en el doble sentido del término como sujeto del poder/Estado/nación en crisis o mutación afectiva a partir de 1989. En cierta manera, Filiberto es un recluso de nuevo tipo, menos preocupado por irse del país y mucho más consciente de la necesidad de sobrevivir a toda costa la doble o múltiple presión que lo encarcelaba no sólo a “la isla real,” como la llamó Abel Prieto, sino también a su familia/esposa y la ansiedad simbólica de castración que ésta representa. Una desilusión con el hombre nuevo, ese espejismo engañoso resultado de una poética propaganda socialista, narrada brillantemente en el “Dorado Mundo” de López Sacha a través de la caída física y alegórica del muro de Berlín y el ruinoso inodoro revolucionario.

Notas

¹ López Sacha, nacido en Cuba en 1950, fue presidente de la Asociación de Escritores de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba) en la década de los noventa y posteriormente director de la revista Letras Cubanas. Ganador de varios premios literarios entre ellos La Gaceta de Cuba (por *Dorado Mundo*, 1993) y La Razón ha publicado, entre otros, *La isla contada: el cuento contemporáneo en Cuba, Fábula de ángeles: antología de nuevos narradores cubanos, La nueva cuentística cubana*, y la novela *El cumpleaños del fuego*. Escojo este texto concreto de López Sacha, premio Alejo Carpentier y Letras Cubanas (ambos en el 2002), por cuanto en el mismo se sitúan el proceso de defecación, caída del Muro de Berlín y estado ruinoso de la Revolución como parte un proceso histórico simultáneo que remite a un sesgo importante posterior a la Guerra Fría.

² En 1990 el gobierno de los Estados Unidos crea en Miami la Oficina de Transmisiones para Cuba, con la idea de centralizar las noticias y la programación de Radio y Televisión Martí; ambos espacios argumentaban las necesidad de promover una sociedad “abierta y plural” en Cuba.

³ Ambas revistas fueron prohibidas el 4 de Agosto de 1989 bajo la acusación de que estaban “paving the way to undermine Leninism” al publicar reportes distorsionados sobre la realidad cubana. *Latin American Weekly Review*, 17 August 1989.

⁴ Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz en el acto de despedida de duelo a los “internacionalistas caídos durante el cumplimiento de honrosas misiones militares y civiles, efectuado en el cacahual, el 7 de diciembre de 1989, Año 31 de la revolución” (Versiones taquigráficas - consejo de estado).

⁵ Según Deleuze y Guattari los ensamblajes son pasionales y están compuesto por deseos; pero deseo aquí no tiene nada que ver con determinación espontánea o natural, pues “there is no desire but assembling, assembled, desire... the rationality, the efficiency, of an assemblage does not exist without the passions the assemblage brings into play, without the desires that constitute it as much as it constitutes them” (*A Thousand Plateaus* 399). Como subrayaron Deleuze y Guattari en *Anti-Oedipus* “it is in order to function that a social machine must not function well” (1984: 151)

⁶ Las Milicias de Tropas Territoriales (MTT), implementadas en 1981, son parte de las Fuerzas Armadas Revolucionarias cubanas y constituyen, según el gobierno, una de las formas de organización *popular* para llevar a cabo la lucha armada y cumplir otras tareas de la defensa. Ocupan un lugar destacado en la defensa del país. Los miembros de las MTT se consideran militares cuando se movilizan para cumplir misiones propias del servicio militar activo. Para hacer funcionar y mantener las MTT, los ciudadanos donan voluntariamente su tiempo libre y se les descuenta directamente de sus salarios una suerte de diezmo tropical que se llamó ‘el día de haber de las milicias de tropas territoriales, que se pagaba cada vez conjuntamente con la cuota sindical.

Bibliografía

- Castro Ruz, Fidel. Discurso pronunciado el 7 de diciembre de 1989, Año 31 de la revolución” (Versiones taquigráficas - consejo de estado).
- Chanán, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Deleuze y Guattari. *Anti-Oedipus (AO)*, trans. R. Hurley et al., London: Athlone. 1984.
- . *A Thousand Plateaus (TP)*, Minneapolis: University of Minnesota Press. 1987.
- Fornet, Jorge. editor. *Cuento Cubano del Siglo XX*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Foucault, M. *Discipline and Punish*. London: Alen Lane, 1977.
- . *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México D.F: Editorial Siglo Veintiuno, 1998.
- Katsiaficas, George, ed. *After the Fall*. New York: Routledge, 2001.
- Leigh Brown, Alison. *On Foucault*. Belmont, CA: Wadsworth, 2000.
- López Sacha, Francisco. “Dorando Mundo” (1992). En Fornet, Jorge y Carlos Espinosa Domínguez. *Cuento Cubano del Siglo XX*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Paton, P. *MetamorphoLogic: Bodies and Powers in A Thousand Plateaus*. Journal of the British Society for Phenomenology London: 25(2): 157-69. 1994.
- Pino-Santos Navarro, Carina. *Cronología: 25 Años de Revolución, 1959-1983*. La Habana: Editora Política, 1987.
- Tirman, John. “How we ended the Cold War.” In Katsiaficas, George, ed. *After the Fall*. New York: Routledge, 2001. p. 28.

Traços do Ceticismo Pirrônico nos Personagens Strether, na obra “The Ambassadors”, e em Conselheiro Aires, na obra Esaú e Jacó

Wanderly Reis

University of California – Los Angeles

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea

Kubla Khan; or, “A Vision in a Dream”
by Samuel Taylor Coleridge

Strether, personagem da obra de Henry James em *The Ambassadors*, e Conselheiro Aires, personagem em *Esaú e Jacó*, obra de Machado de Assis, são personagens filósofos que se perturbam diante de irregularidades das coisas na vida e se engajam numa busca ou investigação para obter o conhecimento da verdade e, desta forma, alcançar tranquilidade da alma ou *ataraxia*¹ (paz mental). Eles, como personagens céticos, posicionam-se diante de algo que traz intranquilidade à alma durante a jornada. O resultado desta jornada é que os personagens, ao contraporem os argumentos de mesma valia, notam a impossibilidade de escolher entre um ou outro argumento, pois os dois argumentos se mostram equipotentes. A partir de então, tanto Strether quanto o Conselheiro Aires passam a investigar já com a intenção de contrapor um argumento equivalente ao já existente, a fim de mostrar que não se pode escolher entre ambos. Este “desenvolvimento literário e filosófico [...] demonstra a busca e a gradual definição de um personagem cético que combina a suspensão na crença e a *ataraxia* (paz mental) do Pirronismo com uma atitude estética em relação à vida.”² Viso, neste projeto, aplicar esta noção de *ataraxia* aqui caracterizada, na construção dos dois personagens. A paz mental (tranquilidade), atitude do cético pirrônico, é um comportamento conectado ao ceticismo pirrônico que é uma tradição da corrente filosófica do ceticismo fundada por Enesidemo (*Aenesidemus*) de Cnossos na ilha de Creta, século I a.C., e registrada por Sexto Empírico (*Sextus Empiricus*) no século III. Por definição, esta tranquilidade da alma, segundo Roberto Bolzani Filho:

[...] os céticos, com efeito, esperavam recobrar a serenidade do espírito com base em submeter em juízo a disparidade dos fenômenos e das considerações teóricas; porém, não sendo capazes de fazer isto, suspenderam seus juízos e, ao suspender seus juízos, os acompanhou como por sorte a serenidade do espírito (*ataraxia*), do mesmo jeito que a sombra segue o corpo. (Bolzani Filho, 1992, p. 29-30).³

Para Balzani, o cético possui a capacidade de opor argumentos de igual persuasão (mesmo valor) na jornada da vida e almeja a tranquilidade da alma (*ataraxia*). Neste mesmo assunto, Anny Kátia Pinto, em seu trabalho *A Noção de epokhé no ceticismo pirrônico*, levanta a seguinte questão: “Se o personagem cético pirrônico alcança este tipo de tranquilidade da alma (*ataraxia*) [...], depois de contrapor argumentos de mesma valia acerca

de uma questão qualquer, o que assegura o prosseguimento da tranqüilidade do espírito diante de outra questão que o cético ainda não investigou?”⁴ Ela mesma responde:

Para solucionar esta questão, Plínio Smith propõe um entendimento da tranqüilidade da alma não como um estado mental subjetivo, interno e transitório, mas como a confirmação do hábito de um modo próprio de filosofar. Smith também fala sobre isso:

... a tranqüilidade que o pirrônico alcança, não é, pois, uma tranqüilidade a respeito dessa ou daquela questão, mas é uma tranqüilidade genérica que resulta da confiança que tem na sua capacidade de argumentar dos dois lados, vale dizer, no seu método de argumentação. E na medida em que é indissociável de uma habilidade ou capacidade adquirida pelo pirrônico, é permanente e não momentânea. (Smith, 1993, p. 25).

Procedendo com esta teoria em mente, avaliemos os personagens em questão:

Conselheiro Aires:

Conselheiro Aires é um narrador, “comentador irônico e onisciente, que, em determinada altura, toma o fio da narrativa, e de modo implícito passa a governá-la a seu bel-prazer”⁵. Ele é aquele que “quando não acertava de ter a mesma opinião, e valia a pena escrever a sua, escrevia-a. Usava também guardar por escrito as descobertas, observações, reflexões, críticas e anedotas”. (Esaú e Jacob, Capítulo XII) Aires é o anotador das ocorrências e observações desta obra, segundo a “Advertência”:

Quando o conselheiro Ayres faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão.[...] O setimo trazia este titulo: Ultimo. [...] Ele não representou papel eminente neste mundo; percorreu a carreira diplomatica e aposentou-se. Nos lazeres do officio, escreveu o Memorial, que, aparado das paginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petropolis.

Tal foi a razão de se publicar sómente a narrativa. Quanto ao titulo, foram lembrados varios, em que o assumpto se pudesse resumir. Ab ovo, por exemplo, apezar do latim; venceu, porém, a ideia de lhe dar estes dous nome que o proprio Ayres citou uma vez: ESAU' E JACOB

Já em “Esse Ayres”, Capítulo XII, passamos a conhecer mais um pouco sobre este personagem cético, ao ver a confiança que tem na sua capacidade de argumentar opiniões diferentes sobre questões da vida. Este foi um momento em que ele expressou a sua opinião sobre a sua condição de viúvo e também de outras curiosidades que as pessoas demonstraram:

Ayres não pensava nada, mas percebeu que os outros pensavam alguma cousa, e fez um gesto de dous sexos. Como insistissem, não escolheu nenhuma, que contentou a ambos os lados, cousa rara em opiniões médias. Sabes que o destino dellas é serem desdenhadas. Mas este Ayres, - José da Costa Marcondes Ayres, - tinha que nas controvérsias uma opinião dubia ou média pôde trazer a opportunidade de uma pilula, e compunha as suas de tal geito, que o enfermo se não sarava, não morria, e é o mais que fazem pilulas. Não lhes queiras mal por isso; a droga amarga engole-se com assucar. Ayres opinou com pausa, delicadeza, circumloquios, limpando o monoculo

ao lenço de seda, pingando as palavras e obscuras, fitando os olhos no ar, como quem busca uma lembrança, e achava a lembrança, e arredondava com ella o parecer. Um dos ouvintes acceitou-o logo, outro divergiu um pouco e acabou de accordo, assim terceiro, e quarto, e a sala toda.

Em um outro acontecimento, após a consulta de Nascimento e de Perpétua com a cabocla no Botafogo, o nascimento dos gêmeos, Pedro e Paulo, fez com que todos tivessem muitas expectativas com relação ao futuro brilhante dos meninos, mas todos se esqueceram da possível parte trágica predita. No entanto, Conselheiro Aires, que descreve esta afirmação, insinua que os sentimentos de diferenças entre os gêmeos poderia até existir pela predição da cabocla, mas por diferenças psicológicas ou por disputas de poder. Esta circunstância ocorreu em uma reunião na casa do barão de Santos, onde todos participavam de uma discussão sobre Espiritismo que havia convergido para o futuro dos gêmeos. Nesta ocasião, Plácido, o espírito, apresentava as leis científicas para confirmar a veracidade de sua doutrina, enquanto Santos começou a postular que os gêmeos seriam grandes neste mundo: “dous espíritos podiam tornar juntos a este mundo; e se, brigassem antes de nascer?” Então, Aires responde a este comenário:

Antes de nascer, crianças não brigam, replicou Ayres, temperando o sentido affirmativo com a intonação dubidativa [...]

- Esaú e Jacob brigaram no seio materno, isso é verdade. Conhece-se a causa do conflicto. Quanto a outros, dado que briguem tambem, tudo está em saber a causa do conflicto, e não a sabendo, porque a Providencia a esconde da noticia humana...Se fosse uma causa espiritual, por exemplo [...] Ha ainda o caso de quererem ambos a primogenitura.

- Para que? perguntou Placido.

- [...] O simples gosto de nascer primeiro, sem outra vantagem social ou politica, póde dar-se por instincto, principalmente se as crianças se destinarem a galgar os altos do mundo. (pp. 59 - 60)

Pedro e Paulo, desde crianças demonstraram divergências de opiniões. Natividade se aproxima do Conselheiro e lhe pede para usar de sua sabedoria para minimizar as contendas entre os gêmeos. Aires, com uma atitude paterna, aceita o encargo. Em “Uma Hypothese”, Capítulo XLII, Ayres afirma que não perdia muito tempo em conhecer os rapazes e sabe que “se os gêmeos tivessem nascido d'elle talvez não divergissem tanto nem nada, graças ao equilibrio do seu espirito [ataraxia]. A alma do velho entrou a ramalhar não sei que desejos retrospectivos, e a rever essa hypothese, outra Caracas, outra Carmen, elle pae, estes meninos seus, toda a andorinha que dispersava num fartalhar calado de gestos”. (pp. 152) Aires, com um tom de tranqüilidade a respeito de sua missão demonstra este ar de confiança com uma solução para esta situação. Mais sobre a sua missão, vemos em “O Salmão”, Capítulo XIV, Aires contemplando a sua missão:

Ayres queria cumprir devéras o officio que acceitara de Natividade. Quem sabe se a ideia de pae espiritual dos gêmeos, pae de desejo sómente, pae que não foi, que teria sido, não lhe dava uma affeição particular e um dever mais alto que o de simples amigo? Nem é fóra de proposito que elle buscasse sómente materia nova para as paginas nuas de seu Memorial.

Neste almoço, Capítulo XLV, Aires, no seu hábito próprio de filosofar e dotado de conhecimento da verdade, “experiências vividas”, usa de uma metáfora para que cada um dos gêmeos pudesse se identificar. Ele usa de duas citações de Homero: uma para Paulo, no começo da *Iliada* e a outra destinada a Pedro, sobre Ulisses, o “herói astuto”, do começo da *Odisséia*. A reação dos jovens foram a seguinte:

- Tem razão, Sr. conselheiro - - disse Paulo – Pedro é um velhaco...
- E você é um furioso...
- Em grego, meninos, em grego e em verso, que é melhor que a nossa língua e a prosa do nosso tempo.

Nesta tática filosófica usada por Aires, os gêmeos “ambos sorriram de fé, de aceitação, de agradecimento, sem que achassem uma palavra ou syllaba com que desmentissem o adequado dos versos”. (pp. 162)

O Conselheiro, em uma interação com Flora, desmonstra a sua tranqüilidade (paz mental). Vemos isto ocorrerem em “*Terpsichore*”, Capítulo XLVIII:

A voz que fallou a Flora saiu da bocca do velho Ayres, que se fôra sentar ao pé della e lhe perguntara:

- Em que é que está pensando?
- Em nada, respondeu Flora.

Ora, o conselheiro tinha isto no rosto da moça a expressão de alguma cousa e insistia por ella. Flora disse como poude a inveja que lhe mettia a vista da princeza, não para brilhar um dia, mas para fugir ao brilho e ao mando, sempre que quizesse ficar subdita de si mesma. Foi entao que elle lhe murmurou, como acima:

-Toda alma livre é imperatriz.

A phrase era boa, sonora, parecia conter a maior somma de verdade que ha na terra e nos planetas. (pp.180 – 181)

Podemos adicionar também o ocorrido em “*De Confidencias*”, Capítulo LIII. Aires é bem humorado ao se sentir esfaldado com a confusão de sentidos que leva todos a perder-lhe conselhos:

Ayres respondeu, com brandura, que não podia nada.

- Póde muito, todos attendem ao seus conselhos.

- Mas eu não dou conselhos a ninguem, acudiu Ayres. Conselheiro é um titulo que o imperador me conferiu, por achar que o merecia, mas não obriga a dar conselhos; a elle mesmo só lh’os darei, se m’os pedir. Imagine agora se eu vou á casa de um homem ou mando chamal-o á minha, para lhe dizer que não seja presidente de provincia. Que razão lhe daria? [...] Appellou para os talentos do ex-ministro, que acharia uma razão boa. Nem se precisavam razões, bastava o fallar delle, a arte que Deus lhe dera de agradar a toda a gente, de a arrastar, de influir, de obter o que quizesse. Ayres viu que ella exaggerava para o attrair, e não lhe pareceu mal. Não obstante, contestou taes meritos e virtudes. Deus não lhe dera arte nenhuma, disse ele, mas a moça ia sempre affirmando, em tal maneira que Ayres suspendeu a contestação, e fez uma promessa.

- Vou pensar; amanhã ou depois, se achar algum recurso, tentarei o negocio. (pp. 200 – 201)

Neste encontro, Batista também consulta com Aires, mas o Conselheiro finge não compreender os sentidos das palavras:

- [Batista] Confesso-lhe que tenho o temperamento conservador.
- [Aires] Também eu guardo presentes antigos.
- Não é isso: refiro-me ao temperamento político. Verdadeiramente ha opiniões e temperamentos. Um homem pôde muito bem ter o temperamento opposto ás suas ideias, se as cotejarmos com os programmas politicos do mundo, são antes liberaes e algumas liberrimas. [...] Francamente, que lhe parecia ao Conselheiro?
- Francamente, acho que não tem razão.
- Que não tenho razão em que?
- Em recusar. [...]
- De maneira que, se o caso fosse com o senhor...
- Commigo não podia ser. [...]
- Mas não me disse que acha...
- Acho. [...]
- [...] A presidencia foi-me offerecida.
- Aceite, aceite.

Neste incidente, o Conselheiro toma as indagações de Batista e procura fazer com que ele caia em contradição ao defender seus pontos de vista, fazendo assim com que ele reconheça a sua falta de conhecimento daquilo que julgava saber, um método utilizado por Sócrates. Através do reconhecimento da ignorância, passa-se então a reconhecer a verdade, pela razão, que temos em nós.⁶

Aires, como interlocutor, tinha um costume muito interessante que fazia com que as suas observações se tornassem conclusões ao não discordar das opiniões:

Ora, o costume de Ayres era o opposto dessa contradicção benigna. Has-de lembrar-te que elle usava sempre concordar com o interlecutor, não por desdem da pessoa, mas para não dissentir nem brigar. Tinha observado que as convicções, quando contrariadas, descompõem o rosto á gente, e não queria ver a cara dos outros assim, nem dar á sua um aspecto abominável. Se lucrasse alguma cousa, vá; mas, não lucrado nada, preferia ficar em paz com Deus e os homens. Dahi o arranjo de gestos e phrases affirmativas que deixavam os partidos quietos, e mais quieto a si mesmo.

Um dia, como elle estivesse com Flora, fallou daquelle costume della, dizendo-lhe que parecia estudado. Flora negou que o fosse; era inclinação natural defender os ausentes, que não podiam responder por nada; demais, applicava assim um dos gemeos com quem fallasse, e depois o outro.

- Também concordo.
- E por que ha de o senhor concordar sempre? perguntou-lhe sorrindo.
- Posso concordar com a senhora, porque é uma delicia ir com as suas opiniões, e seria mau gosto rebadel-as; mas, em verdade, não ha calculo. Com os mais, se concordo, é porque elles só dizem o que eu penso.
- Já o tenho achado em contradição;
- Pôde ser. A vida e o mundo não são outra cousa. A senhora não saberá isto bem, porque é moça e ingenua, mas creia que a vantagem é toda sua. A ingenuidade é

o melhor livro e a mocidade a melhor escola. Vá desculpando esta minha pedanteria; alguma vez é um mal necessario. (Capítulo LXXXVI, Entre Ayres e Flora, pp. 319 – 320)

O erudito Conselheiro Aires em Esaú e Jacó usa de uma perspicácia e ironia em suas respostas, pervertendo o sentido original de seus interlocutores. Nesta visão cética do experiente ex-embaixador, ele, mediante algo que traz intranquilidade à sua alma, se contrapõe aos argumentos de mesma valia. Aires nota o enfado da parte dele de escolher entre um ou outro argumento, pois os dois argumentos se mostram irrelevantes. Este tom e modo de filosofar, muitas vezes cético, demonstra a sua tranquilidade da alma ou ataraxia (paz mental).

Lambert Strether:

A obra de Henry James, *The Ambassadors*, baseia-se em um tempo e lugar em que as representações ficcionais de “uma vida ideal”, que inclui, a viagem à Europa, se torna bem ambígua. A questão de como um indivíduo pode viver uma vida ideal é apresentada não somente pelo narrador, mas pelo personagem de Strether, o centro da consciência que se diz ter “um conhecimento completo”. A narrativa utilizada por James nesta obra depende inteiramente de ambas vozes: da primeira e da terceira pessoa. Levando em consideração estas duas perspectivas de análise, esta dificuldade de responder “o que é uma vida ideal” e a questão do “conhecimento completo” são aqui caracterizadas por um ceticismo na forma e estilo adotado nesta obra.

The Ambassadors é narrado por Henry James de uma forma complexa apresentando o ponto ponto de vista, observações, pensamentos e reflexões de Strether. No entanto, cada evento é filtrado pelos olhos e pensamentos deste personagem narrador. O mesmo se pode dizer pelos comentários de Strether que reflete as suas impressões e ideologias. Por estas razões, Strether é o personagem mais importante desta obra. Ele aparece em muitos acontecimentos da novela e serve como um instrumento motivador na vida dos outros e mesmo de influência para convencer Sarah Pocock da moral de Madame de Vionnet. No final, ele falha na missão de querer que os outros sigam as suas próprias ideologias, mas encontra uma tranquilidade (paz mental) que resulta numa confiança que tem na sua capacidade de argumentar na vida.

Percy Lubbock, em seu estudo “The Jamesian Tradition”, comenta em seu livro *The Craft of Fiction*, sobre o personagem de Lambert Strether:

[...] with a mind working so diligently upon every grain of his experience, is a most luminous painter of the world in which he moves...standing above the story and taking a broad view of many things...transcending the limits of the immediate scene...The man's mind has become visible, phenomenal, dramatic; but in acting its part it still lends us eyes, is still an opportunity of extended vision. (pp. 149)

Strether passou por uma jornada que contribuiu para que ele se tornasse uma pessoa completamente diferente do que era antes. No início, era completamente dependente, não confiava em si mesmo, suspeitava de tudo e de todos, e sentia que havia perdido muito na vida já que tinha 55 anos de idade. No final, o personagem se encontrava amadurecido. Strether tinha uma grande capacidade de sentir e de viver. Já era também mais confiante,

independente nas suas decisões, e mais feliz. Pode-se dizer que Strether obteve o conhecimento da “verdade” na sua jornada da vida e, como consequência foi capaz de adquirir a tranqüilidade de sua alma.

Em várias cenas, a começar com a sua chegada a Paris, Strether passa por um estado de concientização de sua existência. Vejamos no seguinte exemplo no Capítulo II do Livro II a sua primeira conscientização do significado da mudança que experimentou em Paris. Este foi um momento de paz absoluta para o personagem:

In the garden of the Tuileries he had lingered, on two or three spots, to look; it was as if the wonderful Paris spring had stayed him as he roamed. The prompt Paris morning struck its cheerful notes – [...] The palace was gone, Strether remembered the palace; and when he gazed into the irremediable void of its site the historic sense in him might have been freely at play – the play under which in Paris indeed it so often wincses like a touched nerve.

[...] In the Luxembourg Gardens he pulled up; here at last he found his nook, and here, on a penny chair from which terraces, alleys, vistas, fountain, little trees in green tubs, little women in white caps and shrill little girls at play all sunnily ‘composed’ together, he passed an hour in which the cup of his impressions seemed truly to overflow. [...] It was the difference, the difference of being just where he was and as he was, that formed the escape – this difference was so much greater than he had dreamed it would be; and what he finally sat there turning over was the strange logic of his finding himself so free. He felt it in a manner his duty to think out his state, to approve the process, and when he came in fact to trace the steps and add up the items they sufficiently accounted for the sum. He had never expected – that was the truth of it – again to find himself young, and all the years and other things it had taken to make him so were exactly his present arithmetic. He had to make sure of them to put his scruple to rest. (pp. 76 – 78)

Strether passa por várias experiências que o ajudam gradativamente na sua maneira filosófica de pensar e que o afetam de uma maneira completa, ou podemos dizer assim que de uma maneira permanente. Uma das cenas da novela que proponho uma observação deste processo foi a visita de Strether com Maria Gostrey, logo depois da cena do barco e quase no final da novela (Livro 12, Capítulo III). Aparentemente, ele já menciona o estado de felicidade que estava passando na sua jornada da vida. No Capítulo III do Livro 11 lemos:

[...] Strether’s sense, out of elements mild enough; and even after what he had, as he felt, lately ‘been through’ he could thrill a little at the chance of seeing something somewhere that would remind him of a certain small Lambinet that had charmed him, long years before, at a Boston dealer’s and that he had quite absurdly never forgotten. It had been offered, he remembered, at a price he had been instructed to believe the lowest ever named for a Lambinet, a price he had never felt so poor as on having to recognize, all the same, as beyond a dream of possibility. He had dreamed – had turned and twisted possibilities for an hour: it had been the only adventure of his life in connexion with the purchase of a work of art. [...]

He observed in respect to his train almost no condition save that it should stop a few times after getting out of the banlieue; he threw himself on the general amiability of the day for the hint of where to alight anywhere – not nearer Paris than an hour’s run – on catching a suggestion of the particular note required. [...] It will be

felt of him that he could amuse himself, at his age, with very small things if it be again noted that his appointment was only with a superseded Boston fashion. [...] he didn't know, and didn't want to know, the name [of the site] – fell into a composition, full of felicity. (410-411)

Nesta fase de sua vida onde participava desta harmonia e paz mental, o resultado da cena do barco contribuiu para que ele pudesse ficar decepcionado com seus amigos. A expectativa de seus amigos é que poderiam influenciar e alterar nas suas escolhas, mas ele prefere “manter-se calado”, provando assim que já havia obtido o conhecimento da verdade e qualquer que fosse as escolhas apresentadas no seu caminho, elas seriam equipotentes:

They now took on to his fancy, Miss Gostrey and he, the image of the Babes in the Wood; they could trust the merciful elements to let them continue at peace. He had been great already, as he knew, at postponements; but he had only to, get afresh into the rhythm of one to feel its fine attraction. It amused him to say to himself that he might for all the world have been going to die – die resignedly; the scene was filled for him with so deep a death-bed resignedly; the scene was filled for him with so deep a death-bed hush, so melancholy a charm. That meant the postponement of everything else – which made so for the quite lapse of life; and the postponement in especial of the reckoning to come – unless indeed the reckoning to come where to be one and the same thing with extinction; It faced him, the reckoning, over the shoulder of much interposing experience – which also faced him; and one would float to it doubtless duly through these caverns of Kubla Khan. [...] he was to see, at the best, what Woollett would be with everything there changed for him. (pp. 447 – 447)

Strether se encontrava diante de duas condições na vida: a vida passada em Woollett e a nova em Paris. Ao mencionar a sua condição de Kubla Khan⁷, o autor transporta o leitor à mensagem de um poema que fala sobre este estado de paz e imortalidade, no qual se encontrava Strether no final de sua jornada. Foi do seu confronto com “Woollett” e “Paris” que resultou a sua transformação e aceitação de que seria impossível escolher entre um e outro (Woollett ou Paris), pois qualquer uma das opções seria válida, uma atitude cética.

A análise aqui apresentada, e que encoraja futuros estudos, expõe qualidades céticas nos personagens de Strether, da obra *The Ambassadors*, e de Conselheiro Aires, em *Esaú e Jacó*. Estes personagens filosofam sobre coisas irregulares na vida e investigam para obter o conhecimento da verdade. Nesta busca de conhecimento da verdade, ambos alcançam tranquilidade da alma (paz mental), mesmo mediante circunstâncias diferentes. O resultado das jornadas tomadas por estes personagens é o reconhecimento de que é impossível escolher entre um ou outro argumento, pois os dois se mostram de mesma valia e os levam no mesmo caminho da tão desejada tranquilidade de qualquer distúrbio na vida que resultará numa paz mental.

Notas

¹ Ataraxia “is a Greek term used by Pyrrho and Epicurus for a limpid state, characterised by freedom from worry or any other preoccupation. For the Epicureans, ataraxia was synonymous with the only true happiness possible for a person. It signifies the detached and balanced state of mind that shows that a person has transcended the material world and is now harvesting all the comforts of philosophy.” Source:

Ataraxia: <http://www.websters-online-dictionary.org/definitions/ataraxia?cx=partner-pub-0939450753529744%3Av0qd01-tdlq&cof=FORID%3A9&ie=UTF-8&q=ataraxia&sa=Search#922>

Pyrrho was a Greek Philosopher, from Elis, and a founder of the Greek School of Skepticism. Source: <http://www.iep.utm.edu/pyrrho/>

² Bernardo, Gustavo. *Literatura e Ceticismo*. São Paulo, SP: Annablume Editora, 2005. pp. 12.

³ Filho, Roberto Bolzani. *O ceticismo pirrônico na obra de Sexto Empírico*. São Paulo: Tese de mestrado, 1992.

http://www.urutagua.uem.br//005/08fil_pinto.htm

⁴ Pinto, Anny Kátia da Silva. *A Noção de epokhé no ceticismo pirrônico*. Revista Urutágua.

http://www.urutagua.uem.br//005/08fil_pinto.htm#_ftn5

⁵ Eulálio, Alexandre. *O Esaú e Jacó na Obra de Machado de Assis: As personagens e o Autor Diante do Espelho*. Escritos, São Paulo: Editora da Unicamp/Unesp, 1992, p. 350.

⁶ The Socratic Method (or Method of Elenchus or Socratic Debate), named after the Classical Greek philosopher Socrates, is a “form of inquiry and debate between individuals with opposing viewpoints based on asking and answering questions to stimulate rational thinking and to illuminate ideas.[1] It is a dialectical method, often involving an oppositional discussion in which the defense of one point of view is pitted against another; one participant may lead another to contradict himself in some way, strengthening the inquirer's own point.” Source:

The Socratic Method: http://www.absoluteastronomy.com/topics/Socratic_method

⁷ "Kubla Khan; or, A Vision in a Dream: A Fragment" is a poem by Samuel Taylor Coleridge, which takes its title from the Mongol and Chinese emperor Kublai Khan of the Yuan Dynasty.” Coleridge claimed that this poem came to him in an opium dream. It opens with an enigmatic but precise description of an emperor's pleasure dome located in an enchanted, savage spot where a woman cries for her demon lover and the sacred river is flung up violently, then meanders before plunging through caverns into a sunless sea. The poem is also a classic case of European fantasizing about the exotic and luxurious East.” Source:

http://www.wsu.edu:8080/~wldciv/world_civ_reader/world_civ_reader_2/coleridge.html

Bibliografia

- Andrade, Ana Luiza. *Transportes pelo Olhar de Machado de Assis*. Chapecó: Grifos, 1999.
- Assis, Machado de. *Esau e Jacob*. Rio de Janeiro, RJ: W. M. Jackson Inc., Editores, 1938.
- Benfey, Christopher E. *Emily Dickinson and the Problem of Others*. Amherst, US: The University of Massachusetts Press, 1984.
- Bernardo, Gustavo. *Literatura e Ceticismo*. São Paulo, SP: Annablume Editora, 2005.
- Bernardo, Gustavo. *Verdades Quixotescas*. São Paulo, SP: ANNABLUME Editora, 2007.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago; US: The University of Chicago Press, 1961.
- Berrini, Beatriz. *Eça e Machado: Conferências e Textos das Mesas Redondas do Simposio Internacional Eça & Machado em Setembro de 2003*. São Paulo, Brasil: Editora PUC SP, 2005.
- Caldwell, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of Dom Casmurro*. Berkely and Los Angeles: US, 1960.
- Candido, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo, Brasil: Livraria Duas Cidades, Ltda., 1970.
- Cardoso, Wilton. *Tempo e Memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte, MG: 1958.
- Carvalho, Napoleão de. *O que Pensou e Disse Machado de Assis*. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Sette Letras Ltda., 2004.
- Castello, José Aderaldo. *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*. São Paulo, Brasil: Editôra da Universidade de São Paulo, 1969.
- Duban, James. *The Nature of True Virtue: Theology, Psychology, and Politics in the Writings of Henry James, Sr., Henry James, Jr., and William James*. London, England: Associated University Presses, 2001.
- Eulálio, Alexandre. *O Esaú e Jacó na Obra de Machado de Assis: As personagens e o Autor Diante do Espelho*. Escritos, São Paulo: Editora da Unicamp/Unesp, 1992, p. 350.
- Facioli, Valentim. *Um Difunto Estrambótico: Análise e Interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Brasil: 2002.
- Filho, Roberto Bolzani. *O ceticismo pirrônico na obra de Sexto Empírico*. São Paulo: Tese de mestrado, 1992. Source: http://www.urutagua.uem.br/005/08fil_pinto.htm
- Freitas, Luiz Alberto Pinheiro de Freitas. *Freid e Machado de Assis: Uma interserção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro, RJ: MAUAD Editora Ltda..
- Hutchison, Hazle. *Seeing and Believing: Henry James and the Spiritual World*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2006.
- James, Henry. *The Ambassadors*. New York, NY: Penguin Classics, 2008.
- Johnson Jr., Courtney. *Henry James and The Evolution of Consciousness*. Ann Arbor, MI: Michigan State University Press, 1987.
- Krook, Dorotea. *Henry James's The Ambassadors: A Critical Study*. New York, NY: AMS Press, Inc., 1996.
- Landesman, Charles and Roblin Meeks. *Philosophical Skepticism*. Boston, MA: Blackwell Publishers, 2003.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. New Cork: The Viking Press, 1957.
- Marcondes, Ayrton. *Machado de Assis*. São Paulo, SP: A Girafa Editora Ltda., 2008.

- Meyer, Augusto. *Machado de Assis*. Porto Alegre, RS: Companhia Rio-Grandense de Artes Gráficas, 2005.
- Passos, Gilberto Pinheiro. *As Sugestões do Conselheiro*. São Paulo, SP: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- Pereira, Luciana Serrana. *Um Narrador Incerto entre o estranho e o familiar*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Campo Matêmico, 2004.
- Pinto, Anny Kátia da Silva. *A Noção de epokhé no ceticismo pirrônico*. Revista Urutágua. Source: http://www.urutagua.uem.br//005/08fil_pinto.htm#_ftn5
- Pratt, Mary Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1977.
- Rápale, Linda S. *Narrative Skepticism: Moral Agency and Representation of Consciousness in Fiction*. London: Associated University Presses, 2001.
- Schawartz, Roberto. *A Master on the Periphery of Capitalism: Machado de Assis*. Dirham, London: Duke University Press, 2001.
- Smith, Plínio Junqueira. Sobre a Tranqüilidade da Alma e a Moderação das Afecções. In: *Ceticismo Filosófico*. Curitiba: Editora UFPR.1993. Source: http://www.urutagua.uem.br//005/08fil_pinto.htm#_ftn5
- Sosa, Ernest and Enrique Villanueva. *Skepticism*. Boston, MA: Blackwell Publishers, 2000.
- Tintner, Adelina R. *The Cosmopolitan World of Henry James: An Intertextual Study*. Louisiana, US: Louisiana State University Press, 1991.
- Wałcut, Charles Chile. *Man's Changing Mask: Modes and Methods of Characterization in Fiction*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1966.
- Walter, Pierre A. *Henry James on Culture: Collected Seáis on Politics and the American Social Scene*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1999.
- Walsh, Philip. *Skepticism, Modernity and Critical Theory*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2005.

Tecnología y cultura popular: Notas sobre el fenómeno regiocolombiano

Juan Sordo

*Tecnológico de Monterrey***1. Introducción**

El término ‘cultura’ es uno de los más polisémicos de todos los que se utilizan en las ciencias humanas y sociales (Kroeber y Kluckhohn 1952; Bauman 1999; Eagleton 2001)¹. Cuando a éste se le agrega el calificativo de ‘popular’, las dificultades propias de éste último hacen aún más complicada la cuestión. ‘Cultura popular’ es un concepto que se ha utilizado para referirse a una variedad tan amplia de fenómenos y desde posturas teóricas tan dispares que se puede considerar como desorientador para llevar a cabo un estudio riguroso (Bennet 1980, 18). Pero aún entre los defensores de su uso es ampliamente aceptado que nos encontramos ante una crisis de dicho concepto debida no sólo a las tensiones teóricas no resueltas que acarrea, sino también a las transformaciones de las dinámicas culturales en las últimas décadas (Franco 1997, 62-65; Storey 1998, 203-218).

En el presente artículo, destacando la especificidad del contexto latinoamericano, sostenemos que el concepto de cultura popular puede seguir siendo orientador para referirse a fenómenos culturales particulares. Reconocemos, sin embargo, que deben tenerse seriamente en cuenta los cuestionamientos que se le dirigen y proponemos que la atención al papel que los artefactos tecnológicos juegan en las prácticas concretas de producción, difusión y consumo cultural puede brindar una alternativa para su reelaboración y para la orientación metodológica de su empleo. Posteriormente presentamos algunos de los rasgos y prácticas de un fenómeno cultural específico que consideramos muestran suficientemente la pertinencia de conservar el concepto y del abordaje propuesto. Se trata del fenómeno *colombiano* o *regiocolombiano* en el área metropolitana de Monterrey, México; una serie de prácticas culturales, en las cuales resulta central el uso de tecnología sonora, y que constituyen un mundo de vida o una identidad colectiva de los que participan principalmente miembros de las clases marginales.

2. La ‘crisis de la cultura popular’

De forma concisa puede señalarse que lo popular de la cultura se ha definido siguiendo alguno de los siguientes criterios: su aceptación o consumo por amplios sectores de la población, su carácter tradicional o folclórico, su oposición a la alta cultura, su circulación masiva, o su origen o identificación con las clases dominadas o trabajadoras (Bennet 1980, 20-22; Storey 1998, 7-16). Cada uno de estos criterios señala cierto tipo de fenómenos bien particulares, sin embargo, si se busca una definición satisfactoria y rigurosa no todos ellos resultan igualmente relevantes (Hall 1998, 446). Consideramos que, a pesar de la gran dificultad que ello supone, una empresa tal no puede eludir la cuestión de encontrar criterios para distinguir válidamente al pueblo del no-pueblo (Hall 1998, 448). En el mundo angloparlante esta labor ha sido afrontada con mayor decisión dentro de los llamados Estudios Culturales, especialmente los que parten de la labor del CCCS (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) de la *Birmingham University* y retoman las aportaciones de autores continentales como Gramsci, Bourdieu y de Certeau. Sus principales méritos son el planteamiento de una concepción de la cultura popular no esencialista sino relacional o como

un campo de encuentro de diversas fuerzas en las que resultan centrales las nociones de alteridad y hegemonía, así como la atención a las dimensiones económicas y políticas en las que los procesos culturales se encuentran insertos (Bennett 1998; Hall 1998).

Ahora bien, estas formulaciones sobre la cultura popular en los Estudios Culturales poseen dos limitantes: se encuentran contextualizadas particularmente en los procesos de modernización industrial británicos (Parker 2011, 148; Reynoso 2000, 41) por lo que se construyen sobre las prácticas de las clases trabajadoras de dicho contexto y, al menos en sus primeras etapas, resaltaban –quizás de una forma excesiva que rayaba en la militancia (Fabian 1998, 2)- el carácter oposicional y subversivo de la misma². Pero durante la segunda mitad del siglo XX fue ya ineludible que la dinámica cultural fue siendo cada vez más dominada por los productos desarrollados por las industrias culturales y por la circulación masificada de los mismos. Ello difuminó los contornos claros de la cultura dominante a la que una cultura popular podía oponerse y redujo drásticamente la vida cultural de cualquier sector de la población que sea identificado como popular a poco más que el consumo de lo que dichas industrias ofrecen. Así, y aún cuando los sectores intelectuales más comprometidos políticamente apelan, apoyándose en formulaciones como las de de Certeau (1984), a que las posibilidades de subversión (o bien negociación, apropiación, etc.) se concentran ahora en las posibilidades de un consumo activo, creativo y productor en sí mismo de sentidos que siempre pueden escapar a aquellos pretendidos por los productores y quienes controlan la circulación de la oferta cultural³, lo cierto es que en el mundo angloparlante, cada vez es más complicado distinguir claramente la cultura popular de la noción de cultura de masas o de la de *pop culture*.

3. La cultura popular en Latinoamérica

Pero si en el mundo angloparlante éste ha sido el desenlace ante la ‘crisis de la cultura popular’, en Latinoamérica la situación es un poco distinta. La alteridad inherente a la cultura popular implica en la región una carga más ambivalente⁴ (Beezley y Curcio-Nagy 2004, xvii) y un contenido étnico más definido. Mientras que, por otra parte, la comparativamente mayor limitación en el acceso de grandes sectores de la población al consumo de los productos de las industrias culturales hace inaplicable en la misma magnitud la noción de una clara reorganización de lo popular en el consumo de lo que estas industrias ofrecen, aún cuando autores como Martín Barbero con cierta justificación puedan hablar de “lo popular que nos interpela desde lo masivo” (2001, 247).

En una aproximación superficial, se observa que el uso del concepto cultura popular en Latinoamérica sigue manteniendo una mayor referencia a lo tradicional, a las formas de producción artesanal, e implica una relación más problemática con los medios masivos de comunicación. Ello responde parcialmente a la realidad de la región donde, en mayor medida que en los países desarrollados, se ha dado una “realización heterogénea del proyecto modernizador” (García Canclini 1990, 235), los elementos indígenas suelen ocupar un lugar privilegiado en el imaginario identitario nacional y, a pesar de los cambios demográficos del último medio siglo, el “campesinado y las clases trabajadoras [...] superan en número a la escasa clase media y a la minúscula alta burguesía” (Yúdice 2002, 91-92).

A pesar de que este matiz terminológico resulta en cierta forma adecuado suele introducir nuevas dificultades para la comprensión cabal de los fenómenos a los que el concepto se aplica. Al encarnar mayoritariamente en visiones románticas sobre “lo popular”

coincidiendo con las formulaciones de los Estudios Culturales británicos, nos indica que la característica de popular “de cualquier fenómeno debe ser establecida por su uso y no por su origen” (2002, 95). Las culturas populares, entonces, se caracterizan más que por una esencia o unos contenidos, por una posición frente a otras formas consideradas hegemónicas y

se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida (García Canclini 2002, 90).

García Canclini se opone especialmente a la idea de que los cambios introducidos en este tipo de fenómenos culturales provengan siempre del exterior. Encuentra que, por el contrario, son potencialmente capaces de responder activamente a las modificaciones del entorno y de las condiciones en las que tienen lugar, a través de intercambios y negociaciones que, sin embargo, les permiten mantenerse y conservar rasgos que les hacen distinguirse de otras formas culturales. La conclusión inevitable es que es imposible “explicar la reestructuración [de los fenómenos] de lo popular en la época de las industrias culturales” desde un abordaje “desconectado de la red de determinaciones macro [...] como si fueran autónomos y ajenos a las estructuras macrosociales” (García Canclini 1990, 251).

Ahora bien, siendo su posición siempre en referencia a las luchas por la hegemonía, la cultura popular se reorganiza conforme dicha hegemonía se transforma. Así, no puede mantenerse ajena a un proceso innegable de masificación de la sociedad y la cultura. Sin embargo es relevante mantener su distinción de la cultura de masas pues si bien desde hace décadas se sabe que los productos y elementos ofrecidos por las industrias culturales o de masas son asimilados y apropiados de forma particular y, en cierto grado activa por parte de las mayorías consumidoras en cada contexto específico (Reynoso 2000, 97; Rodríguez 1991, 152-153; Monsiváis 1978, 98), estas mayorías son excluidas de etapas significativas de los procesos de producción y distribución. Siendo esta exclusión la que la hace distinta de aquellas manifestaciones populares en las que una colectividad participa mucho más activamente en todo el proceso (Rodríguez 1991, 153; García Canclini 2002, 90), sin que el contacto con redes y actores de la industria cultural represente necesariamente un impedimento para ello.

Pero este proceso de masificación introduce novedades que han de ser tenidas en cuenta en el estudio de las culturas populares. Entre ellas destacan las posibilidades de incorporación y acomodación a nuevos procesos de producción, nuevos formatos o soportes materiales, procesos de circulación masiva y transnacional, así como tipos inéditos de recepción y apropiación (García Canclini 1990, 239-240).

4. ¿Por qué estudiar la cultura desde lo tecnológico?

Partiendo del marco general recién planteado, la atención particular a los usos de artefactos tecnológicos en las prácticas concretas de producción, difusión y consumo cultural se ofrece como una vía de acceso para el estudio de esas nuevas condiciones macroestructurales en que tienen lugar los procesos culturales que conservan una relativa independencia de los medios masivos de comunicación y de los canales de distribución y legitimación formales, o bien mantienen una relación conflictiva con ellos. Representa

también un espacio propicio para confrontar los imaginarios latinoamericanos más arraigados en torno a la cultura popular, así como para llevar a cabo una aproximación al estudio de la tecnología desmarcado de una visión que sólo la concibe desde la instrumentalidad ligada al trabajo o a la innovación.

Si bien los usos de estos artefactos en las prácticas culturales son diversos, poseen un lugar privilegiado aquellos que permiten la amplificación y la difusión de las manifestaciones y los productos. En ese sentido, la tecnología sonora adquiere un carácter paradigmático, pues más claramente encarna el potencial de alcanzar a audiencias mayores y más distantes. Se ha señalado con frecuencia que un gusto musical puede constituir el núcleo de fenómenos culturales populares urbanos (Frith 1978; Bennet 2001). Sin embargo, y aún cuando se reconoce el papel que la disponibilidad de ciertos artefactos tecnológicos puede jugar en ello⁸, consideramos que no suele destacarse suficientemente la injerencia que pueden llegar a tener en la construcción, difusión y mantenimiento de ese gusto las prácticas concretas de producción, difusión y escucha musicales tecnológicamente mediadas, ni la influencia que los artefactos pueden ejercer en los rasgos que los productos musicales adquieren independientemente de la voluntad consciente de los creadores.

En el siguiente apartado, se llevará a cabo una somera aproximación desde esta perspectiva a un caso concreto, el fenómeno *regiocolombiano* en el área metropolitana de Monterrey (capital del Estado de Nuevo León, México). Se intentará mostrar como en éste se tiene un acceso limitado a equipo tecnológico, al que además se le dan usos divergentes a los formalmente normados, y las redes de circulación de equipo y contenidos culturales son híbridas. Con ello se busca destacar cómo los usos concretos de la tecnología sonora permitieron el surgimiento del fenómeno, así como delinear algunos de sus rasgos característicos y sus implicaciones más relevantes, y cómo el estudio de dichos usos puede resultar significativo para la comprensión de las culturas populares contemporáneas.

5. Tecnología sonora en el fenómeno cultural *regiocolombiano*

El término *regiocolombiano* -de *regiomontano*, gentilicio de Monterrey, y *colombiano*-, acuñado por Darío Blanco Arboleda, designa el fenómeno cultural generado en el área metropolitana de Monterrey en torno a la apropiación local de la música de la costa atlántica colombiana, principalmente cumbia y vallenato. Esta apropiación tuvo lugar de forma relativamente independiente de los medios masivos y los mecanismos formales de distribución y se relaciona con toda una serie de otros elementos no musicales que incluyen vestido, peinado, baile y lenguaje, adoptados principalmente por jóvenes que se autodenominan *colombias*.

Mientras que en los medios formales de la región, como en el resto del país, se prefieren versiones mexicanizadas de la música colombiana (Olvera 2005, 39-42), -que implican una suerte de *des-africanización* (Blanco 2008, 58), diversificando y modernizando la instrumentación (incluyendo guitarra y teclado eléctricos, batería...)-, el gusto *regiocolombiano* favorece el apego a las versiones originales (comerciales) colombianas. Su sonido, su imaginario y sus letras, en donde se celebra la negritud, lo corporal (explícitamente sexual en ocasiones), lo rural, el ocio y la parranda se oponen abiertamente a los rasgos de la autoimagen *regiomontana* dominante; esto es, la raza blanca, el desarrollo industrial, una rígida moral, el trabajo y el ahorro.

La ciudad de Monterrey, capital del estado de Nuevo León, es un caso particular en el contexto mexicano. Localizada en la región noreste, a poco menos de 200 km. de la frontera con Estados Unidos es la tercera ciudad más grande de México y la que, basada en una exitosa trayectoria industrial desde finales del siglo XIX, más claramente representa un centro de poder económico que se contrapone al proyecto político centralizado que tuvo su origen en la Revolución Mexicana. Esta divergencia posee bases históricas y regionales claras que la han hecho inclinarse abiertamente hacia los Estados Unidos como modelo cultural. La relocalización de la frontera internacional en el río Bravo, uno de los motivos que más ha alimentado la animadversión mexicana hacia el vecino del norte, representó en cambio para Monterrey la oportunidad de desarrollar y consolidar su comercio (Cerutti 2000, 27-28), y desde el gobierno de Porfirio Díaz –cuya política de modernización favoreció especialmente la acumulación de grandes capitales en la región (Cerutti 2000, 62-73)- la inversión y la presencia de notables personajes norteamericanos fue recibida con agrado (Baumgardner 2001, 140-143). Es además considerada el centro urbano más importante del lado mexicano (Sandoval 2008b, 242) de una región transnacional que integra el noreste de México y el sur de Texas en una intensa relación de intercambio comercial, migratorio y cultural (Cerutti 2000, 27-35; Sandoval 2008a, 2008b). Por otra parte, no se asocia, como otros puntos del país con la música tropical ni con la presencia de población negra –ni tampoco indígena- sino que suele destacarse el papel de judíos sefarditas o irlandeses-americanos en la composición de su población (Baumgardner 2001, 138-140).

Sin embargo, estas particularidades que forman parte importante de la imagen de Monterrey como ciudad industrial, próspera y socialmente poco conflictiva suelen hacer pasar por alto una serie de condiciones que hacen más comprensible el surgimiento de un movimiento cultural popular en apariencia opuesto a la cultura dominante. La desigualdad económica en la zona ha llegado a ser una de las más importantes en América Latina y continúa incrementándose (Sandoval 2008c, 169). Por otra parte, Monterrey atrae desde mediados del siglo XX un intenso flujo migratorio al que no ha logrado integrar suficientemente a unas condiciones de vida urbana digna (Sandoval 2008c, 178). Pero aún más, ha generado que amplios sectores de su población no sean considerados realmente como parte de su sociedad ni de su cultura (Sandoval 2008c, 174), lo que llevó a Nuncio a definir a la ciudad como “un club rodeado de no socios” (1997, 122).

La llegada de la música colombiana a la región data de la década de 1960. Aproximadamente veinte años después comenzarían a surgir producciones musicales locales y la identidad *colombiana*; todo ello circunscrito a sectores obreros marginales de reciente migración a la ciudad. Actualmente, el consumo de música *regiocolombiana* se ha extendido por clases y sectores sociales, alcanzando presencia en la industria musical y los medios locales (Olvera 2005, 73-75, 190-191; Blanco 2007, 97, 103 y 2008, 112-113), así como cierto reconocimiento⁹. Pero este reconocimiento ha sido siempre conflictivo; no se extiende a los elementos musicales más particulares ni a los otros elementos culturales distintos a la música. Igualmente, se mantiene un estigma social hacia los jóvenes *colombianos*.

Ahora bien, la emergencia y expansión del fenómeno *regiocolombiano* habría sido imposible sin la participación de la tecnología sonora, como lo hacen notar los estudios más amplios sobre el tema, aún sin que ello ocupe el eje central de sus abordajes (Olvera 2005; Blanco, 2008). Fue a través del acceso limitado a grabaciones (principalmente discos de vinilo) y a artefactos de reproducción (tornamesas, grabadoras), amplificación, difusión (bocinas, amplificadores y después la radio); y posteriormente de grabación, que se hizo

posible el afianzamiento de un gusto musical en condiciones poco propicias para ello. Y aún más, a través de diversas prácticas en las que dichos artefactos tecnológicos ocupan un lugar central, el fenómeno alcanzó una profunda significación en la complicada integración de grupos de migrantes -y sus descendientes- a la cultura local.

Enfocaremos la atención en dicha participación de lo tecnológico buscando desplegar algunas nociones sobre la forma en que la tecnología es asimilada en este tipo de procesos culturales. Para ello se presentarán tres de los escenarios concretos en que dentro del fenómeno *regiocolombiano* se hace uso de artefactos tecnológicos sonoros; se trata de la aparición de los sonideros, del uso de la radiodifusión para el envío de saludos y del surgimiento de la *cumbia rebajada*.

5.1. Sonideros

El fenómeno *regiocolombiano* inicia con la aparición de los sonideros en la década de 1960. Su labor representa la primera difusión pública de esta música que no era programada en los medios masivos. Estos personajes, en su mayoría obreros de la industria, reproducían de manera informal grabaciones comerciales de música colombiana utilizando equipo rudimentario y básico como una tornamesa y las bocinas llamadas trompetas, mismas que eran empleadas para anunciar la venta de frutas y verduras en camionetas:

Los *sonideros* de la colonia Independencia¹⁰ colgaban sus *trompetas* de los árboles o de los techos de las casas para que la música se escuchara muchas calles abajo. [...] Una bocina bien ubicada en lo alto del cerro podía ser escuchada en casi toda la colonia. Este ejercicio cotidiano, apreciado por los vecinos, sumado a los bailes familiares en que tocaban los sonidos [...] formó y estableció el gusto por la música colombiana en la ciudad entre los grupos populares. [...] Los sonidos eran literalmente unos precursores de las radios comunitarias (Blanco 2007, 91-92).

Sus amplias colecciones de discos, en las que predominaba dicha música colombiana, se formaron a través de vías poco convencionales de acceder a grabaciones comerciales realizadas en Colombia o en los Estados Unidos, como son la venta entre particulares, el envío desde los Estados Unidos por parientes radicados en este país, o en el mercado informal de la ciudad de México. De esta manera, al inicio los repertorios y el gusto *regiocolombiano* son establecidos principalmente por los sonideros y se hallan limitados por sus posibilidades de adquirir grabaciones pero, progresivamente, jugará un papel más activo la aceptación en el consumo por parte de los escuchas.

Los conflictos de arraigo derivados del reciente pasado migratorio, sumados al cada vez más limitado acceso al espacio público de la zona urbana donde surge de estos sectores de la población el fenómeno¹¹, da a la actividad de los sonideros una gran importancia para la creación de un espacio y una sensación comunitaria. La cercanía y el acceso directo por la mayoría de los escuchas a los procesos de selección de los productos difundidos otorgan además al fenómeno la potencialidad de brindar pertenencia y vinculación. Aún más esta toma, o más exactamente creación, del espacio público-comunitario sentará las bases para formas posteriores de dicha apropiación del espacio por parte de los *colombias* que se da mediante la escucha colectiva de música; sea en artefactos de reproducción portátil o en la

ejecución en vivo con instrumentos de fabricación casera en las esquinas, unidades del transporte público o en mercados.

La llegada de la década de 1980, supone una transformación profunda de las condiciones socioeconómicas en que surgieron los sonideros. La crisis económica mundial supuso a nivel local el cierre definitivo de un periodo en que se pretendía mantener las buenas relaciones entre obreros e industriales promoviendo un sentimiento de solidaridad, así como una creciente precarización de las clases obreras pues “se retrajo la gran industria como generadora de empleo directo, [...] el paternalismo como estrategia empresarial desapareció, principalmente en la parte protectora del trabajo” (Palacios y Lamanthe, 2010: 333). Además, la aparición de músicos locales y un mayor acceso a artefactos de reproducción, volvió menos relevante la labor de los sonideros. Algunos de ellos optarían por dedicarse a la venta de grabaciones informales en casetes y posteriormente en discos compactos, ilegales en sentido estricto (Olvera 2005, 65-66; Blanco 2008, 73). La flexibilidad en la elección de los repertorios de estas grabaciones, ofrece a los consumidores un grado de control y participación activa en la determinación de la música que adquieren y escuchan, lo que posteriormente contribuiría (además de su menor costo, por supuesto) a que este mercado informal continúe predominando a pesar de que este tipo de música llegó a estar disponible en el comercio formal en la década de 1990.

5.2. Saludos en la radio

Una práctica común en la música colombiana apreciada en Monterrey consiste en que el cantante envíe saludos a distintas personas durante su interpretación, tanto en sus presentaciones como en las grabaciones. Conforme el gusto y el consumo regiomontano van siendo conocidos por los artistas colombianos y éstos comienzan a visitar la ciudad, van incluyendo en algunas grabaciones saludos a los sonideros u otros personajes locales¹². Esta práctica, que se observa en Monterrey inicialmente en los bailes, va a ser asimilada de forma transformada en las emisiones de radio que programan música colombiana las cuales, tras reconocerse la existencia de un amplio público, fueron numerosas a partir de la década de 1990; llegando algunas estaciones a dedicarse exclusivamente al género (Olvera 2005, 106-110; Blanco 2008, 211-217).

La mecánica de esta práctica es la siguiente: vía telefónica los radioescuchas, tras solicitar la reproducción de alguna canción, cuentan con la posibilidad de enviar al aire sus saludos bajo condiciones poco convencionales para la radio comercial. Esto porque se les concede un tiempo que resulta relativamente prolongado para ello y además se les permite utilizar los apodosos y los nombres de las bandas o pandillas a las que los aludidos pertenecen. Todo ello es llevado a cabo con un estilo muy particular en el que se leen a toda prisa largas listas de los amigos a saludar, algunos de ellos sólo conocidos a través de la misma radio. Olvera describe el funcionamiento detrás de esta práctica:

Luego de pedir su melodía y mandar saludos, los jóvenes piden hablar con el locutor “fuera del aire”. Le dejan su nombre y su teléfono. Otros llaman para pedir su melodía y “fuera del aire” le solicitan el teléfono de determinada persona. Con el teléfono en su poder, se comunican entre ellos y se comprometen mutuamente mandarse saludos [...] sobre todo escogen al que hable más a la estación, porque ello les garantizará que les mande más saludos a ellos. (Olvera s. f., s. p.)

José Juan Olvera, comenta también un seguimiento hecho en 1996 a tres estaciones de radio de la localidad que programaban música colombiana. En él, a propósito de este envío de saludos, señala que representa una forma de “ejercer una disputa por el espectro radial” y que “mencionar por su nombre a las bandas o a sus integrantes es una manera como los consumidores usan a la radio para fortalecer su identidad y la relación entre ellos” (2005, 109). Para mostrar la relevancia alcanzada por estos saludos menciona como la estación más tradicional que programa música colombiana y que inicialmente no permitía el uso de apodos y nombres de bandas al aire, tuvo que ceder a ello ante la desventaja competitiva que supuso la aparición de tres nuevas estaciones que si lo permitían (Olvera 2005, 109-110).

Así se constituye una forma de intercambio y de acompañamiento que resulta fundamental para la conservación de una cierta noción comunitaria de los *colombias* en ese momento en que la convivencia cara a cara en una zona relativamente delimitada se dificulta. Pues, tras una primera etapa en que el fenómeno se concentraba principalmente en una zona específica de la ciudad, sobreviene un periodo de mayor dispersión dentro del área metropolitana de la audiencia *regiocolombiana*, tanto por la reubicación en otras zonas de la ciudad de muchas familias o sus nuevas generaciones antes asentadas en la colonia Independencia u otras aledañas, así como por el crecimiento poblacional y la ampliación de los sectores de escuchas.

5.3. La *cumbia rebajada*

En los dos casos señalados anteriormente el uso de los artefactos o recursos tecnológicos escapa, al menos parcialmente; de aquellos más comunes en los circuitos comerciales y formales de difusión y consumo, manteniendo con éstos relaciones diversas. En el tercer caso que comentaremos, el de la *cumbia rebajada*, este carácter divergente se intensifica. La *rebajada* consiste en ralentizar la velocidad de la grabación original, ya sea al momento de la grabación o de la reproducción. Su producción implica un uso de la tecnología claramente intrusivo en el sonido musical. Al reducir la velocidad el sonido se percibe notoriamente más grave, simple, e incluso repetitivo. Sonoramente se convierte en el producto musical más conflictivo del fenómeno *regiocolombiano*. Se cuestiona su valor cultural tanto por su falta de apego a un supuestamente auténtico folclore colombiano como por la ausencia de genialidad o maestría artística en su creación¹³. Llega incluso a señalarse como clara representante de todas las valoraciones negativas (sociales, sexuales, raciales, cognitivas...) que se hacen de las personas que escuchan generalmente la música colombiana. Paradójicamente, la *cumbia rebajada*, es por otra parte la referencia cultural más ampliamente conocida y valorada sobre el fenómeno fuera de la región y en otros ámbitos musicales¹⁴.

El origen de la *rebajada* se adjudica a una falla en el uso o el funcionamiento de los artefactos tecnológicos que es narrada en clave mítica. Existen varias versiones sobre ello. Una lo adjudica a una falla en la velocidad de rotación de la tornamesa durante el proceso de grabación informal por parte de uno de los sonideros más reconocidos. Otra asegura que surgió de la reproducción de grabaciones en casete en grabadoras cuando la energía de las baterías era insuficiente para alcanzar su funcionamiento normal. El caso es que estas versiones ralentizadas o *rebajadas*, son asimiladas voluntariamente por un sector de los *colombias* y los reportes directos, efectivamente lo relacionan con la escucha esquinera y el consumo de drogas (Olvera 2005, 125, 179). Según Cruz, su escucha “se trata de una práctica

eminentemente de barrio y propia de los sectores más marginados” (1996, 60, en Olvera 2005). Proponemos que el carácter conflictivo de la *rebajada* puede comprenderse atendiendo fundamentalmente a tres factores: a) la clara evidencia, en la escucha, de la mediación tecnológica de su sonido; b) la ausencia de una intervención artística creativa, en los términos tradicionales, en su emergencia, y; c) la intensificación que supone del carácter negro de la música.

En primer lugar, esta alteración temporal del sonido al hacer evidente la intervención de los artefactos tecnológicos, problematiza las nociones de origen y autenticidad. Hace ineludible que lo que se escucha es una re-producción y pone al descubierto que cualquier intento por fijar criterios de autenticidad respecto a los productos culturales técnicamente soportados poseerá siempre un carácter mítico¹⁵. Al hacerse presente el proceso técnico en el producto cultural se muestra, además, la no neutralidad de los usos de la tecnología, pero no solamente en ese caso particular en el que es tan notorio, sino también en otros en que generalmente pasa desapercibida; lo que posee un potencial para cuestionar los valores culturales generalmente aceptados.

Por su parte, su surgimiento que no considera la intervención deliberada de algún agente humano, cuestiona uno de los principales criterios que sostienen la supremacía de formas culturales que implican la genialidad y la capacidad creativa artística. Al mismo tiempo, pone al descubierto la potencialidad de los recursos tecnológicos para generar, por su mismo funcionamiento, nuevas y distintas manifestaciones o productos cuando se alejan de los usos legitimados o sancionados como normales por los códigos vigentes. Se convierte así, en un producto cultural transgresor, pero a la vez factible de convertirse en un punto de negociación e intercambio entre su contexto de surgimiento y otros distintos, lo que podría explicar el interés que ha generado en otros sectores no consumidores tradicionales de música colombiana o incluso en otros ámbitos musicales como el de la música electrónica.

Ahora bien, esta música posee ya en sus versiones originales un fuerte influjo de la música practicada por los esclavos de origen africano en sus bailes y celebraciones en la región del Caribe, cuyo aporte se ve intensificado al ser *rebajada*. Contribuye a ello particularmente el realce logrado del sonido de las percusiones, un mayor énfasis en los ritmos simples y repetitivos asociados a rondas o bailes colectivos, así como el tornar más grave el sonido en general, que hace que las voces humanas resulten más cercanas al tono que estereotípicamente se atribuye a las personas de raza negra. Esta relativamente azarosa puesta en escena de la negritud a través de la *cumbia rebajada*, resulta especialmente conflictiva ante la persistente negación del aporte africano a la música y los bailes mexicanos a pesar de su confirmada evidencia (Pérez 1990, 3-6) y más aún ante la marcada estratificación racial que de forma más o menos velada continúa vigente en la región.

Aunado a estos elementos mencionados, la misma lentitud introducida en la música, y más aún, su adopción como un efecto deseado, va a contrapelo de la dinámica de crecimiento y progreso acelerado que se considera característica de la ciudad de Monterrey. De esta forma, la *rebajada* puede constituirse como una exacerbación de los rasgos divergentes del fenómeno *regiocolombiano* en general respecto a los valores de la cultura hegemónica en Monterrey, pero también como ya lo mencionábamos, como un cuestionamiento del mismo imaginario *regiocolombiano* en torno a la autenticidad colombiana atribuida a los productos musicales adoptados como propios. De ahí se desprendería tanto su carácter controversial

como su potencialidad de propiciar una reelaboración de la realidad cultural al interior del mundo *regiocolombiano* y regiomontano en general.

6. Conclusiones

Hemos argumentado que, aún tras una reestructuración de las dinámicas culturales que han llevado a una crisis en el uso del concepto de cultura popular, la situación en el contexto latinoamericano, sin descartar las particularidades de cada una de sus regiones más específicas, presenta rasgos que la distinguen de la que prevalece en las sociedades norteamericana y europea. Así, mientras en estas últimas lo popular tiende a identificarse a partir de las últimas décadas con formas activas de generación de sentidos o de apropiación a través del consumo de lo que las industrias culturales ofrecen, en Latinoamérica pueden observarse procesos culturales generados de forma relativamente más independiente de éstas y con una participación más directa de los consumidores en los procesos de distribución de los productos consumidos. Sin embargo, debe evitarse tanto el riesgo de reproducir discursos politizados que insisten en apelar a una visión estática o esencialista de lo popular que ahora más que nunca no se corresponde con las prácticas concretas que pueden observarse, como también la tendencia a identificar indiscriminadamente signos de subversión y resistencia en toda práctica cultural de los sectores no privilegiados de la población.

Consideramos que el caso *regiocolombiano* presentado muestra como la atención a los artefactos tecnológicos y a sus usos concretos puede ser una alternativa fértil para evitar dichos riesgos, a la vez que una vía que toma en cuenta las condiciones sociales y económicas en las que los procesos culturales tienen lugar sin la necesidad de asumir un compromiso político con la causa popular por parte del investigador. Resulta especialmente relevante que dicho enfoque puede mostrar como en algunos casos las prácticas culturales y los contenidos simbólicos asociados a los productos, aún cuando en cierto sentido resulten oposicionales o divergentes, no pueden considerarse puramente el resultado de la intención de los agentes humanos que intervienen en ellos, sino que al menos un margen de dichos contenidos puede estar determinado por las posibilidades puramente técnicas de los artefactos utilizados.

La atención al acceso a la propiedad y al uso de artefactos o dispositivos tecnológicos, así como sus usos concretos, las formas en que se consigue dicho acceso, o el estatus legal y de legitimidad de dichas formas constituye una oportunidad de estudio, tanto de prácticas culturales ya documentadas, como al realizar trabajo etnográfico inédito. Un enfoque tal permite la consideración de las condiciones económicas, sociales y políticas concretas en que tienen lugar los procesos culturales.

Para la determinación de criterios con los que se puedan identificar los fenómenos culturales populares que sean válidos más allá de contextos históricos y geográficos específicos, las observaciones planteadas en este trabajo invitan a dar a los artefactos tecnológicos un lugar potencialmente más prominente. Ello puede buscarse atendiendo a su influjo en la determinación de las realidades culturales en las que los seres humanos viven, y de forma más específica, considerando el papel que puede jugar el acceso limitado a ellos o su uso divergente en permitir una participación más amplia en los procesos de circulación. Invitan también a visualizar ese campo de encuentro de distintas fuerzas que es la cultura popular no sólo como el escenario en que tiene lugar la lucha entre grupos con intereses contrapuestos. Aún sin desestimar el papel de dichas luchas, sugiere que el acento de lo

popular no habría de recaer necesariamente en la oposición a una forma de cultura dominante sino en su potencial de contribuir al mantenimiento de la pluralidad de mundos de vida mediante la generación de diversos circuitos de distribución y consumo de productos culturales. Lo que no elimina la dimensión política de las dinámicas culturales, sino que las redefine, pasando de un plano centrado en las disputas entre facciones, a uno centrado en las dinámicas que contribuyan a la proliferación de alternativas.

Notas

¹ No abriremos la polémica en torno a la enorme diversidad de usos del concepto general de cultura, sin embargo es necesario situarnos dentro de ella. Baste para ello destacar que nos inclinamos por su caracterización como praxis y como mundo de vida que brinda orientación y contención. De esta forma, buscamos distanciarnos especialmente de concepciones de la cultura centradas en los productos o en las identidades culturales.

² Recientemente Parker ha intentado superar dichas limitaciones proponiendo dos interesantes criterios para delimitar la cultura popular más allá de contextos específicos: como aquella cuya producción y consumo requiere poco capital cultural en sentido bourdiano; o bien como cultura no autorizada (2011, 158-167).

³ Una de las formulaciones en este sentido es la presentada por Fiske (1987). Reynoso refiere, sin embargo, como esta posibilidad es puesta fuertemente en entredicho en los mismos Estudios Culturales y es denunciada por su superficialidad (2000, 179-186).

⁴ La cultura popular no se opone simplemente a la cultura oficial, sino que existen instituciones oficiales encargadas de reconocerla y promoverla. Así, la definición de Parker en la que la cultura popular sería la cultura no autorizada (que mencionamos en la nota 2) se ve problematizada.

⁵ Esta visión sobre la cultura popular coincide plenamente con la que sostienen organismos como la UNESCO, que al definirla apela a expresiones tales como “expresión de su identidad cultural” y “fundadas en la tradición”, y cuya principal preocupación se orienta a su conservación, salvaguardia y protección (UNESCO 1989, 248-251). Si bien en documentos posteriores el organismo incorpora nociones más complejas sobre la autenticidad, la diversidad y la transformación cultural, en ellos no figura el concepto de ‘cultura popular’ (UNESCO 1999, 2001).

⁶ Aún así cabe preguntarnos, junto con Cerutti: “Rebasada en su fuerza explicativa la “teoría” de la dependencia, ¿desaparecieron las situaciones de dependencia? pareciera que no. Quizá hasta se han robustecido bajo la denominación aparentemente neutral y supuestamente equitativa de interdependencia. Ésta última noción alude, por debajo de ese uso retórico y manipulador, a relaciones que bien merecen ese nombre” (1998, 133).

⁷ Tanto en ésta como en las siguientes citas textuales en las que se utilicen cursivas, éstas aparecen siempre en el texto original.

⁸ El mismo Frith, por ejemplo, dedica un capítulo de *Performing rites* (1998) al papel de la tecnología en estos fenómenos. Aún así, el énfasis puesto generalmente en la identificación de etapas inauguradas por las nuevas tecnologías disponibles, así como los intereses predominantemente estéticos del autor conducen su análisis en una dirección distinta a la que aquí proponemos, en la que será la limitación en el acceso a los artefactos y sus usos no convencionales los que resulten significativos dentro de los procesos culturales.

⁹ Muestra clara es que en 1999, Celso Piña, el músico más emblemático del movimiento *regiocolombiano* recibiera un homenaje por parte de CONARTE (Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León); así como el hecho de que en la última década, la llamada música colombiana tenga consistentemente un espacio en los eventos sobre cultura popular y en diversas actividades realizadas por el organismo.

¹⁰ Colonia popular en la que el fenómeno *regiocolombiano* tiene su origen. Antes llamado barrio San Luisito, por el predominio entre sus habitantes de migrantes originarios del estado mexicano de San Luis Potosí.

¹¹ La única plaza pública que prevalecía en la zona desapareció en 1978 al iniciarse en sus terrenos la construcción de un nuevo santuario dedicado a la virgen de Guadalupe (Sifuentes 1994, 439).

¹² A pesar de que tanto su labor original como la posterior venta de copias ‘piratas’ en principio se hallan fuera de la legalidad, las disqueras editron discos explícitamente destinados a los sonideros y algunas de ellas llegaron a reconocer públicamente su labor.

¹³ Aunque en principio consiste en una operación equiparable a un tipo de manipulación que en el contexto del hip hop lleva a cabo el dj, a quién suele reconocérsele como artista, en el ámbito *regiocolombiano* no existe un reconocimiento tal.

¹⁴ En el blog *Cumbia, poder y porro* se afirma que se trata de “la transformación más importante que tuvo la Cumbia colombiana en este país [México]” (2011), y además ha sido retomada por dj’s como Sonido Martines en Argentina o Dj Rupture en los Estados Unidos, quien incluso ha especulado que puede haber sido una influencia en el llamado “screw rap” surgido en Houston, Texas (Clayton 2010).

¹⁵ Para un despliegue más amplio de la cuestión véase la reflexión que Mark Fisher, bajo el seudónimo k-punk, escribe a propósito del sonido de las primeras grabaciones de blues (k-punk 2006).

Bibliografía

- Bauman, Zigmunt. *Culture as praxis*. Londres : SAGE, 1999.
- Baumgardner, Robert. "U.S. Americans in Mexico: Constructing Identities in Monterrey". *Studies in the Linguistic Sciences*. 31.1 (primavera 2001): 137-159.
- Beezley, William y Linda Curcio-Nagy. "Introduction". *Latin American Popular Culture. An Introduction*. Eds. William Beezley y Linda Curcio-Nagy. Lanman, MD : SR Books, 2004. xi-xxiii.
- Bennett, Andy. *Cultures of popular music*. Buckingham : Open University Press, 2001.
- Bennett, Tony. "Popular Culture: A Teaching Object". *Screen Education*. 34 (1980): 17-29.
- . "Popular Culture and the 'turn to Gramsci'". *Cultural Theory and Poplar Culture: A Reader*. Ed. John Storey. Athens, GA : The University of Georgia Press : 1998. 217-224.
- Blanco, Darío. "Mundos de frontera. Colombianos en la línea noreste de México y Estados Unidos". *Trayectorias*. 9.25 (sept.-dic. 2007): 89-105.
- . *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Los colombianos de Monterrey-México (1960-2008) Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo*. Tesis doctoral. México : El Colegio de México, 2008.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley : University of California Press, 1984.
- Cerutti, Horacio. "Identidad y dependencias culturales". *Filosofía de la cultura*. Coord. David Sobrevilla. Madrid : Trotta, 1998. 131-144.
- Cerutti, Mario. *Propietarios, empresarios y empresa en el norte de México*. México : Siglo XXI, 2000.
- Clayton, Jace. "The slow-downed tempos of screw and its influence in contemporary bands". *frieze magazine* (versión digital). 135 (nov.-dic. 2010). Recuperado el 20 de Agosto de 2012 de: <http://www.frieze.com/issue/article/music2/>
- Cruz, Gregorio. "Informales y semiprofesionales". *La colombia de Monterrey*. Olvera, Torres, Cruz y Jaime. Monterrey : reporte de investigación no publicado, 1996. (citado en Olvera, 2005).
- "Cumbia rebajada". *Cumbia poder y porro*. (17 de Junio 2011). Recuperado el 20 de Agosto de 2012: <http://cumbiapoder.blogspot.mx/2011/06/cumbia-rebajada.html>
- Eagleton, Terry. *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona / Buenos Aires : Paidós, 2001.
- Fabian, Johannes. *Moments of Freedom. Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville / Londres : University Press of Virginia, 1998
- Fisher, Mark. (bajo seudónimo k-punk). "Phonograph blues". *k-punk* (19 de Octubre 2006). Recuperado el 20 de Agosto de 2012 de: <http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/008535.html>
- Fiske, John. *Television Culture*. Londres : Routledge, 1987.
- Franco, Jean. "La globalización y la crisis de lo popular". *Nueva Sociedad*. 149 (may.-jun. 1997): 62-73.
- Frith, Simon. *The sociology of rock*. Londres : Constable, 1978.

- *Performing rites. On the value of popular music.* Cambridge : Harvard University Press, 1998.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México : CONACULTA / Grijalbo, 1990.
- *Culturas populares en el capitalismo.* México : Grijalbo, 2002. (Re-edición del original de 1982).
- Hall, Stuart. "Notes on Deconstructing 'the Popular'". *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader.* Ed. John Storey. Athens, GA : The University of Georgia Press : 1998. 442-453.
- Kroeber, Alfred y Clyde Kluckhohn. *Culture: A critical review of concepts and definitions.* Nueva York : Vintage Books, 1952.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.* Barcelona : Gustavo Gili, 2001.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre cultura popular en México". *Latin American Perspectives.* 5.1 (1978): 98-118.
- Nuncio, Abraham. *Visión de Monterrey.* México : UANL / FCE, 1997.
- Olvera, José Juan. *Colombianos en Monterrey. Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social.* Monterrey : CONARTE, 2005
- "XEH, una red colombiana 'invisible'". (no publicado). (s.f.).
- Palacios, Lyliá y Lamanthe, Annie. "Paternalismo y control: pasado y presente en la cultura laboral en Monterrey". *Cuando México enfrenta la globalización. Permanencias y cambios en el Área Metropolitana de Monterrey.* Ed. Lyliá Palacios. Monterrey : UANL, 2010. 321-344.
- Parker, Holt. "Toward a Definition of Popular Culture". *History and Theory.* 50 (may. 2011): 147-170
- Pérez, Rolando. *La música afroestiza mexicana.* Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990.
- Reynoso, Carlos. *Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Una visión antropológica.* Barcelona : Gedisa, 2000.
- Rodríguez, Mariángela. "Cultura popular-cultura de masas. Espacio para las identidades". *Estudios sobre las culturas contemporáneas.* 5.12 (1991): 151-163.
- Sandoval, Efrén. "El espacio económico Monterrey-San Antonio. Coyuntura histórica e integración regional". *Frontera Norte.* 20.39 (ene.-jun. 2008a): 69-99.
- "Memoria y conformación histórica de un espacio social para el consumo en el noreste de México y el sur de Texas". *Relaciones.* 29.114 (primavera 2008b): 235-273.
- "Estudios sobre pobreza, marginación y desigualdad en Monterrey". *Papeles de Población.* 57 (jul.-sept. 2008c): 169-191.
- Sifuentes, Daniel. "Crónica de la colonia Independencia". *Historias de nuestros barrios.* Comp. Celso Garza. Monterrey : Gobierno del Estado de Nuevo León. Dirección de Investigaciones Históricas, 1994. 433-445.
- Storey, John. *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture.* Athens, GA : The University of Georgia Press : 1998.
- UNESCO. *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular. Actas de la Conferencia General (25ª reunión. París, 17 Oct.-16 Nov. 1989)*

(1990): 246-252. Recuperado el 20 de Agosto de 2012 de:
<http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000846/084696s.pdf>

----- *Informe mundial sobre la cultura. Cultura, creatividad y mercados.* Madrid : Ediciones UNESCO / CINDOC Acento Editorial, 1999.

----- *Informe mundial sobre la cultura. Diversidad cultural, conflicto y pluralismo.* Madrid : Ediciones UNESCO / Ediciones Mundi-Prensa, 2001.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global.* Barcelona : Gedisa, 2002.

CREATIVE WORKS

La modelo
Omar Corral
Texas Tech University

El plazo se cumplirá dentro de algunos meses. Será una mañana solitaria en las afueras del “Cereso” municipal. Podrás inferirlo por que hace mucho que “Ya no Viene”, como dice la canción de Bronco. Caminarás solo por la brecha que conduce a la calle que separa la que fue tu casa por tanto tiempo de la colonia Toribio Ortega. Te acordarás cuando sea demasiado tarde que la grava que la tapiza es pequeña y filosa. Además, tu camino estará lleno de enormes charcos congelados que tendrás que rodear de alguna manera. Desearás haberte puesto otro par de calcetines y unos zapatos con la suela más gruesa cuando tus pies se hundan de vez en cuando en el soquete, donde pensabas que había suelo firme. Te empeñas en ponerte tus Converse, que además de ser porosos, para ese entonces tendrán demasiados agujeros. Entonces caminarás más aprisa para mitigar el frío. Antes que llegue el camión que te llevará al centro de la ciudad, verás venir en sentido contrario a la dirección que sigues para llegar al borde de la carretera a los jóvenes que van a recoger su cartilla militar. Como es domingo, desde ahí podrás notar que algunos están crudos. Otros manifestarán la dificultad que tuvieron para levantarse en su falta de precaución en ir más abrigados. Todos esperarán por largo tiempo a la puerta del cuartel mientras exhalan opacas volutas de vaho, frotándose los muslos y las manos. Tal vez será el único momento en el que te darán ganas de sonreír. Cuando fuiste al sorteo, te tocó bola negra. No tuviste que marchar. Además, los rayos del sol que saldrá entre los cerros iluminarán, al igual que hoy, de llamativos colores el horizonte. Parecerá que está tan cerca que poco faltará para que estires la mano queriéndolo tocar, tal como ahora.

La risa se te borrará del rostro una vez que abordes la rutera y pagues el pasaje. Como de seguro van a subirlo, no te darán nada de cambio para comprar un cigarro suelto con los dulceros que se ponen en la terminal. No querrás la cajetilla completa. Hasta los asientos del fondo estarán ocupados, y tendrás que aguantarte las ganas de escuchar sentado “Voy a Pintar Mi Raya.” No comprendes la empatía que despierta en ti. Sonará a todo volumen en el estéreo del chofer, cuando vayas agarrado del tubo tratando con dificultad de mantener el equilibrio. Mientras tanto, el vehículo parecerá hundirse adrede en cada bache y tropezar abruptamente con cada tope a lo largo del camino. La canción de los Mier que tocará enseguida, “Nota de Sociedad”, también trata de lo mismo. A pesar de que el camino es largo y rebuscado, no podrás distinguir nada entre el amontonamiento de gente cuando trates de asomarte por las ventanillas. Por lo pronto, te quedarás con ganas de ver el resto de la ciudad. La música, que no tendrás otra alternativa que seguir escuchando, habrá despertado un presentimiento que te llenará de agitación. Respirarás con dificultad. Estarás enojado sin razón aparente.

Una indita diferente seguirá al pie de la misma parada del camión vendiendo chicles. Sin embargo, no traes ya para tu cigarro y tendrás que caminar hasta el Rapiditos de la Francisco Villa que se alcanza a ver desde donde te habrás bajado. Cuando te metieron a la cárcel todavía no lo habrán puesto ahí. Te alegrará que no tengas qué caminar más lejos. Pasarás frente al “Buen Tiempo” y te darán ganas de tomarte una caguama bien fría. Todavía será muy temprano. Podrás llamar a muchas otras personas para celebrarlo o por la simple cortesía de avisar, pero tu cabeza sólo será capaz de visualizar sus hermosos ojos de gitana, negrotos, abismales. Sentirás fluir la sangre caudalosamente hacia el centro de tu cuerpo al recordar su largo cabello hasta las anchas caderas que tanto te gustaba apretarle cuando se

abrazaban. Ella será la única persona de la que querrás saber en ese momento.

Cuando pagues por la tarjeta de 30 pesos para llamar por teléfono público te darás cuenta de que venden la cajetilla con 14 cigarrillos a 21. Así le calculas. Querrás comprar una pero te faltará un peso para acabarla. Como te regresaron un billete de 20 y los vendedores ambulantes nunca traen cambio, optarás por aguantarte las ganas. Te acordarás que le cae gordo que fumes delante de ella, aunque nunca te lo ha dicho. Mientras busques una caseta telefónica soplará un viento áspero que irritará tu cara a través de la atmósfera polvorienta y ahumada. Sólo se escucharán sus soplos en la solitaria avenida. Se acercará el momento, y te sensibilizarás más al frío con cada paso. Como "El Recreo" todavía estará cerrado, te meterás a lo que fuera la antesala del cine Victoria, cuidándote de no pisar lo que dejaron aquellos que le dieron el mismo uso que te dispondrás a darle. Crees que para ese entonces alguien habrá corrido a la fuerza la cortina metálica que la cubre. Te divertirá el vaho que se eleva con el polvo refinado de los viejos mosaicos. El agua se enturbiará. A pesar de que te encontrarás más relajado, sentirás que todavía no es el momento. No podrás describir el presentimiento que te impide seguir buscando una caseta. Optarás mejor por ir a comprar un burrito de deshebrada, lamentando que no se te haya ocurrido antes y que sea lo único que haya a esas horas. Así no habrías hecho tus necesidades en aquellas tapias. Tampoco tendrás hambre, solamente ganas de esperar un poco. "Como es domingo, a lo mejor todavía no se levanta, o apenas habrá ido por el menudo", supondrás.

No le habrás dado una mordida a tu burrito y un sorbo al café, servido sin leche ni azúcar en un vaso de hule espuma, cuando te distraigas y los olvides por completo. Ambos se enfriarán después. Cuando los vuelvas a recordar se te antojarán menos que antes. Te darás cuenta que nomás estás perdiendo el tiempo. Afuera se habrá entibado. Vas a echarle al perro sarnoso que acecha a la entrada lo que habría sido tu almuerzo. Tu corazón latirá rápidamente. Sin embargo, no será por entusiasmo ni alegría. Sabes desde un principio que ella no contestará el teléfono, y así es como va a ocurrir. No tiene porqué ser de otra forma. Igual que otras veces, tampoco reconocerás a tu interlocutor:

- Ya se casó.

Sin que preguntes, te darán una buena idea de cómo llegar a donde se va a ir a vivir. Como si todo ese tiempo que pasaste encerrado hubiera sido sólo una pesadilla de la que apenas despiertas, negarás lo que acabas de escuchar. Colgarás sin dar las gracias ni despedirte. La ansiedad de hacer algo que no debes te invadirá. Dejará de importarte que apenas hace unas horas salieras de la cárcel y te habías jurado que jamás regresarías. Pensarás que no tiene caso que hayas salido. No tendrás a dónde más ir. Sin embargo, caminarás hasta el Monumento a Benito Juárez para agarrar el camión, abriéndote paso entre la densa parvada de palomas, tan "libres", a las que querrás patear y pisotear. Como los fines de semana casi no hay pasaje hasta allá donde vive, el camión tardará en llegar mucho más de lo que en días hábiles. Cuando por fin le hagas la parada, el chofer te preguntará si no traes cambio. Lo más chico que llevarás será el billete de 20 pesos. Molesto, te dará morralla de la denominación más pequeña. Tú contarás cada moneda para asegurarte que no te dio menos de lo que te debe. Fingirás no escucharlo cuando te pida que te hagas a un lado para cobrarle al pasajero que estará detrás de ti. Esta vez te asegurarás de sentarte en el lado de la ventana del asiento. La travesía será más larga que la del Cereso al centro. No pedirás tu bajada hasta que llegues a la Glorieta; lo primero que se ve cuando llega uno a la ciudad por carretera. Ahí verás nuevamente a Benito Juárez, petrificado, hasta quién sabe qué horas. El FOVISSSTE ya no otorga casas a los derechohabientes más hacia el interior de la ciudad. Ahí ya no cabe nadie. La calle comenzará a inundarse de carros. El camión no irá más rápido a pesar de tu desesperación. Pasada casi una hora, optarás mejor por concentrarte en la música grupera que trae el chofer, igual que la de la última vez que te habrás subido, sorprendido de encontrar

tantas edificaciones nuevas a tu paso y no volver a ver aquellas que había antes de que te encerraran. En su lugar, por suerte y según tus cálculos, habrá depósitos de cerveza de la misma cadena casi en cada esquina. Al menos te darás cuenta, supones, que no eres el único al que le dan ansias de una Modelo.

Caminarás por la calle más ancha de la pequeña unidad habitacional, último dato preciso que habrás logrado captar cuando llames a donde supondrías que ella te estaba esperando. Una vez que llegues a la sección de las casas de dos pisos, un sudor frío y picante salpicará tu cuerpo de repente al ver su auto estacionado frente a una de ellas. La fachada de duros barandales de hierro, como ahora supones, estará flanqueada por bardas. En sus bordes brillarán fragmentos de botellas rotas. La puerta será similar a una que tenían como muestra a la entrada de un negocio de “herrería artesanal” que viste y verás nuevamente, según le tanteas, sobre la Carretera Casas Grandes cuando vengas en camino; maciza y decorada con caprichosos acabados. Estás casi seguro también que enseguida de su carro estará una blazer café que alguna vez habías visto. Querrás rayarla, romperle los vidrios polarizados, pero verás a través de ellos un pequeño foco rojo titilando. Quizá se trate de una alarma. Te acordarás que dice el dicho que por los zapatos se conoce a la persona, y te arrimarás un poco a inspeccionarla. Se tratará de un modelo reciente. Llevará una moldura de agencia. La pintura brillará refulgentemente con la intensa luz del mediodía invernal, que de todos modos no calentará el aire gélido y rasposo que todavía estará soplando. Tendrá también placas nacionales; un buen mueble para viajes frecuentes en carretera.

Te preguntarás cuánto gasta el dueño en gasolina, mensualidades, de impuesto por tenencia y renovación de placas. Mientras, te acercará un poco más. Mirarás un par de engomados que responderán tus preguntas sin necesidad de grandes esfuerzos deductivos. Uno de ellos probablemente será de la universidad local y, por si fuera poco, el otro de una de los Estados Unidos. Ambos garantizan un lugar privilegiado en los estacionamientos de ambos lugares. En los dos, además de la fecha de vencimiento de entonces a un año, se podrá leer, como casi estás seguro, la palabra “docente” en inglés y español respectivamente. Te acercará aun más para alcanzar a distinguir la foto en el gafete que cuelga del retrovisor. Por lo poco que alcanzaste a ver alguna vez, te figuras que le canta tangos al oído cuando están juntos. A ella le gustaban mucho pero tú les tenías una inmensa aversión. Tal vez ya desde entonces sabías que esto iba a pasar. Sin embargo, nomás alcanzarás a ver de lejos su rostro, muy apenas, por que los vidrios están ahumados.

Una vez que revises tus bolsillos y tu cartera, te darás cuenta que no tienes nada que hacer ahí. Además, los perros sueltos empezarán a ladrar, y tendrás que hacer como que coges una piedra del suelo para que se alejen de ti. También desistirás de llegar a tomarte tu caguama fría al “Buen Tiempo” o al “Recreo” al terminar de contar tu dinero y acordarte de todo lo que te llevó hasta ahí, hasta los límites de la ciudad que todavía no conoces. Antes de subirte al camión que va de regreso al centro llegarás a la tiendita de abarrotes a comprar el PM, con la esperanza de encontrar alguna vacante que no requiera carta de no antecedentes penales. Cuando llegues al centro habrás terminado de leerlo sin reírte una sola vez de las majaderías que los editores usan con tanta liberalidad, ni tampoco de nada de lo que está pasando. Por fin te darás cuenta que ninguna de las dos cosas tiene ninguna gracia. La noche anterior casi no habrás dormido pensando que la tocarías. En cambio ese día, cuando mires las enormes fotos de modelos semidesnudas, sentirás que pensar en mujeres es un lujo que no te puedes dar. Darás vuelta a la página y te pondrás mejor a leer las editoriales. Ya habrá sido hora que empezaras.

Tendrás sueño. Lo único que querrás será echar una siesta y la verdad es que no habrá a dónde ir. Pasas por una conocida tienda de enseres domésticos. Te acuerdas que antes era un

centro cristiano de rehabilitación para drogadictos y alcohólicos. A lo mejor te habrían dado chanza. Sin embargo, el recuerdo más entrañable que tienes del inmueble era cuando funcionaba como sala de cine, el “Variedades”. Además de que ahí llegaste a ver varias películas que parecían americanas y al último resultaron italianas, alguna vez también viste en función doble la primera y segunda parte de “Bestias Juveniles”. Éstas a su vez eran producciones españolas que tal vez por lo buen consumidor que es el público nacional hicieron pasar como mexicanas. En una hasta salían Grace Renat y Fernando Almada. Sin embargo, te diste cuenta del embuste por que cuando las viste nunca habías escuchado la palabra “comisaría”, y tu indagatoria te llevó a darte cuenta del detalle. Su verdadero nombre era “Perros Callejeros”. Tendrías doce años más o menos aquella vez que te mandaron pagar un abono y te metiste a verlas. La segunda parte acaba con el protagonista saliendo de “La Modelo”, una famosa prisión de por allá. Afuera lo está esperando la mujer de su primo, quien en realidad está enamorada de él. Pasa mucho tiempo. Se queda después de que todos se han ido hasta que, después de otro rato, cae rendida en el portal de algún edificio frente a la penitenciaría. En cuanto el héroe la ve, corre hacia ella, pero es embestido intencionalmente por un auto. Ella está tan cansada, que sigue profundamente dormida. Él hace un esfuerzo por arrastrarse hacia ella hasta que queda inconsciente. Recuerdas que aquel final no te gustó. Exhalas un profundo suspiro al pensar cómo te habría gustado verlo ahora.

Palimpsest
Omar Corral
Texas Tech University

“...si amanece no se miran las estrellas...”

Los Invasores de Nuevo León.

Finalmente estoy solo. Nadie me está cuidando. Hay qué celebrarlo. No me acuerdo de otro lugar mejor para hacerlo que éste. Aquí siempre me sentí como en casa. No recordaba nada que me pusiera tan contento como hacer lo que estoy haciendo ahora. A lo mejor lo que quería realmente era olvidar si alguna vez lo hubo, por su ausencia de la que sólo me queda el presentimiento. Me doy cuenta de que todavía me pasa lo mismo. Sin embargo, el cantinero me cobra en dólares cuando debiera hacerlo en pesos. Era el mismo con quien antes platicaba a falta de otra compañía para no estar mirándome a cada rato en el espejo, que hace que este lugar parezca más amplio y simétrico. Tampoco me daban, como antes, ganas de entrometerme y hacer lo mismo con los demás, a riesgo de llevarme un buen golpe en la cara por lo menos. El tipo habla en un idioma completamente desconocido para mí. Intenté llamarlo. Le pregunté, por ejemplo, si estábamos en el mismo lugar que yo creía, pero no reaccionó como alguien a quien un semejante interpela, sino con la indiferencia de quien escucha un ruido ligeramente más alto que los demás y, al darse cuenta que no tiene importancia, regresa en busca de algo que seguir haciendo. No me comprendía y si acaso me respondió, yo tampoco le entendí. Además, ¿quién pregunta esas cosas?

Sin embargo, la única comunicación que tengo con él parece más natural que antes, cuando de todos modos ni me hacía caso. Terminábamos hablando puras tonterías, como para que ninguno de los dos se acordara al día siguiente. Además, es inútil que lo llame. Debe saber muy bien cómo se oye cuando estrella uno el envase vacío sobre la barra y orientarse hacia su origen a pesar de la saturación de ruidos. Se planta frente a mí cada vez en ese justo momento. Sólo saco el importe en términos de la única denominación aceptada, pago y recibo el cambio. Cuento también cada vez, y es impecablemente exacto. Después de todo el tiempo que he pasado aquí sentado, cada vez con menos ganas de levantarme, ni me extrañaría que quisiera sacar ventaja. Tengo suficiente, a pesar que no recuerdo a qué horas fui a la casa de cambio, y que no gano en el tipo de moneda que aquí se cobra. No sé cuánto traigo, pero me gana el impulso de pedir más antes de contar si llevo lo suficiente para pagar. No he fallado. No creo que lo vaya a hacer después. Me resulta menos doloroso concentrarme en la música que tener una razón para exclamar, una vez que vea un rostro familiar o que me lo parezca en el espejo, o cuando voltee hacia alguna parte, “¡Te conozco!” Por fin me doy cuenta que no hay ninguna necesidad.

Sabía que estaba a salvo de muchas cosas porque no se escuchaban “Soy lo Prohibido”, o “A Pesar de Todo” con el Pirulí y Vicente Fernández, respectivamente. Antes, alguna de ellas comenzaba a tocar justo cuando cruzaba el umbral de la puerta o encontraba asiento, como por mandato. Parecía que algún parroquiano la pusiera siempre en la rockola con la intención de molestarme. La música para conmiserarse de uno mismo es muy mala; dice el refrán que nunca debe mezclarse el placer con el arrepentimiento. En su lugar, tocaba un piano de agridulce melancolía, con un “hiss” de tocadiscos que abigarraba todavía más la paleta sonora. ¿Por qué se oye si se supone que es un aparato reproductor de discos

compactos? Tal vez porque la grabación es muy vieja, supongo. Me vanaglorio, sin poder participárselo a nadie, de saber quién era el artista. Se trata de Lennie Tristano, un pianista ciego, quien se abre paso entre el viento corrosivo de otros tiempos y la misma muerte con “Palimpsest”. Creo que ningún experto que se encontrara con ella por primera vez aquí pudiera haber adivinado el título tan pronto como yo, como luego compruebo cuando, camino del baño, leo el rótulo luminoso del aparato. Todas sus composiciones tienen nombres muy sofisticados. No soy tan inculto como me concebía, pero daba igual porque no creo que el dato le interese a nadie. Tampoco hago caso de los demás ni de la extrañeza de todos estos detalles, cuyo motivo ya conozco. En todo caso me gustaría más oír “Mi Amigo el Borracho” de Miguel y Miguel, aunque de aquí a que me hartara de hacerlo todas las veces que me hubiera gustado sonaría como si fuera “La Misma”. Además, sería un detalle demasiado familiar tomando en cuenta que nada lo ha sido hasta ahora. Tampoco sé si es de día o de noche. No hay ventanas.

No me di cuenta cuándo se sentó a mi lado. Estaba concentrado en cómo se descompone la luz a través de mi botella mientras escucho la música. Sus haces cambian de color entre más vacía va quedando, hasta que vuelve a repetirse la operación con una distinta, llena casi al tope. La música, además de hacerme evocar tantas sensaciones agradables, invita al escrutinio concienzudo y me distrae. Sin embargo, el aroma de jazmín sobre los que recién ha llovido, que en un principio pareciera traído por aquellas notas, se impone sobre los fuertes e inmundos de este lugar. No se trata de un perfume artificial. Tampoco es lo único que percibo, sino también una brisa que me refresca y despierta, disipando al contacto con mi piel la modorra y el aturdimiento. Volteo de reojo, a pesar que me había propuesto no involucrarme con nadie. Lo que menos quiero es dar ni rendir cuentas. Sin embargo, soy muy malo para disimular. Ella debe percatarse fácilmente cuando alguien la mira con el deseo que trato inútilmente de apagar. No podía ser de otra manera. Tenían que ser precisamente éstas las circunstancias en que la conociera. Es la mujer más hermosa que he visto. Por lo mismo, sé de antemano que jamás será para mí.

Lleva un vestido color plumizo que parecía haber sido negro hace tiempo. Se levanta un momento del banquillo para reacomodarse la falda, lo que, al apretar por la parte trasera su vestido, me permite apreciar sus anchas caderas. De perfil, la inclinada pendiente bajo los paréntesis invertidos de su cintura, perfectamente simétricos, remata en una cerrada y abrupta curvatura, casi angular, dándoles la forma ideal de una succulenta pera. A pesar de que la prenda es larga, la forma en la que, gracias a su postura, se adhiere a sus piernas, me permite apreciar la delineación y firmeza de sus muslos y pantorrillas. No tienen ningún relieve. Me imagino la sensación de frotar mis manos sobre ellos a través de su ropa, haciendo saltar chispitas de estática. Un breve instante en el que se inclina hacia adelante me permite descubrir que no le gusta usar sostén. Sus largos y sedosos cabellos, sobre los que se refleja la luz roja del neón azulándose en su espesa negrura, le cubren casi por completo los hombros y el pecho. Al hacerse una cola, la línea de los tirantes, dibujada en su piel por el sol y un poco más clara que la de sus márgenes color natilla, se ensancha hasta rematar en sus pezones perfectamente redondos y fruncidos, coronados por puntas achatadas, anchas, perfectamente erguidas, de un carmín avivado intensamente por la constante transpiración. Siempre me ha parecido muy molesta la consistencia acaramelada que adquiere el sudor al entrar, después de asolearme o hacer algún esfuerzo, a donde haya una máquina de aire acondicionado o refrigeración funcionando a toda su capacidad. Ahora quería comprobar en su piel si el sabor era tan desagradable como aquella sensación, utilizando lo más que pudiera de la superficie de mi lengua, que salivaba profusamente, pero sobre todo, de la de su cuerpo.

Después de colocarse aquella liga alrededor del cabello, permanece cabizbaja sin ordenar nada. El mesero tampoco le pregunta si quiere hacerlo. El ángulo hacia el que dirige sus ojos no alcanza el marco inferior del espejo. No creo que se haya dado cuenta de lo que ahora no puedo parar de hacer. Bajo la sombra de sus gruesas y enormes pestañas, tiene unos ojos infinitamente tristes, que insinúan los poderes premonitorios de una gitana. Esto es tan notable, que acabo preguntándome, ¿acaso me hará a conocer mi suerte?

Temiendo encontrar una respuesta, tomo mi envase y abandono mi lugar para buscar otro en dirección opuesta a donde está sentada. Pero en cuanto pongo los pies en el suelo, escucho que me l laman a mis espaldas. En el fondo lo deseo y pudiera tratarse de cualquier otro de los tantos ruidos que se combinan, casi siempre para sonar como otra cosa. Además, mi nombre es demasiado común. No quiero delatarme. La suela de mi zapato se encorva, pero escucho de nuevo lo mismo, más de cerca, mientras me oprimen el hombro, calentándolo suavemente. Sin embargo, siento que voy a derretirme. Me imagino desparramado en el suelo, burbujeante, revolviéndome con las colillas de cigarro y las cáscaras de semilla de girasol y de pistacho. Volteo, y descubro sus ojos. Al igual que el cielo, acumulan agua y relámpagos para desatar una tormenta. Parece que mi suerte se vislumbra. Pronunciando mi nombre por tercera vez, asevera: “Tú me prometiste que ya no volverías aquí.” Antes de encontrarla, tenía la agradable sensación de que un gas similar al helio inflamaba una parte de mí que no estaba en mi cuerpo y la hacía flotar. Una improvisación de Cecil Taylor marca el inicio de su transformación en una mar picada por la indignación y la angustia. Empiezo a desinflarme. “No la conozco”, respondí.

Hago un esfuerzo que no me habría atrevido a hacer si no fuera porque estoy convencido de estar frente a un espejismo. Dándole la espalda, pido otra botella, seguro de que el helio volverá a inflamarme y me hará recobrar mi estado de enajenación y, sobre todo, la tranquilidad. Al apurar mi primer trago, dejo de sentir su presencia y escuchar sus objeciones. Creo que por fin desapareció, como supuse que lo haría. Sé muy bien de lo que soy capaz, y también de lo que me merezco. No soportaría que cuando todo termine ya no esté a mi lado. Una vez que el sol me ilumine, la buscaría por todas partes hasta que la encontrara, aunque esté seguro que nunca aparecerá. Prefiero olvidarla.

Sin embargo, una vez que levanto la mirada al espejo, compruebo con espanto que sigue ahí, abriendo los brazos para envolverme en ellos mientras acerca sus labios a mi oído. “¿Me sientes?” Pregunta, y hubiera entendido perfectamente por el suave vaivén de su aliento aun si no hubiera escuchado nada. Prefiero pensar que todo lo que siento es que me están untando mermelada, pero no puede tratarse de eso. La adhesividad de su piel sobre la mía me gusta demasiado. Estoy a punto de creerle, pero el helio me sigue e levando con cada trago, más generoso que los anteriores. Respondo desde esa parte de mí que no sé dónde está y desde allá la mira ahora tan pequeña, envalentonado también por mi cultura musical; mi único atributo. “Entonces abra la puerta, dígame la hora, o quién está tocando eso”. Apunto al aparato de monedas. Aquí no se ven las estrellas, ni el sol ni nada hasta que amanece”. Estoy seguro que con esto se esfumará, pero apretándome más fuerte, como si yo fuera quien va a desaparecer, me responde: “Lo sé tan bien como tú. Ven. Salgamos juntos por esa puerta para que no vuelvas.” Yo también la estrecho, sintiendo sus lágrimas quemar la piel irritada de mi rostro, encendido e hinchado. No tengo valor para decirle que mi mayor anhelo es hacerle caso, pero sé que es imposible. La sujeto más fuerte para hacer que lo entienda. “Vas a irte, y yo no puedo estar aquí a menos que sea de esta forma. Sé que el sol te va a llevar con él.” Nuestras lágrimas se mezclan y van a dar a mi boca abierta por la dificultad para respirar. No

puedo decir que me gusta su sabor como a papas a la francesa remojadas en malteada de vainilla. Me gusta más sentirme embarrado de dulce cuando transpira sobre mi piel, pero no puedo hacer otra cosa que seguir llorando.

Esta despedida se está a largando más de lo que hubiera querido. Sin embargo, no he reparado bien en su costado izquierdo. Lleva un morral, del cual saca un revólver que pone sobre la barra. El aterrizaje se oye claramente entre el bullicio, pero no parece decirle nada a nadie. Estoy desconsolado, lo cual tampoco me deja sorprenderme por el detalle. Lo que sí me sobresalta es el repentino fulgor en su rostro, y la hermosa sonrisa que se dibuja en sus pequeños labios. Sus ojos, vivos e iluminados, que apuñalan los míos con incertidumbre, ya no parecen tener los poderes divinatorios de gitana que tenían antes. “Sé que no me crees”, dice mientras pone el objeto en mis manos, arrojándolas entre las suyas. “Dispara donde tú quieras,” me ofrece mientras corre ligeramente el tirante izquierdo de su vestido y desliza el dedo índice de la otra mano entre sus senos. Siempre creí que sería casi imposible que en ese lugar ocurriera algo así. Sin embargo, tengo el mismo miedo a la muerte que tendría en cualquier otra parte. El centro de su falda se hunde entre sus piernas, dibujando un triángulo; un molde donde siento la ansiedad incontrolable de encajar, pero no se me quita el miedo. Ahora, justo como había tratado de evitarlo, miro directamente al espejo, recorriéndolo con calma de lado a lado, deteniéndome en cada rostro. Aunque ellos ya no lo son para mí, parece que nosotros fuéramos invisibles, inaudibles. En cualquier caso, aunque es posible que tenga que resignarme a perderla para siempre, estoy seguro que no va a pasar nada. Antes de abrir paso a otro pensamiento que me desanime, levanto rápidamente el arma, me la pongo en la sien, tomo de golpe el contenido de la botella y jalo con fuerza del gatillo.

Microcuentos

Tyler Fisher

Royal Holloway, University of London

El pozo de la vejez

Cuentan los ancianos de Sefarad que había cierta moza toledana entre los judíos expulsados de la Península. Esta moza, que la historia sólo conoce con el nombre de Musilla, seguramente apócrifo, viajó de mar en mar y de país en país, como anduvieron muchos de aquel pueblo disperso, bien bajando al Levante o subiendo a los Países Bajos. Y en cada sitio Musilla iba probando pozos, buscando uno cuyos sabores y ecos le recordasen a los pozos de su querido hogar circundado por el Tajo: las aguas del Pozo Amargo, salobres pero vigorizantes, el tintineo de lejanas risas en el Pozo de El Salvador, la fresca lisura del brocal de Barrionuevo.

Así, en los mismos años en los que el conquistador español buscó la fabulosa Fuente de la Juventud en ultramar, ella descubrió, en algún lugar de su tránsito por el Viejo Mundo, el Pozo de la Vejez. Las aguas de éste le concedieron una ancianidad prematura, y a grandes tragos, Musilla se llenó de vetustez. Es decir, se volvió vieja pero por dentro. Con cada sorbo manaban dentro de ella visiones nítidas del pasado de la humanidad como si todo ello hubiera sido suyo. Sus rasgos no se alteraron, salvo cierto fulgor en los ojos, pero iba recuperando siglos, descifrando siglas, hasta sondar la roca madre de la prehistoria. Tras esta extraña metamorfosis, llegó a ser tan sabia como el rey Salomón, aunque con una sabiduría distinta. Más maravilloso aún, acudían a ella, como un fino polvo de hierro atraído por un imán, restos de civilizaciones desaparecidas, bandadas de códices, una miríada de monedas y un par de piletas. Formaban alrededor de la toledana algo como una falda ancha y neblinosa, cuyos hilos ella iba explicando a la gente que conocía en sus peregrinaciones.

El final de la historia de Musilla queda perdido entre los oleajes de la diáspora, como tantos otros, pero en siglos más recientes se han fundado en su nombre colecciones de huellas humanas donde se conservan y exponen los vestigios del pasado, y se invita a la gente a zambullirse en su vieja sabiduría.

El gen del genio

Tras muchos años en el laboratorio, descubrió el gen que hace a los genios. El descubrimiento le ganó la aclamación de todas las universidades del mundo y, hasta el fin de sus días, le colmó de premios.

Tras su muerte, sus colegas descubrieron que el ADN del mismo fallecido carecía de tal gen, y este descubrimiento causó más regocijo aún.

El perro que no siguió la corriente

A diferencia del renombrado Rocinante, aquel galgo corredor que, después del primer párrafo, desaparece por completo de las páginas de *El Quijote*, no aceptó ninguno de los nombres exquisitos que le inventó su amo.

“¡Cipión!” le llamó el hidalgo la mañana de la primera salida, pero el galgo se quedó indiferente.

“¡Berganza, vamos!” Y nada.

El tozudo Chucho sale corriendo en la dirección opuesta, hacia tierras de Valladolid, y el autor no puede más que guardar los nombres apuntados para otra novela.

Selección de poesía
Rubén Galve
Texas Tech Univeristy

(Tudo foi um) mau sonho

A vida é uma ilusão
onde sofrimento e felicidade
são crua e intensa ficção.
Ideia cheia de verdade
moldada pelo Calderón...

É possível acordar? Não.
impotência de não controlar,
companheiros algo ilusório são,
ninguém pode ajudar,
estão e não estão,
o subconsciente acordar
não permite...

até algo morre dentro.

Todos os reis caem

Escravo de sua exuberância era,
oh Hathor!
Incapaz de degustar os prazeres que fabriquei em Giza,
verdadeiramente pensa que o Nilo é o único rio?
que o oásis do deserto é a única água de salvação?
os fenícios já lhe substituíram!
E como você, também esfumarão.
Minha pirâmide foi tão grande
que lhe levou as nuvens.
Agora, ancorada lá qual Ísis,
e ignorante ao tropeço,
não estarei lá para recolher seus pedaços.

Tormenta. Calma.

Amor invisível,
 Infelizmente eterno,
 Como um sonho impossível
 se cheia de gelo no inferno.
 Inferno caduco,
 Deixa que se aperte,
 e quando chegue o degelo,
 como todo amor verdadeiro,
 não haverá outro que penetre,
 na aliança de fogo.

Abulia.

Estimado Pessoa:

Tanta razão tinha você;
 como em “Nevoeiro”,
 ninguém sabe que coisa quer.
 O problema não está fora,
 ninguém sabe que não sabe,
 o problema está dentro:

Sentiremos vergonha ao olhar-nos?

Vergonha da abulia.

Nesse lugar entre o inferno e céu
 que molda a voluntariedade
 dum amor que se consume,
 dum sopro que se desvanece.
 Porque se submeteu à abulia?

Vergonha da rendição.

Porque se entregou à desassossego?

Pequena e preciosa mão
 que nunca se desfará de sua bochecha
 encarcerado e repudiado
 a sair de sua cela.

Vergonha.

Bar Casa Moda: Crónica de una crisis anunciada

Rubén Galve

Texas Tech University

- **Luis:** ¡Enano! ¡Ponte otra de chocos, que me he quedado silbando, como Torrente!
- **Santi:** ¡Marchando! No varía usted, eh don Luis. ¿No prefiere usted unos pepinos de la huerta hinojera, bien asados, con queso fundido? Marca de la casa.
- **Luis:** Tú sabes que mis choquitos no me los quita nadie, ya los traigan de la China o de una charca en El Coronil. Oh, qué arte tiene Torrente chocolatero, cada vez que ponen una de sus películas me la veo enterita. ¡Anda que no es racista! ¡Y más atlético que Gil! Qué arte tiene.
- **Stoud:** Cómo han cambiado las cosas. Llevo 28 años aquí y quién nos iba a decir dos décadas atrás que un personaje cinematográfico de tal calaña tendría tanta aceptación y tantos fans.
- **Luis:** Mira chocolatero, aunque la izquierda ha estado en el poder casi una década, ha demostrado lo que los fachas nunca nos dieron: talante y libertad. Torrente es el ejemplo perfecto, ahí está, no la hemos quitado de los cines. Incluso nos gusta, porque todos somos iguales, sin importar la nacionalidad, los ideales, o la religión de uno.
- **Stoud:** Cierto es, está de moda ser socialista. Sobre todo pudiendo disfrutar de un 25% de parados, jaja.
- **Luis:** Mera estadística, no tergiverses. Que llegamos a estar con los ideales románticos al borde del abismo.
- **Stoud:** Ya... aunque yo sustituiría el papel protagonista de la ‘mujer’ por el de la ‘igualdad’. No, realmente es una decisión astuta la de convertir *capitalismo* en la nueva palabra tabú. ¿Quién quiere capitalismo? Dinero, dinero, más dinero... ya no hay principios, ¿verdad Luis?
- **Luis:** Menos mal que existe el socialismo para erradicar esta plaga de chupópteros capitalistas. Si no fuera por el comandante-almirante Fidel y Che, y todos estos héroes que ayudaron a sus compatriotas a convertirse en naciones libres.... Si yo hubiera estado allí, habría ido hasta la muerte con ellos. Comandante de Di Castillo para mis reclutas. El “de” para darme más caché, tú sabes.
- **Stoud:** Con el tema este del capitalismo, me voy a mojar y reconocer por una vez que no les falta razón a los procaces. Mostachete...
- **Luis:** De auténtica genialidad y desparpajo la ingeniosa comparación de Jose Mari con Adolfo el alemán, ¡eh!

- **Stoud:** ...dejó el cuerpo del país en la miseria ideológica, o séase, con una economía más que estable, con el gran cáncer capitalista en modo metastásico, y cuan muerto viviente a punto de pasar a peor vida...

- **Luis:** Dios del Amor Hermoso, a quién se le ocurriría la expresión "a mejor vida".

- **Stoud:** ...y ya cuando el doctor José Manuel I de Portugal y ¿? de Europa os daba pocas esperanzas de vida, el milagro de la Virgen de San Lorenzo apareció y el país pudo recuperarse en apenas 8 años.

- **Luis:** ¡El sueño zapaterista!

- **Stoud:** ¡Exacto! O zapatista, que para eso se marcó una señora revolución.

- **Luis:** El sueño se había hecho realidad...todavía me acuerdo del día de la toma. ¡Quién decía que tu patria es la tierra de las oportunidades! Aquí todo es posible chocolatero. Además, como aquí no se vive en ningún lado. Te lo digo yo que llevo viviendo aquí toda la vida.

- **Stoud:** Ese sueño personificado que se solazaba sin pudor con la mera observación del defenestrado y derrotado Mariano. Ya lo dice el refrán Luis, no rencorices mañana lo que puedas rencorizar hoy. La obligación va antes que la devoción. El resto carece de importancia, ya sea jugar al tute con don Hugo, o jugar con Ruba al teatro de títeres en las salas moncloanas.

- **Luis:** Cuánto rencor desde el lado oscuro de la política. Encima después de lo que nos hicieron pasar.

- **Stoud:** Claro Luis... claro... lo que usted diga. Precisamente otro de los grandes problemas o disyuntivas de la sociedad de hoy, cínicamente igualitaria, es el rencor. Pero es un rencor selectivo, conveniente. Y aquí el tema estrella es el de la memoria histórica, muy *chic* en estos tiempos.

- **Luis:** ¿*Chic*?

- **Stoud:** Bueno pues eso, que el personaje principal de la trama suele ser la Iglesia,

- **Luis:** A veces me pregunto si los curas podrían encararse e incluso tratar de tú a tú por momentos al mismísimo diablo.

- **Stoud:** Eso mismo pensarán ellos del *rey* Baltasar. ¿Estás de acuerdo entonces con el concepto de memoria histórica Luis?

- **Luis:** Será don Juan Carlos ¿no? Me he perdido chocolatero.

- **Stoud:** Te voy a iluminar hombre. La memoria a corto plazo es el sistema donde el individuo maneja la información a partir de la cual está interactuando con el ambiente, es decir, en líneas generales y simplificando, el momento actual. Debido a las limitaciones de

capacidad, cuando una persona realice una determinada función, es decir, despotricar ante la creación de empleo, quejarse ante la falta de trabajo etc. etc., las demás funciones no podrán llevarse a cabo en ese momento, por ejemplo trabajar como camarero. Resulta ahora comprensible el por qué nadie se acuerda de la ya defenestrada matanza del \$...

- **Luis:** ¡Bosquejada por el Bush!

- **Stoud:** ...o del Cabo del Miedo que imponen en la actualidad los extremistas islámicos.

- **Luis:** Vaya tela con los talibanes, todavía me acuerdo de lo de Madrid.

- **Stoud:** Eso dicen... grande ETA.

- **Luis:** ¿Qué tienen que ver los vascos?

- **Stoud:** No se debe generalizar; una cosa son los talibanes, extremistas islámicos de Afganistán, y otra cosa es Al Queda.

- **Luis:** Son todos iguales, no me vengas con pamplinas.

- **Stoud:** Ya... a lo que iba. A largo plazo pasado tenemos las barbaridades cristianas como la Inquisición, por poner otro ejemplo así sin pensar. La memoria a largo plazo es un almacén al que se hace referencia cuando comúnmente hablamos de memoria en general. Es donde se almacenan los recuerdos vividos, nuestro conocimiento acerca del mundo, imágenes, conceptos, etc. Dispone de capacidad desconocida y contiene información de distinta naturaleza. Se considera la «base de datos». Lo único que me falla en el archivo “cristianosasesinos.pp” de esta base de datos nacional es la referencia a los recuerdos vividos, a menos que nos encontremos con españoles de pura cepa que evolucionaron gracias al gen de Matusalén y que todavía se encuentran entre nosotros. En todo caso, he aquí en estos dos tipos de memoria la explicación a por qué el cristianismo es recordado y retratado como símbolo de la vileza.

- **Luis:** Es que la culpa la tienen los fachas chocolatero. ¿Y qué es eso de “base de datos”?

- **Stoud:** Hombre no Luis, al final la culpa lo tienen los agentes externos, la memoria, el cerebro, los demás, alguien, yo que sé quién, pero alguien. Igual que la crisis en España...

- **Luis:** Que vaya tela con la administración del Bush y su política destructiva en España, laboralmente hablando digo. Si pudiera, donaba un dinerito a una de esas organizaciones benéficas para lo que están sin empleo, fijate lo que te digo. Por ayudar, tú sabes.

- **Stoud:** ...y sin embargo, tengo mis dudas de ésta mi curiosa teoría sobre la memoria.

- **Luis:** ¿Pero tú de que lado estás? Me tienes en ascuas. Decídetelo porque parece que no sabes lo que quieres. O estás defendiendo a la derecha. O algo.

- **Stoud:** Si nos remitimos a los ejemplos anteriores, la entrada de Estados Unidos en la II Guerra Mundial pertenecería a la memoria a largo plazo y el che guevarismo de Fidel a la de

corto plazo. Entonces, ¿cómo es posible esta subversión de papeles? Porque ambas deberían ser parte de la memoria histórica a largo plazo ¿no?

- **Luis:** Bueno qué más da, lo único que sí está claro es que en la Guerra Civil española la derecha se jartó de matar a la izquierda, y los torturó, y los enterró en fosas comunes.

- **Stoud:** A lo que me refería Luis; que el mundo se está abobaliconando. Ahora resulta que el agua de botella es negativo porque los supermercados se lucran con su venta.

- **Luis:** ¿Es malo? ¿Y eso? Pues mira, no lo sabía, pero por si acaso ya no la compro más. Además que es verdad, la compañía forrándose a costa de venderle sus botellas a los de poca guita, como nosotros. Fíjate lo que te digo, yo creo que podemos conseguir organizar una huelga con el tema este del agua.

- **Stoud:** Eso me decía el otro día Benite, el de la peluquería. Curioso que fuera Benite el que precisamente soltara esa bomba delante de su clientela. Sólo le faltó quejarse de los 2 euros que cobra extra por peinarte.

- **Luis:** Manda huevos ¡eh!

- **Stoud:** Sí, manda huevos que ahora los supermercados no deban hacer negocio. Es que por lo visto se ha puesto de moda criticar. Ya es criticar por criticar. Todo lo que lleve sobreentendido la palabra dinero es sinónimo de negativismo amenazador para con la especie humana. Pues si es así, eso que me alegro. Porque desde luego, nos hace falta un diluvio universal a mayor escala aún, que nos mee un poquito antes de regurgitar. Pero esta vez sin el Noé de turno, porque podrá no haber poetas; pero siempre habrá poesía.

- **Luis:** El tío, cómo domina. Eso sí, no me he enterado de nada. Pero bueno, y lo que yo disfruto escuchándote, con esa labia que tienes.

- **Stoud:** Palabras textuales del señor Bécquer, Luis.

- **Luis:** ¿Quién? Será forastero porque a mí no me suena.

- **Stoud:** Joder Luis, sevillano. Y tú de ironía... como que no, ¿no?

- **Luis:** Pero ¿qué tiene que ver ese hombre con la ironía, y con lo que estamos hablando?

- **Stoud:** Vamos a ver. Simple y llanamente, ¡que tengo los zigotos demasiado calcinados, hastiados, podridos, marchitados! ¡Don Luis! Éste último término se lo dedico a aquellos zapatistas románticos, los que de verdad viven en el mundo de Alicia. Ese mundo, no el de Alicia sino el contemporáneo, que Parra intentaba desvalorizar en sus antipoemas es ya un mundo completamente desvalorizado. El nuevo socialismo es el marxismo tradicional y sus respectivas ramificaciones ideológicas, enriquecido por la savia de la supremacía y la autoridad de mando. La subordinación es el objetivo final, como ya exponía Chomsky décadas atrás en sus estrategias de manipulación mediática. Se puede o no se puede estar de acuerdo con los valores socialistas, pero como todo en esta vida, las ideas cambian,

evolucionan. O desevolucianan. Poco a poco se produce una subversión de sus valores, corrompidos por el ansia de comprar a la sociedad por medio de las palabras. Pero las palabras son gratis. Y en esta vida, a ver si nos enteramos, no hay nada gratis. Lo demuestra el idealismo falso socialista que nos vendieron a precio más que elevado desde Zapaterolandia, y bien caro que salió comprarlo con la pérdida de trabajos. Por eso el capitalismo funciona, porque se ajusta a la realidad en la que vivimos, con sus ventajas y desventajas.

- **Luis:** ¿¡Pero tú eres facha!?! No me he enterado de nada, pero eso que acabas de decir del capitalismo sí que lo he entendido, y muy bien. Óo, no me puedo creer que te pongas a favor de la derecha chocolatero. Hombre, y más después de las barbaridades que han hecho. Ellos y la Iglesia, que me da asco siquiera mencionar el nombre de San Emeterio.

- **Stoud:** Don Luis, sólo le voy a decir que el andancio ha dado de sí todo lo que ha podido, y ahora nos ha llegado el año Mariano. Que Dios nos pille confesados.

- **Santi:** Aquí tiene don Luis. Sus choquitos con su rodaja de limón y un san Jacobo de acompañante, cortesía de la casa.

Sin razón de amar
Zheyła Henriksen

CANTO I

Desde la grande inmensidad
De nuestro espíritu
Me duele tu amor

Es limón exprimido
Jugo que se impregna
En la garganta

Al momento que estoy contigo
Y se queda el recuerdo
En los sentidos

Es ese gusto amargo querendón

Ese amor es hostia inalcanzable
Del niño que aún no ha pecado
Y que quiere comulgar
Sin haberse confesado

Mi encuentro contigo
Enciende la llama amortiguada
Que al verse nuestras almas
Comienza como un fénix
A crecer de las cenizas

Es pecado no consumado
Es dolor y canción

CANTO II

Acércate ya al cáliz
Al elixir de los dioses
Porque sé que inexorablemente
Eres mío sin tú saberlo

Reconócete en mí
Yo sé que lo haces
Pero el miedo te impide
Explorar lo ajeno

CANTO III

Quiéreme sin temor
Yo guardaré el recuerdo
Que en mis noches solitarias
Me cantaré en el sueño

Porque

Tu amor es como el rocío
Silencioso de la mañana
Me refresca cuando cae
Y al esfumarse quedo sedienta

CANTO IV

Bendito este amor
Que me hace reconocer
Que esta alma se enreda
En penurias terrenales

Que me hace olvidar
Que hay un Dios

Es la prueba de fuego
Donde se mata el alma
Es el cuerpo reivindicándose

Ese amor está allí
Y yo soy el sediento
Que no puede mojarse
Los labios de tu agua

Es bendición y pecado
Es alma y cuerpo
Es crucifixión y redención

Mari-Pepa in Sovietland o Las Aventuras de Mari-Pepa en el Imperio del Mal: las increíbles vicisitudes de la citada niña en el crudo hogar materno y paterno del socialismo real, donde es más fácil lograr una producción de nadie sabe cuántas toneladas de arrabio que comprar a un mimado y mocosos niño llorón un Mickey Mouse de peluche por cien dólares sentando a la vez a un pobre en la mesa de alguien. (Posible y pequeña versión, adaptada a un clásico de la transgresión y modernizada a la luz de los penúltimos acontecimientos históricos, de un impresentable panfleto infantil de los años 40 titulado de una forma ya bastante elocuente "Mari-Pepa entre los rojos")

Isidro Luis-Jiménez



La pequeña Mari-Pepa estaba ya empezando a cansarse de estar sentada con su hermana Carmencita a la orilla de uno de los hermosísimos ríos de nuestra ínclita y ubérrima España sin hacer nada: dejando por un momento los recortables dominicales para niñas buenas que estaba realizando, se levantó y miró alrededor sólo para ver un paisaje bastante poco especial, la verdad.

Y cuál sería su sorpresa al descubrir un conejo, todo, todo, todo, todo colorado. Colorado, sí, de los pies a la cabeza. Mari-Pepa no podía dar crédito a lo que veía, y exclamó

fuera de sí: “¡creía que habíamos acabado con los rojos en esta la mi nueva España!”. Pero la perplejidad de la pobre Mari-Pepa fue todavía mayor al descubrir que el conejo llevaba un raro chaleco de aspecto vagamente proletario, consultaba un reloj de bolsillo, y sobre todo ¡HABLABA!. Hablaba, sí, y aunque Mari-Pepa no podía escuchar lo que decía, salió corriendo detrás de él. Según se acercaba, Mari-Pepa logró escuchar algo así como: “¡Ay!, ¡ay!, ¡Dios mío, qué tarde voy a llegar!, ¡ya es noviembre aquí, en el calendario gregoriano, y esos cabronazos de los Romanov todavía están vivos!. Mari-Pepa intentaba seguir como podía al conejo, que saltaba de un lado para otro, y que finalmente se metió por una madriguera. Nuestra heroína no tardó en seguirlo, dándose cuenta demasiado tarde de que el túnel comenzaba bruscamente a torcer hacia abajo; Mari-Pepa comenzó a caer y a caer, pero muy despacito. Y mientras tanto, podía ver unas magníficas obras de arte en las paredes del pozo por el que estaba cayendo: lo que veía era, aunque Mari-Pepa no lo supiera puesto que no obviamente aparecía en los libros en los que estudió, la filmografía entera de Eisenstein en sesiones dobles proyectada a toda velocidad, y orientándose las pantallas hacia donde se encontraba Mari-Pepa en todo momento que, extrañada y observando las rápidas imágenes en blanco y negro, continuaba su personal caída hacia quién sabía dónde a la vez que el niño de la escalera de Odesa.

A todo esto, Mari-Pepa seguía cayendo, cayendo y cayendo. Después de mucho tiempo haciéndolo, cayó, de golpe y porrazo, sobre un montón de hojas secas y palos. La niña no sintió el menor daño, y se incorporó rápidamente. Delante de ella, se abría un pasillo inmenso, y allá a lo lejos, alcanzó a ver al conejo colorado, que no dejaba de brincar de un lado a otro. ¡No había que perder ni un momento!. Empezó a correr detrás del conejo, pero detrás de un recodo en el que acababa el pasillo, ya no vio al más conejo. Lo que sí vio fue un enorme vestíbulo, en el que había una cantidad enorme de puertas cerradas, mientras que en el centro de la estancia había una mesa colorada de tres patas con una llavecita dorada; nuestra racial e infantil heroína probó la llave en todas y cada una de las puertas, pero era demasiado pequeña. La niña vio entonces una puerta chiquitita, como de unos diez centímetros de altura, en la que la llavecita sí funcionó esta vez, con lo que se abrió. Agachándose, Mari-Pepa pudo ver un precioso jardín en miniatura, cuyas flores, árboles y plantas eran todas, todas coloradas. La niña pensó cuánto le gustaría poder entrar en el jardincito, y para su asombro, cuando fue a dejar la llave sobre la mesa, vio que había aparecido allí una botella llena con la siguiente inscripción: “GASTO SOCIAL”. Se puso a beber rápidamente de la botella, puesto que sospechaba que dicha poción tendría algo que ver con su deseo de pasar la puerta. Y así fue, porque, como la niña pudo comprobar, su tamaño comenzó a reducirse y reducirse hasta que pudo llegar al jardín. Sin embargo, Mari-Pepa se asustó haber cambiado su tamaño de una manera tan espectacular simplemente para darse el capricho de ver un jardín del que, además, no le gustaba demasiado el color. Así que salió por la puerta, y vio tirado en el enorme suelo un también enorme pastel en el que unas enormes letras decían: “GASTO MILITAR”; Como una niña lista que era, pronto se dio cuenta de que podría aumentar de tamaño si comía del pastel, como de hecho así ocurrió.

Y tanto aumentó, que Mari-Pepa pronto tuvo que encogerse, puesto que su cabeza ya pegaba con el elevadísimo techo de la estancia. Con lo grande que se había vuelto, ahora la niña pudo ver al conejo colorado, al que ya, en el mundo mágico y extraño en el que nos encontramos, podemos llamar conejo rojo con toda convicción. Nuestra protagonista, arrastrándose, pudo seguir al conejo sin muchas dificultades, hasta que consiguió salir a otro espacio ajardinado, teniendo éste un aspecto, un tamaño y un color más habituales, y

habiendo recuperado la niña su tamaño habitual, puesto que el efecto del ungüento mágico se disipaba con el tiempo.

Andando andandito, llegó a una casita muy cuca de la que salía un extraño humo alimenticio; se animó y llamó a la puerta. Como no contestaba nadie, se decidió a entrar. La niña llegó a un extraño salón, en el que divisó una extraña escena: una mujer vieja, medio calva y fea con aspecto rudamente campesino amamantaba a un pequeño cerdo con forma de niño (no al revés, no):

-“¿Quién eres tú?”, dijo secamente la mujer.

-“Me llamo Mari-Pepa, para servir a Dios y a usted”.

-“Tú no sirves a nadie, y Dios me la trae floja, niña guarra. Vete por donde te has ido, o te meto una hostia con el zapato, so puta”

-“¡Qué mala educación tiene usted!. Sepa que las palabrotas...”

-“¡No tienes ni puta idea!. ¡Soy la duquesa de la troika y puedo decir lo que me dé la gana, payasa!. ¡Lárgate antes de que mis lacayos ucranianos te dejen parapléjica!, ¡y ten en cuenta que, a pesar de las apariencias y de lo que puedas pensar, soy buena gente!”

-“¡Jesús, María y José, qué modales!”, dijo por lo bajo Mari-Pepa antes de escabullirse discretamente por el pasillo y salir de nuevo al jardín.

La niña comenzó a andar sin dirección definida, sollozando y sintiéndose muy triste. Mari-Pepa se adentró en un espeso bosque, parándose unos instantes a llorar sentada en una piedra.

-“Este sitio es una locura” –pensó-, “tengo que salir de aquí antes de volverme como esta gente”.

Andando sin rumbo definido, Mari-Pepa llegó a la casa donde el secretario general del PCUS de marzo y el ácrata loco estaban tomando el té junto a la puerta, en una mesa bien grande dispuesta bajo un árbol.

“¡No hay sitio!”, “¡no hay sitio!”, se pusieron a vociferar apenas vieron a la niña.

-“No has sido invitada a la mesa, como tampoco lo han sido los revisionistas”, afirmó el ácrata loco.

-“¿Qué es un revisionista?”, dijo Mari-Pepa.

-“No es cierto que lo sea”, contestó a su vez el secretario general del PCUS de marzo.

-“Sí, sí que lo eres”, respondió el ácrata loco.

-“Por favor, ¿qué es un revisionista?”, seguía preguntando la pobre Mari-Pepa.

-“Los revisionistas no pueden beber té de la taza como yo lo hago”, dijo el secretario general del PCUS de marzo mientras ignoraba completamente a nuestra heroína. “Y ya que no soy un revisionista y no hace falta dar golpes de estado para derrocarlo, ¿sabrías decirme en qué se parecen los revisionistas a los cuervos?”

-“¡Revisionista!”, “¡revisionista!”, chillaba el ácrata loco.

-“¡BASTA YA!. ¡CALLAOS!”. Mari-Pepa se sorprendió a sí misma gritando y haciendo que los interlocutores la miraran, extrañados. Aprovechando el silencio y la iniciativa, comenzó a hablar: “Usted, señor de la mancha...”

-“Señor secretario general del PCUS de marzo, bonita”.

-“Bueno, pues señor secretario... de lo que sea. Es acusado por este otro señor con acento catalán de ser un revisionista. Y yo pregunto: ¿qué es un revisionista?, y ¿qué es el quecús ese del que es usted...?”

La pobre Mari-Pepa ya no volvería a poder meter baza en el debate, puesto que el ácrata loco dijo:

-“¡Asqueroso revisionista!”, “¡vas a saber lo que es bueno!”

-“Tú no me puedes llamar revisionista si eres ácrata, no comunista, aunque creo que eres las dos cosas dependiendo de lo que te convenga a cada momento”, respondía el secretario general del PCUS de marzo.

-“Sí, pero es que estoy loco, ¿o no te has enterado todavía?”

La pobre Mari-Pepa no podía más:

-“¿En serio son ustedes COMUNISTAS?, ¿qué es el quecús ese?, ¿y qué es un revisionista?, ¿por qué no me contestan?, ¡¡¡CÁLLENSE YA!!!”.

Pero esta vez la niña no consiguió interrumpir el absurdo debate. Aburrida, se levantó y comenzó a caminar de nuevo por el bosque mientras se oía a lo lejos:

-“¡Hiperrevisionista!, ¡megarrevisionista!”.

-“¡Y dale!, te digo que soy fiel al socialismo. ¡Y si no, no podría tomar té en esta taza!”

-“Puedes tomar té en esta taza sencillamente porque el capitalismo opresor de los países agroexportadores del que tú participas, perro traidor, permite un conjunto de procesos productivos y distribuidores que fomentan el consumo de sustancias pequeñoburguesas dedicadas a su vez a mantener una absurda superestructura consumista en la que...”

Mari-Pepa estaba extrañadísima y molesta. Además, no sabía muy bien cómo reaccionar ante la conversación que había escuchado, puesto que, aunque no sabría decir exactamente qué era un comunista, estaba segura de que serlo era muy malo. De repente, en las ramas de un árbol, vio a un gato enorme que parecía sonreír; acostumbrada ya a las

excentricidades del fantástico país en el que se hallaba, nuestra protagonista no se extrañó lo más mínimo cuando el animal le dijo:

-“¿Hacia dónde te diriges?”

-“Pues no lo sé”, respondió Mari-Pepa. “¿Hacia dónde tengo que caminar?”

-“¿Para qué, bonita?”

-“Pues para llegar a algún lado, no sé.”

-“¿Para qué quieres llegar a algún lado, bonita?”

-“Pues tampoco lo sé, la verdad.”

-“No sé, no sé... tienes que decidirte por algo. Verás, te voy a cantar una canción.”

Y el gato comenzó solemnemente a cantar:

Sovietonia es un país en verdad particular,
nunca puedes caminar sin saber a dónde vas.
Y si no lo sabes tú, no te has de preocupar,
pues ahí dentro está la gente que sin duda lo sabrá.

-“¿Dónde?”, interrumpió la niña. “¿Dónde está la gente que me pueda indicar hacia dónde debo ir?”

-“Ahí dentro”, respondió el gato.

-“¿Dentro de qué?”

-“Ahora el que no lo sabe soy yo. Dentro de algo, lo dice el himno.”

-“Ya. A ver... señor gato, tengo un poco de miedo. Creo que ustedes están todos locos aquí.”

-“Ah, *eso*. No te preocupes, encantadora niña. Aquí todos lo estamos, evidentemente. En cualquier caso, no te puedes volver como nosotros, porque ni eres de nuestra clase, ni tienes la suficiente clase.”

-“Me quedo más tranquila. ¿Dónde voy yo ahora?. Esto parece más divertido que España, pero empiezo a cansarme un poquito.”

-“No importa hacia dónde te dirijas, siempre llegarás a alguna parte.”, respondió el gato no sin criterio.

-“Muchas gracias de todos modos. Me tengo que ir. ¿Me dice su nombre, señor gato?”

-“Soy el gato de Krasnoyarskshire, y estaré aquí para lo que necesites. ¡Adios!”

-“Al fin encuentro algo medianamente sensato.”, pensaba Mari-Pepa mientras se marchaba y educadamente se despedía, desvaneciéndose el gato y quedando su sonrisa.

La niña anduvo durante bastante tiempo sin rumbo, preguntándose inútilmente dónde estaría la gente de “ahí dentro”, que le indicaría la dirección más conveniente para ir a algún lado interesante.

-“¡PASAPORTE INTERIOR!”

El vozarrón interrumpió las ensoñaciones de Mari-Pepa; sorprendida, se descubrió a sí misma enfrente de un soldado totalmente vestido (¡cómo no!) de colorado y con cara de pocos amigos que le cortaba el paso.

-“¿Qué?”, dijo Mari-Pepa.

El soldado respondió, imperturbable:

-“¡PASAPORTE INTERIOR!”

-“Yo no tengo eso, lo siento.”

-“TODO CIUDADANO DEBE ESTAR EN POSESIÓN DE SU PASAPORTE INTERIOR. EN CASO DE DESPLAZAMIENTO SUPERIOR A CUATRO KILÓMETROS, TODO CIUDADANANO DEBERÁ ESTAR EN CONDICIÓN DE MOSTRAR SU PASAPORTE INTERIOR A CUALQUIER FUNCIONARIO ESTATAL QUE ASÍ LO SOLICITE. ADEMÁS, EN CASO DE DESPLAZAMIENTOS SUPERIORES A...”

Mari-Pepa se encontraba ahora perpleja y sorprendida. No tenía ni la más remota idea de lo que era un pasaporte interior, desde luego no tenía ninguno, y además el soldado le aburría muchísimo. Y ya que por lo visto estaba en un país de locos, se animó a sí misma a cometer una locura y a salir corriendo a través del bosque, mientras el soldado permanecía en su sitio, prosiguiendo el infumable discurso burocrático e ignorando su fuga.

La niña observaba con extrañeza que a los árboles que la rodeaban se les caían constantemente las hojas y se secaban rápidamente. Mari-Pepa, prosiguiendo con sus encuentros en el bosque, escuchó de repente cómo una misteriosa y cansada voz que venía de lo alto decía:

-“Has entrado en el bosque otoñal setentón.”

-¿Y eso qué es?, dijo Mari-Pepa, que cada vez estaba más y más extrañada del país que pisaba.

-“Este es un sitio extraño y desconcertante. La gente venía aquí antes con tortillas de patatas, pero ahora ya no. El señor encargado de él ya no vive, y dos hermanos suyos muy mayores también la palmaron, niña. Te gusta, ¿verdad?”

-“Bueno, no está mal.”

-“¿Y qué haces por aquí?”

-“Me he perdido, señor. Primero estaba con mi hermanita cuando de repente vi un conejo colorado, y empecé a correr detrás de él, y luego me caí y veía cosas muy raras en unas películas, y luego pues llegué a un pasillo y me encogía y me hacía grande, y luego he empezado a ver gente rara, muy rara.”

-“La verdad es que hay gente muy rara en este bosque”, reconoció la voz.

-“Señor... o lo que sea: ¿no me puede ayudar usted?, me gustaría volver a mi casa.”

-“¿A tu casa?, ¿y dónde está tu casa?”

-“Pues arriba, arriba, en España. Arriba del todo.”, Mari-Pepa estaba desconsolada.

-“Huy, huy, huy. Veo que estás bastante perdida en todos los aspectos. Mira, vamos a hacer una cosa: te voy a teletransportar al sitio que desees, como en los cuentos, porque me das mucha pena.”

-“¿En serio, señor... o lo que sea?. ¡GRACIAS!. Quiero volver inmediatamente a mi casa.”

-“Pues la verdad es que, como no sé a ciencia cierta dónde está tu casa, no te puedo llevar allí.”

-“Pues vaya.”

-“Piensa en algún sitio que esté por aquí cerca y que te haya gustado mucho y te llevaré, de veras.”

-“Bueno, pues había un jardín chiquitito de color... colorado en el que estuve, pero la verdad es que, aunque no me gustaba nada, estuve allí muy poco tiempo y me gustaría volver. ¿Podría devolverme usted allí?”

-“Claro, eso está hecho, aunque fuera de España decimos “rojo”, que es una palabra que te servirá de mucho por aquí”, dijo la voz. Y Mari-Pepa apareció de nuevo en el jardín, con el tamaño ideal para hacerlo. Sin haberse recobrado apenas del fantástico viaje, Mari-Pepa se dio cuenta de repente de que algo extraño iba a ocurrir, pues todos los personajillos que se hallaban en el jardín empezaron a moverse con inquietud, cuchicheando entre sí. Y en efecto, pronto hizo su aparición un extraño personaje: parecía una reina de la baraja francesa, pero lucía además un espeso bigote. A la pregunta correspondiente de Mari-Pepa sobre la identidad del señor, la respuesta vino acompañada de una mirada de sorpresa, parecía que ante su desconocimiento. El sujeto en cuestión dijo:

-“¿No la conoces?, es nada más y nada menos que LA REINA DE EJECUCIONES.”

-“Ah.”, contestó la pobre Mari-Pepa, sin entender muy bien quién sería dicha señora (o señor) que, por cierto, se dirigía derechita hacia ella:

-“¿Quién es esta niña?”

-“Me llamo Mari-Pepa, majestad.”, contestó nuestra protagonista, contenta de hablar con una reina de verdad.

-“¿De dónde procedes?”

-“Vengo de muy lejos, majestad, de arriba, de...”

-“En tal caso, debo suponer que no conoces la historia del cadáver artificial ni al cadáver mismo.”

-“Pues no, ni siquiera sé lo que es un cadáver artificial”

-“Es aquello con lo que se construyen ideologías artificiales.”

-“Ya.” La pobre Mari-Pepa cada vez se enteraba de menos.

-“¡Ve inmediatamente a conocerlo, y así serás instruida en el conocimiento oficial de nuestra historia!”

La niña salió en la dirección señalada por la reina de ejecuciones, encontrando en un rinconcito muy cuco del jardín con cupulitas de colores a una figura medio calvita parecida a un muerto viviente; a pesar de sentirse muy impresionada, Mari-Pepa fue valiente y se fue acercando poco a poco.

-“Hubo una época en la que yo fui un verdadero cadáver”. Estas palabras sorprendieron a Mari-Pepa, parecían (como así fue) el comienzo de un discurso estandarizado, y fueron acompañadas de un profundo y sincero llanto, tras lo cual, el cadáver artificial prosiguió su relato:

-“Y antes de eso, iba a la escuela y me enseñaban a proletarizar.”

-“¿Qué es eso de proletarizar?”

Conmovido, al cadáver artificial no le importó desviarse de su discurso para aclarar esta cuestión a la niña:

-“Proletarizar consiste básicamente en convertir a escoria sin identidad de clase en héroes y mártires de la causa obrera.”

A Mari-Pepa le empezaba a parecer que todos los habitantes de aquel extraño país utilizaban una cierta verborrea, en la que varias palabras parecían básicas; sin embargo, no conseguía enterarse de mucho, aunque lo intentará sinceramente.

El cadáver artificial se enjuagaba las lágrimas con sus puños cuando se oyó una voz de lejos que dijo sonoramente: ¡que comience el juicio!.

Mari-Pepa le preguntó al cadáver artificial:

-“¿De qué juicio se trata?”

-“Pues ni lo sé ni me importa. Siempre están igual desde que no estoy, discutiendo sobre tonterías en vez de encauzar permanentemente la revolución hacia unas cuotas más altas de...”

-“Siento interrumpir, pero me voy a ver de qué trata el juicio.”

Y dicho y hecho; Mari-Pepa dio un bote y se dirigió a ver el espectáculo; un verdadero proceso estaba montándose ante sus narices y, divertida, se sentó en un banco. Sin embargo, poco a poco nuestra pequeña heroína comenzó a sentirse muy extraña, porque se dio cuenta por la forma como la miraban la reina de ejecuciones, todos los hombrecillos rojos, todos los animales rojos y todas las cartas coloradas de que la acusada ¡ERA ELLA!. La pobre confirmó este presagio cuando oyó claramente su nombre y la petición de que se sentara en el banquillo de los acusados.

-“Mari-Pepa, se te acusa de haber robado la ilusión, la utopía a estas pobres gentes”, dijo el fiscal, el siete de hoces.

-“Protesto.”, dijo rápidamente el dos de martillos, que al parecer actuaba como abogado defensor. “No se le puede culpar a esta pobre niña de los males que nos afligen a nosotros; Mari-Pepa viene de fuera, de...”

-“Del exterior reaccionario”, replicó el fiscal. “Y no olvidemos la regla más antigua del código de justicia: los personajes provenientes de países fascistas no pueden actuar como testigos, así que, prepárate, niña, porque casi no vas a poder abrir la boca durante el juicio. Ah, y tú no te podrás largar a México, como el anterior procesado, el asqueroso de las gafitas redondas íntimo amigo del ácrata loco. Menos mal que dedicamos gran parte del esfuerzo colectivo proletario de este país a trepanaciones en el extranjero, que si no... en fin, ¿qué sabes de este asunto?”

-“Nada.”

-“¿Nada en absoluto?”

-“Protesto.”, dijo el abogado defensor

-“¡QUE LA EJECUTEN, QUE LA EJECUTEN!”, comenzó a chillar la reina de ejecuciones, exhibiendo orgullosa la hoz y el martillo que tenía impresos en su esquinita superior izquierda.

-“Con todos los respetos, ¡qué manía tiene usted de ejecutar a todo el mundo!”, decía bajito el dos de martillos.

Y mientras tanto, la pobre Mari-Pepa pensaba cómo podía esta gente realizar un veredicto sin tener siquiera una sentencia.

-¡A POR ELLA!, ¡FACCIOSA!, ¡FASCISTA!, ¡AZUL!, empezaron a gritar los personajes del juicio, corriendo hacia la niña .

Y nuestra protagonista, al asustarse y empezar a dar manotazos para quitárselos de encima, se encontró a la orilla del río con su hermanita, que la estaba zarandeando para que se despertara.

-“Despierta, Mari-Pepa”

-¿Qué?

-“Despierta, creo que has tenido una pesadilla.”

-“Sí, y era horrible y todo muy rojo muy rojo, digo... colorado; todo sigue igual, ¿no?”

-“Tranquila, nada ha cambiado; bueno, ahora el Caudillo ha muerto y dicen que vivimos en algo llamado neoliberalismo o algo así, pero vamos, que esto es lo de siempre.”

-“Ay, qué bien.”

Y así, contentas, juntitas y felices, Mari-Pepa y Carmencita emprendieron el camino de regreso al hogar paterno.

Y, niños, colorín, colorado, este cuento se ha acabado.

Selección de poesía: "A un pájaro terco" y
"Tranquilidad"

Rossy Lima

A un pájaro terco

¿Y qué si me quedo
Si mantengo el oído pegado a tu trino,
si decido no irme con los pasos rasposos de la gente,
si me quedo
a escuchar tu himno?
¿Y qué si vierto el contenido
de mis ojos entregados a la luz
y dejo en el suelo las bolsas
en donde cargo la razón del mundo?
¿Y qué si me quedo,
escuchando la amplificación de tus ramajes,
acuñado en ese árbol que es tuyo?
Respóndeme,
yo veo que te quedas, que mantienes
el equilibrio de todos los vientos,
que no hay mistral que mitigue tu canto
y parecen ser tus alas las teclas
de un piano que toca sincero.
¿Y qué si me quedo y adivino tu nombre,
y descubro que es la canción
que abre el cielo?
Responde,
yo quiero quedarme
porque siento tus notas
abriendo el sentimiento entumido,
siento tu carne hecha música
sacando de mi pecho la semilla,
encontrando en él la llave
para abrir los templos
de felicidad entera.
¿Y qué si me quedo,
y en lugar de caminar cabizbaja
empiezo a caer con suerte,
y declaro el libamen de tus colores opacos?
¿y qué si ya no son opacos?
si el blanco en tus alas
es el caminar insumiso
de una mirada terca?
Sigues cantando.

Siento en mi mente
 la clara presencia de tu voz.
 ¿Y qué si me quedo
 errabunda en este momento,
 mientras vuelas llevándote
 en el eco de tu canción
 la nostalgia de una pregunta
 que no dijo mi boca?
 Recojo mis bolsas,
 y me voy tarareando con dulzura
 la melodía de tu libertad prístina.

Tranquilidad

Tranquilidad:
 el arte de decir basta.
 -abrí el crepúsculo
 y escurrieron los hilos de seda que lo formaban
 para tejerte una tarde blanca,
 y pintarla de nuevo con sabor de amores.
 La tranquilidad es el arte de decir basta
 y oler flores con olfato absoluto,
 detener el paso para sentir las olas.
 Tranquilidad es decir -observa
 y aférrate al pájaro que vuela sólo en tus ojos
 solo, en tus ojos.
 Conquisté una tarde
 y al deshojarla te entregué cuatro noches
 en las que guardaba unos tesoros sin importancia.
 En la primera noche: llovía
 y era tal mi precipitación
 que mis gotas marcaron en la tierra una sentencia
 "Encontrarás en cada piedra un pedazo de tu alma."
 En la segunda noche: hacía frío
 y eran dos los pájaros que buscaron tu oído
 cuando tu escogiste sentir su aleteo gris en el rostro.
 en la tercera noche: volvió la luna
 y logré gritarle tres veces que mi secreto
 era haberme dado cuenta que tu boca era el río
 que murmuraba mi escape.
 En la cuarta noche toda la casa olía a madera
 y los cuadros en la pared juraron
 que con su aceite y su acrílico me vestirían de arte.
 Y así le dije basta a mis ropas, a mis pasos.
 Y escurrió el crepúsculo, y deshojé la tarde.
 Y vestida de arte la tranquilidad tomó mis manos.

Emma

Pilar Melero

University of Wisconsin-Whitewater

Era su cumpleaños y su mamá la había llevado a su lugar favorito antes de que llegaran los invitados a la fiesta: a la tienda mexicana a comprar paletas.

Emma, su hermana Alma, y su mamá, Sofía, componían una de tantas familias de inmigrantes mexicanos en Wisconsin que iban a la tienda a recuperar y compartir pedazos de la niñez a través de las golosinas que compraban con avidez. Las paletas era la forma en que Sofía compartía su niñez con su hija. Por eso el compartir una paleta el día del cumpleaños se había convertido en un ritual que tenían desde siempre. Emma compraba una paleta de coco, y su mamá una de nuez. El ritual era especial porque Emma sabía que su mamá solo comía paletas en su cumpleaños, les tenía pánico a las calorías. Además ese día su madre, que trabajaba de periodista y viajaba mucho, lo dedicaba todo a ella, a su princesita, como le decía. Compraban sus paletas y se las comían mientras le daban la vuelta al parque por la orilla del río. Hablaban de tonterías, y se reían a carcajadas. Y esa risa apaletada había sido siempre el regalo favorito de Emma en su cumpleaños.

—Mamá—preguntó Emma al empezar a caminar. —¿Dónde vive el arcoíris?

Era una pregunta que Emma siempre le hacía cuando quería que a Sofía se le soltara la risa y las palabras. Le había hecho la pregunta cuando tenía tres años y su mamá le había escrito un poema para darle la respuesta, un poema que terminaba en algo cursi, algo así como “el arcoíris, mi niña, eres tú”.

Pero esta vez la pregunta no terminó en una carcajada cómplice por parte de Sofía. Ni la siguió una conversación sin límites que en ratos era seria (“cada mes, a las mujeres nos sucede algo...” le había explicado mamá un par de años antes, mientras saboreaba su paleta de nuez) y en ratos sin sentido, pero siempre llena de risa.

—Emma—le dijo Sofía—hoy cumples 14 años.

—Y tú cuarenta—le recordó Emma burlona. Siempre le había fascinado que su mamá y ella compartieran no sólo las paletas, sino el cumpleaños.

— ¡Te enojas si te llamo cuarentona!—Se burló y empezó a caminar como viejito, jorobada y tallándose una pierna. Luego se mofó de nuevo, con voz de anciana: “Ay hijita. No veo nada. ¿Qué es eso? ¿Es un sapo? ¿O mi príncipe azul? Todavía lo estoy esperando”.

Pero la sonrisa que se dibujó de pronto en el rostro de mamá desapareció casi al instante.

—Lo que quiero decir ... es que hoy cumples 14 años.

—Ya sé, mamá. Hace mucho que aprendí a contar. Mira: uno, dos, tres...—contó, con los dedos, riendo.

Emma había ganado un concurso de “sarcasmo por escrito” en la escuela y Sofia, excéntrica como era, se lo contaba orgullosa a quien la escuchara.

—Lo que quiero decir—insistió Sofia—es que tenemos que empezar a planear tu quinceañera.

—Ah—palideció Emma.— Mi quinceañera.

Temía la plática. Le gustaban las quinceañeras, pero siempre le había tenido pánico al vestido. “¡Me pica!” Había gritado y salido corriendo la primera vez que su mamá le había intentado poner un vestido de holanes y crinolina. “¡Me pica!” Sofia había entendido entonces los “cólicos” de los domingos y las fiestas que Emma había padecido desde que nació.

Aunque era verano, la conversación había fluido con la soltura del río congelado de enero. Pero habían llegado al acuerdo de que su madrina, que era diseñadora, le haría su vestido.

Sería el comienzo de un año memorable—hablar con el personal de la iglesia, reservar el salón, mandar hacer invitaciones, conseguir chambelanes y damas, etc., etc., etc. Lo único que no le gustaba de tener tanto que planear con su mamá era que no tenía tiempo para sus caminatas sola por la orilla del río, en el parque. Es donde se entregaba a su pasatiempo favorito, pensar. Era también donde había leído su libro preferido, sentada en el pasto a la orilla del río: *Pipi Longstockings*. Le gustaba Pipi porque era como ella. Aunque pobre Pipi, no tenía una mamá con quien comer paletas y hablar sobre nada. Además, le gustaba el vestido de Pipi porque no tenía holanes y no le estorbaba para trepar árboles o montar caballos. “¿Trepaba árboles Pipi?” Daba igual. Emma no montaba caballos pero sí trepaba árboles. Lo único que le quitaría a Pipi, pensó, serían las medias. Le estorbarían al trepar árboles. Se quedarían enganchadas en las ramas. Ya se imaginaba ella colgando de una rama, sostenida sólo por el hilo de las medias. Además, a quién se le habría ocurrido inventarse las medias ¡Habría que hacerlo (por que seguro era un hombre) que se pusiera unas!

—Mamá—Preguntó Emma al volver a casa, perdida en el olor de unos chiles asados que esperaban su colaboración en la preparación de una salsa para enchiladas.

— ¿Por qué celebramos la quinceañera? ¿Qué significa?

— Es cuando una jovencita pasa de niña a mujer—explicó Sofia, que esperaba la pregunta. Luego le llenó, detalladamente, todos los etcéteras que dejan fuera otras mamás que tienen miedo hablar de ciertas cosas con sus hijas. Que si esto, que si lo otro, que si en el pasado era una forma de ayudar a las jovencitas para que consiguieran novio y se casaran...

— Mamá—pero no esperarás que yo me case tan joven. Y eso de presentarme ante la sociedad—bueno, la verdad es que me parece ridículo. Ya me conocen.

— Es una costumbre—insistió mamá. No te lo tomes en serio. Eso era antes. Ahora, piensa que es una bienvenida a tu vida como mujer.

— Emma se quedó pensando un segundo, luego se sentó en la silla al lado de la mesa donde preparaba la comida mamá. La miró a los ojos y le soltó todas sus preguntas.

— Oye mamá, y a ti, ¿te gusta ser mujer?

— ¡Claro!

- ¿Por qué?
- Si no lo fuera no tendría hijas.
- ¿Nomás por eso?
- Bueno, no. Me gusta mi carrera, mi familia, mis viajes. Me gusta mi vida.
- Pero eso podría gustarte aunque fueras hombre.
- Claro. Pero soy mujer y me gusta serlo. ¿Y a ti? ¿Te gusta ser mujer?
- ¡No sería tan hermosa y tan inteligente si no lo fuera!—Se rió Emma, frunciendo la boca y sacando los dientes para aparecer fea. Las dos rieron.
- Oye mamá. ¿Y tienes algún consejo para mí? Digo, ahora que voy a “ser mujer”.
- Luego dijo, comentando más para sí que para nadie —“siempre pensé que lo era”.
- Mira. Yo no soy de consejos. Ya sabes que me gusta que aprendas por ti misma. Además, los que tenía que darte, ya te los di. Pero te voy a decir algo que me dijo mi mamá, y que a ella se lo dijo tu abuela, y a ella tu bisabuela, y seguro a ella tu tatarabuela. Claro, no lo tomes en serio, el consejo va en sentido metafórico.
- Emma se sentó en el piso, en posición de quien va a hacer yoga. Cruzó las piernas y los brazos, levantó la cabeza, y cerró los ojos.
- ¿Qué haces? Preguntó Sofía—olfateando una de las bromas de su hija.
- Oh, do tell me. Tell me, oh wise one! ¡Lléname, madre, de tu sabiduría!—dijo Emma en un tono solemne y melodramático que combinaba muy bien con su sonrisa pícara.

Sofía no tuvo más que reír, para luego acatar los deseos de su hija.

- Mamá me dijo: “Hay tradiciones que tenemos que seguir, porque somos quienes somos, especialmente las mujeres. En nosotros está que siga viva la tradición. Pero siempre insiste en tener tus propias tradiciones, en diseñar tu propio vestido y en escribir tu propio vals”.
- ¡Genial!—explotó Emma, saltando como resorte. ¡Genial!
- Sí, a mí también me parece buen consejo—dijo Sofía sin percatarse de que Emma se lo había tomado tan en serio como el ritual de las paletas. Desde ese día insistió en diseñar su propio vestido de quinceañera y en escribir y coreografiar el vals.
- Pero, ¿Y el vestido que te está diseñando tu madrina?
- Dile que quiero diseñarlo con ella. Yo le doy las ideas, y ella las dibuja. ¡Ándale! ¡Por el dios de las paletas! ¡Ándale!

Quién podía no ceder ante ruegos tan originales. Emma diseñó su propio vestido y escribió y coreografió el último de tres vals que se prepararon para la quinceañera. No dejó que nadie la viera ensayar, ni su madre, de quien nunca guardaba secretos. Bueno, hubo alguien que estaba en el secreto. Su hermanita Alma. Alma era la única que acompañaba a Emma en sus ensayos del último vals. Había pedido que la dejaran ensayar sola. Claro, ¡por el dios de las paletas!

Llegó el día y todos los invitados se quedaron mudos cuando vieron el vestido que había diseñado Emma, con la ayuda de su madrina. Era lo más hermoso que habían visto, un corte en azul claro, con pliegues y holanes por todos lados. Exactamente como debía ser el vestido de princesita que deben llevar las quinceañeras. Viéndolo, daban ganas de llamarse Margarita y decir cosas como “un quiosco de malaquita, un gran manto de tisú, y una gentil

princesita, tan bonita, Margarita, tan bonita como tú”. El vestido arrancaba suspiros hasta de las costras de los árboles.

Después de una cena muy elaborada, todos los invitados pasaron al jardín donde se celebraría el baile. Emma había insistido que fuera al aire libre. Llegó por fin la hora esperada y empezó el ritual de la quinceañera.

La gente dejó escapar un “¡ay!” de asombro ante la belleza de la muñeca que Emma le entregaba sonriente a Alma. No era rubia ni flaca, como todas las muñecas de las quinceañeras. Era morena y hermosa, como Emma. Al recibirla, había sentido un fuerte dolor momentáneo que le atravesó las caderas y el pelvis.

—¡La regla!—pensó. — ¡Tenía que anunciarse ahora!

Le hicieron entrega de los zapatos y al ponérselos se le dobló el pie y casi se cayó. Mantuvo el equilibrio sólo por el instinto ágil de dos de sus chambelanes quienes, como si hubieran escuchado el ¡Oh, y ahora, quién podrá defenderme! de la heroína en peligro, corrieron a socorrerla levantándola casi en peso.

Le pusieron la corona y ésta le lastimó levemente el cráneo todo el tiempo que la tuvo puesta. Le produjo un dolor de cabeza que no la dejaba pensar. ¡Casi se le olvidó el último vals!

Le dieron el cetro.

Se le notaba en la cara la dificultad que le producía bailar los vals en tacones, con el dolor de cabeza, y con las manos ocupadas con la muñeca y el cetro.

— ¡Ah! Se ve hermosa...suspiró una señora sentada en las mesas de enfrente—Tan delicada como su muñeca... ¡Ah...! ¡Ah...!

Llegó la hora del tercer vals. Emma había insistido en que le construyeran una cajita para guardar su corona, el cetro, y todos los recuerdos que recibe una quinceañera. La cajita, en un azul pálido como el vestido de Emma, y forrada por dentro, como si quien la diseñara (Emma) hubiera querido que descansaran en paz todos los objetos ahí depositados.

Primero llegó Alma y Emma le hizo entrega de la muñeca, y de una cajita pequeña igual a la de ella. Empezó el tercer vals y Emma graciosamente fue depositando cada uno de los objetos en la cajita: Primero el cetro, luego la corona. Alma hizo lo mismo con los la corona y el cetro de la muñeca. Empezó Emma a bailar, quitándole cada uno de los pliegues al vestido de quinceañera. Hizo lo mismo Alma con la muñeca. Le fue quitando pliegues y holanes hasta que el vestido quedó liso, flotante sobre su cuerpo de quinceañera. Luego se quitó los tacones. Alma hizo lo mismo con la muñeca. Se deshizo de las medias que sólo le cubrían hasta la rodilla y bailó libre, como si pisara el viento. Suspiró aliviada pensando que había reivindicado la memoria de Pipi. Alma bailó también, dando vueltas sobre sí misma y sosteniendo la muñeca sólo por una mano. Las tres bailaban.

La gente se escandalizó. No supieron que hacer, ni que decir, y balbucearon pretextos confusos. Se fueron a dormir.

Sólo Sofía veía a sus hijas encantada. Ahora comprendía a su madre, y a su abuela, y a su bisabuela, etc., etc., etc. Su hija le había explicado a ella todos los etcéteras.

*Selección de poesía: "Antes", "El paisaje como actitud" y "A bi-language
poema de amor"*

Anthony Morales, Jr.

Temple University

Antes

Antes,
 en un tiempo pasado,
 pero no hoy,
 ni tampoco ayer,
 sino años atrás
 y muchas veces,
 cuando tenía pesadillas,
 o
 cuando mi madre me acostaba a dormir,
 cuando era pequeño,
 cuando tu madre coloreaba
 en una hoja blanca
 escribiendo un nombre
 o
 cuando ese nombre era un suspiro
 el tuyo o el mío,
 fuera del tiempo,
 como cuando soñaste del futuro
 o esta tierra estaba deshabitada,
 como las pirámides de Giza,
 o el calendario Maya,
 o el concepto de cero,
 o las estrellas —
 como el espacio en medio,
 o las torres gemelas
 como un sueño,
 en el tiempo en que escribí estas líneas,
 más temprano,
 o años anteriores,
 antes.

El paisaje como actitud

Soñé
que yo era el mundo,
y que infinitudes de esperanzas
caminaban sobre mi cara.
Con un suspiro,
animé al simulacro plástico,
y al abrir mis ojos
di consciencia
al otro que soñaba.

Soñé,
y seguí soñando.
Un aliento ajeno
enredaba mi ser
y
el paisaje como actitud
inspiró mi existir.
De repente,
me di cuenta de que
el otro que yo soñaba,
dio razón a ser.

A bi-language poema de amor

Si me llamas
If only you'd call

antes de que anochezca
before the sunset

cuando la luna envuelve la oscuridad
when the moon envelops the darkness

si me llamas
if only you'd call

antes que el sol devuelve su promesa
before the sun returns it's promise

cuando los rayos etéreas acarician tu mejilla
when the ethereal rays caress your cheek

en la madrugada
at the dawn

junto al nacimiento de un nuevo día
along with the dawning of a new day

como la flor que engendra vida
like the flower that begets life

si me llamas
if only you'd call

este alma en dulce penar
this soul in sweet sorrow

renacería en el bautizo de su presencia
would be reborn in the baptism of your presence

pensando sólo en ti
thinking only of you

se me anula el tiempo
time is annulled

si me llamas
if only you'd call

abandonaría todo, cuanto poseo
I would abandon everything, all that I possess

la falsedad del espejo
the falsity of the mirror

el engaño de este mundo
the betrayal of this World

la única verdad eres tú
you are the only truth

si me llamas
if only you'd call

te diré todo esto
I would tell you all of this

pero aún te espero
yet still I wait

en la soledad que me engendra
in the solitude that begets me

esperando tu llamada
waiting for your call

si me llamas...
if only you'd call...

*Las Piedras**Roberto De la Torre*

Escondido entre los árboles a la orilla del río, Celso Cruz, guardaba su ropa en una bolsa de plástico, como le había indicado el patero que lo cruzaría al lado americano. El murmullo del agua y la luz de la luna, le daban a la noche la dosis de nostalgia, que en el último momento arrepiante a los buscadores de la tierra prometida.

Muy cerca de ahí, trepado sobre un árbol, Felipe Hernández, conocido como El Pipo, tomaba posición con su rifle especial. Lentamente fue dirigiendo el cañón a la zona de "Las Piedras", lugar preferido por los pateros para cruzar indocumentados.

A lo lejos se alcanzaba a ver el resplandor de las luces de Reynosa, que iniciaba una noche más de sus famosos fines de semana en la frontera. Los habitantes y los turistas se conducían ajenos a la muerte que rondaba, con la guadaña al hombro, buscando a su presa por las riberas del Bravo.

Sudoroso, Ramón Garza, caminaba por la brecha rumbo al río, apretando bajo el brazo una bolsa de plástico que escondía entre sus ropas. La luz de la luna le arrancaba un extraño brillo a las cachas de la pistola que llevaba al cinto.

Celso era originario de Martínez De la Torre, un pequeño pueblo de Veracruz, donde había dejado a su esposa y sus tres hijos al amparo de sus padres. Les había prometido mandar dinero cuando empezara a trabajar, como era su sueño, en las grandes ciudades norteamericanas.

El canto de las lechuzas y el ruido de la corriente golpeando las ramas, alteraban a Felipe y un sudor frío le llenaba la frente. Era la primera vez que mataría a un hombre. Jamás había recibido dinero por arrancar una vida. Pero diez mil dólares, tan solo por jalar el gatillo de aquel rifle, eran razón suficiente para hacer ese "trabajito", como él le llamaba.

El agua brillante pasaba danzando bajo el puente. Los turistas cruzaban sonrientes en busca de diversiones, en los pequeños paraísos de Reynosa. Con los grandes anuncios de neón y la música, parecía un mundo sacado de la imaginación. El clásico mundo de la frontera. La otra tierra prometida.

Cuando Ramón escuchó el ruido del agua se puso nervioso y en un acto instintivo llevó su mano a la pistola, acariciando las cachas y simulando una sonrisa que trataba de ocultar el temor que le recorría el cuerpo. Lo esperarían cruzando el río. Entregaría la bolsa y hasta ahí llegaría su compromiso. El pago ya lo tenía, se lo habían dado para convencerlo.

— Vamos para las piedras, mi amigo —dijo el patero en voz baja mientras Celso se ataba la bolsa de plástico a la cintura—. Nos iremos caminando y donde la corriente es más fuerte le ayudo a cruzar. No tenga miedo.

Cuando descendían del bordo del río, las lágrimas inundaron los ojos del veracruzano. Un presentimiento le empezó a golpear el alma. Sintió la presencia de la muerte. El temor de

no volver con su familia le arrancó un suspiro de lo más profundo de su ser y el sudor le llenó el cuerpo.

— Rápido, pariente —lo apresuró el patero—. Ya casi llegamos al nuevo mundo.

Aferrado a las ramas del árbol y con el rifle empapado de sudor, Felipe esperaba el momento preciso para soltar el fuego del pequeño dragón que sostenía en sus manos. Un cigarro "especial", como él decía, lo había tranquilizado.

Al llegar al río, Ramón empezó a caminar sobre las piedras, muy cerca de donde cruzaba Celso en busca de trabajo. La muerte que volaba sobre el río, casi se reflejaba en el agua y se podía decir que su risa se confundía con el aullido de los coyotes.

Mientras tanto, en otro lugar junto al río, muy cerca de Reynosa, los turistas disfrutaban con licor, los ritmos del acordeón y el bajosexta. Así jugaba el destino con la gente de la frontera. La vida y la muerte bailaban sobre el agua plateada del Bravo.

Celso y Ramón caminaban de piedra en piedra, aprovechando lo bajo del nivel del agua, cada quién por su lado, con su tragedia; Cada uno con su bolsa de plástico.

— Hoy en la noche cruzará por las piedras —le habían dicho a Felipe—. Ahí lo esperas y lo matas con este rifle. De nosotros nadie se burla. No podrá disfrutar la mercancía que nos robó.

Poco a poco la silueta del infortunado fue apareciendo en la mira infrarroja del rifle del Pipo. La muerte alzaba su guadaña buscando una cabeza en aquella macabra elección. La cuenta regresiva empezó a golpear el cerebro del asesino. El dedo tembloroso se deslizaba sobre el gatillo, ejerciendo la presión que reclamaba la muerte, para enfurecer a la bestia mitológica que tenía lista la bala.

En Martínez De la Torre, tres niños dormían junto a su madre. Soñaban con los regalos que les traería su padre, cuando conquistara el norte, como les había dicho.

En una casa de San Miguel, una jovencita no podía dormir. Pensaba en la fiesta de quince años que le había prometido su padre, antes de tomar la bolsa de plástico y dirigirse al río.

La música de acordeón y bajosexta, el aullido de los coyotes y el murmullo del agua, se dejaron de escuchar. Una nube empezó a cubrir los rayos de la luna y El Pipo jaló el gatillo. El mensaje de la muerte llegó a su destino y el hombre se dobló cayendo al agua. Llevándose al fondo su tragedia y su bolsa.

Sudoroso, bajó Felipe del árbol y arrojando el rifle al agua, se perdió en la noche corriendo por el monte.

A los pocos días, en San Miguel hubo una gran fiesta de quince años. Bajo el puente de Reynosa, apareció flotando el cuerpo de Celso Cruz, con su bolsa de plástico en la cintura y con la cara mirando al cielo. A ese cielo que miraban sus hijos cuando recordaban a su padre... y los regalos prometidos.

Pardo pegaso
Susana Villanueva
Texas Tech University

 Mi amante es un Pegaso de sombra, un pardo Adonis
 lo monto desnuda y soy libre, vuelo, en el cielo
 es mi consuelo
 saboreo su piel de mil frutas dulces, su aliento, contento,
 no lo lamento.

 Mi piel es canela y no clara, como la de Clara,
yo no saco vino ni exprimo nada, ni de su honor, ni de su mirada cansada
 o inspirada.

No soy Darío, a mi pegaso de cascos de diamante no lo domo,
 Pero a besos Sí! entero me lo como!
 Soy Persea, el Pardo Pegaso se entrega manso
 de abrazarlo no me canso
me deja montarlo y por un segundo vuelo, todo lo puedo
 es un sueño.

No tengo bridas de oro para atraparte, no soy Belerofonte,
 ni soy Atenea, no quiero domarte, ni entregarte,
 déjame alimentarte, tocarte y escucharte,
 soy tu musa
 soy el agua de la fuente divina que creaste
 ven a mi; bebe de mi
desde julio hasta enero cuando sales, constelación en el norte
 quiero ser el norte, y que a nadie le importe
y en el resto del año ven también, ven de febrero a junio
 voy a ser el sur, y que seamos uno
 déjame ver tu estrella, brillante
 Pardo Pegaso, constelación andante
 hazme que te cante mi cuerpo al tocarte.

LITERARY REVIEW

Mínutos y minucias en El libro de las horas contadas de José María Merino

Tyler Fisher

Royal Holloway, University of London

El libro de las horas contadas es, hasta ahora, la aportación más innovadora que José María Merino ha hecho a la microficción española. Abarcando setenta y tres cuentos breves cuya longitud oscila entre una y nueve páginas—y cuentos que, en su forma, van desde los que se narran en una sola frase hasta una novela en miniatura que consta de quince “capítulos”—la antología hace uso de estrategias novedosas al enmarcar y organizar los microrrelatos dentro de la colección. El título del libro aprovecha el doble sentido de *contar*: tanto enumerar, como narrar. Juega también con el modismo *tener las horas contadas*. En esta locución se cifran las circunstancias del personaje principal del libro, el escritor Pedro, que ve sus propias horas contadas al tener prevista una cirugía mayor y un pronóstico poco optimista. Con una sensibilidad exacerbada de mortalidad, Pedro intensifica sus labores literarias, componiendo ficciones peregrinas y fantásticas durante el tiempo que le queda. Las ficciones breves de Pedro y los cuentos que relatan su fantasiosa vida doméstica y que, en su conjunto, forman una especie de marco narrativo, son las piezas que componen *El libro de las horas contadas*.

El título del libro evoca además el nombre genérico de los libros de horas medievales, aquellas pequeñas antologías de extractos bíblicos, letanías, oraciones e himnos que se utilizaban para devociones privadas. Así como un libro de horas piadoso constituía un conglomerado de piezas breves cuidadosamente estructurado y diseñado para fomentar una lectura sostenida y reflexiva, así también la colección de Merino pide atención a las partes constituyentes, a la par que aviva una consideración de su totalidad unificada. De este modo, Merino realiza el ideal que Cervantes, en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, expone para un conjunto de ficciones breves, de las cuales se puede sacar fruto, “así de todas juntas, como de cada una de por sí.” En *El libro de las horas contadas*, la aparente mezcolanza de textos oculta una precisión arquitectónica en su disposición. Los cuentos que refieren el presente diegético de Pedro se alternan con pequeñas agrupaciones de minicuentos, que se suponen ser de la pluma de Pedro. Como guía visual, las fuentes tipográficas *serif* y *sans serif* se alternan para distinguir estas dos categorías de textos. Igual que un salmo particular en un libro de horas medieval, cada cuento en la colección de Merino es potencialmente discreto o discontinuo, pero a la vez interrelacionado con los otros. Se puede leer cada cuento por separado o en relación con el resto de la antología. Por un lado, la naturaleza entrelazada de las narrativas se ve más clara entre las que tratan de las sospechas que Pedro alberga sobre un triángulo amoroso entre él, su mujer y su mejor amigo; los microrrelatos le proporcionan un lienzo sobre el cual puede distorsionar el triángulo de varias maneras y concebir desenlaces diferentes para los asuntos barruntados, mientras que sus acusaciones, aunque presentadas como una ficción literaria, desatan repercusiones reales en sus relaciones personales en el presente diegético. De manera más sutil, Merino elabora resonancias entre las fantasías y ficciones a través de las narrativas particulares. Por ejemplo, uno de los minicuentos (miembro éste de una serie sugestivamente intitulada “Anderseniana”) trata de un conferenciante que plantea como hipótesis que si Hans Christian Andersen se hubiera encontrado en una situación parecida, sin duda hubiese inventado un cuento sobre algún amor frustrado entre las botellas de agua sobre la mesa. La hipótesis, en efecto, se desarrolla frente al público de la conferencia cuando las

botellas antropomorfizadas misteriosamente se acurrucan y compiten en un vítreo triángulo amoroso que hace eco con el de Pedro.

Merino había experimentado antes con varias técnicas formales y metáforas metaliterarias sobre el propio cuento corto para imponer estructura y coherencia a sus antologías de microficciones. Los cien microrrelatos de los *Días imaginarios* (2002) incluyen un relato por cada uno de los doce meses del año, así como cuentos relacionados con las estaciones y fiestas españolas según el orden del calendario. De manera parecida, en *Cuentos del libro de la noche* (2005), Merino organiza las narrativas según las horas entre la medianoche y el alba, asignando títulos en forma de horas de reloj a textos dispuestos en intervalos a lo largo de la colección. *Palabras en la nieve: un filandón* (2007), un proyecto colaborativo con Luis Mateo Díez y Juan Pedro Aparicio, emplea una de las imágenes preferidas por Merino para la labor microfictional: el *filandón*, reunión invernal tradicional de la provincia de León, en la cual los aldeanos urdían hilos tanto narrativos como textiles. La caracterización de la misma antología como filandón llama la atención a su naturaleza colectiva, el despliegue de voces narrativas que presenta y la forma folclórica que los tres autores buscan recrear. Sin embargo *El libro de las horas contadas* reúne tanto elementos de organización temporal como autodefiniciones metaliterarias de manera más efectiva y apta que en las colecciones anteriores. En este caso, la colección entera se engarza durante el curso de lo que puede ser el último verano de un escritor moribundo, y este contexto permite forjar una representación convincente de recuerdos inciertos, delirio y duermevela—los catalizadores predilectos para lo fantástico en la microficción de Merino. También sirve para hacer coincidir un reparto coherente de personajes reunidos durante una temporada de horas compartidas entre amigos y parientes; el consiguiente intercambio de cuentos tanto orales como escritos entre una comunidad de voces constituye la más exitosa aproximación de Merino al etos de un filandón.

La alusión que hace el título a los libros de horas de la tradición medieval y la evocación que Merino hace a los filandones de antaño representan una dimensión crucial de su arte microfictional. Para Merino, los microrrelatos son a la vez vanguardia y vestigios; forman parte de una moda que incita a la experimentación y también parte de una tradición que abarca los cuentos breves más antiguos de la oralidad. A esta cuentística tradicional Merino vuelve en las últimas páginas del libro. No ofrece un final de cuento de hadas, sino cuentos de hadas al final. Los últimos minicuentos de Pedro animan a su nieta a reimaginar el cuento de Caperucita Roja desde la perspectiva de las lobas maternas, y a imaginar el tiempo como un palacio físico que requiere mantenimiento. Al final, las tensiones del supuesto triángulo amoroso quedan sin resolver y no sabemos si Pedro sobrevive a la cirugía. No obstante, el final imparte un sentido de perpetuación. Por lo que sabemos sobre la capacidad que la misma nieta muestra para la narración creativa, podemos inferir que su participación en este final abierto indica una colaboración activa y rejuvenecedora con los textos de su abuelo. La implicación sirve como un corolario narrativo del propio arte de Merino: con *El libro de las horas contadas*, Merino queda al frente de la innovación en la hiperbrevedad narrativa mientras apunta hacia las raíces de las narrativas tradicionales.

José María Merino, *El libro de las horas contadas* (Madrid: Alfaguara, 2011), 216 pp.

Texas Tech University

Number 12.1 / 12.2

Spring & Fall 2012



TEXAS TECH UNIVERSITY

Department *of* Classical & Modern Languages
& Literatures