

JUAN BRUCE-NOVOA

Los rastros de los otros en nosotros mismos: ideales monoculturales, resistencia multicultural

The alienness in the midst of myself opens paths to the alienness of the Other. It prevents us again from stumbling along the paths of traditional dualism [Lo ajeno que convive con nosotros nos abre caminos hacia la comprensión de lo ajeno del otro. Esto nos evita tropezar otra vez a lo largo de los caminos del dualismo tradicional].

BERNHARD WALDENFELS: *The Question of the Other*: 81

Introducción

Aunque es innegable que hasta cierto punto la cualidad de la «autenticidad» dentro de los grupos humanos va unida a las características físicas, es mucho más común una cuestión de un conjunto de hábitos conformados por códigos y normas de representación que determinan la pertenencia y el estatus en el grupo concreto. El funcionamiento es un asunto del tipo de discursos culturales diseñados para proporcionar acciones significativas dentro del valor atributivo del sistema del grupo y de la asignación de la posición relativa a sus participantes. Esto, seguramente, no es nada nuevo. En *The Structure of Evil: An Essay on the Unification of the Science on Man [La estructura de mal: un ensayo sobre la unificación de la ciencia del hombre]*, Ernest Becker observó que el ser humano usa el lenguaje, el juego, el trabajo,

los rituales y el arte para crear sistemas de autosignificado, que tenían la intención de proporcionar el medio de alcanzar, en palabras de Kant, un máximo de individualidad dentro de un máximo de comunidad. Los modelos de comportamiento están institucionalizados y estandarizados por la repetición y las recompensas, o podríamos decir ritualizados por el mismo proceso si uno prefiere centrarse en los aspectos religiosos y sagrados del mismo fenómeno que Mircea Eliade ha demostrado minuciosamente en su monumental obra sobre la historia de la religión. La participación en estos rituales institucionalizados, ya sea en formas estrictamente controladas de los acontecimientos centrales del calendario de una cultura, o de los órdenes del día de interacción pragmática, recoge el reconocimiento de los semejantes, mientras que aporta al mismo tiempo un sentido de importancia dentro del sistema de valores establecido. Esto es posible siempre y cuando todos los participantes estén de acuerdo al respecto, o al menos consientan el modelo de reglas y objetivos. Incluso aquellos que no admiten explícitamente el modelo, aceptan al menos que su no acatamiento es exactamente eso, un comportamiento excéntrico en relación con la regla central. De este modo la discordancia reafirma, irónicamente, la concordancia común, hasta cuando las medidas –definidas por el sistema para manejar a cualquiera que se aparte del camino adecuado– son utilizadas para controlar a descreídos. A uno le viene a la mente la interpretación de Octavio Paz del comportamiento socialmente perjudicial y amenazador de los *pachucos* en *El laberinto de la soledad*, en el cual el objetivo de la mala conducta era el de provocar la detención y de ahí el reconocimiento y aun la inclusión dentro de la estructura social dominante (Paz: 12-16). Se podría discrepar del análisis de Paz, pero este ejemplifica el uso de una teoría de orden comunal que abraza sectores hasta en apariencia excluidos dentro de una cosmología dada.

En *The Denial of Death* [*La negación de muerte*], Becker defendió que la realización del ideal cultural de una comunidad podría ser interpretada como un modelo de códigos con el fin de alcanzar el estatus de héroe a los ojos de la sociedad. Un sistema de acción simbólico presenta a los participantes una amplia gama de posibili-

dades de actuación, desde aquellos simples actos que reafirman el acatamiento de expectativas básicas, pasando por los que merecerían un reconocimiento extraordinario y las subsiguientes recompensas.

Una estructura de diferentes estatus y roles, costumbres y reglas para el comportamiento, concebida para servir como vehículo para el heroísmo terrenal [...] cada sistema cultural es una dramatización de acciones heroicas mundanas; cada sistema diseña roles para el funcionamiento de varios grados de heroísmo: desde el «superior» [...] hasta el «inferior», [incluso] el sencillo, heroísmo diario, terrenal, forjado por callosas manos trabajadoras que dirigen a una familia a través del hambre y de la enfermedad. [*Denial*: 4-5]

La autenticidad cultural sería juzgada, entonces, según el grado de perfección con que cada uno realiza su papel, definido por este código de acciones heroicas de la comunidad.

Del mismo modo, Henri Lefebvre encontró que en la historia de la ciudad, el continuo movimiento de los cuerpos configura literalmente el espacio urbano y establece las reglas de relaciones de la comunidad. Los individuos se definen según su capacidad de participación en localismos y procesos de aquel espacio. Lefebvre previó la historia de la sociedad occidental como una continua repetición de este proceso, y que a través de este proceso los roles de género fueron resueltos de una manera que podría ser leída como los «auténticos» hábitos de las relaciones hombre-mujer, de los oriundos de un espacio cultural concreto.

De este modo surgieron las disposiciones espaciales (sociales) y mentales que darían lugar a la sociedad occidental (y a sus ideologías) –al ingenio, al Derecho (romano), a la noción de Ley, y a las ideas de Patrimonio y de Paternidad jurídica y moral–. La imposición del derecho jurídico de la paternidad (masculinidad), sobre la maternidad (feminidad), promovió a la abstracción a la categoría de una ley de pensamiento. La abstracción fue presentada –y

presupuesta— por el dominio del Padre sobre la tierra, sobre los bienes, sobre los hijos, sobre criados y esclavos y sobre las mujeres. A la esfera femenina estaban asignadas la experiencia inmediata, la reproducción (la cual fue, para empezar, inextricablemente vinculada a la producción agrícola), el placer y el dolor, el mundo y el abismo que se abre en las profundidades. El poder patriarcal inevitablemente trajo consigo la imposición de una ley de signos sobre la naturaleza a través de la escritura, de las inscripciones —por medio de la piedra—. El cambio de un principio maternal (que conservaría su importancia en la esfera de las relaciones de consanguinidad) por el dominio de la paternidad implicó el establecimiento de un espacio específico mental y social; con la aparición de la propiedad privada de la tierra surgió la necesidad de repartir esta conforme a los principios abstractos que gobernarían tanto las lindes como el estatus de los propietarios. [Lefebvre: 244]

Sin embargo, Becker reconoció varios problemas respecto a la descripción de sociedad como un sistema homogéneo al mismo tiempo que jerárquico. Tal homogeneidad parece bastante utópica en las actuales circunstancias de culturas desarrolladas, con un alto grado de movilidad de todo tipo y tendencia, casi irrefrenable, hacia la heterogeneidad, en la mayor parte del mundo, incluso allí donde grupos religiosos reaccionarios tratan de mantener o restaurar leyes anacrónicas para cada aspecto de la conducta social. Un problema fundamental y significativo es la dificultad extrema a la hora de salvaguardar la necesaria exclusividad común para asegurar la adhesión total a las normas de comportamiento sin recurrir al tipo de vigilancia (control) estricta de las características de la conducta individual, propias de grupos religiosos fundamentalistas radicales. Según Becker lo ajeno, o el Otro, es, como el *pachuco* en la California de mediados de siglo [xx], una amenaza que representa al ideal cultural homogéneo el peligro de un empobrecimiento del significado.

El grupo exclusivo escenifica su propio sueño ideal, que todos los miembros vivan en armonía. Recurre

a las personalidades combinadas de todos sus miembros, incluyendo a los antepasados con los que el grupo siente lazos íntimos [...] el intruso representa un empobrecimiento inmediato en un drama compartido. [*Structure*: 229]

Cuando las influencias externas comienzan a penetrar por medio de las defensas comunes, introducidas a menudo por los propios miembros de esta misma comunidad, quienes empiezan a desear formas alternativas de conducta que prometan desde una cierta satisfacción superficial hasta una liberación efectiva, el interrogante sobre la autenticidad del miembro de una comunidad —es decir, la adhesión hacia las normas de funcionamiento cultural— se vuelve fundamental en pro de la conservación del sueño ideal que la cultura tiene de sí misma.

Cuando un grupo emigra de su espacio tradicional a otro, lleva consigo aquellos códigos de actuación que constituyen los rituales de su identidad. Una elocuente comparación puede ser lo que Mircea Eliade denomina función del talismán o piedra de toque en los tiempos de la emigración o la diáspora. Algo, cualquier cosa —una roca, una planta, la reliquia de un héroe o de un santo, o las costumbres en sí mismas, como los bailes, las ceremonias, el protocolo— del lugar de origen debe ser traída para servir, más que de meros recuerdos, como la presencia real de lo que ha quedado atrás. De este modo, la distancia se elimina y el nuevo asentamiento —aun siendo un espacio temporal erigido durante el tránsito— todavía tiene como foco de atención la misma ubicación que reside dentro del talismán.

Sin embargo, el nuevo marco para la «identidad» transportada, no importa cuán complicados y minuciosos hayan sido los esfuerzos para reproducir el original, necesariamente introduce de facto la adaptación. En el mero hecho de que un esfuerzo ha sido realizado para eliminar toda diferencia inherente en el nuevo entorno, un atento acatamiento de cada faceta del modelo para asegurar la adhesión estricta a lo que formalmente fue dado por sentado, introduce un nuevo elemento al viejo ritual, que en el enclave original no era necesario ya que «allá» el contexto era una realidad

sin la necesidad de ser evocada por medio de palabras, gestos o paisajes. Y cuando el nuevo entorno, que constituye el contexto, es compartido con otros grupos, el contacto y la competencia –reales o aparentes– siguen. Los diferentes códigos de funcionamiento compiten por las generaciones de neófitos, aun cuando los que administran las actuaciones en cualquier lado del hecho de la emigración no expresan ningún interés en reclutar a ninguno del otro lado. No debería sorprender a nadie que los jóvenes fueran atraídos por cualquier código que promete la más satisfactoria de las recompensas, ni que cualquier expresión de esa atracción a su vez provocara reacciones con la finalidad de controlarla, por parte de los mayores menos transigentes en su potencial de adaptación y en posesión, además, de más recuerdos del lugar original de la cultura. El dominio de las técnicas del funcionamiento que recibirán recompensas del grupo interno o del externo llega a ser un objeto de suma importancia, y cada uno tiene, lógicamente, sus propios códigos para juzgar estas realizaciones; «auténticas actuaciones» con «auténticos objetos» considerados como un premio. Uno aprende a imitar, a improvisar, a perfeccionar, incluso superando al original, hasta conseguir recompensas por parte del nuevo anfitrión; o uno aprende a duplicar los gestos y las actitudes de la cultura propia tradicional para obtener las recompensas ofrecidas a aquellos que se mantengan fieles a las viejas maneras. Y a pesar de lo negativo de estas actuaciones imitativas de aculturación halladas, por ejemplo, en trabajos de Homi Bhabha –negatividad rayana en el fanático rechazo entre las críticas poscolonialistas y las etnias radicales cultural-nacionalistas–, este mismo autor posee un ejemplo de su dominio admirablemente acertado al ejecutar los rituales de cruce con las jerarquías del poder colonial, como es el que practica una de las principales instituciones académicas de enseñanza superior de los Estados Unidos, es mucho más fuerte que sus advertencias textuales acerca de sus peligros. La autenticidad puede cambiar el significado en el proceso de adaptación y mimetismo, pero sigue siendo un valor.

La supervivencia también se convierte en un premio, aunque deba confesar que, mientras que entiendo

las emociones y la motivación, no siento la necesidad –y nunca la he sentido personalmente– de conservar nada. (Para mí la cultura es lo que uno construye de cara al futuro, no lo que uno trata de imponer en el presente en nombre de una fidelidad hacia el pasado.) En los años 60, el deseo o la necesidad de crear una identidad de grupo como «Otro» dentro de lo que se consideraba como el ser nacional se convirtió en una preocupación vital de los jóvenes rebeldes. A esto lo denominamos contracultura –un discurso de autoidentidad dentro del discurso nacional principal o «tendencia dominante» que es el que más a menudo asumió la postura de la oposición–. Desde el comienzo, los supuestos estructurales / funcionales de oposición binaria, basados en el contraste, establecieron dependencias mutuas. Esto supuso no simplemente la concurrencia alrededor de una identidad nacional consistente –unida en algún momento– tal cual la imaginada, como para haber existido dentro de las fronteras de un país que habría sido el territorio propio del grupo antes de su migración, sino la aceptación de todo ello, además de la experiencia de que esto se vea reproducido y reducido a un grupo minoritario dentro de una unidad receptora mayor, la que reclama un legítimo derecho a su propia relación simbiótica entre el territorio y las características de la comunidad, una relación tradicional construida a lo largo de los siglos por su propio desarrollo histórico así como un programa historiográfico elaborado a lo largo del tiempo.

En el caso de la población de ascendencia mexicana, ¿cuál fue la base de aquella formulación de la continuación de una alteridad auténtica cara a cara con la cultura estadounidense? La siguiente, la enumeración, lógicamente simplificada, ofrece algunos puntos que fueron y que aún son considerados como supuestas características asumidas de lo que alguna gente llama chicanos y otra gente llama mexicanoamericanos

1. Origen

a. Nacional / cultural: mexicano.

b. Racial: mestizaje o cruce de razas entre caucásicos y nativos de América, con énfasis en la contribución de este último elemento.

2. Lengua: Español de México como supuesta lengua materna, con un claro registro de la clase obrera.

3. Experiencia común: Experiencia estadounidense con orígenes inmigrantes mexicanos en el pasado.

4. Ideología: Nacionalismo cultural basado en los orígenes mexicanos –características del nacionalismo mexicano–, además de las reivindicaciones sobre la posesión territorial anterior del sudoeste de los Estados Unidos, lo cual no siempre coincide con el nacionalismo mexicano en sí mismo.

Esto ha sido tan asumido que estas características podrían ser incluso encontradas en las tempranas producciones de la cultura chicana, como *I Am Joaquin* [*Yo soy Joaquin*]¹ (1967), *El plan espiritual de Aztlán* (1969), *Flor y canto en Aztlán* (1971), *Los actos* (1965-1970) del teatro campesino o las novelas que ganaron los Premios Quinto Sol: ... *y no se lo tragó la tierra* (1971), *Bless me, Ultima* [*Bendíceme, Última*] (1972), *Klail City y sus alrededores* (1973). Unido a este punto está a su vez otro elemento que aparece en gran parte de la crítica chicana actual: el fracaso del chicanismo o del movimiento chicano a la hora de mantener una propuesta unitaria y consistente puede observarse casi como una consecuencia lógica de los años 60, regresando cada vez más hacia un pasado distante y al comienzo de los períodos posteriores más individualistas y menos idealistas. En pocas palabras, el movimiento chicano puede ser colocado en el mismo marco general junto a otros fenómenos de la contracultura y considerado como otra víctima de la oscilación implacable del péndulo ideológico del sistema liberal al conservador –aunque existe cierta resistencia a considerar al chicanismo como elemento de la contracultura, una posición que lo sitúa en un lugar privilegiado con una originalidad fruto de sus específicas reclamaciones históricas y políticas–. Considerando que no tengo objeción alguna para

encuadrar al activismo chicano dentro del contexto contracultural, con el que comparte muchas características, ni para el hecho de destacar sus diferencias específicas, deberíamos evitar una de las trampas de la nostalgia de los años 60: la de confundir los ideales con la realidad. Rendirse a esta desconcertante y misteriosa nostalgia nos haría mantener, por defecto, la ilusión de que alguna vez existiera un Camelot chicano –un período en el que, en realidad, existió un *movimiento* unificado cultural y políticamente, basado en unos cimientos culturales homogéneos–. Si fuera real, entonces nosotros simplemente podríamos analizar la producción cultural de aquel período para encontrar cuál era el código chicano auténtico de las acciones heroicas culturales y ofrecerlo como el modelo para las generaciones venideras –una práctica en absoluto extraña para la vieja guardia de los programas de Estudios Chicanos a lo largo del país–. Prefiero, sin embargo, permanecer centrado en aquel período de un modo más analítico para mostrar que esa ilusión de unidad había sido siempre un engaño –que nunca existió un chicanismo claro y homogéneo que pudiera oponerse a un Otro nacional simplificado–. La realidad era más heterogénea en ambas caras de la moneda, por un lado el chicanismo, que encierra dentro de sí mismo su propia oposición o al menos el hecho de la diferencia, y los otros, compitiendo todos por el rol de eje del mundo de la autenticidad desde la cual hacer cumplir la hegemonía cultural.

En el Salón de los Espejos chicano: los otros de nuestros otros

Para comenzar en el centro de la construcción ideal, y por el primer punto de nuestra lista de características asumidas, nadie argumentaría que el término chicano denota un origen nacional mexicano, aunque hay posturas diferentes como cuán de cerca debe estar el vínculo –nacidos en los Estados Unidos, de padres, o abuelos, o antepasados mexicanos más lejanos en la cadena generacional, o nacidos en México y emigrados a los Estados Unidos, descendientes de mexicanos en los Estados Unidos durante la guerra mexicano-estadunidense–.

1 Con la publicación del poema *Yo soy Joaquin*, en el número 82, de enero-febrero de 1974, *Casa de las Américas* quiso rendir homenaje a la lucha del pueblo chicano. Se utilizará la grafía *Joaquin*, tal como la utilizó originalmente su autor, Rodolfo «Corky» Gonzales.

Mientras todos estos pueden denominarse chicanos, lo que debemos examinar es la suposición de que México podría ser la fuente de la cultura unificada que podría proveer una cultura homogénea nacional capaz de proporcionar la misma base a todos aquellos que a sí mismos se denominan chicanos. En ningún lado de la frontera ha existido nunca una cultura tan homogénea desde la cual pudiera fijarse un modelo a seguir o a rechazar, para crear un inequívoco programa étnico nacionalista de alteridad en la oposición binaria, o una oposición terciaria fuera cual fuera su relación con los otros dos.

Ni los Estados Unidos ni México son ni han sido alguna vez culturas homogéneas, ni siquiera en el reino de las comunidades imaginadas teorizado por Benedict Anderson. Cuando al principio Anderson define su concepto de nación imaginada, explica que, «es imaginada porque los miembros incluso de la nación más pequeña nunca llegarán a tener noticia de la mayor parte de sus miembros, ni los conocerán personalmente, ni siquiera sabrán de su existencia, no obstante en la mente de cada uno habita la imagen de su comunión» (5). En ninguno de los dos países existe la prueba de esta imagen uniformemente sostenida de comunión con un compañerismo de comunidad como los miembros de una misma unidad. En cambio, encontramos la historia de un modelo coherente de representación solo parcial, con grupos notables de residentes y personas activas en la nación que se han sentido excluidos de esta imagen. Uno aún podría decir que quizá la definición de la nación imaginada de Anderson debe ser corregida para incluir la presencia del excluido dentro de los «límites» nacionales, minorías de la «otredad» cuyo imaginario no coincide con el que forma la imagen nacional. Quizá esta falla en Anderson se deriva de haber situado el origen de la nación en la Ilustración, sin tener en cuenta que el primer estado moderno había sido España, un fenómeno que dio a entender que no todos dentro de sus fronteras participaron de esos principios unificadores. Sea como fuere, no tenemos unos Estados Unidos unificados a los que se opongan los descendientes de los mexicanos, y tampoco hay un México unificado para que ellos lo conserven, excepto aquello que el aparato estatal intenta crear por medio de la educación pública y los medios de co-

municación. Y es en los ideales de aquella nación ideal, para bien o para mal, donde gran parte del México imaginado por los chicanos tenía sus orígenes. Pero asumiendo que no hay ninguna nación mexicana homogénea, esto difícilmente podría servir como un claro conjunto de características. Se podría observar de un modo más real la cultura mexicana a nivel regional, incluso local, con marcadas diferencias que se filtrarán para producir formaciones étnicas distintas y diferentes en las comunidades mexicano-estadunidenses en los Estados Unidos.

Entre los estudios que se utilizaban para enseñar literatura chicana a principios de los años 70, dos textos podrían servir como los ejemplos de la alteridad que señalamos dentro de la supuesta unidad nacional de México. En *Pocho*, de José Antonio Villarreal, un grupo de hombres se reúnen en 1923 para planificar el asesinato del presidente mexicano Álvaro Obregón. El autor nos muestra claramente las diferencias tanto ideológicas como de clase que dividen a este grupo unido solo por la presencia del enemigo político común a quien todos ellos desprecian. Sin embargo, cuando llega la noticia de que Pancho Villa ha sido asesinado, el grupo se desintegra porque Villa y el villismo representan para uno de los personajes una motivación más fuerte que el odio compartido hacia Obregón entre los conspiradores no villistas. Es notable que cuando el villista se retira de la conjura, forma una alianza momentánea con un hombre que no le importa nada en absoluto, habiendo establecido antes en la narración su aversión hacia él, basada también en la diferencia de clase social y más tarde en las diferencias de preferencia sexual. La dinámica de la obra se hace reveladora en este punto. Se crean y se rompen alianzas entre los diferentes bandos culturales y políticos mexicanos según los intereses ante la necesidad pragmática en el diálogo a favor o en contra de las lealtades profundamente sostenidas. No deberíamos olvidar que todos estos hombres están tramando contra Álvaro Obregón, el jefe del Estado mexicano, y ellos están dispuestos a pasar por alto sus diferencias no simplemente mientras el objetivo común sea el mismo –Obregón continúa siendo la misma fuerza opresora al final de la

escena y tal vez algo peor ya que el eslabón entre Obregón y el asesinato de Villa es una creencia popular muy arraigada—, sino mientras aquellas diferencias se mantengan en lo que se revela como un precario equilibrio. Cuando un miembro del grupo —admitido, uno clave ya que él es elegido para llevar a cabo el asesinato— experimenta un cambio en otra área de sus creencias con la muerte de Villa, la coalición no puede mantenerse en pie. Esta es una metáfora excelente del rol de los mexicanos en la cultura chicana: esto puede servir como una fuerza de unificación mientras otros elementos, a menudo también del ser mexicano, no surjan para producir división, para producir un efecto de otredad que deje a los miembros del grupo percibir sus diferencias dentro de su comunidad ideal para que esta sea más fuerte que la necesidad o el deseo de unirse bajo una bandera. «Tata Casehua», de Miguel Méndez, fue considerado uno de los mejores cuentos que aparecieron en la primera oleada de antologías chicanas a finales de los años 60 y a principios de los 70. En la culminación epifánica, que puede ser leída a modo de prólogo, un ritual de tradición oral, la figura del chamán evoca la visión del conflicto cultural paradigmático. Significativamente, el chamán recuerda la lucha de los yaquis con el ejército mexicano. Aquí la otredad fragmenta a la nación mexicana, rechazando la simple dualidad de mexicano contra los Estados Unidos. En un trabajo posterior, Méndez desafió directamente el gesto hegemónico del poema *I Am Joaquin* [*Yo soy Joaquin*] en su propio poema épico, «Los criaderos humanos (épica de los desamparados) y Sahuaros», cuando la tentativa de nombrar a una figura heroica en la distancia como «Joaquin» es negada por el narrador de la epopeya que lo identifica como Gerónimo, el jefe apache. Sin entrar en una exposición complicada respecto a las diferencias entre las figuras históricas y legendarias evocadas por estos dos nombres, Joaquin y Gerónimo, esto basta para vislumbrar que la distancia creada entre ellos por Méndez es de alteridad radical en términos de raza, cultura, geografía y el eventual estatus mítico. Hay, sin embargo, un punto que deberíamos resaltar: mientras Joaquin, recurriendo al vínculo con Joaquin Murrieta, se presta a la dual oposición mexi-

cano / estadounidense, Gerónimo representa la oposición tanto para México como para los Estados Unidos. Es decir, la imaginada comunidad chicana se diferencia radicalmente entre los dos modelos, una diferencia al menos en la parte fundamental en las diferentes lecturas de la base mexicana de la unidad cultural.

El concepto de ser una raza mestiza, aun siendo apelado como un principio ideal, presenta dificultades básicas. El mestizaje es un proceso, no una clasificación racial. Uno puede decir, en honor a la verdad, que México se caracteriza por la presencia de una gran mayoría de personas procedentes de una mezcla biológica de linajes indígenas americanos y otros no nativos. Dentro de esta mezcla, sin embargo, los porcentajes de elementos específicos varían muchísimo, y de uno a otro extremo del espectro nacional encontramos un número de no mestizos que tienen todo el derecho, legal y moral, de ser considerados mexicanos. Además, la identificación con la americanidad nativa se diferenciará de región en región, de familia en familia, de época en época, a ambos lados de la frontera. Y a menudo, la especificidad tribal se pierde en el proceso de mestizaje, por no hablar de la inmigración hasta los Estados Unidos. Entonces dentro de los Estados Unidos existe una cuestión de mestizaje respecto a los indios americanos «no mexicanos», una diferencia que, a pesar de algunos esfuerzos para borrarla como una imposición colonial, parece tener una base lógica histórica anterior a la llegada de los europeos. La aceptación de varias mezclas y el valor atribuido a cada una, o el proceso como un concepto abstracto, se diferencia de una época a otra. Ciertamente es que, durante los años 60 y 70, el deseo de recuperar las raíces mexicanas indias fue promovido por activistas cultural-nacionalistas. Igualmente, en algunas áreas, como Nuevo México y en menor grado Arizona y California, la conexión local con tribus estadounidenses ha sido reconocida y promovida, aunque no ha dejado huella en el lenguaje cultural y político.

Tal como la base nativa se diferencia de región en región y de período en período, su recepción es un tema del variable campo discursivo en el cual actos de interpretación o de representación son llevados a cabo. Por ejemplo, los Estados Unidos *versus* México, el Norte

vs. el Centro de Nueva España, Nuevo México o Colorado vs. California o Texas, las tribus pueblo vs. los apaches o los navajos, aquellos con sustrato nahua vs. los no nahua, mexicas vs. no mexicas, los residentes permanentes vs. tribus nómadas, tribus de misión vs. las no dedicadas a misiones, tribus de «cultura elevada» vs. etcétera... el vocabulario políticamente correcto nos falla, aunque las implicaciones sean a menudo claras en un texto dado. Por consiguiente, lo que se pierde de lo específicamente nativo, cuando las diferencias son borradas por el bien de la cohesión cultural, es a menudo un panindianismo vago que se refiere casi siempre a lo más conocido –habitualmente simples clichés– entre las opciones posibles como la base del actual mestizaje. El reconocido como poema maestro fundacional del nacionalismo cultural chicano, *I Am Joaquin*, consiguió este efecto ofreciendo la enumeración de tribus en el desarrollo de su programa de encapsulación de quinientos años del desarrollo histórico de la comunidad mexicano-estadunidense: mexicas (citados por «Cuauhtémoc»), mayas y chichimecas (3, 5); «y yaquis / tarahumaras / chamulas / zapotecos / mestizos / españoles» (9). Los crecientes flujos de la segunda enumeración forman un crescendo en la categoría de lo mestizo que a su vez conduce, como un puente, hacia lo español. El efecto total de las enumeraciones se realiza para producir un ser mexicano con un origen nativo multitribal debido al «mestizaje», categoría formada en y por la fusión con aquel último término que se encuentra fuera del lado no nativo. (No habría que ignorar la singularidad de las prácticas españolas, la misma violencia reduccionista con que grupos étnicos acusan a las sociedades mayoritarias de practicarla contra ellos. España –como Gran Bretaña, Alemania, Francia o Italia– no puede reducirse a un grupo cultural o lingüístico a pesar de sus propios esfuerzos en la creación de identidades nacionales unificadas que, como en México y los Estados Unidos, han dejado una historia de reveladoras y a menudo violentas supresiones y omisiones que todavía salen a la superficie ante la más leve provocación.)

Los comentaristas de la literatura chicana podrían asumir que la multiplicidad de tribus indígenas mexica-

nas es subsumida «de modo natural» bajo el término Aztlán –una palabra, a propósito, que no aparece en *I Am Joaquin*–. Efectivamente el poder de Aztlán para funcionar como un mito unificador del discurso chicano no puede ser negado. Libros enteros han sido escritos para analizar su importancia. Pero el mismo problema surge ahora de nuevo. El mito de Aztlán pertenece a la tribu mexica del México central, conocidos común, aunque inexactamente, como los aztecas. Una tribu surgida de la servidumbre hasta lograr dominar en el siglo xv el área de lo que hoy conocemos como Ciudad de México, y ejercer la hegemonía sobre una coalición de tribus que controlaban un vasto emporio de relaciones económicas y militares, mucho más allá del valle central, en el tiempo en que llegaron los españoles a principios del siglo xvi para acabar con su dominio, con la colaboración de otras tribus nativas. Aztlán es el mito de los orígenes de los mexicas en una tierra que supuestamente se encontraba en algún lugar al norte del México central, una patria desde la cual emigraron hacia el sur, a aquel valle central en busca de una tierra prometida donde construirían un nuevo hogar.

Aztlán, sin embargo, ni en la actualidad ni nunca ha pertenecido a la mayoría de las tribus de lo que ahora se conoce como México o incluso el México anterior a 1848. Basta con tomar como ejemplo las tribus que Rodolfo «Corky» Gonzales incluye en sus ya citadas enumeraciones de mestizaje para darse cuenta de que la mayoría de ellos –mayas, yaquis, tarahumaras, chamulas, zapotecos– no hacen uso del término Aztlán. Por razonables diferencias históricas, geográficas, culturales e ideológicas, ellos se sienten alejados de sus reclamaciones hegemónicas y del impulso colonizador. En la tentativa de convertirse en un símbolo del ser de México, el nacionalismo cultural chicano repite la estrategia retórica y el programa ideológico de innumerables regímenes neohispanos y mexicanos que se remontan hasta el siglo xvi, si no antes. El procedimiento coloca a todas las otras tribus en una pirámide progresiva manteniendo a los mexicas en la cúspide. Este enfoque, tomado prestado de los intelectuales del siglo xviii, se puso de relieve de manera prominente en el primer programa consciente de historiografía mexicana a partir de la

década de los 80 del siglo XIX: *México a través de los siglos* (Tenorio-Trillo: 66-73). *Flor y canto en Aztlán* (1971), de Alberto Urista, una de las publicaciones más influyentes de aquellos años, parece aceptar y promover esta investidura de representación nacional apoyada en los mexicas y en su mito de autoengrandecimiento, pero su ejemplo ha sido seguido por innumerables escritores e intelectuales chicanos.

Al menos un escritor chicano de un estatus similar, si no superior, al de Urista, perteneciente a aquel primer grupo de productores culturales, Luis Valdez, creador del Teatro Campesino, no estaba de acuerdo con la designación mexicana. Su «Pensamiento serpentino» (1971) puede ser leído como una respuesta tanto a *I Am Joaquín* como a *Flor y canto en Aztlán*. Valdez buscó raíces precolombinas alternativas para el chicanismo, evitando que los mexicas quedaran por encima de otra cultura «desarrollada», la maya. Valdez no discutió la necesidad de los chicanos de mexicanizarse a sí mismos (172), pero cuando propone el proceso para que los chicanos reencuentren su «propio pueblo», su enumeración de elementos sigue una genealogía diferente a la de Gonzales: el chicano debe ser liberado «Por su Popol Vuh / Su Chilam balam / su Chichén Itzá / Kukulcán, Gucumatz, Quetzalcoatl» (173). Las referencias son a textos, lugares y dioses mayas, culminando en una referencia tolteca, no mexicana, el dios Quetzalcoatl.² A pesar de los esfuerzos realizados por los mexicas para unirse a la tradición tolteca, Quetzalcoatl no es mexicana y puede ser leído en oposición al culto mexicano de los dioses guerreros esenciales al mito de Aztlán. A partir de ahí, Valdez construye un árbol genealógico chicano no mexicano, y no deja nin-

2 El *Popol Vuh*, transcrito por un maya quiché poco después de la conquista española, conserva mitos de origen maya y es considerado como su Biblia. Los libros de Chilam Balam son «la parte más importante de la literatura nativa maya. Escritos en lengua maya, reflejan el pensamiento de estos indios con más precisión que cualquier otro documento que haya llegado hasta nosotros [...] son de una riqueza extraordinaria respecto a información histórica y etnológica [...] [y] también proporcionan un registro de las reacciones de la mentalidad nativa frente a la cultura europea y el modo en que esta se adaptó para habituarse a su nuevo medio» (Roys: xi). Chichén Itzá era

gún espacio para la ambigüedad cuando declara: «Debemos hacernos todos Neomayas» (173), no neomexicas. Más tarde, en su obra maestra teatral de Teatro Campesino, *La Gran Carpa de los Rascuachi* (1973), el texto culmina con una cita en maya que también se encuentra en «Pensamiento serpentino»: *In Lak'ech* [Tú eres mi otro yo] (173), un ideal filosófico y político ajeno a la tradición mexicana de conquista violenta de sus vecinos.

Entonces, ¿cuál es la auténtica genealogía chicana en la que basar el mestizaje tanto mexicano como maya? ¿Qué Otro se opone por sí mismo al central «nosotros»? Observadores imparciales podrían responder que ninguno es exclusivamente la línea central, en todo caso ambos. Sí, por supuesto, pero las dos fuentes no son lo mismo y cada una engendra herederos diferentes, uno de los cuales no aceptaría felizmente Aztlán como su mito fundacional. Verter ambos en el panmexicanismo es como agrupar a los misioneros católicos y calvinistas bajo la denominación de cristianos –lo cual es correcto, en términos generales, pero seguramente de forma forzada si atendemos al punto de vista de ambos grupos–. Para suprimir las diferencias que obviamente existieron en los años 60 es necesario ignorar las realidades que hasta el día de hoy siguen engendrando conflictos ideológicos dentro de la cultura chicana. Que se pueda considerar que la imagen y el concepto de Aztlán hayan triunfado, sobre todo entre intelectuales, es un caso que deberían estudiar y explicar los teóricos de la recepción, pero esto no puede borrar la presente disonancia intracultural en los textos dialécticos que permanecen como un re-

uno de los centros ceremoniales principales; los restos arqueológicos se encuentran a medio camino entre Cancún y Mérida. Kukulcán, Gucumatz y Quetzalcoatl son variantes de la Serpiente Emplumada, el dios serpiente de la mitología maya del cual dependían los cuatro elementos –aire, agua, fuego, tierra–; una de las divinidades responsables de la creación del mundo y del género humano, trajo la agricultura y con ella la civilización a los humanos. Fue venerado entre los toltecas (sus seguidores originales) por haberles enseñado el uso de las leyes; habiendo llegado del océano, a él volvió y algunos pensaron que regresó reencarnado en Cortés para reclamar su tierra a los mexicas. De ahí, la opción de los orígenes de Valdez incluye un antiguo elemento de resistencia frente a la hegemonía de Aztlán.

gistro de la temprana lucha por definir los modelos de identidad chicana.

Uno puede considerar qué sucede con los pueblos de tribus excluidas de estos y otros esfuerzos para representar la multiplicidad de los pueblos indígenas por medio de una selección de algunos nombres paradigmáticos. En el caso de *I Am Joaquin*, ¿qué significa en términos ideológicos y biológicos que ninguna tribu estadounidense sea mencionada como una fuente de aporte al mestizaje chicano? Ni siquiera se hace referencia alguna a aquellas tribus que convivieron, en todos los sentidos de la palabra, con los colonos españoles durante siglos en Nuevo México –los incluidos bajo el término de pueblos, navajos, incluso apaches en cierta medida, por nombrar solo los más obvios– o durante períodos más cortos en Texas, Arizona y California. ¿Se podría interpretar como un prejuicio –incluso como racismo implícito– el hecho de excluir a los indios estadounidenses del proceso del chicanismo? Mientras esto podría revelar un síntoma de la perspectiva ideológica de mediados de los años 60 entre los chicanos cultural-nacionalistas, alguien menos generosamente dispuesto podría decir que esto encubre una tradición estadounidense –y un mexicano piensa, ¿por qué no?– de exclusión de la «cultura menor» nativa americana de la participación en la identidad nacional, de forma distinta a como sería «otro» silenciado, presente, pero no incluido en la comunidad imaginada denominada nación. ¿No podría ser esto un vestigio del «otro» nacional estadounidense dentro del centro de la construcción de la alteridad chicana autoimaginada? Posiblemente.

El supuesto de que los chicanos comparten una lengua común, el español, era y continúa siendo otro ideal fácilmente desacreditado. Cualquiera que haya impartido cursos de lengua española en áreas en las que residen chicanos no tendría necesidad de que le contarán cuán lejos están tanto la realidad como lo ideal del objetivo común de ambas. Las diferencias regionales son múltiples aun dentro de esa base común. Existe la cuestión de qué español es el más «auténtico», de cuál es el más cercano al centro de la imaginada identidad nacional. La mayoría de los chicanos preferiría el español de México como lengua franca más que, permí-

tasenos decir, el caribeño, o más incluso que versiones de Nuevo México. Esta opción parece lógica y natural. Aun así, desplazando nuestro foco de los Estados Unidos hacia el mismo México, uno se sorprende por la enorme cantidad de variantes discursivas «mexicanas» que encontramos. ¿Cuál de estas variantes regionales mexicanas del español debe ser elegida como la fuente preferida, la de Ciudad de México, la de los estados del norte, del sur, la de zonas urbanas o rurales, por no hablar de matices de clase social por doquier? La diferencia puede ser tan sutil como una variación de acento o un cambio dentro de los ritmos de la frase, o aun del vocabulario que no siempre viaja de una región a otra o de un tiempo a otro. Un «bolillo», el compacto pan de estilo francés en Ciudad de México, se denomina «hombre blanco» a lo largo de la frontera del norte. El «mondongo» de la costa caribeña es irreconocible para los chicanos de los estados del noroeste de México. El acento de Yucatán y su vocabulario regional están casi totalmente ausentes de la expresión chicana, al igual, digamos, que los zapotecas o mixtecos. *Chilanga banda*, una canción de Juan Jaime López interpretada por el grupo de rock punk mexicano del capitolio nacional, Café Tacuba, ilustra el mismo punto y aún más. El texto tiene que ser traducido para los mismos mexicanos, revelando esto los niveles de clase y el alejamiento regional todavía vivo en el México actual.³ Además, su empleo del argot revela la intervención del tiempo en la fractura del ideal de la identidad étnica homogénea entre mexicanos inmigrantes. La canción destaca palabras del argot que no significan ya lo que para los chicanos emigrados en los años 50 ó 60 signi-

3 La letra de la canción de López es la siguiente: Ya chale chango chilango, / ¡qué chafa / chamba te chutas! / No checa andar de tacuche / ¡y chale con la charola! / Tan choncho como una chinche, / más chueco que la fayuca, / con fusca y con cachiporra / te pasa andar de guarura. / Mejor yo me echo una chela / y chance enchulo una chava / chambeando de chafirete / me sobra chupe y pachanga. / Si choco saco chipote / la chota no es muy molacha / chiveando a los machucan / se va a morder su talacha. / De noche caigo al congal / «No manches», dice la «Changa», / «hay chorros de toporochos / y chifla y pasa la pacha». // (Coros) Pachuchos, cholos y chundos / Chichifos y malafa-

ficaban. En cuanto a cambios de argot mexicanos, esto cambia el sentido de cuál sea el uso «auténtico» nacional y regional del mexicano coloquial, produciendo un entonces y un ahora de autenticidad entre los inmigrantes que tenían tendencia a traer con ellos los modelos de discurso de su momento. Y mientras que desde los años 60 los medios de comunicación en español se han hecho ubicuos en los Estados Unidos, los locales, los sectores subalternos de la cultura mexicana, a los cuales un residente de México puede tener acceso, casi nunca forman parte de las exportaciones de los medios de comunicación.

Volviendo sobre *I Am Joaquin*, en su publicación inicial bilingüe, la primera edición presenta una traducción española en habla coloquial. Esto sirvió para ubicar la voz española del poema dentro del registro del habla popular, con una tendencia hacia usos familiares a los lectores inmigrantes de la clase obrera. En la publicación bilingüe, con los textos en inglés y en español que aparecen a dos columnas en la página, el español apareció como un código igual de expresión, ocupando el 50% del espacio, una metáfora visual provocativa que habla por sí sola de la ideología de mestizaje cultural y una declaración valiente en áreas donde el inglés era considerado –y a veces legislado– como la lengua preponderante. Sin embargo, el tono familiar del texto en español también estableció un nivel social y cultural para el funcionamiento de aquella ideología. Logró lo que el inglés solo podría hacer en términos de contenido: hablando del registro de las clases pobres y trabajadoras, más que una proclama, la traducción incorporó una ideología de justicia para el «otro» social. No obstante, en la última versión autorizada de la traducción hecha antes de la muerte del autor para la publicación de sus obras completas, *Message to Aztlán* [*Mensaje a Aztlán*], la lengua, según la nota del editor, ha sido corregida.

chas / Acá los chómpiras rifan / Y bailan tibirítábara. / Mejor yo me echo una chela / y chance enchulo una chava / chambeando de chafirete / me sobra chupe y pachanga. / Mi ñero mata la bacha / y canta *La cucaracha* / su cholla vive de chochos / de chemo, churro y garnachas / (Coros) / Transando de arriba abajo / ¡ahí va la chilanga banda! / Chinchin sí me la recuerdan, / Carcacha y se les retacha.

Hemos traducido a partir de la versión original en inglés [...] añadiendo acentos, la puntuación española y los artículos, como es apropiado hacerlo. Usamos los tiempos del verbo que resultaron más adecuados conforme a la versión inglesa. En determinados casos en que el texto en español usaba el pretérito indefinido lo cambiamos por el pretérito perfecto de modo que estuviera más de acuerdo con el inglés original. En algunos casos sustituimos palabras españolas que son más adecuadas al sentido del texto en inglés. [*Message 2*]

En otras palabras, la nueva traducción busca un español más estándar. Además, la explicación privilegiada claramente a la versión en inglés como texto original del cual se obtiene la versión en español a partir de una traducción, destruyendo así la impresión de que las dos lenguas igualmente compartieron en su generación. Esta impresión se acentúa aún más por la separación de las versiones inglesa y española del texto, dejando a cada una en solitario y con su singularidad, eliminando el juego interlingüístico creado en las primeras publicaciones. Y el hecho de colocar primero la versión española en el orden de la página de *Message* es todo un claro esfuerzo por darle una prioridad, anulada por la declaración del editor citada más arriba, que claramente manifestaba su estatus secundario respecto al «inglés original». La posibilidad de concluir, la lectura interlingüística de la cual escribí hace unos años, elogiándolo como uno de los poemas más logrados, queda anulada (Bruce-Novoa, *Chicano*: 48-68). Es, sin embargo, en la sustitución de unas palabras por otras, en el cambio de los tiempos del verbo y en la inclusión de acentos donde se hace más sensible la asombrosa diferencia. Una comparación del inglés con la primera y la segunda traducción es esclarecedora.

Caught up in a whirl of an (sic) gringo society

Enganchado en el remolino de una sociedad gringa (1967)

Atrapado en el remolino de una sociedad gringa (2001)

Solo se cambia una palabra: *enganchado* pasa a ser *atrapado*. Lo primero que uno se pregunta es de qué manera se puede ser más fiel al original. *Enganchado* no es necesariamente un sinónimo de *atrapado*. Sin embargo, *enganchado* alcanza mejor el sentido del original evocando la idea de algo levantado del suelo y expuesto al torbellino; mientras que *atrapado* posee una connotación más cerrada y no presenta en absoluto la sensación de elevación de *enganchado*. También, mientras *atrapado* comunica la idea de agarrado y sostenido, *enganchado*, por sus connotaciones coloquiales, comunica esto y mucho más: conseguir un contrato de trabajador emigrado es ser *enganchado*, y hacer un pago de algo al contado –es decir, hacer un contrato para hacer pagos y endeudarse– es conocido como un *enganche*. Como se puede observar, el español coloquial resultaba más poético, si una de las características del lenguaje poético es abrir la palabra a múltiples significados que realzan su impacto sobre la imaginación del lector. Además, en este caso el uso coloquial era ideológicamente más poderoso, evocando imágenes de la represión capitalista que el texto intenta denunciar.

Una comparación de los tiempos del verbo de la primera traducción respecto a la segunda ofrece una impresión similar.

Fui dueño de la tierra hasta donde veían
 los ojos debajo la corona Española,
 Y yo trabajé en mi tierra
 Y dí mi sudor y sangre india (1967)

Yo era el dueño de toda la tierra que se podía
 ver bajo la corona española,
 Y trabajaba mi tierra
 y daba mi sudor y sangre india (2001)

Sin entrar en las sutilezas sobre la diferencia entre el pretérito indefinido (1967) y el pretérito imperfecto (2001) en español, se puede decir en términos generales que ambas versiones comunican la acción en pasado, la acción histórica. Sin embargo, como poesía, el texto de 1967 aprovecha la última sílaba acentuada del

pretérito indefinido, o los monosílabos de este tiempo verbal –*Fui, trabajé, dí*–, para acelerar el ritmo, mientras que los pretéritos imperfectos de 2003 –*era, trabajaba, daba*– hacen más lento el texto, subrayando la tendencia del español a favorecer la acentuación sobre la penúltima sílaba, lo cual produce un efecto general más tedioso. También se podría preguntar respecto a la necesidad de añadir *Yo* y *él* en el primer verso cuando en realidad no son necesarios –el español no necesita el pronombre personal ya que está contenido en el verbo; el artículo tampoco es indispensable– y la traducción prosaica del final del primer verso y del principio del segundo es un lamentable debilitamiento del potencial lírico del poema. La cuestión de añadir a la segunda versión tildes que habían sido omitidas en la primera, puede parecer el punto menos importante, pero en realidad esto es un elemento significativo para el efecto general causado por los cambios. Evocando otra vez la experiencia de los profesores de español en aulas de estudiantes chicanos, uno de los temas más comunes de discusión entre nosotros ha sido siempre la sorprendente falta de capacidad entre los estudiantes chicanos para escribir correctamente los acentos diacríticos del español. Se podría decir que es casi una característica del chicano, que trasciende fronteras regionales y generacionales. Corregir todos los acentos es una intervención elitista y universalizadora en la cultura popular étnica. Añadir todos los artículos y pronombres innecesarios resulta pedante.

El efecto general de las correcciones es que ha cambiado no solo la persona del poema, sino también la imagen del autor y la de sus pretendidos lectores. Cuando el poema pierde los elementos populares y la calidad lírica de la primera versión, el nuevo texto desplaza todas aquellas claves de su funcionamiento en pro de una clase más elitista de hablante español y esto, a su vez, implica un autor con una inventiva poética menos creativa –aunque en realidad nosotros recordemos que no es el autor el que ha cambiado sino más bien el traductor–. El texto parece estabilizarse en un registro desprovisto de color local, de sabor coloquial y de interés poético. La cuestión que nos concierne aquí no es tanto cuál de las dos es la versión más autén-

ticamente chicana –aunque por supuesto esa es una preocupación interesante y válida para todos aquellos que asumen que el poema habla desde los pobres, por y para los pobres–, sino qué tipo de imaginario chicano comporta cada una de las versiones. Y las preguntas no expresadas persisten: al menos, ¿no nos hace esto rememorar los viejos prejuicios contra trabajadores inmigrantes mexicanos y su forma coloquial de discurso, un prejuicio que muchos de nosotros experimentamos en el aula de español cuando nos decían que nuestro español era «demasiado mexicano» y que deberíamos tratar de perder el tono coloquial en favor de los usos estándar? Pero entonces era «el otro» étnico el que nos entendía mal, y en los años 60 nosotros podíamos tomar textos como *I Am Joaquin* para encontrar allí nuestro modo de hablar acreditado en la mismísima página junto con el texto en inglés. ¿Ocurre ahora lo mismo?

Cuando hablamos de lengua como un indicador de cultura no podemos evitar las cuestiones referentes a las clases sociales. Aquí también se trata de un asunto de elección, y las posibilidades cubren una gama que va de la clase obrera urbana o rural a la clase media, hasta la muy sofisticada, en una u otra lengua. Hay que reconocer que, desde los años 60, ha habido una tendencia a conceder una carga de autenticidad al registro de la clase obrera. No obstante, la mayoría de los textos literarios chicanos no reflejan ese nivel. Los escritores suelen proceder de un sector culto de la comunidad en el cual la lengua coloquial es a menudo una recuperación de una lengua que el autor ya no habla de manera activa. Es por eso por lo que un texto como *I Am Joaquin* conllevó una fuerte carga de valor sentimental así como de impacto ideológico. Esta obra empleaba la lengua de la clase social que el movimiento político pretendía representar. El aprendizaje de aquella lengua quedaba claramente expuesto como un problema que debía ser abordado por activistas políticos en *The Revolt of the Cockroach People* [*La rebelión de la gente cucaracha*] de Oscar Zeta Acosta, donde el narrador / protagonista intenta aprender la lengua de los chicanos jóvenes con quienes se relaciona en Los Ángeles. No es solo este tipo de español lo que debe

aprender, sino que decide asociarse ideológicamente con el sector conocido como el de los «Vatos locos» dentro de la cultura de las bandas. El libro de Acosta es útil en grado sumo porque es uno de los pocos textos, surgidos en aquellos años críticos de autodefinición comunitaria, que deliberadamente describió la gran variedad de sectores sociales e ideológicos presentes en la comunidad mexicano-estadunidense. Algo más revelador aún: Acosta nos muestra que entre los que daban por sentado que eran chicanos existían también diferencias ideológicas y de clase. Toma este conocimiento para revelar las fisuras en la comunidad e, irónicamente, presenta su propia búsqueda de algo capaz de llevar a los sectores que están en liza hacia una unión políticamente viable. Hacia el final de su novela, cuando defiende a militantes chicanos ante un tribunal de Los Ángeles, Acosta llama como testigos a César Chávez y Rodolfo «Corky» Gonzales. Ambos eran líderes chicanos admirados a principios de los años 70, pero mientras Chávez ya había conseguido reconocimiento como un pacifista al estilo de Gandhi, Gonzales abogaba por el derecho a usar la violencia para alcanzar los objetivos del Movimiento. Aunque ideológicamente tenían poco en común, aparecen juntos en el libro de Acosta, en pie junto a él, uno a cada lado, reunidos por Acosta como el abogado que representará a uno de ellos ante el tribunal de justicia, pero que en el fondo representará a los dos ante el *tribunal* de la opinión pública. Ese era exactamente el efecto literario: crear una apariencia de unidad. Sin embargo, como afirma Acosta, si la situación política alcanzara un momento crítico, él –y nosotros– tendríamos que escoger entre las dos tácticas de acción política que Gonzales y Chávez representan, y en ese caso Acosta conocía bien la diferencia entre cada uno de ellos. Acosta comunicó un mensaje que sería sabio recordar a los lectores: no todos los chicanos o sus ideologías son los mismos, y las diferencias son significativas.

Como se podría esperar a estas alturas, la inmigración, al igual que los análisis críticos de los temas ya mencionados, no se puede simplificar en una experiencia de unificación sin oscurecer lo específico de la experiencia individual que la hace memorable para cada

inmigrante. Aun así, incluso antes de considerar este obvio problema, debemos contemplar un punto básico relacionado con este tema: la inmigración propiamente dicha. Es común oír decir a los chicanos que ellos no vinieron a los Estados Unidos sino que los Estados Unidos vinieron a ellos. Lo que deducimos de esta afirmación es que nosotros no inmigramos en absoluto, sino que ya estábamos aquí en el siglo XIX cuando los Estados Unidos se anexionaron las provincias del norte de México en el Tratado de Guadalupe-Hidalgo (1848). De los tres Premios Quinto Sol que establecieron un punto de referencia para tanto de lo que vendría a continuación en la narrativa chicana, dos pueden ser leídos como pruebas de esa postura. Aun cuando están situadas a mediados del siglo XX, tanto *Bless Me, Ultima* como *Klail City y sus alrededores* hacen referencia a familias presentes ya desde el período colonial español en lo que ahora es territorio estadounidense. En el primero, Rudolfo Anaya sitúa explícitamente la llegada de la familia Mares a Nuevo México en el período español, mientras que la familia Lunas recibió su cesión de tierra del gobierno mexicano, concretamente entre 1821 y 1848. El trabajo de Rolando Hinojosa habla de las familias presentes en la región del Valle de Texas desde el siglo XVIII. Ambos textos pueden afirmar legítimamente que los Estados Unidos vinieron a estas familias. También las dos novelas hablan de inmigraciones que no deberían ser consideradas como una experiencia cultural «común». Mientras ambas familias residen en o cerca del Valle del Río Grande, entre la punta más al sudeste, cerca de la desembocadura del río, y el área noroeste del alto Nuevo México hay demasiadas diferencias para poder ser analizadas aquí (véase Bruce-Novoa, «Topological Space» [«El espacio topológico»]). Baste decir que mientras aquella era una zona considerada inhóspita y casi inhabitable, esta era la joya de la corona de los destinos coloniales del norte. Sirva como ejemplo palmario que nos permite arrojar luz sobre nuestras consideraciones que la primera ha tenido que sobrevivir en relación con el estado de Texas, con el hiperautoengrandecimiento de su identidad de El Álamo, mientras la segunda hizo lo propio dentro de la autoconcepción de la tradición his-

pana de Nuevo México. Además, mientras el valle de Hinojosa está en la frontera entre Texas y México, tristemente célebre y permeable, el valle de Anaya se halla lejos de la frontera, produciendo la diferencia no solo cultural basada en la proximidad o la lejanía respecto a esta, sino también en los diferentes modelos de los movimientos migratorios hacia y a través de cada región a lo largo del tiempo, por no decir nada sobre la distinta relación que cada zona tenía con los indios: mientras la costa de Texas no tenía ninguna presencia histórica de establecimientos urbanos muy desarrollados a los que podamos referirnos (Cabeza de Vaca), Nuevo México tenía numerosas ciudades permanentes y aun una tradición de un sofisticado desarrollo urbano anterior que ya había desaparecido en la bruma del mito y la tradición oral (Villagrà). Inmigrar a una zona nunca ha sido lo mismo que desplazarse a la otra. Y mientras los personajes de Tomás Rivera residen en la misma área general geográfica que los de Hinojosa, aquel no hace ningún esfuerzo aquí o en otra parte por relacionar su trabajo con el período colonial. Sus personajes no tienen conciencia alguna de una larga tradición histórica en cuanto a lo que hacen o experimentan. Se podría decir que mientras ellos emplean gran parte de su tiempo migrando por itinerarios de trabajos en granjas dentro de los Estados Unidos, no invierten ningún tiempo mental ni físico a la inmigración desde México. De ahí que el paradigma cultural de la inmigración sea muy distinto si comparamos las obras de Rivera, Hinojosa y Anaya: los dos últimos podrían agruparse juntos como característicos de las primeras inmigraciones a los Estados Unidos, aunque ellos mismos interpreten este fenómeno de un modo radicalmente diferente.

Volviendo a *I Am Joaquín*, dos hechos son esenciales respecto a la inmigración. También Gonzales establece sus referencias históricas en el actual territorio estadounidense, tal y como era en el período anterior a 1848, ubicando la invasión estadounidense en la tesitura de haber llegado a asentamientos mexicanos que ya existían previamente. Aunque, al mismo tiempo, él recorta su visión general de la historia mexicana en la Revolución de 1910, lo cual implica una distancia temporal

entre México como nación productora y los años 60 en los que la obra sitúa su tiempo presente. En este sentido, la inmigración es llevada hacia un pasado histórico, dejando la base cultural mexicana un tanto desplazada y anacrónica. Lo mismo hizo él en su obra *The Revolutionary* [*El revolucionario*], en la que la figura del padre continúa recordando sus experiencias de la Revolución Mexicana, y las circunstancias sociales son juzgadas desde la perspectiva de los ideales de ese movimiento histórico. La comunidad chicana de Gonzales surge de manera bastante estática en relación con el movimiento migratorio. Por otro lado, Villareal presenta en *Pocho* a una joven mexicana que llega a California poco antes de la Segunda Guerra Mundial, y Luis Valdez mostraba en *Actos* a inmigrantes mexicanos de mediados del siglo xx, trabajadores de granjas de los Estados Unidos, mientras que Ron Arias pone en escena un asalto masivo en la frontera por parte de cientos de indocumentados mexicanos en su novela de 1975 *The Road to Tamazunchale* [*El camino a Tamazunchale*]. El continuo flujo y reflujo de inmigración de México a los Estados Unidos es obviamente un signo discursivo compartido por las distintas generaciones de escritores chicanos. Ese signo, sin embargo, puede ser interpretado en diferentes sentidos según los diversos espacios y momentos históricos en que sea colocado, contextos que lo alteran más allá de todos los esfuerzos que se puedan hacer para reducirlo a un simple lugar común transcendente. De todas formas, como insisten los activistas de la legislación proinmigración, los Estados Unidos son una nación de inmigrantes y los inmigrantes mexicanos son un grupo más dentro de esa tradición. Así pues, la inmigración es, irónicamente, una señal del otro usoniano (americano-estadunidense) que se encuentra en el corazón de la comunidad del imaginario chicano.

Conclusión

No hay pues una experiencia chicana estadounidense común, en todo caso experiencias regionales con diversos grados de diferencia entre ellas –a su vez estas

experiencias regionales se fragmentan según matices locales–. En la década de los 60 no era lo mismo haberse criado en Texas, Nuevo México, Illinois, Pennsylvania, California, Arizona o Colorado. Cada uno de estos estados tenía su propio contexto regional y sus variaciones locales dentro de sí mismo. En 1975 un, por aquel entonces, joven folclorista chicano presentó su trabajo acerca de la «danza chicana» a los estudiantes de la Universidad de Yale. Al rato, debido a las interrupciones y preguntas de los estudiantes procedentes de diferentes comunidades, dispersas a lo largo de los estados del sudoeste, el especialista tuvo que admitir que su investigación había sido realizada solamente en una pequeña área de la frontera del Río Grande en el sur de Texas. Reconocidos estos indiscutibles desmentidos de su tesis por representantes de las áreas que él intentaba encorsetar bajo una única cultura, la de Texas Valley, tuvo que abandonar, al menos por el momento, la tentativa del poder hegemónico en la interpretación étnica. Años después, uno de sus estudiantes apareció en un campus de California y llegó a decir a los estudiantes que una versión de una grabación era la «realmente» chicana, mientras que la otra era la versión gringa o asimilada. El problema fue que los estudiantes de California sintieron la segunda versión como más cercana a sus gustos y no apreciaron el hecho de quedarse implícitamente fuera del círculo interior de autenticidad. Yo, por otro lado, habiendo crecido en el Denver urbano, consideré ambas grabaciones demasiado rurales, totalmente ajenas al *rock and roll* que cada grupo chicano digno desarrollaba. Hay un refrán en español que dice: «Para gustos, los colores».

Si lo ideal es conseguir un máximo de individualidad dentro de un máximo de comunidad, quizá la mejor posibilidad sería alcanzarlo dentro no de una cultura homogénea y unitaria, sino en una variopinta y heterogénea cultura con muchos, y aun contradictorios, modos de ser auténtica. A los que temen al poder invasor del Otro, tal vez les tranquilizaría darse cuenta de que aun antes de que el mexicano inmigrara y aun desde el comienzo de la literatura chicana, el rol del Otro –y de los Otros– ya estaba bien considerado y registrado desde

dentro. Se podría decir que sin el Otro dentro, no habría cultura mexicana. Ni *usonia* (americana-estadunidense) ni tampoco *chicana*. **C**

[Para la traducción de las palabras en argot, véase:

<<http://www.jergasdehablahispana.org/mexico.htm>> N. del A.]

Traducido del inglés por *Francisco Javier García Hernández* y *Ricardo Morillas Moreno*

Bibliografía

- Acosta, Oscar Zeta: *The Revolt of the Cockroach People*, San Francisco, Straight Arrow Books, 1972.
- Anaya, Rudolfo: *Bless Me, Ultima*. Berkeley, Quinto Sol Publications, 1972.
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres y Nueva York, Verso, 1991, [*Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*].
- Arias, Ron: *The Road to Tamazunchale*. Reno: West Coast Poetry Review, 1975.
- Becker, Ernest: *The Denial of Death*, Nueva York, Free Press, 1973
- : *The Structure of Evil: An Essay on the Unification of the Science of Man*, Nueva York, Free Press, 1976.
- Bruce-Novoa, Juan: *Chicano Poetry, A Response to Chaos*, Austin, Texas UP, 1982.
- : «The Topological Space of Chicano Literature», *Revue Française d'Études Américaines*, No. 13, año 36, abril de 1988, pp. 264-279.
- López, Juan Jaime: «Chilanga Banda», *Café Tacuba, Un viaje* (DVD/CD), Ciudad de México, Universal Music México S.A., 2005.
- Gonzales, Rodolfo «Corky»: *I Am Joaquin, An Epic Poem*, Denver, *El Gallo Newspaper*, 1967.
- : *Message to Aztlán, Collected Writings*, Houston, Arte Público Press, 2003.
- Hinojosa, Rolando: *Estampas del Valle y otras obras*, Berkeley, Quinto Sol, 1973.
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*, Malden, Blackwell Publishing, 1991.
- Méndez, Miguel: «Tata Casehua», *El espejo/The Mirror*, 1ra. ed., Berkeley, Quinto Sol, 1969, pp. 30-43.
- : «Sahuaros», *Los criaderos humanos (épica de los desamparados)*, y *Sahuaros*, Tucson, Editorial Peregrinos, 1974.
- Núñez Cabeza de Vaca, Alvar: *Naufragios*, Madrid, Aguilar, 1960.
- Paz, Octavio: *El laberinto de la soledad*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Pérez de Villagrà, Gaspar: *Historia de la Nueva México*, Madrid, Editorial Mercedes Junquera, 1989.
- Rivera, Tomás: *... y no se lo tragó la tierra*, Berkeley, Quinto Sol, 1971.
- Roys, Ralph L.: *The Book of Chilam Balam of Chumayel*, Washington D.C., Carnegie Institution, 1933.
- Tenorio-Trillo, Mauricio: *Mexico at the World's Fairs, Crafting a Modern Nation*, Berkeley, California UP, 1996.
- Urista, Alberto: «Alurista», *Flor y canto en Aztlán*, Los Ángeles, Chicano Studies Center, UCLA, 1971.
- Valdez, Luis: «El Pensamiento Serpentino», *Early Works: Actos, Bernabé and Pensamiento Serpentino*, Houston, Arte Publico Press, 1990, pp. 168-199.
- Villarreal, José Antonio: *Pocho*, Garden City, Doubleday, 1959.
- Waldenfels, Bernhard: *The Question of the Other*, Albany, Universidad Estatal de Nueva York Press, 2007.

SPENCER R. HERRERA

El *performance* homoerótico chicano en *Hambre de memoria* de Richard Rodriguez*

La autobiografía al estilo de ensayo de Richard Rodriguez, *Hunger of Memory* (1981) [*Hambre de memoria*], narra la historia de un mexicanoamericano que encuentra el éxito mediante la educación.¹ Sin embargo, esta educación viene con un costo, la alienación de su familia y de su cultura e identidad mexicanas. Mientras Rodriguez reconstruye su nostálgico pasado, se da cuenta de que tiene hambre por los recuerdos íntimos de su niñez, pero aún más por una conexión con el presente y el deseo de una vida más apasionada. El dilema de su existencia estática es un hilo que une a toda la narración, y que muchas veces es representado por la presión que siente a la hora de tomar decisiones: tiene que escoger entre una vida familiar íntima o una soledad en la torre de marfil de la educación; entre la identidad privada con secretos familiares o la persona pública que se atreve a escribir de esos secretos; y entre las polaridades distintas de trabajar con su mente, pero queriendo trabajar con su cuerpo.

La última decisión entre el intelecto y el cuerpo representa una dicotomía polarizadora que es la más divisiva. Intelectualmente, Rodriguez es el joven becario que logra un enorme éxito a través de sus estudios. Pero este deseo de conocer es el que lo lleva a una vida de soledad, cuya culminación es simbolizada por sus estudios en el Museo Británico de Londres, donde trabaja en su tesis para el doctorado sobre la literatura del renacimiento británico. En contraste con su orgullo intelectual y su

1 Otros temas predominantes en *Hambre de memoria* incluyen la escritura y la autoría, la cultura católica mexicana, la Discriminación Positiva (Acción Afirmativa), la educación bilingüe y la narrativa de la mayoría de edad. Se puede atribuir, en parte, la gran diversidad en los temas al hecho de que una parte de su libro fue publicada previamente como ensayos diferentes.

* Richard Rodriguez nunca pone acento en su apellido, lo cual tiene que ver con su americanización.

éxito, físicamente, está avergonzado de su cuerpo, de complexión oscura y rasgos indígenas. Sin embargo, este resentimiento hacia su apariencia física supera la percepción que él tiene sobre lo que la sociedad considera atractivo. Es cierto que está extremadamente consciente de su complexión oscura y de su rostro, al que describe como trazado con rasgos ancestrales de antepasados indígenas, con perfil de maya y nariz ganchuda.

Sin embargo, estos sentimientos no son comportamientos naturales, sino aprendidos. Y, desafortunadamente, su inseguridad física no es siempre un resultado directo de la perspectiva social, sino de la forma en que la madre de Rodríguez ve el color y los matices de piel más oscuros y cómo están relacionados con los pobres y los sin educación. Rodríguez aprendió esto a una edad temprana, durante los veranos, cuando jugaba afuera bajo el sol y regresaba a casa más prieto y su mamá le decía:

You look like a *negrito* [...] You know how important looks are in this country. With *los gringos* looks are all that they judge you on. [...] You won't be satisfied till you end up looking like *los pobres* who work in the fields, *los braceros* [Te ves como un negrito (...) Tú sabes cuán importantes son las apariencias en este país. Los gringos lo único que juzgan son las apariencias. (...) No estarás satisfecho hasta que te parezcas a los pobres que trabajan en el campo, los braceros].²

A través del entendimiento de Rodríguez sobre la conexión entre el poder del color y la clase, el lector puede inferir que los sentimientos negativos que tiene Rodríguez de su propia apariencia no son simplemente por la presunción en el físico. Como se explicará, en un plano más profundo, este comportamiento aprendido representa su parálisis social. Esto es evidente cuando Rodríguez revela su deseo de vivir una vida más apasionada, trabajando más con su cuerpo y menos con su mente.

El hecho de que Rodríguez otorgue valores diferentes al trabajo que es producido por la mente y al que lo

es por el cuerpo revela mucho sobre su crisis de identidad. En esencia, está diciendo que toda su educación y sus lecturas no le han enseñado cómo lograr una vida apasionada. Por lo tanto, si la mente no llega a este tipo de vida, entonces el cuerpo definitivamente lo hace. Es esta búsqueda de placer sensual y trabajo físico la que subraya mucho la narración. Para explicar el significado de esto, examinaré la conexión entre el cuerpo individual, el cuerpo trabajador público, el deseo y la pasión, y lo erótico.

Lo erótico puede ser una expresión difícil de definir, fácilmente evasivo, y un desafío para categorizarlo. Tal vez por esta razón lo erótico muchas veces ha sido sobresimplificado e igualado a deseo sexual, pero en la narración de Rodríguez es mucho más complejo y tiene varios niveles. También el término homoerótico sugiere deseo sexual, creando de nuevo una idea unidimensional.³ Sin embargo, como explica Leon Edel, la diferencia en este último es que el deseo expresado nunca se traduce en fruición física, un punto que como se verá es relevante en la experiencia (homo)erótica de Rodríguez.

Al cuestionar su connotación física popular, Audrey Lorde explica que lo erótico es muchas veces confundido, trivializado, igualado a lo sicótico, y manipulado.⁴ En esencia, lo erótico es consistentemente malentendido y deformado. Al contrario, Lorde interpreta lo erótico desde una perspectiva múltiple, dotado de un acercamiento más positivo con el importante propósito de crear la capacidad de placer.⁵ En este tono, como explica Lorde, lo erótico permite experimentar una satisfacción profunda siguiendo los ritmos de la vida. Más importante para Lorde es la afirmación de que la primera función de lo erótico es proporcionar el poder que proviene de la experiencia de compartir profundamente cualquier actividad de placer con otra persona. El compartir el goce, ya sea físico, emocional, espiritual o intelectual, crea un puente entre los que comparten, el

2 Richard Rodríguez: *Hunger for Memory: The Education of Richard Rodríguez*, p. 113.

3 Citado por Leon Edel en S. Novick: «Introduction», *Henry James and Homo-Erotic Desire*, p. 2.

4 Audrey Lorde: *Sister Outsider*, p. 54.

5 *Ibíd.*, p. 57.

cual puede funcionar como la base para entender mucho mejor aquello que no se comparte, y es esta conexión profunda la que reduce la amenaza de sus diferencias.⁶ Con la definición de lo erótico de Lorde, analizaré cómo Rodríguez busca el placer a través del ritmo de la gratificación física que él encuentra al trabajar con su cuerpo y, principalmente, cómo comparte esta experiencia con los braceros, intentando reducir sus diferencias (socioeconómicas).⁷ La experiencia compartida con los braceros tiene un significado especial, porque al trabajar con ellos, Rodríguez se puede reconectar con su identidad (construida) y su cultura mexicana. Así, al construir este puente entre él mismo y los braceros, Rodríguez es capaz de (re)crear una conexión física y emocional con una parte de sí mismo que ha perdido memoria. Y, para Rodríguez, esto representa una experiencia erótica de niveles diferentes.

Afín a esta relación erótica que crea Rodríguez con los braceros, está su dilema de sentirse obligado a escoger entre estructuras sociales que compiten. Con los braceros surge la división entre sus raíces mexicanas y la clase obrera, y entre la americanización y la escala social. Pero la naturaleza dicotómica de Rodríguez, aunque fuertemente involucrada con clase y raza, también trata asuntos de género. Mas, el escoger alinearse con una identidad de género sobre otra es análogo a igualar lo erótico exclusivamente con el sexo. Por esta razón, se puede identificar la identidad social y cultural de Rodríguez como *queer*: una posición que cuestiona las ideologías de construcción social y plantea el diálogo en un ámbito más profundo de debate al involucrar mucho más que el sexo. Sin embargo, antes de explorar completamente sus emociones, él es susceptible a este tipo de razonamiento. Rodríguez reconoce temprano en su

vida que debido a su interés por la lengua, la educación y la literatura –intereses que a su juicio tienen connotaciones de feminidad–, aquel interés le ha favorecido sus características femeninas sobre sus rasgos masculinos. Y afirma además que «education was making [him] effeminate» [«la educación lo hacía afeminado»],⁸ hecho que lo mueve a analizar su identidad de género y su separación de su identidad masculina:

I know that I had violated the ideal of the macho by becoming such a dedicated student of language and literature. Machismo was a word never exactly defined by persons who used it. (It was best described by the «proper» behavior of men.) [Sé que había violado el ideal del macho al llegar a ser un estudiante tan dedicado a la lengua y a la literatura. El machismo fue una palabra nunca bien definida por las personas que la usaban. (Fue mejor descrita por el comportamiento «correcto» de los hombres.)].⁹

En *Hambre de memoria* son los hombres mexicanos quienes definen el machismo mediante sus acciones. Según Rodríguez, un hombre macho tiene que poseer las tres «f»: feo, fuerte y formal. Feo, en el contexto machista, no significa ser feo físicamente, sino tener un aspecto atractivo de tipo duro. Fuerte, aquí, no refiere a la fuerza física, sino tener fuerza interior y buen carácter. Y formal, tal vez el más importante, significa ser firme, responsable, buen proveedor, constante y hombre de probada seriedad. Sin embargo, el ser formal no implica necesariamente que un hombre sea callado, como tampoco deba ser platicador. Rodríguez en casa es callado, lo cual le ayuda a aparecer formal a quienes lo conocen en privacidad, pero en el ambiente público, en la escuela, definitivamente no es formal, cosa que admite: «But outside the house –my God!– I talked. Particularly in class or alone with my teachers, I chattered» [«Pero fuera de casa –¡Dios mío!– hablé. Particularmente en clase o solo con mis maestros, charlé mucho»].¹⁰

6 Audrey Lorde: Ob. cit. (en n. 4), p. 56.

7 El término «bracero» se refiere a obreros mexicanos que trabajaron legalmente en los Estados Unidos, como parte de un acuerdo oficial entre el gobierno mexicano y el estadounidense para ayudar a aliviar la escasez de mano de obra durante la Segunda Guerra Mundial. El término se usa aún hoy, aunque con menor frecuencia, para referirse a los inmigrantes mexicanos que trabajan en los Estados Unidos. Aunque el programa concluyó oficialmente en el año 1964.

8 Richard Rodríguez: Ob. cit. (en n. 2), p. 127.

9 *Ibid.*, p. 128.

10 *Ibid.*, p. 129.

Porque Rodriguez sabe que no está siendo formal debido a su fascinación por la lengua y que «there was something unmanly about [his] attachment to literature» [«había algo poco viril relacionado con su cariño por la literatura»], tiene que encontrar una manera de establecer un equilibrio entre su identidad de género y llegar a ser más macho.¹¹ Tarea imposible, sin embargo, sería negar su amor por la lengua y la literatura, que en términos masculinos, mexicanos y angloamericanos, casi siempre está conectado con la feminidad.

Un ejemplo comparativo de las letras chicanas que demuestra el punto anterior sobre la literatura y la feminidad es la novela *City of Night* (1963) [*Ciudad de noche*], de John Rechy.¹²

El protagonista, sin nombre en esta narración, es un hombre joven que muestra curiosidad intelectual por la literatura y que también aprende sobre habilidades como prostituto gay. Sin embargo, según Juan Bruce-Novoa, el protagonista sin nombre en *Ciudad de noche* tiene que aprender a reprimir su curiosidad intelectual y literaria si quiere tener éxito en su nueva profesión. De hecho, una de sus primeras lecciones sobre la prostitución gay es «to play it dumb» [«jugar al tonto»].¹³ El narrador-protagonista aprende rápidamente que esta lección sí es verdadera:

And I learned too that to hustle the streets you had to play it almost-illiterate. [...] But I was to learn it graphically from a man I had met on Times Square. As he sat in his apartment studying me, I leafed through a novel by Colette. The man rose, visibly angered. «Do you read books?» he asked me sharply. «Yes», I

11 Richard Rodriguez: Ob. cit. (en n. 2), p. 129.

12 John Rechy es un mexicanoamericano de primera generación criado en El Paso, Texas. No se le ha considerado mucho en el pasado como parte del canon chicano debido a que gran parte de su trabajo trata temas homosexuales y de la prostitución gay; por consiguiente, su obra no fue leída como parte de la primera experiencia chicana. Los temas homosexuales en la literatura chicana no fueron muy aceptados hasta que se publicó, unos veinte años después del libro de Rechy, *Hambre de memoria*, de Rodriguez.

13 John Rechy: *City of Night*, p. 26.

answered. «Then Im sorry, I dont want you anymore», he said, «really masculine men dont read!» Hurriedly, his sexfantasy evaporated, he gave me a few bucks. Minutes later I saw him again on Times Square talking to another youngman [...] (sic) [Y aprendí también que para trabajar en las calles tenías que jugar a ser casi analfabeto. (...) Pero yo tenía que aprenderlo gráficamente por mí mismo de un hombre que conocí en Times Square. Se sentó en su apartamento estudiándome, mientras yo hojeaba una novela de Colette. El hombre se paró, visiblemente irritado. «¿Lees libros?», me preguntó secamente. «Sí», contesté. «Entonces lo siento, no te quiero más», dijo, «¡los hombres masculinos de verdad no leen!». Apresuradamente, su fantasía sexual se evaporó, me dio unos dólares. Minutos después lo vi de nuevo en Times Square hablando con otro joven].¹⁴

Otros pretendientes en la narración también refuerzan que las fantasías homosexuales tratan solo en parte con el deseo físico; además establecen expectativas intelectuales, o la falta de ellas. Esto es evidente cuando en otra ocasión, a pesar de saber que él parecerá un intelectual y le cortará el paso a su pretendiente potencial, el protagonista corrige a su cliente cuando confunde T.E. con D.H. Lawrence. La respuesta del cliente y su pérdida de interés apoyan la suposición del protagonista cuando el cliente responde:

Oh, dear me [...] how frightful –an Intellectual!–. You should have kept your mouth closed, young man. My oh my –oh!– the mind of an old man and the body of a young boy. Dear, dear me! [...] I prefer them *very* young and *very*, *very* dumb, dear. [¡Ay, pobre de mí (...) ¡qué terrible –un Intelectual!–. Te hubieras callado la boca, joven. Ay ay ay –¡ah!– la mente de un viejo y el cuerpo de un joven. ¡Ay, pobre de mí! Los prefiero *muy* jóvenes y *muy*, *muy* tontos, querido].¹⁵

14 John Rechy: Ob. cit. (en n. 13), pp. 36-37.

15 *Ibid.*, pp. 229-230.

Después de este ritual por el camino de la vida para llegar a ser un prostituto con éxito y de conocer la preferencia de los clientes homosexuales por jóvenes y tontos, el protagonista aprende a representar el papel para poder ganar dinero. Este punto es apoyado por Juan Bruce-Novoa, quien explica:

Within the narrative the protagonist's persona is that of the non-intellectual, sexual being, a body with a severely limited mind. He must erase all signs of difference that distinguish him from the average hustler on the street if he is to successfully perform to the expectations of his audience [En la narración la imagen del protagonista es la de un no-intelectual, ser sexual, un cuerpo con una mente severamente limitada. Tiene que borrar todas las señales de diferencia que lo distinguen del prostituto medio de la calle, si quiere cumplir con las expectativas de su audiencia].¹⁶

Bruce-Novoa examina aquí dos puntos de vista con agudeza. El primero, que el protagonista de Rechy tiene que borrar todas las señales de diferencia entre él y los otros prostitutos. Estas diferencias tienen que ser minimizadas no para que el protagonista pueda ganar dinero para sostenerse, lo que en sí es importante, sino para que pueda cumplir con las expectativas de su audiencia. Sin embargo, aquí no queda claro si la audiencia a la cual Bruce-Novoa hace referencia son los clientes del protagonista que esperan un *performance* particular; los otros prostitutos en la calle, quienes seguramente saben quién es la competencia, o el lector, quien también trae a la narración sus propias experiencias y expectativas. Esta interpretación abierta de Bruce-Novoa permite que la lectura sea más rica, mientras abre las posibilidades para interpretar la definición de lo erótico que Lorde da como la base del entendimiento entre personas que comparten a plenitud una búsqueda, creando una conexión profunda que disminuya la amenaza de las diferencias entre ellos.

16 Juan Bruce-Novoa: «Rechy and Rodriguez: Double Crossing the Public/Private Line», p. 21.

En este sentido, lo erótico que se desarrolla en *Ciudad de noche* puede ser visto como un erótico *queer*, que no se refiere a una interpretación estricta del comportamiento homosexual. No es heterosexual *versus* gay. El sexo es solo uno de los muchos componentes que hacen a esto erótico. La conexión más profunda se establece cuando estas personas disminuyen la amenaza de su diferencia al encontrar un espacio común. En esencia, aquello que hace que una persona se parezca más a la otra está destinado a forjar relaciones más fuertes a través de las fronteras de sexo, de género, de raza y de clase.

El segundo punto de vista de Bruce-Novoa sobre el protagonista de Rechy; aquello que hace es parecido a un *performance*. Tiene que actuar para cumplir con las expectativas de sus clientes y darles lo que quieren, un cuerpo completamente sexualizado, distanciado de la igualdad intelectual. En otras palabras, estos hombres desean y buscan un espacio donde puedan vivir sus fantasías homosexuales sin tener que confesar un estilo de vida homosexual. No es una relación de igualdad lo que buscan, sino ejercer su poder sobre un grupo abiertamente gay, y aislado, con el cual puedan realizar actividades gays en privado, al no querer mostrar públicamente un estilo de vida gay.

Este doble estándar de participación en actividades homosexuales, mientras al mismo tiempo se rechaza una identidad gay, ha cambiado mucho en las culturas angloamericana y europea a partir del tiempo narrativo de *Ciudad de noche*. Los hombres homosexuales en los Estados Unidos se sienten en la actualidad mucho más aptos que durante los años 1950 y 1960 para abrazar abiertamente un estilo de vida gay. Sin embargo, no se puede decir lo mismo para las comunidades gays en algunos lugares de la América Latina donde sí existe este doble patrón.¹⁷ Esto es cierto para chicanos como Rechy y Rodriguez quienes también fueron criados, hasta cierto punto, como parte de la comunidad latinoamericana, porque según Tomás Almaguer «there is no cultural

17 Esto, por supuesto, varía de país en país y hasta de ciudad en ciudad. En algunas ciudades grandes, como la Ciudad de México, Río de Janeiro y Buenos Aires, la comunidad gay se beneficia con una sociedad mucho más abierta y aceptante.

equivalent to the modern «gay man» in the Mexican/Latin-American sexual system» [«no hay un equivalente cultural al “hombre gay” moderno en el sistema mexicano/latinoamericano»].¹⁸ En tales relaciones donde hay falta de igualdad, ayuda examinar los roles de género y cómo influyen en el paradigma del poder entre diferentes grupos sociales, lo cual podría explicar el significado de las narrativas chicanas que aquí se examinan.

En la relación homosexual latina, que incluye a una parte de la población chicana, no es raro encontrar un cierto nivel de desigualdad, en particular si uno de los hombres no se considera homosexual, que, aunque parezca extraño, es muy común en la cultura latinoamericana.¹⁹ Por ejemplo, muchas veces en tales relaciones en México y Brasil, al hombre que penetra se le conoce como el *activo*, mientras que al que recibe se le distingue como el *pasivo*.²⁰ También es común que en muchas relaciones homosexuales en la América Latina, particularmente en las más discretas, los roles sean más estables, y no cambien mucho. En la cultura latinoamericana es destacable el hecho de que el *activo* no se considera gay, puesto que no es penetrado, sino que además, en ocasiones, tampoco la sociedad lo considera tal. Bajo esta óptica se puede ver este tipo de relación homosexual latinoamericana como el punto culminante del objetivo —«the act one wants to perform with the person toward whom sexual activity is directed and gives only secondary importance to the person’s gender or biological sex» [«el acto que uno quiere realizar con la persona a quien se dirige la actividad sexual solo da importancia secundaria al género o sexo biológico de la persona»]—. ²¹ Esencialmente, en

estos casos particulares todo se reduce a los roles sexuales que se esperan jugar, o para los propósitos de Rechy y Rodríguez, desempeñar.

En *Ciudad de noche* los hombres que solicitan actividad homosexual no solo quieren sexo, sino también participar en el juego de roles y en el *performance* que esperan del joven prostituto, que es a la vez actor y audiencia cautiva. Pero cuando el protagonista rehúsa representar su parte en la farsa, con un cambio velado de roles de género y clase, el *performance* acaba de repente y la realidad pronto toma su lugar. En *Ciudad de noche* las repercusiones por la suspensión del *performance* parecen temporales, por lo menos hasta que el protagonista pueda encontrar un nuevo cliente. Pero el juego de roles de género puede tener un significado más profundo cuando les empieza a limitar el alcanzar un estilo de vida que ellos sienten prohibido vivir.

En este sentido, Rodríguez en *Hambre de memoria* utiliza una estrategia semejante al involucrar juego de roles de género, mientras enfrenta su deseo de ser más masculino. Como dice Rodríguez, la masculinidad, o lo que él llama machismo, es mucho mejor definida por acciones, y mejor percibida por miradas que por palabras. Es decir, el machismo es *performance*. Y además de su padre, los únicos otros hombres que representan al machismo son los braceros, un grupo que él envidia en silencio, y aparentemente desea.

La apariencia física de Rodríguez es similar a la de los braceros. Pero aunque Rodríguez se parece a ellos físicamente, también sabe que es muy diferente porque no vive la misma vida física y activa que ellos, y, más importante aún, no actúa ni siente como un hombre que sin camisa puede trabajar al sol. Rodríguez puede tener la apariencia de un macho por la complexión morena semejante a la de los braceros, pero como un intelectual, a él ciertamente le falta la habilidad de actuar como uno de ellos. Así es hasta que un día «desire uncoiled within [him]» [«el deseo se apropió dentro de él»] cuando le ofrecieron un trabajo de verano en la construcción para hacer «trabajo real».²² Dispuesto a

18 Tomás Almaguer: «Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior», p. 255.

19 Digo que parte de la población chicana se puede considerar latina porque hay personas que fueron criadas más al estilo mexicano que al angloamericano y viceversa.

20 Tomás Almaguer: Ob. cit. (en n. 18), p. 257. En Nicaragua la idea es parecida, se le pone la etiqueta de «machista» al hombre que penetra, misógino, y al que recibe, la de *cochón*, derivado de la palabra colchón.

21 *Ibid.*, p. 257.

22 Richard Rodríguez: Ob. cit. (en n. 2), p. 131.

actuar como un macho, Rodríguez al llegar al sitio de la construcción «takes off [his] shirt to the sun. And at last grasp desired sensation. No longer afraid. [He can] At last become like a *bracero*» [«se quita la camisa y se pone al sol. Y por fin logra la sensación deseada. Ya sin miedo. Por fin puede llegar a ser como un bracero»].²³ El trabajo hizo que rápidamente el físico de Rodríguez se robusteciera:

I labored with excitement that first morning –and all the days after– [...] There was too much physical pleasure in the labor. Especially early in the day, I would be most alert to the sensations of movement and straining. [...] My arms, tightened by sleep, would gradually loosen; after only several minutes, sweat would gather in beads on my forehead and then –a short while later– I would feel my chest silky with sweat in the breeze. [...] Even later in the day, my enthusiasm for primitive sensation would survive the heat and the dust and the insects pricking my back. I would strain wildly for the sensation as the day came to a close. At three-thirty, quitting time, I would stand upright and slowly let my head fall back, luxuriating in the feeling of tightness relieved [Trabajé con emoción ese primer día –y todos los días siguientes–. (...) Hubo demasiado placer físico en el trabajo. Especialmente temprano en el día, debí estar más consciente de las sensaciones de movimiento y de esfuerzo. (...) Los brazos, agarrotados por el dormir, gradualmente se aflojarían; después de solo varios minutos, gotas de sudor se acumularían en mi frente y entonces –poco después– sentiría mi pecho sedoso por el sudor en la brisa. (...) Aún después en el día, mi entusiasmo por la sensación primitiva sobreviviría al calor y al polvo y a los insectos picándome la espalda. Me agarraría con ganas a esa reacción cuando el día llegaba a su fin. A las tres y media, al final de la jornada, me pararía derecho y lentamente dejaría caer mi cabeza hacia atrás, deleitándome con el sentimiento de la tensión aliviada»].²⁴

23 Richard Rodríguez: Ob. cit. (en n. 2), p. 131.

24 *Ibid.*, p. 132.

Es claro que lo que Rodríguez busca con esta experiencia no es un trabajo de verano, sino la oportunidad de trabajar con las manos y el cuerpo. Quiere sentir el cuerpo de una manera que no había conocido antes. Quiere saber cómo es el trabajo real, aun si es por un tiempo corto. Quiere por una vez ser el obrero, el *bracero*. Como los hombres en *Ciudad de noche* que esperan y desean que los prostitutas cumplan sus fantasías sexuales a través del *performance*, Rodríguez también está realizando su propia fantasía erótica al intentar alinearse con la clase obrera, un *performance* para su audiencia desconocida, así como para sí mismo.

El crítico Richard T. Rodríguez analiza en «Queering the Homeboy Aesthetic» una situación semejante, pero en vez de *braceros*, son *homeboys* quienes representan el campo de la fantasía.²⁵ Estos *homeboys* chicanos son hombres con una apariencia masculina bruta, cabeza rapada, vestidos como pandilleros, con tatuajes. Sin embargo, lo que separa a estos *homeboys* de la imagen que se tiene de ellos es el hecho de que son homosexuales. El *homeboy* estético según Richard T. Rodríguez «refers to a style within Chicano/Latino gay male spaces, whose visibility emanates from the interplay of materiality and fantasy» [«se refiere a un estilo dentro de espacios gay chicano/latinos, cuya visibilidad emana de la interacción de la materialidad y de la fantasía»].²⁶ Lo que esencialmente describe es una fantasía en la cual dos chicanos de apariencia bruta hacen realmente un acto homosexual, y el espectador, que se vuelve un voyerista, es tomado por sorpresa, y llevado a la escena de acción como si estuviera participando de una fantasía, una vez privada, ahora pública, y convirtiéndose en el sujeto que desea.²⁷ Richard T. Rodríguez utiliza la definición de fantasía de Teresa de Lauretis para describir los sentimientos de deseo que tal escena crea. De Lauretis define la fantasía como una actividad humana basada en la capacidad de imaginar y crear imágenes, para hacer

25 Richard T. Rodríguez es crítico literario y no es familia del autor de *Hambre de memoria*, Richard Rodríguez.

26 Richard T. Rodríguez: «Queering the Homeboy Aesthetic», p. 128.

27 *Ibid.*, p. 129.

imágenes en la mente (imaginar) y hacer imágenes por la expresión material (crear imágenes) mediante varias técnicas, tales como el dibujo y la fotografía, pero también por el lenguaje y aun por el cuerpo, en *performance*.²⁸ En su análisis de imaginar la fantasía, Richard T. Rodríguez, trata con el *homeboy* estético y cómo se puede participar viéndolo, y así desear relacionarse con la fantasía a través del voyerismo. Aunque el acto de creación de imágenes de fantasía se puede lograr a través de varios métodos.

Richard Rodríguez en *Hambre de memoria* también crea su propio mundo de fantasía donde él es el sujeto del deseo, pero en vez del *homeboy* estético, él fantasea sobre un homoerótico bracero estético. Sin embargo, esto no es estrictamente una fantasía sexual. Es cierto que él juega con la atracción sexual implícita en los cuerpos de los braceros, presente en la narración, pero es más una atracción a lo que representan esos cuerpos: la masculinidad y la libertad de ser hombres de la clase obrera:

Closer to home I would notice the shirtless construction workers, the roofers, the sweating men tarring the street in front of the house. And I'd see the Mexican gardeners. I was unwilling to admit the attraction of their lives. I tried to deny it by looking away. But what was denied became strongly desired [Más cerca de la casa me llamarían la atención los trabajadores de la construcción sin camisa, los techadores, los hombres sudorosos echando alquitrán en la calle frente a la casa. Y vería a los jardineros mexicanos. No estuve dispuesto a admitir la atracción por sus vidas. Traté de negarlo volteando la mirada. Pero lo que fue negado, fue fuertemente deseado].²⁹

Finalmente, cuando Rodríguez es capaz de quitarse la camisa como los braceros y desempeñar su papel y llegar a ser parte de la escena de deseo, describe sus acciones con entusiasmo. Para reiterar, cuando narra

28 Richard T. Rodríguez: Ob. cit. (en n. 26), p. 129

29 Richard Rodríguez: Ob. cit. (en n. 2), p. 126.

su experiencia de trabajo en la construcción, Rodríguez emplea un lenguaje hiperbólico para pintar una escena erótica llena de placer físico: trabajando con emoción, el pecho sedoso por el sudor, con esfuerzo y sensación violentos, y con sentimientos lujuriosos de un cuerpo aliviado. Por fin, a través de la labor física, Rodríguez fue capaz de hacer lo necesario para ser parte del grupo deseado, borrando las diferencias físicas lo más posible con el *performance* y el placer compartido (percibido). Hasta consigue una audiencia que lo ve como trabajador, aunque no en el mismo contexto de su fantasía imaginada. En este sentido, Rodríguez siente que no solo llega a ser más que un sujeto que desea, sino también el objeto de deseo, o al menos, así puede imaginarse a sí mismo. De este modo, por imaginarse como parte de este grupo por medio de su soñar despierto y atracción conocida de sus vidas, y por crear una imagen de su fantasía a través de su *performance* físico con los trabajadores mexicanos, Rodríguez es capaz de construir un puente, aunque temporal, entre él mismo y los hombres de la clase obrera.

Rodríguez hubiera podido llegar a ser parte de la escena de fantasía a través del *performance* con su cuerpo, pero se da cuenta de que estaba engañándose a sí mismo cuando creyó que unas pocas semanas de trabajo duro le otorgarían la admisión al mundo obrero. Porque, aunque su cuerpo le da cierta forma que le permite parecerse a los braceros, su educación y su maestría de la lengua lo hacen diferente en otros sentidos, detalles que su audiencia descubre en él con el uso (equivocado) de su cuerpo físico. Un hombre mayor regaña a Rodríguez por no usar la pala correctamente: «You're doing it wrong, too fucking hard» [«Lo estás haciendo mal, demasiado pinche duro»].³⁰ A pesar del consejo experimentado y cargado de buenas intenciones, Rodríguez no quiere escuchar:

I was annoyed. I wanted to tell him that I enjoyed shoveling the wrong way. And I didn't want to learn the right way. I wasn't afraid of back pain. I liked the way my body felt sore at the end of the day [Estuve

30 Richard Rodríguez: Ob. cit. (en n. 2), p. 132.

molesto. Le quería decir que me gustó usar la pala de la forma equivocada. Y no quería aprender la forma correcta. No tenía miedo al dolor de espalda. Me gustó cómo el cuerpo se sintió adolorido al final del día].³¹

Sin embargo, Rodríguez se da cuenta de que una fantasía se queda ahí, porque aun una fantasía perfectamente imaginada se fracturará por aquellos que no puedan legitimar el *performance* como algo real. De ahí, la fantasía de Rodríguez de hombres jóvenes, poderosos en el sentido *formal* del término, es fácilmente frustrada por un hombre mayor que no tiene poder sobre todos los otros aspectos del contexto social de Rodríguez. Porque mientras Rodríguez puede contar con su educación formal para ayudarlo a tener movilidad social, los obreros, por otra parte, quedarán limitados en su mayoría, social, económica y políticamente en sus oportunidades.

Eventualmente, Rodríguez reconoce que no pertenece al mundo de los braceros. Por un momento puede disfrutar de un placer erótico profundo, al compartir la experiencia de trabajar con los braceros, que le permite sentirse superficialmente como el objeto de la mirada, pero que no es nada más que un *performance*. Por esta razón, la experiencia erótica de Rodríguez encaja más en la categoría homoerótica descrita por Leon Edel, ya que al final su fantasía de bracero no es nada más que un ejercicio de impotencia, porque no logra lo que quiere de verdad: no es el obrero, es el intelectual. Sin embargo, para su mérito, Rodríguez ya no es tampoco el *pasivo*. Él ha aprendido a llegar a ser más como un *activo*, más masculino, más como un hombre, y sin sacrificar el amor que tiene por la literatura, o su lado femenino. Al final de *Hambre de memoria*, Rodríguez todavía desea una vida más apasionada. Al crear la

conexión erótica de la que habla Lorde, podríamos decir que Rodríguez no solo está tratando de crear un puente entre las distancias de entendimiento entre él y otros, sino también entre sus conflictos internos. Al disminuir la amenaza de la diferencia entre su ser femenino y su deseo masculino, Rodríguez está un paso más cerca de experimentar una satisfacción profunda dentro de los ritmos de su propia vida, una experiencia erótica en sí misma. **C**

Bibliografía

- Almaguer, Tomás: «Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior», *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Henry Abelove y otros (eds.), Nueva York, Routledge, 1993, pp. 255-273.
- Bruce-Novoa, Juan: «Rechy and Rodríguez: Double Crossing the Public/Private Line», *Double Crossings/ EntreCruzamientos*, Mario Martín Flores y Carlos von Son (eds.), Fair Haven, Nuevo Espacio, 2001, pp. 15-34.
- Foster, David William: *El ambiente nuestro: Chicano/Latino Homoerotic Writing*, Tempe, Arizona, Bilingual Press, 2006.
- Lorde, Audrey: *Sister Outsider*, Freedom, The Crossing Press, 1984.
- Novick, S.: «Introduction», *Henry James and Homoerotic Desire*, John R. Bradley (ed.), Nueva York, St. Martin's Press, 1999, pp. 1-24.
- Rechy, John: *City of Night*, Nueva York, Grove, 1963.
- Rodríguez, Richard: *Hunger of Memory: The Education of Richard Rodríguez*, Nueva York, Bantam, 1982.
- Rodríguez, Richard T.: «Queering the Homeboy Aesthetic», *Aztlán*, No. 2, vol. 31, otoño de 2006, pp. 127-137.

31 Richard Rodríguez: Ob. cit. (en n. 2), pp. 132-133.

PAUL GUAJARDO

El arrepentimiento de Richard Rodriguez

Había un hombre que tenía dos hijos. Se dirigió al primero y le pidió: «Hijo, ve a trabajar hoy en el viñedo.» «No quiero», contestó, pero después se arrepintió y fue.

MATEO 21: 28-29

Hubo una vez cierto estudiante graduado mexicanoamericano de Berkeley al que se le preguntó si enseñaría un curso en literatura de las minorías, y él respondió, «No lo haré». Este mismo joven declaró que él no era una minoría –proclamándose a sí mismo como un americano de clase media, asimilado–. También afirmó que las ruinas aztecas no tenían un interés especial para él. Olvidó sus raíces mexicanas y denunció la Discriminación Positiva y la educación bilingüe.¹ También se negó a hablar de su homosexualidad. De esta manera, este prometedor estudiante con una oferta de trabajo de la Universidad de Yale fue aislado por las comunidades hispana y gay por su egregia conducta, y así las llamadas guerras de Richard Rodriguez empezaron –en las que los académicos de las minorías frecuentemente descartaron y desacreditaron su trabajo–. Estudiantes universitarios pintaron pancartas que decían: «Richard Rodriguez is a Disgrace to the Chicano Community» [«Richard Rodriguez es una Desgracia para la comunidad chicana»] y en otros eventos públicos fue llamado a gritos. En la Universidad de Houston, en 2002, yo presencié cómo algunos estudiantes le hicieron una muestra de rechazo cuando abandonaron su conferencia tan pronto como éste empezó a hablar.

¹ La Discriminación Positiva es el establecimiento de leyes y políticas por parte del gobierno estadounidense para darle trato preferencial a grupos étnicos que han sufrido discriminación a lo largo de la historia. Llamado Affirmative Action en inglés.

Los críticos chicanos lo acusaron constantemente de tener una aversión a sí mismo, de negar sus raíces, de hacer márquetin con su sufrimiento, de venderse a la derecha, de dañar la causa de las minorías, de ser un manojo de contradicciones y de negar el valor del español y su cultura, pero el hecho es que su crítica principal es política; el hecho es que Rodríguez renegó de la Discriminación Positiva luego de beneficiarse de ella y se opuso a la educación bilingüe, dos pecados imperdonables. El punto de vista popular es que aquellos programas venerados no pueden ser criticados por las minorías que debían conservar el mismo punto de vista; ellas tienen que votar siempre dentro del cajón de su etnicidad, a pesar del hecho de que muchos chicanos de California no quisieron a sus hijos en programas educativos bilingües. Sin embargo, en medio de esta vorágine, el *mainstream America* elogió enormemente las reflexiones en prosa de Rodríguez. Un crítico anónimo llamó a Rodríguez en *The New Yorker* «A writer of unusual grace and clarity, he is eloquent in all his reflections [...] he speaks with authority in a voice of true clarity and it is impossible to doubt him.» [«Un escritor con gracia y claridad inusual, elocuente en todas sus reflexiones (...) habla con autoridad en una voz de verdad clara, y es imposible dudar de él.»] Este halago es característico de docenas de críticas. ¿Entonces quién es el verdadero Rodríguez?

Richard Rodríguez es un ensayista galardonado y un periodista que ha escrito tres libros: *Hunger for Memory* (1982), *Days of Obligation* (1992) y *Brown* (2002). A pesar de haber dicho previamente cosas como: «[...] my parents –who are no longer my parents, in a cultural sense» [«(...) mis padres –quienes ya no son mis padres, en un sentido cultural»] (*Hunger*: 4) –por las cuales algunos nunca lo perdonarán–, hoy Richard Rodríguez escribe principalmente acerca de temas importantes para las minorías y la comunidad hispana: lengua, inmigración, relaciones de raza, asimilación, catolicismo, política mexicana, indios mexicanos, California, el Sudoeste, disturbios raciales, asiáticos, negros, filipinos, chinos, nativos americanos, educación de las minorías, Joaquín Murrieta, salsa, burritos y aguacates.

Con la publicación de su tercer libro, Rodríguez se asegura a sí mismo un lugar entre los mejores escritores americanos e intelectuales públicos. En *Brown: The Last Discovery of America*, algunas veces subtítulo *The Erotic Discovery of America*, Rodríguez está en su mejor momento: es graciosamente humorístico, acerbamente argumentativo, ofensivamente insultante, irreverentemente urbano, confesionalmente personal, ambigüamente opaco, desafiantemente subjetivo e inconventionalmente elocuente. Su prosa generalmente epigramática y brillante está llena de citas sustanciosas, y de este modo Rodríguez se ha convertido en el prosista *pocho* más poético de los Estados Unidos. Su periodismo es como el ensayo. Sus ensayos algunas veces tienen una mascarilla parecida a la de una conversación. Otras veces se parecen a una conversación. Ocasionalmente, su escritura es autobiográfica. Siempre está preocupado por ideas del presente interpenetradas por el pasado, por la historia. Prolífico y muchas veces profundo, desafía géneros, categorías y etiquetas.

Aunque Rodríguez trabaja para el Pacific News Service, también aparece en la televisión generalmente una vez al mes con Jim Lehrer en el PBS *NewsHour*. Aunque es católico, estudió en el seminario teológico protestante, y algunas veces ha sido crítico con el Vaticano. Aunque también se autodefine como de centroizquierda, la izquierda lo acusa de que está al servicio de la derecha. Sin embargo, la derecha generalmente no elige a un chicano gay católico moreno-oscuro como su representante. Aunque es mexicanoamericano, él ha reclamado (irónicamente) ser chino y armenio porque vive en San Francisco y por la influencia temprana de William Saroyan. Aunque dice que parece indio, él es culturalmente un americano, o quizá un ciudadano del mundo. Él ha sido llamado chicano cascarrabias «a comic victim of two cultures» [«una cómica víctima de dos culturas»], un coco (café por afuera blanco por adentro), un traidor, *pocho*, vendido, agringado, tío taco, «[...] a dupe, an ass, the fool-Tom Brown, the Brown Uncle Tom» [«un bobo, un idiota, el tonto-Tom moreno, El moreno tío Tom»] (*Hunger*: 4). Rodríguez ha sido acusado de tener un complejo de inferioridad, un complejo de superioridad. Él es

muy capaz de lo que Keats llamó «negative capability»² [«habilidad negativa»]: en breve, y como muchos de nosotros, representa un gran número de conflictos, contradicciones, incongruencias y discrepancias. Admite que él: «grew up a victim to a disabling confusion» [«desarrolló una víctima de confusión desvalida»] (*Hunger*: 28). Y escribe refiriéndose a estas disparidades:

But what if one «I» is Roman Catholic and one «I» is gay? Down which path is happiness pursued? // I never say. I am often enough asked how it is I call myself a gay Catholic. A paradox? Does the question betray a misunderstanding of both states? No, not really [...] [that] tension I have come to depend upon. That is what I mean by brown. The answer is that I cannot reconcile. I was born a Catholic. Is homosexuality, then, a conversion experience? No. I was born gay [«¿Pero si un «Yo» es católico romano y un «Yo» es gay? ¿Hacia la profundidad de cuál camino está la felicidad perseguida? // Yo nunca digo. Frecuentemente me han preguntado cómo es que me llamo a mí mismo un católico gay. ¿Una paradoja? ¿La pregunta traiciona un malentendido de los dos estados? No, realmente no (...) (Esta) es la tensión de la que he venido dependiendo (...) Es lo que entiendo por moreno. La respuesta que no puedo reconciliar. Yo nací católico. ¿Es la homosexualidad, entonces, una experiencia de conversión? No. Yo nací gay]. [*Brown*: 224]

Después añade: «The crucifix does not represent guilt to me, but love» [«la crucifixión no representa culpa para mí, sino amor»] (224). Y el amor es uno de los subtemas indicados a lo largo del final del libro *Brown*. El amor parece ser una de las críticas de Rodríguez contra la Iglesia. El amor produce el mestizaje, que según Rodríguez puede ser lo que nos redima al final.

2 «Negative capability» es un estado de apertura mental intencional propuesto por el poeta John Keats. Es cuando el hombre no es capaz de decidir y se está en la incertidumbre, en el misterio, y se duda de cualquier acto dejado detrás de los hechos y la razón.

A pesar de que la afirmación que *Brown* «[...] completes a trilogy on American public life and my private life [...] I believe it is possible to describe a single life thrice, if from three isolations: Class. Ethnicity. Race» [«(...) completa la trilogía sobre la vida pública americana y mi vida privada (...) creo que es posible describir una sola vida de tres maneras, si fuera desde tres aislamientos: Clase, Etnicidad, Raza»], el libro necesita ser leído no como un tratado organizado coherentemente en torno a un tema singular, sino como una amalgama de ensayos en una variedad de temas muchas veces sin relación. Sin duda, Rodríguez no tuvo en mente el presunto final de la trilogía cuando compiló *Hunger of Memory*. Sus ensayos y su periodismo son sometidos invariablemente a revisión para su publicación en varios géneros. Por ejemplo, originalmente puede escribir una pieza concisa de televisión para el programa *NewsHour*, del PBS. Más tarde, esas ideas podrían emerger como un artículo en un periódico. Este podría haber seguido como una larga versión en una revista, y finalmente lo materializará como un capítulo de libro. Los reconocimientos en *Hunger of Memory*, por ejemplo, señalan que esos capítulos aparecieron previamente en diferentes formas, en siete revistas o publicaciones. El libro en sí mismo solo tiene seis capítulos. Así, sus ideas sufren una evolución y una expansión continuas. Algunos críticos culpan a los tres libros de Rodríguez de falta de cohesión, pero otra vez esto es resultado del tipo de escritor que es él, un ensayista y periodista cuyos libros son esencialmente antologías de sus escritos publicados ya con anterioridad.

El escándalo sobre Rodríguez movilizó a ofendidos críticos chicanos a alinearse y dejarse notar con ataques que fueron desde la censura y argumentos *ad hominem*, hasta intentos de envenenar el veneno: profesores aconsejaron a estudiantes no asistir a las presentaciones de Rodríguez. Aunque Rodríguez fue asediado principalmente por renunciar a la Discriminación Positiva y criticar la educación bilingüe, él también fue agraviado por negar a sus padres, estando en conflicto con su cultura, haciendo alarde de su inteligencia, asimilándose, no hablando español, avergonzándose de

sus antepasados, afirmando ser alguien de clase media, representando a la derecha, y por hacer dinero con su angustia existencial literaria. Gracias a Dios que Rodríguez nunca ha criticado a la Virgen.

La publicación de *Hunger of Memory* distanció a muchos mexicoamericanos porque pensaron que Rodríguez negó sus raíces. Pero esa no fue la única queja de las minorías de los Estados Unidos. En *Hunger* el no solo presume de su erudición sino también de su vestuario: esmoquin, trajes italianos y zapatos ingleses hechos a mano. Se reconoce a sí mismo como un *dandy*, «I tempt vulgarity [...] I am filled with the gaudy delight, the monstrous grace of the nouveau riche» [«yo tiento la vulgaridad (...) Estoy lleno con el placer chillón, la gracia monstruosa de los nuevos ricos»] (137). Y, desde la primera página, nombra sitios famosos para darse importancia: una cena de gala en Belgravia, cócteles en Bel Air, Beverly Hills, Los Ángeles, Malibú, San Francisco, Nueva York, Connecticut, Europa, amigos con dinero. Este chicano asimilado puede haber impresionado a la clase media de los Estados Unidos con sus viajes y su dominio del idioma, pero él, en gran parte, solo ofendió a la América étnica. No obstante, es importante considerar algunos hechos: primero, Rodríguez escribió la mayor parte de *Hunger* mientras era relativamente joven, con conciencia de clase, estudiante graduado en universidades de élite (Stanford, Columbia, Berkeley) entre los hijos de los privilegiados, y así, en este contexto, algo de su posicionamiento puede ser entendido si no perdonado. Aunque *Hunger* no fue publicado hasta 1982, Rodríguez empezó primero escribiendo y publicando los ensayos que constituirían ese primer libro mucho tiempo antes, «In 1973 I wrote and had published two essays in which I said that I had been educated away from the culture of my mother and father» [«En 1973 escribí y había publicado dos ensayos en los cuales dije que yo había sido educado lejos de la cultura de mi madre y mi padre»] (148). Pero visto a la luz de vergüenzas juveniles y con preocupaciones autorreferenciales, la prosa de Rodríguez toma un matiz ligeramente diferente. Una cosa es si un joven Rodríguez estaba avergonzado del inglés acentuado y marcado

de sus padres, pero que sin duda son preocupaciones que supera con la edad. Sin embargo, con sesenta y cuatro años, no es el mismo joven estudiante graduado que escribió *Hunger*, aunque desafortunadamente aún está siendo juzgado por esa primera autobiografía del aprendizaje.

En *The Invention of Ethnicity*, Werner Sollors, escribe que «Assimilation is the foe of ethnicity» [«La asimilación es el adversario de la etnicidad»] (xiv). Pero Rodríguez no es el único con una formación confusa; la escritora puertorriqueña Nicholasa Mohr reconoce la perspectiva asimilacionista en armonía con las experiencias de otros mexicoamericanos:

The only way to achieve acceptance and a chance to be in the mainstream of this society was to not only embrace the Anglo-American culture, but also to reject one's own Hispanic culture [...] This attempt at assimilation [...] this frustrating struggle to fit in, was encouraged [...] Anglo-American values demanded that we had to reject our parent's language, and change our way of thinking. Even our clothes and food were seen as foreign [...] changing one's name from Rivera to Rivers wasn't such a bad idea either [...] Assimilation [...] was the primary focus, the aspiration and the ultimate goal of the Hispanic child who expected to make it into the dominant system [«La única manera de conseguir la aceptación y la oportunidad de estar en la corriente cultural dominante de esta sociedad no fue solo abrazar la cultura anglo-americana, sino también fue rechazar la propia cultura hispana (...) este intento de asimilación (...) esta frustrante pelea para encajar, fue alentado (...) los valores angloamericanos demandaban que nosotros tuviéramos que rechazar la lengua de nuestros padres, y cambiar nuestra forma de pensamiento. Incluso, nuestras ropas y comida fueron vistas como extranjeras (...) cambiar el apellido de uno de Rivera a Rivers no era una mala idea tampoco (...) asimilación (...) fue el objetivo principal, la aspiración y la meta suprema de los niños hispanos que esperaban conseguir entrar en el sistema dominante»]. [81]

Rodriguez fue rechazado por sus perspectivas asimilacionistas, pero la escritora reverenciada Mohr no lo fue. La asimilación no es siempre un acto de traición: la asimilación es a menudo insidiosa y subconsciente y virtualmente inevitable, aunque no todos lo admitan o lo crean.

De acuerdo con el sicólogo Jean Phinney, quien estudió la formación de la identidad étnica en los adolescentes, las ideas de Rodriguez no son una anomalía. Phinney explica un estado de «conformity» [«conformidad»] en el cual «individuals show a preference for the cultural values of the dominant group over those of their own Culture. Individuals who do acknowledge their distinguishing physical and/or cultural characteristics view them as a source of shame» [«los individuos muestran una preferencia por los valores culturales del grupo dominante sobre los de su propia cultura. Los individuos que reconocen sus características físicas o culturales distintivas las ven como una fuente de vergüenza»] (*Ethnic Identity*: 7-8). Además, la investigación de Phinney demuestra que entre las minorías, la cultura permanece dormida hasta que una situación o punto de retorno crucial inicia una búsqueda de identidad étnica. Estos momentos de epifanía sirven para ordenar «resources of growth, recovery, and further differentiation» [«fuentes de desarrollo, recuperación y diferenciaciones adicionales»] (69). En algún punto debería ser alcanzada una meseta donde «tension, emotionality, and defensiveness are replaced by a calm, secure demeanor» [«la tensión, la emotividad y la defensiva son reemplazadas por un comportamiento tranquilo y seguro»] (71). En otras palabras, los individuos étnicos, aquellos con una identidad bicultural, eventualmente alcanzan un punto donde su ansiedad, por encajar gradualmente les brinda un camino para tener una autoconcepción positiva de sí mismos, y que es precisamente el éxito y la seguridad que Rodriguez tiene hoy en día.

Otra preocupación que los críticos tienen con respecto a Rodriguez es su presunta mentalidad colonizada. Los detractores sostienen que él está (estuvo) avergonzado de su cultura mexicana. ¿Cuáles son los probables, o al menos los posibles orígenes del pensa-

miento de Rodriguez? En otras palabras, ¿cómo fue colonizada su mente? En *Hunger* él nos da al menos dos pistas: primero, que un posible daño psicológico pudo haberse ocasionado en estas experiencias: «In public I occasionally heard racial slurs. Complete strangers would yell out at me. A teenager drove past shouting, “Hey Greaser! Hey Pancho!”. Over his shoulder I saw the giggling face of his girlfriend. A boy peddled by and announced matter-of-factly “I pee on dirty Mexicans”» [«En público escuché en ocasiones difamaciones raciales. Completos extraños me habrían gritado. Un adolescente pasó manejando gritando “¡Ey grasiento, ey Pancho!”. Sobre su hombro vi la cara con la risita tonta de su novia. Un chico pasó en bicicleta y proclamó prosaicamente “Me orino en los sucios mexicanos”»] (117). El hecho de que décadas después él pueda evocar estos recuerdos perturbadores «is proof of their impact» [«es prueba de su impacto»]. También es importante que *Hunger* le dedica un capítulo entero a la cuestión de la «Complexion» [«Complejión»], con un título que juega con la idea del color de la piel y también con la idea de un complejo de identidad. «Complexion». Escribe, usando la palabra como una oración completa que expresa volúmenes: «Complexion. My first conscious experience of sexual excitement concerns my complexion» [«Complejión. Mi primera experiencia consciente de excitación sexual le concierne a mi complejión»] (123).

Pero el prejuicio y la discriminación de los anglos no son necesariamente la fuente principal de la angustia de la identidad juvenil de Rodriguez.

La segunda pista viene si consideramos las lecciones aprendidas desde su cultura, cuando su propia madre le advertía que no estuviera al sol, «You look like a *negrito*» [«pareces un negrito»] (113), le decía molesta. De niño, Rodriguez también escuchó a su madre y a su tía comentar «of their pleasure at having light children» [«del placer de ellas de tener hijos claros»] y sobre «the fear of having a dark-skinned son or daughter» [«el miedo de tener un hijo o hija de piel oscura»] (116). Una de las tías de Rodriguez se refirió a su hijo moreno como «my little ugly one» [«Mi feíto»]. Es cierto que el desdén de los desconocidos puede

doler, pero las críticas de alguien de la propia cultura, ° dejan aún más dolor y heridas psicológicas permanentes. Irónicamente, Rodríguez escucha a sus tías burlarse de la piel del color «pan blanco» de los anglos: «I heard the laughing but remembered what the women had said, with unsmiling voices, concerning dark skin. *Nothing I heard outside the house, regarding my skin, was so impressive to me*» [Escuché las risas, pero recordé lo que las mujeres habían dicho, con voces sin sonreír, concerniente a la piel oscura. *Nada de lo que escuché fuera de casa, referente a mi piel, fue tan impresionante para mí*»] (117, énfasis agregado por el autor). Entonces, al parecer, el prejuicio y el racismo internos son más dañinos que los externos.

Rodríguez relata que su hermana también «found her dark skin a burden. I knew that she suffered for being “nigger”» [«encontró en su piel oscura una carga. Yo supe que ella sufrió por ser “niche”»] (15). Directa o indirectamente, la madre de Rodríguez les transmitió imágenes dañinas a sus hijos: «Dark skin was for my mother the most important symbol of a life of oppressive labor and poverty» [«La piel oscura fue para mi madre el símbolo más importante de una vida de trabajo opresivo y de pobreza»] (119). Porque con la constante insistencia de su madre de que estuviera fuera del sol, de usar una gorra, de ponerse una toalla sobre sus hombros, Rodríguez dice haber sentido «shame, and sexual inferiority [...] because my dark complexion. I was to grow up an ugly child» [«vergüenza e inferioridad sexual (...) por mi complejión oscura. Yo crecí como un niño feo»] (125). En su juventud, el tono de la piel vino a ser *sine qua non* de la etnicidad y del valor personal: «Nothing else about my appearance would concern me so much as the fact that my complexion was dark» [«Nada sobre mi apariencia me preocuparía tanto como el hecho de que mi complejión fuera oscura»] (125). Tristemente, escribe: «Simply, I judged myself ugly. And, since the women in my family had been the ones who discussed it in such worried tones, I felt my dark skin made me unattractive to women» [«Simplemente, me juzgué feo. Y debido a que las mujeres en mi familia fueron las que discutieron en tonos tan preocupados, yo sentí que mi piel oscura me hizo poco atractivo a las

mujeres»] (125). Debido a su piel morena, él fue siempre «shy in the presence of girls. Never dated. Barely could talk to a girl without stammering [...] I never managed to ask a girl to dance» [«tímido en presencia de chicas. Nunca tuve una cita. Apenas podía hablarle a una chica sin tartamudear (...) Yo nunca conseguí preguntarle a una chica si quería bailar»] (127). En la universidad dijo haber tenido algo de vida sexual convencional, pero «I don't think, however, that I really believed that the women I knew found me physically appealing» [«no pienso, sin embargo, que yo creyera realmente que las mujeres que conocí me encontrarán físicamente atractivo»] (130).

Puesto que Rodríguez hizo públicas sus tempranas inseguridades, confesó y expuso su vergüenza, culpa, ansiedad sexual y su pobre imagen de sí mismo, él es aún reprobado por numerosos académicos quienes quieren un ejemplo mejor de alguien orgulloso de sus raíces –alguien más como un Jesse Jackson mexicano–. Rodríguez es entonces acusado de dañar la causa de las minorías porque las preocupaciones de identidad que narra fueron aprendidas principalmente en su hogar. En 1999, mientras era entrevistado en su estudio en San Francisco, contó la historia de una chicana en Yale, quien después de su presentación le dijo: «Mr. Rodríguez, you're messed up, and because of your writing, America is going to think we are all like you» [«Señor Rodríguez, usted es un desastre, y debido a sus escritos, los Estados Unidos van a pensar que todos nosotros somos como usted»]. La propia madre de Rodríguez le pidió no escribir sobre los traumas, pero otra vez enfatizó que *Hunger of Memory* fue escrito por un estudiante universitario muy sensible; hoy Rodríguez tiene sesenta y cuatro años. Ciertamente, sus preocupaciones por su color de la piel y su ansiedad sexual han desaparecido. Así es evidente en su voluminosa obra, en la cual Rodríguez abraza su etnicidad y escribe acerca de ella con sensibilidad, elocuencia y entusiasmo. En parte gracias a su escritura prolífica, y sus ensayos televisivos mensuales, es una de las minorías más vistas en los Estados Unidos.

Nos guste o no, las ideas de raza, clase y sexo de Rodríguez han incrementado el canon literario chica-

no. Su algunas veces estridente, pero articulado discurso siempre demanda atención e, irónicamente, aquellos que escribieron intentando repudiar cualquier conexión con él, finalmente le dieron más espacio dentro del canon debido a la atención negativa brindada. Su prosa sobre sus experiencias personales añade una voz única a la literatura de las minorías, una voz que no ha sido escuchada anteriormente, pero también una voz que resonó en muchos de sus lectores de las minorías (y de la mayoría). Rodríguez me dijo que, basado en su correo de «fans», su primer libro tuvo más resonancia entre las chicas adolescentes de Asia. Rodríguez originó un gran diálogo que todavía se sigue escuchando en lo político, lo polémico y, en ocasiones, lo personal. Desafortunadamente, luego de más de treinta años después (y muchos cientos de artículos), muchos académicos hispanos están aún enojados por su primer libro y su joven autor. Un célebre profesor chicano, con un puesto prestigioso en una reconocida universidad, me dijo que leer a Rodríguez lo hizo sentirse físicamente enfermo.

Sí, el joven Rodríguez fue una víctima de una mente colonizada, racismo interno, odio a sí mismo y, sí, pudo haber sido una desgracia para la comunidad chicana si no hubiera cosas como el prejuicio en los Estados Unidos, pero porque existe, pueden ser concebidas las preocupaciones en torno al complejo de Rodríguez. En realidad, la voz de Rodríguez no es un aria, sino que forma parte de un coro. Otros han compartido sentimientos similares. Otros han querido «pasar». Algunos han cambiado sus nombres o el color de sus ojos o cabellos, o intentaron cambiar el color de su piel. Esto ocurre todos los días y probablemente es trágico, pero muchas veces es el resultado de dos culturas poniéndose en contacto con un choque –una jerarquía de resultados privilegiados, se desarrolla la conciencia de clase y se establece el estatus–. Algunos forman parte del club, algunos otros quieren unirse y a otros simplemente no les interesa.

Los opositores de Rodríguez también se dieron cuenta de que en *Hunger of Memory* fue ambiguo sobre su orientación sexual. Él nos menciona que lee a García Lorca. Un capítulo es titulado «Mr. Secrets» [«Señor

Secretos»] y reconoce sus deseos sexuales, «[...] I felt my dark skin made me unattractive to women» [«(...) Sentí que mi piel oscura me hacía poco atractivo a las mujeres»] (125), pero, mientras hay insinuaciones en *Hunger of Memory*, no hay afirmaciones abiertas de su homosexualidad. En su primer libro, Rodríguez escribe bastante acerca de su sentimiento de aislamiento con su familia, se podría concluir que parte de este sentimiento de angustia y separación es el resultado no solo de su duradera escolaridad, sino también de su predilección homoerótica. En al menos un estudio (irónicamente escrito por Richard A. Rodríguez), la evidencia nos muestra que los hombres chicanos «come out of the closet» [«salen del closet»] mucho después que sus similares anglos (*A Qualitative Study of Identity Development in Gay Chicano Males*). En *Brown*, sin embargo, el matiz se vuelve una metáfora para la homosexualidad, siendo también otra para la mezcla y la complejidad. *Brown* empieza y termina con estas ideas, desde la dedicatoria: «For Jimmy, before the birds cry [...]» [«Para Jimmy, antes de que los pájaros canten (...)»] hasta el párrafo final en el cual describe el momento antes del amanecer cuando despierta y escucha la respiración de Jimmy junto a él en la cama «even before the birds cry» [«aún antes de que los pájaros canten»]. Como en sus otros libros, *Brown* es una compilación de comentarios. El título en sí mismo es un juego de palabras que representa las numerosas posibilidades de raza, clase y sexualidad.

En lugar de poner en duda algo, Rodríguez ocasionalmente intenta defenderse de los detractores:

[...] Mexican relatives criticized my parents for letting me «lose it» –my culture, they said. (So it was possible to lose, after all? If culture's so fated, how could I have lost it?). Many years later, complete strangers –Hispanic readers and academics, even non-Hispanics readers and academics– picked up the taunting refrain. As if culture were a suitcase left too long unclaimed. I had lost my culture. The penalty for my sin was a life of inauthenticity. Then they commenced hurling coconuts –all those unchivalric taunts that are the stock of racial and sexual and

patriotic bullies [Los parientes mexicanos criticaron a mis padres por dejarme «perder» –mi cultura, dijeron–. (¿Entonces era posible perder, después de todo? Si la cultura está tan predestinada, ¿cómo podría haberla perdido?). Muchos años después, completos extraños –hispanos, lectores y académicos, incluso lectores y académicos no-hispanos– recogieron la cantinela de burlas. Como si la cultura fuera una maleta dejada sin reclamar mucho tiempo. Yo había perdido mi cultura. El castigo por mi pecado fue una vida de inautenticidad. Entonces comenzaron a arrojar cocos –todas aquellas burlas ofensivamente descortesadas que son producto de los abusadores raciales, sexuales y políticos]. [Brown: 129-130]

Con su pluma Rodríguez replica cada vez más:

I was once taken to task [...] as the sort of writer, the callow, who parades his education. I use literary allusion as a way of showing off, proof that I have mastered a white idiom, but do not have the confidence of it [...] which makes me a sort of monkey-do. // Was I too eager to join the conversation? It is only now I realize there is no conversation. Allusion is bounded by Spell Check [Yo fui reprendido una vez (...) como el tipo de escritor, inmaduro, que hace alarde de su educación. Yo utilizo alusiones literarias como una forma de jactancia, prueba de que he dominado un idioma blanco, pero no tengo confianza en él (...) lo cual me hace una especie de tonto. // ¿Fui demasiado joven para unirte a esta conversación? Es solo ahora que entiendo que no hay conversación. La alusión está destinada a la corrección gramatical]. [34]

En otra ocasión Rodríguez describe:

[...] the whitest dinner party I ever attended was [in] Mexico City [...] where a Mexican squire of exquisite manner, mustache, and flán-like jowl, expressed himself surprised, so surprised, to learn that I am a writer. One thought he would never get over it. *Un escritor [...]?* *Un escritor [...]?* Turning the

word on a lathe of tooth and tongue, until: «you know, in Mexico, I think we do not have writers who look like you», he said. He meant dark skin, thick lips, Indian nose, bugger your mother. // No one in the United States has ever matched the confidence of that gentleman's insult. I believe it would not occur to the deepest-dyed racist in the United States to question whether I am a writer. The racist might say I look like a monkey, but he would not say I don't look like a writer. [...] La fiesta más blanca a la que yo he asistido fue [en] la Ciudad de México (...) donde un acompañante mexicano de maneras exquisitas, bigote y papada, se mostró sorprendido, muy sorprendido, al saber que soy escritor. Una idea que él no lograría superar. ¿Un escritor (...)? ¿Un escritor (...)? Dándole vueltas a la palabra en un cortar de diente y lengua, hasta: «Sabes, en México, pienso que nosotros no tenemos escritores que lucen como tú», dijo. Quiso decir piel oscura, labios gruesos, nariz india, copulando a tu madre. // Nadie en los Estados Unidos ha igualado la presunción del insulto de ese caballero. Creo que esto de cuestionar si soy un escritor no le ocurriría al más furibundo racista de los Estados Unidos. El racista puede que diga que parezco un mono, pero no diría que no parezco un escritor]. [133]

La obra más reciente de Rodríguez, *Brown*, forma extrañas parejas con sus temas. Se reduce drásticamente a mencionar que algunos capítulos son sobre Alexis de Tocqueville, sobre Richard Nixon, sobre la mascota de Stanford, o sobre los hispanos. Sus ensayos parecen ampliarse de modo aparente exponencialmente. Ha sido criticado por el empleo abundante de alusiones eruditas. En solo el *primer* capítulo de *Brown* más allá de preconizar sobre el encuentro de los nativos americanos, africanos, europeos y la *Democracia en América*, Rodríguez también se refiere a la vaca Clarabella, *Alicia en el país de Las Maravillas*, filipinos, sijs, palestinos, gitanos, judíos, nazis, la Segunda Guerra Mundial, Coca-Cola, Carl Rowan, Frederick Douglas, Ben Franklin, Joseph Addison, Helen Keller, Thackeray, Little Richard, Malcolm X, James Baldwin, Shakespeare, Sidney Poitier, Tony Curtis, Mabel

Mercer, T.S. Eliot, el presidente Johnson, Imelda Marcos, Bach, U Thant, Wallace Harrison, Marc Chagall, Samuel Barber, Leontyne Price, Franco Zeffirelli, Queen Latifah, William Faulkner, Gertrude Himmelfarb, Spike Lee, el hip-hop, California, Watts, París, Manhattan, el Lincoln Center, Egipto, el Amazonas, Hong Kong, China, Memphis, San Francisco, el *Wall Street Journal*, *Beowulf*, la revista *Life*, etcétera. Esta lista define diversidad, y muestra cómo Rodríguez ve la interrelación entre las cosas. Él está interesado en la cultura popular y en la influencia del pasado. Como un escritor bien establecido, Rodríguez ya no aspira a impresionar a nadie o a demostrar su cultivado intelecto, esta es simplemente la manera en que su mente trabaja—empleando metáforas y haciendo asociaciones entre ideas, tiempos, lugares, gente, mientras con que cuidado prepara su prosa concisa.

Se disfruta o no del estilo de Rodríguez. Pero sin lugar a duda él es un escritor juguetón e ingenioso. Así es cómo describe irónicamente la calidad del aire de Los Ángeles:

L.A., unreal city, is brown already, though it wasn't the other day I was there—it was rain-rinsed and as bright as a dark age. But on many days, the air turns fuscous from the scent glands of planes and from Lexus musk. The pavements, the palisades—all the jungly stuff one sees in the distance—are as brown as an oxidized print of a movie—brown as old Roman gardens or pennies in a fountain, brown as gurgled root beer, tobacco, monkey fur, catarrh [Los Ángeles, ciudad irreal, es por cierto *brown*, aunque no lo fue el otro día que estuve ahí—fue limpiada por la lluvia y con tanto brillo como una era oscura. Pero en muchos días, el aire se vuelve grisáceo desde las glándulas aromáticas de los aviones y el almizcle del Lexus. Los pavimentos, las palizadas—todas las cosas selváticas que uno ve en la distancia—son tan *brown* como la lámina oxidada de una película, *brown* como los viejos jardines romanos o monedas en una fuente, *brown* como la cerveza de raíz efervescente, el tabaco, la piel del mono, el catarro]. [35]

La tesis de Rodríguez en *Brown* trata de la hibridez, alteridad, mestizaje, y ambigüedad. O, en sus propias palabras:

I want to speak of such unpursued scenes and lives as constituting brown history. Brown, not in the sense of pigment, necessarily, but brown because mixed, confused, lumped, impure, unpasteurized, as motives are mixed, and the fluids of generation are mixed and emotions are unclear, and the tally of human progress and failure in every generation is mixed, and unaccounted for [...] [Quiero hablar de tales escenas no perseguidas y las vidas que están constituyendo la historia *brown*. *Brown* no en el sentido del pigmento, necesariamente, pero *brown* porque está mezclado, confuso, informe, impuro, despasteurizado, como orígenes que se mezclan y los fluidos de la generación están mezclados y las emociones no claras, y el recuento del progreso humano y la falla en cada generación están mezclados, e incontable para (...)]. [197]

Entonces *brown* se convierte también en una metáfora para el amor (con un poco de lujuria combinada). Él argumenta que los crímenes pasionales (i.e., el mestizaje) son más subversivos y así más peligrosos que los crímenes de odio (i.e., racismo). Rodríguez intenta mover el diálogo de la raza del discurso tradicional dialéctico del negro y el blanco hacia el territorio *brown*—hispanos, asiáticos, gays, blaxicans (negros-mexicanos), y otros grupos previamente ignorados o no descubiertos: mulatos, criollos, mestizos, filipino-mexicanos, bautista-católicos—siguiendo el dictamen de que los polos opuestos se atraen.

En *Brown* Rodríguez describe su: «mestizo boast: As a queer Catholic Indian Spaniard at home in a temperate Chinese city in a fading blond state in a post-Protestant nation, I live up to my XVI» [«alarde mestizo: como homosexual católico indio español en casa en una tranquila ciudad china en un estado rubio desvaído en una nación posprotestante, yo estoy a la altura de mi nacimiento del siglo XVI] (35). Además, él menciona sardónicamente: «For a fee, I rise to say I

am not Latin American, because I am Hispanic. I am Hispanic because I live in the United States. *Thank you.* (For a larger fee, I will add there is no such thing as a Hispanic. *Thank you*). [«Por una tarifa, subo a decir que no soy latinoamericano, porque soy hispano. Soy hispano porque vivo en los Estados Unidos. *Gracias.* (Por una tarifa más elevada, yo agregaría que no hay nada como ser hispano. *Gracias*)] (104).

Una de las habilidades más brillantes de Rodríguez en *Brown* es insultar y explicar al mismo tiempo, ofender y después redefinir. Por ejemplo:

Apart from stool sample, there is no browner smear in the American imagination than the Rio Grande. No adjective has attached itself more often to the Mexican in America than «dirty» –which I assume gropes toward the simile «dirt-like», indicating dense concentrations of melanin. // I am dirty, all right. [Aparte del taburete, no hay mancha más morena en la imaginación americana que el Río Grande. Ningún adjetivo se ha agregado más seguido al mexicano en los Estados Unidos que «sucio» –lo cual asumo que busca ir hacia el símil «verse sucio», indicando una densa concentración de melanina. // Soy sucio, estoy de acuerdo.] [xii]

Podemos considerar esta metáfora insultante, o podemos darnos cuenta de que Rodríguez reconoce prejuicios que son comunes y que prevalecen hoy día. Igualmente, en *Days of Obligation*, Rodríguez escribe: «In private, in Mexican Spanish, *indio* is a seller of Chiclets, a sidewalk squatter. *Indio* means backward or lazy or lower-class» [«En privado, en español mexicano, *indio* es un vendedor de chicles, un ocupante ilegal de las calles. *Indio* significa subdesarrollado u holgazán o clase baja] (14). México es tradicionalmente una sociedad en la cual las clases juegan un papel más obvio que en los Estados Unidos, pero Rodríguez ha señalado también que el color de la piel es un peldaño en la escalera de clase, a pesar del tema tratado en la larga discusión en el capítulo llamado «Complexion». Los argumentos de Rodríguez en contra de la Discriminación Positiva son los que usualmente ayudan a las

minorías de clase media, y no a los pobres, quienes más necesitan la ayuda.

Las reflexiones de Rodríguez sobre la raza son especialmente relevantes al ser un hábil observador de la diversidad de los Estados Unidos, pero sus ensayos también extraen la esencia de nuestra contemporaneidad. Una de las más brillantes representaciones de la cultura estadounidense aparece en *Days of Obligation*, en la cual Rodríguez se enfoca en la descripción de una mesera arquetípica:

In order to show you America I would have to take you out. I would take you to the restaurant –Open 24 Hours– alongside a freeway, any freeway in the USA. The waitress is a blond or a redhead –not the same color as at her last job. She is divorced. Her eyebrows are jet-black migraines painted on, or relaxed clownish domes of cinnamon brown. Morning and the bloom of youth are painted on her cheeks. She is at once anti-maternal –the kind of woman you’re not supposed to know– and supra-maternal, the nurturer of lost boys. // She is the priestess of the short order, curator of the apple pie. She administers all the consolation of America. She has no illusions. She knows the score; she hands you the Bill of Rights printed on plastic, decorated with an heraldic tumble of French fries and drumsticks and steam. // Your table may yet be littered with bitten toast and spilled coffee and a dollar tip. Now you will see the greatness of America. As one complete gesture, the waitress pockets the tip, stacks dishes along one strong forearm, produces a damp rag soaked in lethe water, which she then passes over the Formica. // There! With that one swipe of the rag, the past has been obliterated. The Formica gleams like new. You can order anything you want [Para mostrarte los Estados Unidos yo tendría que llevarte de paseo. Te llevaría al restaurante –Abierto 24 Horas– a lo largo de una autopista, cualquier autopista en los Estados Unidos. La mesera es una rubia o pelirroja –no del mismo color de su último trabajo–. Es divorciada. Sus cejas están pintadas de un negro muy oscuro como las migrañas,

o aflojadas cúpulas de canela morena como payaso, mañana y el florecimiento de juventud están pintadas en sus mejillas. Ella es al mismo tiempo antimaternal –el tipo de mujer a quien no debes conocer– y supramaternal, la cuidadora de los chicos perdidos. // Es la sacerdotisa de la orden rápida, curadora del pastel de manzana. Administra todo el consuelo de los Estados Unidos. No tiene ilusiones. Sabe el resultado; te extiende la Carta de derechos impresa en plástico, decorada con un molde heráldico de papas a la francesa y muslos y vapor. // Tu mesa puede estar todavía llena de migajas y café derramado y propina de un dólar. Ahora verás la grandeza de los Estados Unidos. Como un gesto completo, la mesera embolsa la propina, pone platos a lo largo de un fuerte brazo, saca un paño mojado en agua letea, el cual entonces pasa sobre la formica. // ¡Ahí! Con ese único golpe del trapo, el pasado ha sido finiquitado. // La formica luce como nueva. Puedes ordenar lo que quieras]. [54-55]

Es difícil para mí describir el efecto de este pasaje, porque Rodríguez toma la experiencia ordinaria y nos la entrega como algo envuelto, como un regalo, transformándola, imbuyéndola con significado, e interpretándola, haciéndola resonar con un valor simbólico.

La prueba del «arrepentimiento» de Rodríguez es normalmente encontrada en los temas de sus ensayos conocidos del *News Hour*, del PBS. En uno, titulado «Dawn's Early Light» [«La luz temprana del amanecer»], comenta sobre, y simbólicamente abraza a los trabajadores indocumentados, los obreros comunes. Rodríguez dice:


How they have changed us, even while we have paid them cheaply to wash our restaurant dishes and to pick our apples and to sit with our dying grandparents [...] the movement of peoples across the earth is an aspect of tragedy, of circumstance –drought, plague, civil war, poverty. Peasants [...] are in movement, violating borders [...] Today's undocumented workers do not speak of the Federalist Papers [...] They want only a job [...] A backbreaking job. A

terrible loneliness. Trabajo? Roof? Digging? Cheap, señor, Barato, sí, barato [Cómo nos han cambiado, aun cuando les hemos pagado muy barato por lavar los platos de nuestros restaurantes y recoger nuestras manzanas y sentarse con nuestros abuelitos moribundos (...) el movimiento de la gente alrededor de la tierra es un aspecto de tragedia, circunstancia de sequía, plaga, guerra civil, pobreza. Campesinos (...) están en movimiento, violando fronteras (...) Hoy los trabajadores indocumentados no hablan de los Documentos Federalistas (...) solo quieren un trabajo (...) un trabajo rompe espaldas. Una terrible soledad. ¿Trabajo? ¿Tejado? ¿Excavación? Barato, señor, Barato, sí, barato].

Obviamente, estas observaciones no han sido escritas por alguien que le ha dado la espalda a su gente y a su cultura, sino, al contrario, por alguien que ha reflexionado profundamente sobre la difícil situación de los inmigrantes (sus propios padres), y por alguien que ha experimentando el racismo de forma tripartita: mexicano, católico y gay (sin mencionar su pobreza temprana).

En otro de sus ensayos televisivos a inicios de 2008, Rodríguez reflexiona sobre el aspecto cambiante de nuestra nación. García y Rodríguez están ahora entre los diez apellidos más comunes de los Estados Unidos. Les guste o no, los Estados Unidos están empezando a verse un poquito más *brown*. Haga espacio, señor Jones.

Me refiero a «El arrepentimiento de Richard Rodríguez» pensando que él nunca ha hecho un rechazo público de sus ideas, y tampoco ha buscado formalmente el perdón de nadie. Pero Rodríguez ha madurado y evolucionado. Él ya no es el estudiante consciente de su condición que trata de impresionar o de encajar con los demás. Tampoco se preocupa ya sobre ser un hombre asimilado de clase media americana. Él está ahora en su sexta década de vida, y durante toda su vida ha estado escribiendo ensayos que le ha dictado su corazón sobre sus propias realidades y a menudo esas realidades se extienden a nuestras vidas, o al menos nos permiten experimentar otro punto de vista diferente al nuestro.

Después de leer cuidadosamente las reflexiones de Rodríguez, no hay duda de que el hijo pródigo no solo ha regresado a trabajar en el viñedo literario de su padre, sino que se ha probado como el más trabajador. 

Traducción del inglés por Tomás Ramos Rodríguez.

Bibliografía

Mohr, Nicholasa: «The Journey Toward a Common Ground: Struggle and Identity of Hispanics in the U.S.A», *The Americas Review*, No. 18, vol. 1, primavera de 1990, pp. 81-85.

Phineey, Jean S.: «Ethnic Identity and Self-Esteem: A Review and Integration» en Amado M. Padilla: *His-*

panic Psychology: Critical Issues in Theory and Research, Thousand Oaks, Sage Publications, 1995.

Rodríguez, Richard: *Hunger of Memory: The Education of Richard Rodríguez*, Boston, David Godine, 1982.

———: *Days of Obligation: An Argument with my Mexican Father*, Nueva York, Viking, 1992.

———: *Brown: The Last Discovery of America*, Nueva York, Viking, 2002.

Rodríguez, Richard A.: *A Qualitative Study of Identity Development in Gay Chicano Males*, tesis para el doctorado, Salt Lake City, Universidad de Utah, 1991.

Sollors, Warner (ed.): *The Invention of Ethnicity*, Oxford, Oxford UP, 1989.

El recuerdo (Robert Kaiser)



MIGUEL LÓPEZ

La globalización y el gesto canibalesco en *The Rag Doll Plagues*, de Alejandro Morales

*You taught me language, and my profit on't
Is, I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your language! [¡Me habéis enseñado
a hablar, y el provecho que me ha reportado / es saber
cómo maldecir! ¡Que caiga sobre vos la roja peste, /
por haberme inculcado vuestro lenguaje!]*

WILLIAM SHAKESPEARE: *The Tempest*: 1, 2

Desde los años 70 el debate sobre la identidad cultural ha marcado un gran sector de la producción novelística chicana en la cual se ha tratado el mestizaje cultural como una respuesta a las políticas anglocéntricas. Obras como *Bless Me*, *Ultima* (1972), de Rudolfo Anaya, *The Road to Tamazunchale* (1978), de Ron Arias, hasta el ensayo «Borderlands/La frontera» (1987), de Gloria Anzaldúa, han replanteado con el sello de su tiempo la importancia del mestizaje. La novela *The Rag Doll Plagues* (1992), de Alejandro Morales, trata de la relación de la identidad revalorizando el concepto de mestizaje al trazar su evolución en la historia de México y en las comunidades chicanas en los Estados Unidos. En esta obra, Morales utiliza el tropo de la plaga para resaltar las fobias de contagio que se dan con el establecimiento de barreras socioculturales y las llamadas políticas de la lengua entre la ciudad de México y Los Ángeles.

En su obra *The Rag Doll Plagues*, en tres períodos –pasado colonial, presente poscolonial y futuro neocolonial–, Morales plantea cómo la metáfora de la plaga sirve para dismantelar las divisiones sociales originadas en plataformas de control social que se basan en el discurso

colonial.¹ En las tres partes de la novela, las imágenes de los cuerpos enfermos de los ciudadanos en las grandes metrópolis mexicana y norteamericana describen sociedades en proceso de crisis y cambio. Por consiguiente, la metáfora de la plaga sirve en la obra de Morales para evidenciar cómo actúan los mecanismos de control sobre las comunidades urbanas, y a su vez cómo se forman nuevas alianzas a través del mestizaje, la zona de contacto y la «reconversión cultural», término que emplea Néstor García Canclini para señalar cómo sectores populares reciclan sus imaginarios para participar en esferas globales sin la intervención del Estado, redefiniendo con ello su papel en la sociedad contemporánea y en los procesos de sedimentación. Para García Canclini, la «reconversión cultural» capacita a sectores hegemónicos y subalternos para apropiarse y circular sus imaginarios y herramientas culturales produciendo un flujo que permite desestabilizar la función mediadora de la modernidad por lo general adjudicada al Estado («Cultural Reconversion»: 30-32).

The Rag Doll Plagues aborda las implicaciones del mestizaje de diversas maneras: mestizaje de razas, cruces culturales y tecnológicos, y de clases sociales. Significativamente, aunque se sugiere el mestizaje entre diferentes grupos, este no se logra y los relatos sirven para señalar cómo el miedo al contacto predomina como método de control. La primera parte de *The Rag Doll Plagues* ilustra cómo en una versión ficcionalizada del pasado colonial, la Ciudad de México cae víctima de una misteriosa plaga que la gente denomina «La Mona», la que mata por igual a criollos novohispanos, mestizos e indígenas. Un médico español de nombre Gregorio de Revueltas es mandado por el virrey para luchar contra la enfermedad mezclando el saber médico europeo con el amerindio, pero la enfermedad supera estos esfuerzos y

termina aniquilando a un vasto sector de la población de la colonia novohispana. En la segunda parte de la novela, titulada «Delhi», Morales retoma el tema del contagio a través de su representación del personaje de Sandra Spear, una mujer de origen judío que en una transfusión de sangre contrae el virus del sida. A medida que la enfermedad avanza y que los esfuerzos de la ciencia médica fracasan en la cura de la entonces desconocida enfermedad, Sandra y su novio, el médico Gregory Revueltas, viajan a México a buscar un remedio en las tradiciones curativas indígenas; sin embargo, este intento fracasa y Sandra perece. En esta segunda parte, que toma lugar en Los Ángeles y sus alrededores, se cuestionan los esfuerzos de Gregory y Sandra por establecer el contacto intercultural, ya que persiste el miedo al contacto en el presente novelístico. En la última parte, «Lamex», reemerge una nueva peste en la que solo la transfusión de la supuesta «sangre pura» de los habitantes de la megalópolis mexicana puede salvar a los enfermos de la ciudad de Los Ángeles, en un futuro apocalíptico. El título «Lamex» se refiere a una nueva configuración geográfica en que no existe la frontera geográfica entre México y los Estados Unidos, pero persisten divisiones de clase y raza.

Entonces, en la primera parte, «Mexico City», situada a fines de la colonia, se representan fobias de contacto, a la vez que vemos cómo el conocimiento médico controla «el espacio urbano»; la segunda parte de la novela cuestiona la resistencia a la mezcla interracial de la sociedad norteamericana a finales del siglo xx; y finalmente, la tercera parte de la novela ubicada en un futuro distópico, muestra el mestizaje biológico y la reconversión cultural como única manera de sobrevivir en el futuro posmetropolitano. El presente ensayo se enfocará en las partes primera y tercera, donde se ve más claramente la transición desde la ciudad letrada colonial a la posmetrópolis futurista.

Al igual que en la versión ficcionalizada del pasado colonial y el presente angelino, en el «Lamex» futurista, Morales narra, mediante trops de la literatura utópica, cómo la confianza en la ciencia y en los avances tecnológicos no alivian la condición estructural de los miedos fóbicos al contacto que han organizado la dis-

1 Como Susan Sontag en *Illness as Metaphor* ha señalado que «Medical imagery has been used widely in satirical attacks on society, and diseases have always been used as metaphors to enliven charges that a society was corrupt or unjust» [«la imagería médica se ha usado mucho en ataques satíricos a la sociedad y las enfermedades siempre se han utilizado como metáforas para animar acusaciones de que una sociedad era corrupta o injusta»] (42).

tribución de saberes y poderes desde la ciudad letrada. En su artículo «The Image of Medicine in Utopian and Dystopian Fiction», Frank Dietz señala cómo la literatura utópica puede ser un buen indicador de fobias, miedos y esperanzas presentes, proyectadas a una sociedad ficticia en un tiempo futuro. Dietz apunta que el uso de la ciencia —en especial la medicina— resalta los ideales de la utopía que se ocupa en la promoción del estado perfecto para el individuo. Como contraparte del discurso utópico tenemos la distopía que representa la desconfianza en el futuro vista en novelas como *1984*, de George Orwell y *Brave New World*, de Aldous Huxley. La tercera parte de *The Rag Doll Plagues*, en particular, aborda varias de las cuestiones que Dietz observa, ya que Morales ubica la acción de «Lamex» en una sociedad futura que tiene elementos del discurso utópico y de su antípoda el distópico, haciendo una crítica creativa a la globalización y a la presupuesta distribución de sus beneficios en una megalópolis. En la tercera parte, «Lamex», precisamente es donde vemos cómo fracasa la utopía modernizadora, motor de la globalización, y surge en su lugar la lógica de la reconversión cultural desde el margen.

El discurso del mestizaje se relaciona necesariamente con el discurso de la degeneración, ya que la retórica del progreso conlleva el miedo al atavismo, o sea, el retroceso a estados primitivos de la civilización. El discurso de la degeneración sirve para edificar barreras entre grupos sociales. Con la modernización y expansión colonial generadas por los poderes europeos durante el siglo XIX, se generó una serie de teorías sobre el contacto interracial que presentaban el contacto con los grupos colonizados como un peligro de lo que dio en llamarse «la cara siniestra del progreso».² Esta noción condujo entonces a ver el contacto interracial con miedo porque incorporaba la sangre de las llamadas razas inferiores a los llamados estratos superiores. Este contacto con el otro en realidad escondía la atracción por el contacto con el colonizado, operando entonces una dinámica de deseo

2 La referencia es al libro de Chamberlin y Gilman: *Degeneration: The Dark Side of Progress*.

y repulsión simultáneas como apunta Robert Young en *Colonial Desire*:

Such social theories did not just use notions of hybridity in a merely metaphorical way, they were elaborated around the different effects of the conjunction of disparate bodies derived from received knowledge about the literal issue of sexual interaction between the races. In the different theoretical positions woven out of this intercourse, the races and their intermixture circulate around *an ambivalent axis of desire and aversion: a structure of attraction, where people and cultures intermix and merge, transforming themselves as result, and a structure of repulsion, where the different elements remain distinct and are set against each other dialogically* [Tales teorías sociales no solo usaban los conceptos de hibridez de modo meramente metafísico, sino que se elaboraron en torno a los diversos efectos de la conjunción de cuerpos dispares derivados del conocimiento recibido sobre el aspecto literal de la interacción sexual entre las razas. En las diferentes posiciones teóricas extraídas de este intercambio, las razas y su mezcla circulan en torno a *un eje ambivalente de deseo y aversión: una estructura de atracción en que la gente y las culturas se entremezclan y fusionan, con el resultado de transformarse ellas mismas, y una estructura de repulsión, en que los elementos diferentes permanecen bien distinguidos y se colocan dialógicamente unos contra otros*]. [19, énfasis mío]

De acuerdo a Young, el deseo colonial forma una operación simultánea de identificación con el otro y de repulsión del otro, haciendo evidente la subjetividad del colonizador. De esta manera el deseo por el otro es reprimido por una noción de degeneración que resalta la fobia de contagio que coexiste con el deseo por el otro.

En los estudios de las culturas en Latinoamérica desde mediados del siglo XX se han venido refinando conceptos como transculturación, hibridez y heterogeneidad conflictiva para estudiar las diferentes maneras de describir la dinámica intercultural que se originó

con el contacto cultural entre europeos y americanos.³ Mary Louise Pratt ha señalado cómo desde el primer momento de contacto euroamericano se dieron inicio a diversas prácticas del poder colonial desde diferentes instancias, como lo refleja el texto *Nueva crónica y buen gobierno* (1615), del cronista andino Felipe Guamán Poma de Ayala. En la introducción a *Imperial Eyes*, Pratt ha estudiado el desarrollo de discursos híbridos que ejemplifican la influencia mutua entre América y Europa. Para Pratt la transculturación ocurre en lo que ella denomina zonas de contacto: «Social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination –like colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today–» [«Espacios sociales en que culturas dispares se encuentran, chocan y forcejean una con otra, muchas veces en relaciones muy asimétricas de dominio y subordinación –como el colonialismo, la esclavitud o sus secuelas según se les vive hoy en todo el mundo–»] (4). Lejos de proponer la transculturación como una mezcla armónica de culturas –como lo sugerían anteriormente modelos como el mestizaje–, Pratt subraya que el contacto intercultural es multidireccional efectuándose bajo condiciones de coerción, conflicto y negociación dentro de las zonas de contacto.⁴

3 Originalmente usado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), el término transculturación venía a sustituir términos como aculturación y deculturación que denotaban la pérdida de la cultura original por parte de sectores subalternos frente a la imposición de una cultura ajena. Ángel Rama en *Transculturación narrativa* (1982) llama la atención sobre la transculturación en la literatura, en donde las versiones del subalterno no cesan de fungir pese al impacto de la colonización. Por su parte, Mary Louise Pratt en *Imperial Eyes* (1992) desarrolla este concepto, aplicándolo a los relatos de viajeros europeos en los siglos XVIII y XIX.

4 Aun cuando la transculturación propicia el flujo de saberes y materiales culturales, dicho intercambio es problemático, ya que ocurre dentro de «[...] the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable con-

Roberto Fernández Retamar en su célebre ensayo *Caliban*, nos invita a pensar en las implicaciones del cruce cultural en un espacio poscolonial y especialmente en las apropiaciones mutuas. Más aún, la necesaria presencia del *cannibal* como síntoma de la barbarie máxima nos ayuda a pensar en nuestro momento globalizado en la lógica del mercado y en justos y pecadores. Lo que resulta interesante es que el caníbal se postula como la identidad plenamente americana, la representación más leal de la resistencia y del acomodo. Curiosamente, aunque diversas culturas entran en contacto en la obra de Morales, no se realiza una síntesis como propondría la noción clásica de mestizaje expuesta en *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viaje a la América del Sur* (1925),⁵ al contrario, se subraya la necesidad de concebir nuevos conceptos de conciencia social ejemplificados por la noción de multiculturalismo. Morales ubica su novela en tres períodos distintos en que se sitúan y reformulan el contacto intercultural y sus implicaciones –transculturación, hibridez, multiculturalismo y reconversión cultural– como alternativas que cuestionan los relatos disciplinarios que las sociedades colonial y poscolonial han hecho en torno a la raza y la ciudadanía en las metrópolis americanas.

flict» [«(...) el espacio en que pueblos separados geográfica e históricamente entran en contacto uno con otro y establecen relaciones sostenidas, que casi siempre incluyen condiciones de coerción, desigualdad radical y conflicto insoluble»] (6).

5 Manuel Martín-Rodríguez señala atinadamente cómo el mestizaje en *The Rag Doll Plagues* no se muestra como un discurso terminado y armónico: «This mestizaje does not stem from the notion of an eventual product [...] what *The Rag Doll Plagues* celebrates is continuous *mestizaje*: between Mexicans and Spaniards (in part one), between Mexican Americans and Jews (in part two) and Mexican Americans and Asian Americans (in part three) [...] the emphasis is on the process» [«Este mestizaje no surge del concepto de un posible producto posterior (...) lo que *The Rag Doll Plagues* celebra es el mestizaje continuo: entre mexicanos y españoles (en la primera parte), entre mexicanoamericanos y judíos (en la segunda parte) y entre mexicanoamericanos y asiático americanos (en la tercera parte) (...) el énfasis se encuentra en el proceso»] (94).

Próspero o el signo del amo

La primera parte de *The Rag Doll Plagues*, «Mexico City», se ubica en las décadas finales de la colonia –en 1788–, y se centra –como antes mencionamos– en las actividades de un médico español, don Gregorio de Revueltas, que por órdenes del virrey asiste a los escasos servicios públicos en la cura de una misteriosa plaga que la población ha dado en llamar «La Mona»,⁶ y que azota la Ciudad de México. En la primera parte de *The Rag Doll Plagues*, en lugar del mestizaje ser la síntesis de los dos grupos, el indígena y el español, lo que Morales destaca es la transculturación del personaje peninsular Gregorio –emblema de un Próspero ilustrado–, quien pasa de conquistador a conquistado como efecto de la plaga que afecta el medio urbano.

El médico español Gregorio de Revueltas llega al Nuevo Mundo no por su convicción para salvar humanos en contra de las plagas, sino por mandato del rey. Desde los primeros momentos del médico en el Nuevo Mundo se destaca su perspectiva colonizadora,

6 Es importante señalar que Morales basa la descripción de las plagas en *The Rag Doll Plagues* en la historia de las varias epidemias que afectaron Nueva España desde la fundación de la Ciudad de México. Desde el momento del contacto inicial euroamericano se señaló un descenso poblacional de varios grupos amerindios debido a los nuevos organismos traídos del Viejo Mundo, como han señalado Woodrow Borah, Sherburne F. Cook, y recientemente, Noble David Cook. Epidemias de sarampión y viruela diezmaron la población de los centros urbanos haciendo más fácil la dominación de los pueblos indígenas y la apropiación de sus tierras durante el período de la colonización. Tzvetan Todorov señala que tanto el mestizaje como las plagas cambiaron el entorno mesoamericano, facilitando la conquista. La Ciudad de México en especial fue propensa a sus efectos debido al estancamiento de sus aguas, en donde los desperdicios y desechos humanos eran situados en canales expuestos al contacto humano. Durante la colonia, varias enfermedades infecciosas significaron una constante preocupación para las administraciones virreinales; desde 1733 hasta 1792 hubo epidemias que menguaron los servicios y marcaron el descenso de la población. Aunque las plagas que cita Morales en su texto son ficticias, la amenaza de epidemias debido a diversos factores, como la falta de medidas de salubridad, así como una dieta pobre en vitaminas, era constante en la colonia.

refiriéndose al mundo americano en términos de espacio «degenerado» tanto física como moralmente, como glosa la siguiente cita:

Delicate features distinguished the brown faces of the carved angels sounding trumpets from the opulent baroque doorway of the royal palace in the City of Mexico. [...] The cherub's golden wings shimmered in the afternoon sun, which passed over the center of the Main Plaza, and contrasted with the *filthy central fountain where Indians, Mestizos, Negros, Mulattoes and the other immoral racial mixtures of humanity drank and filled clay jugs with foul dark water while they socialized* [Rasgos delicados distinguían los rostros pardos de los ángeles tallados que hacían sonar trompetas en la opulenta entrada barroca del palacio real de Ciudad de México. (...) Las alas doradas del querubín brillaban al sol de la tarde que pasaba sobre el centro de la Plaza Principal y contrastaba con la *sucia fuente central donde indios, mestizos, negros, mulatos y las demás mezclas raciales inmorales de la humanidad bebían y llenaban jarras de arcilla con fétidas aguas oscuras mientras conversaban*]. [11, énfasis mío]

Como demuestra la cita, el narrador inicialmente se dirige a los pobladores en términos de fobia de contagio como seres enfermos e «inmorales». En el pasaje citado, el esplendor de los edificios oficiales –como símbolo del poder colonial– contrasta con las imágenes de la degradación y la pobreza de la población heterogénea que se agrupa en la Plaza. La función de la ciencia y, en especial, el vocablo «degeneración» como un discurso de control social no es nada nuevo en el espacio territorial conocido ahora como México. Esta cita evoca el ensayo «Alboroto y motín de los indios de la Ciudad de México» (1693) del letrado novohispano Carlos de Sigüenza y Góngora, quien se refiere a la heterogeneidad cultural mexicana en términos similares a los del ficticio narrador de la novela de Morales.⁷ En las citas del letrado

7 El documento también conocido como «Carta al almirante Pez» resume los levantamientos que con motivo de la carestía de alimentos en la ciudad –y también por causa de la peste– desem-

novohispano y del ficticio personaje de la novela de Morales operan dinámicas de fobia de contagio a un cuerpo social heterogéneo. El papel del médico peninsular como director del Real Protomedicato⁸ establece paralelos con la ciudad letrada teorizada por Ángel Rama. Como señala Rama, el saber del letrado sirve como una operación instrumental en la que el orden europeo se transplantaba a las emergentes sociedades coloniales:

Para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración de poder, para cumplir su misión civilizadora, resultó indispensable que las ciudades, que eran el asiento de la delegación de los poderes, dispusieran de un grupo social especializado, al cual encomendar esos cometidos. Fue también indispensable que ese grupo estuviera imbuido de la conciencia de ejercer un alto ministerio sacerdotal. Si no el absoluto metafísico, le competía el subsidiario absoluto que ordenaba el universo de los signos, al servicio de la monarquía de ultramar. [23]

Dentro de ese grupo de letrados cabría apuntar la función de los médicos reales que precedieron el momento libertador de la independencia. La función de los médicos como organizadores del espacio social de la polis también estaba ligado al cuerpo de la república que empezaba a formarse sobre las bases de las sociedades indígenas. La mezcla de razas, sin embargo, esconde en

bocan en una rebelión de los grupos marginales en la colonia novohispana: «[...] preguntárame Vmd. cómo se portó la plebe en aqueste tiempo y respondo brevemente que bien y mal; bien, porque, siendo plebe tan en extremo plebe, que solo ella lo puede ser de la que se reputare la más infame, y lo es de todas las plebes, por componerse de *indios, de negros criollos y bozales de diferentes naciones, de chinos, de mulatos, de moriscos, de mestizos, de zambaigos, de lobos y también de españoles* que, en declarándose zaramullos (que es lo mismo que pícaros, chulos y arrebatcapas) y *degenerando* de sus obligaciones, son los peores entre tan ruin canalla». (181, énfasis mío).

⁸ Luis Leal señala que Morales declara que se inspiró en el libro de John Tate Lanning acerca del Real Protomedicato en Nueva España para escribir esta parte de *The Rag Doll Plagues* (41).

el fondo la dinámica ambivalente del deseo colonial que problematiza los límites entre civilizador y colonizado. En el pasaje arriba citado, la noción de orden de la plaza se contrapone a la noción de caos, degeneración y peligro que la mirada científica localiza en el cuerpo de los habitantes de la colonia.

La entrada del médico a la colonia nos revela un mundo dantesco en el que la plaga ocupa un lugar central:

As we moved deeper into the bowels of the city, I found that the living conditions could only be described as stomach-wrenching. Upon my entering in the city for the first time I had observed horrible sanitary conditions in the Central Plaza, but those seemed trite compared to what I was seeing now. Only a block from my residence I was shocked by the bodies of hundreds of dead dogs in a pile covered with a blanket of flies that undulated like a black hair net on and above the decaying carcasses. Utterly filthy people argued over the freshest ones [Al internarnos en las entrañas de la ciudad, encontré que las condiciones de vida solo podían describirse como nauseabundas. Al entrar por primera vez en la ciudad había observado las horribles condiciones sanitarias de la Plaza Central, pero estas parecían normales en comparación con lo que ahora veía. A solo una cuadra de mi residencia me sorprendieron los cuerpos de cientos de perros muertos en una pila cubierta por una frazada de moscas que ondulaba como una redecilla negra sobre los cuerpos en descomposición. Personas miserablemente sucias peleaban por los más frescos]. [25]

Como vemos, el mundo de la colonia amenaza los conceptos de civilización a los que se adhiere el galeno Gregorio de Revueltas.⁹ En efecto, la retórica coloni-

⁹ María Herrera-Sobek en su análisis del personaje de la novela de Morales advierte que: «Don Gregorio's rhetorical mode of speaking identifies him with the colonial project, and the tropes he employs aid in the establishment, continuation, and affirmation of colonial authority» [«la forma retórica de hablar de Don Gregorio lo identifica con el proyecto colonial y los tropos que emplea ayudan al establecimiento, continuación y afirmación de la autoridad colonial»] (101).

zadora es patente en el inicio de la novela y resalta el proceso de identificación cultural del doctor Gregorio de Revueltas de conquistador a conquistado, que se lleva a cabo más tarde gracias a su lucha en contra de las epidemias. El saber médico se convierte entonces en una forma de curar la ansiedad del letrado por establecer su identidad como colonizador en contraste con el mundo peligroso, impredecible y heterogéneo de la población colonial.

Los primeros contactos del médico español con la población y el entorno novohispano en la novela de Morales son referidos en términos del peligro de contaminación, ya que representa un reto para la integridad ontológica de la conquista: «*I was determined to show no fear to these savages who could not possibly have souls. For a long distance the road followed the river. I glimpsed out to see fully clothed corpses being lapped by the current*» [*Estaba decidido a no mostrar miedo a estos salvajes que era imposible que tuvieran alma*. La carretera seguía al río durante un largo tramo. Miré fuera para ver cadáveres totalmente vestidos lamidos por la corriente] (13, énfasis mío). Desde este momento inicial se establece en la novela la lucha del doctor De Revueltas por establecer un sentido de superioridad sobre el mundo americano y sus habitantes, a pesar de la fascinación que gradualmente lo hace sentirse atraído por el otro. El oficio médico tiene un objetivo fijo y claro de sustentar los proyectos de colonización en el Nuevo Mundo, como vemos en el siguiente comentario del narrador peninsular: «*The people of the colonies had to be convinced that they were better off living as part of the Empire than separate from it. Therefore I was here to quell the fires of revolutionary fervor by extinguishing the illnesses in the fevered populace*» [*Era necesario convencer a los pobladores de las colonias de que les era mejor vivir como parte del Imperio que aparte de él. Por tanto estaba aquí para sofocar los fuegos de fervor revolucionario extinguiendo las enfermedades que inflamaban al populacho*] (16). En su puesto oficial como director del Real Protomedicato, Gregorio de Revueltas desempeña un papel dentro de la ciudad letrada al implementar medidas sanitarias con el fin de afianzar el poder imperial en la colonia.

Aunque el control de la epidemia se convierte en una nueva forma de dominio de la civilización europea sobre la «barbarie» americana, aquel habilita al médico para poner a prueba la identidad del colonizador en medio del desastre: «*I found myself forlorn and secluded at the center of a sick world*» [*Me sentí desamparado y aislado en el centro de un mundo enfermo*] (22). Gregorio se encuentra como el único español que lucha en contra de la peste pero también este ambiente es propicio para el contacto transculturador que actúa por medio de una atracción por lo otro. Como vemos en la siguiente declaración del narrador:

Poverty and illness attracted me, as if I needed to get closer to that which I rejected. On the way to Mexico City I had experienced this emotion once before. The intense colors of the flowers and plants, the beautiful birds and the massive trees and vines of the extraordinary rain forest were the jungle I had read about and imagined. As my caravan went along, young natives reached out with open palms and ran alongside the carriage [La pobreza y la enfermedad me atraían como si necesitara acercarme más a aquello que rechazaba. Ya una vez había experimentado esa emoción camino a Ciudad de México. Los colores intensos de flores y plantas, las bellas aves y enormes árboles y lianas de la extraordinaria selva pluvial eran la jungla sobre la que había leído y había imaginado. Según mi caravana avanzaba, jóvenes nativos extendían las palmas abiertas y corrían junto al carruaje]. [13, énfasis mío]

La atracción por la naturaleza americana como un *locus* para ejercer el poder civilizador es un tópico clásico en la literatura colonializadora desde Cristóbal Colón. Lo impactante de este párrafo es la atracción también por la pobreza y la enfermedad por parte del doctor De Revueltas. Esa fascinación por el otro, que Robert Young definiría como deseo colonial, opera en Gregorio como una búsqueda de la identidad del colonizador que va más allá de los relatos de los libros leídos, y que evidencia cómo para la definición del yo es necesaria la presencia del otro.

Al final de esta primera parte de la novela, salvar vidas se convierte en una obsesión para el médico, quien termina adaptándose al mundo americano como consecuencia de la plaga. En el siguiente pasaje de «Mexico City», en las palabras de otro personaje, el padre Jude, un fraile franciscano que sirve de guía al doctor Gregorio de Revueltas:

A great plague has erupted and poisoned our populace. It has ravaged the country and is now moving into the capital. [...] The monster spreads and horribly kills our people. It first attacked the Indians and now it infects the Spaniards. This disease takes everyone, regardless of sex, race, age or rank. It is a just disease [«Una gran plaga ha estallado y envenenado a nuestra población. Ha asolado el campo y ahora se mueve hacia la capital. (...) El monstruo se extiende y mata horriblemente a nuestro pueblo. Primero atacó a los indios y ahora infecta a los españoles. Esta enfermedad ataca a todos, sin tomar en cuenta sexo, raza, edad o posición. Es una enfermedad justa»]. [21]

Notoriamente, el «efecto degradante» del mundo americano transgrede los límites de raza y clase para impactar incluso a los conquistadores, poniendo en peligro las empresas «civilizatorias» del imperio: «Even the well-dressed men and women of obvious Spanish upbringing and education walked slowly with the pallor of illness upon their countenance» [«Incluso hombres y mujeres bien vestidos, de evidente formación y enseñanza españolas, caminaban lentamente, con la palidez de la enfermedad en el semblante»]. (15) Si antes la asociación de la plaga con referencia a los grupos afectados –racialmente estigmatizados– era de desprecio y desconfianza, ahora la metáfora de la contaminación se extiende a toda la población, formando una noción de comunidad cultural causada por la plaga. La plaga se representa en los primeros momentos de esta parte de la novela como un castigo divino y como parte de la naturaleza del mundo americano. De esta manera, sutilmente, el vocablo «plaga» se desliza traduciéndose como sinónimo de mestizaje e hibridez.

Entonces, en definitiva, la plaga se convierte en un tropo necesario para definir la misión civilizadora del proyecto colonizador: «I understood that the saving of *these people* ensured my physical and mental endurance, and most important, the survival of *my soul*» [«Comprendí que salvar a *estas personas* garantizaba mi entereza física y mental y, lo que es más importante, la supervivencia de *mi alma*»] (44, énfasis mío).

A través de su lucha contra la plaga, el médico español se acerca más a las comunidades mexicanas y, gradualmente, su miedo cede a la transculturación. En la siguiente cita se contrasta su impresión al llegar a la Ciudad de México por primera vez y su actitud hacia la ciudad que se presenta ahora:

From the moment I had set foot in this land, I walked with *fear*. Now I walked with experience and a desire to make the world better. After three years, the city was cleaner, safer. Criminals were punished, the obscenities practiced in public places by the desperate were banned. The clogged drainage systems received attention [Desde el momento en que puse un pie en esta tierra, caminé con *temor*. Ahora caminaba con experiencia y un deseo de hacer mejor el mundo. Después de tres años, la ciudad era más limpia, más segura. Los delincuentes eran castigados, las obscenidades que los desesperados practicaban en lugares públicos se prohibieron. Los sistemas de alcantarillados tupidos recibieron atención]. [44, énfasis mío]

Para el narrador, el espacio americano pasa de ser un lugar de contagio y de peligro a ser representado como un espacio propio ajeno a la metrópoli española. Como hemos visto, en la primera parte de *The Rag Doll Plagues* en lugar del mestizaje ser la síntesis de los dos grupos, el indígena y el español, lo que Morales destaca es la transculturación del doctor Gregorio de Revueltas en la metrópolis colonial. En la escena final de esta parte de la novela, el médico peninsular decide quedarse en Nueva España marcando una etapa más en el proceso de transculturación que lo hace permanecer en el mundo americano en momentos en que

se anuncia el inicio de la guerra de independencia: «[...] my concerns were no longer of life in the Old World, but of life here in Mexico» [«(...) No me preocupaba ya la vida en el Viejo Mundo, sino la vida aquí en México»] (64). La transculturación de Gregorio se completa cuando adopta a una niña mestiza cuya madre cayó víctima de la plaga, y empieza a pensar en América como su verdadera patria. Mientras en la primera parte es obvia la transformación del médico Revueltas a la identidad criolla, en la siguiente parte a discutir el futuro incierto del mestizaje y sus cruces alimentan la imaginación del autor para proponer un reacomodo del pasado en el futuro. Estas posibilidades de formar vínculos entre grupos sociales se abordaban con variantes audaces en la última parte de la novela, que tiene lugar en el sur de California, en un futuro apocalíptico.

Los espacios calibanescos en «Lamex»

En el mundo del futuro descrito en la tercera parte, llamada «Lamex», Morales nos pone en contacto con una civilización donde la tecnología médica, las relaciones políticas y una sociedad de consumo se confunden. Mientras que en el pasado mexicano y en el presente angelino el mestizaje se sugiere pero no se logra, en «Lamex» diversas formas de contacto intercultural se ofrecen como solución para el futuro de las poblaciones «euroamericanas». En la visión fantástica de *The Rag Doll Plagues*, la capacidad de adaptarse a las condiciones de explotación humana y ecológica dota a los residentes de la Ciudad de México de defensas biológicas que logran derrotar a las plagas que un mundo futuro tecnologizado al extremo crea a su paso. Es por medio de esta especie de «reconversión cultural» al nivel biológico que los sectores marginales pueden salvar su cultura, ya que la supuesta «sangre pura» de los mexicanos se convierte en una mercancía de alta prioridad para los «euroamericanos», que padecen de la plaga y solo se pueden salvar con la transfusión.

En la tercera parte de *The Rag Doll Plagues*, entonces, Morales continúa su examen clínico de la metrópolis americana desde la perspectiva de un mundo utópico fragmentado y desfamiliarizado que propone

borrar, pero en efecto amplifica los desajustes sociales. El mundo del futuro, al igual que el pasado y el presente, es narrado a través de la mirada flaneurística del doctor Gregory Revueltas, un descendiente del personaje inicial, quien es un experto en «medical-biological-environmental genetics» [«genética médica, biológica y ambiental»]. Gregory, al igual que el director del Real Protomedicato Gregorio de Revueltas, de «Mexico City», desempeña un papel central en la higiene pública ya que es el director de Salud en el corredor entre Los Ángeles y la Ciudad de México.

En el futuro, Canadá, los Estados Unidos y México han formado un bloque que Morales ha intituido «The Triple Alliance».¹⁰ Esta nueva configuración multinacional borra las fronteras geográficas y promete garantizar que los habitantes del territorio obtengan servicios y derechos, trabajo y prestaciones sin importar el origen étnico ni la procedencia nacional. Pese a que muchos de los problemas actuales, como la inmigración ilegal a los Estados Unidos, son resueltos por este pacto tripartita de «Lamex», también en la Triple Alianza surge otra serie de problemas que subrayan el miedo al contacto como causante de la segregación racial, económica y cultural de las poblaciones subalternas. De nuevo, Morales pone de relieve el tema de la plaga para representar la sociedad del futuro postTLC como un cuerpo enfermo. En la supuesta utopía de «Lamex», como en las secciones anteriores de la novela, se continúan las políticas de control basadas en las fobias de contagio.

En «Lamex», la zona occidental de México y de Los Ángeles se funden en una sola franja cultural, económica y política posmetropolitana, desapareciendo la línea divisoria méxico-estadunidense. Como Edward Soja propone:

Building on simulations of traditional concepts of liberal democracy, neoliberalism has forged a new

¹⁰ La referencia es obvia al Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA/TLC) entre Canadá, México y los Estados Unidos, que anunciaba la entrada de México al primer mundo durante el mandato de Carlos Salinas de Gortari.

synthesis or hybrid that effectively rationalizes, celebrates, and promotes the globalization process and the increasing globality of industrial production, commercial trade, financial integration, and information flow. It has brought to the fore a new class of economic and political entrepreneurs who operate not only transnationally but also at the national, regional, metropolitan, and local scales [El neoliberalismo, al construir sobre simulaciones de conceptos tradicionales de democracia liberal, ha forjado una nueva síntesis o híbrido que en realidad racionaliza, celebra y promueve el proceso de globalización y la creciente globalidad de la producción industrial, el intercambio comercial, la integración financiera y la corriente de información. Ha traído a primer plano una nueva clase de empresarios económicos y políticos que opera no solo de modo transnacional, sino en escalas nacional, regional, metropolitana y local]. [216]

El Tratado de Libre Comercio y su efecto en la zona fronteriza son patente, como lo demuestra el gran número de empresas de subensamblaje que predominan en la zona. Como una esperanza un tanto utópica, el neoliberalismo pretende igualar las condiciones de subsistencia en varias regiones de la esfera, pero lo que vemos en Morales es una crítica a estas esperanzas utópicas, ya que la apertura de mercados globales y la desaparición de las fronteras nacionales no equivalen en efecto a una igualdad de acceso al consumo y derechos sociales.

Aunque se nos sugiere que los problemas de la inmigración ilegal y la pobreza han sido resueltos por pactos trinacionales entre los Estados Unidos, México y Canadá, en el espacio maquilador llamado «Lamex» surge una nueva forma de discriminación racial íntimamente ligada al acceso a los servicios médicos. Al hacer esto, Morales parece sugerir que la localización de la frontera como origen de las diferencias sociales entre chicanos y anglos no está basada tan solo en la existencia de la división territorial, sino que esconde cuestiones más complejas afinadas en el miedo al contacto. Como ejemplo de esto, la desaparición de la frontera no soluciona la situación fundamental de la sociedad americana di-

vidada por diferencias sociales, en la cual vemos una fobia de contagio similar a la que describe el doctor Gregorio de Revueltas a su llegada a la colonia. Este acto de borrar el margen divisorio remarca cómo la sospecha del otro y el miedo al contacto son características comunes de proyectos hegemónicos como fueron en su tiempo la división colonial entre «república de españoles» y «república de indios», y en el siglo xx la fobia antinmigrante en California.

En el futuro, Gregory Revueltas, como sus antepasados homónimos, trata de detener el brote incesante de epidemias y plagas que surgen con motivo de los cambios ambientales y el deterioro ecológico y humano en la posmetrópolis. La trama de «Lamex» cuenta la lucha de Gregory, el personaje letrado que trata de estudiar y controlar el origen de las plagas a través de la medicina. El poder de la ciencia médica es crucial en esta parte de la novela ya que tiene una relación muy íntima con el futuro político y cultural de «Lamex», en donde los médicos determinan cuáles de los cuerpos pueden transitar en la zona gobernada por la Triple Alianza.

En esta parte de *The Rag Doll Plagues*, Gregory tiene como ayudante a una mujer de origen asiático llamada Gabi Chung. Al igual que en el pasado novohispano, en «Lamex» surgen varias plagas como efecto de drásticos cambios ambientales. El nuevo médico Gregory Revueltas transita entre varias ciudades y espacios contaminados en busca de una cura a una enfermedad misteriosa que amenaza con eliminar a un gran sector de la población de las metrópolis americanas. En el giro más revelador de la novela Gregory encuentra una «vacuna» en contra de la legendaria plaga de «La Mona» que ha vuelto a surgir: esta cura consiste en la transfusión de sangre proveniente de los habitantes de la Ciudad de México, quienes han desarrollado defensas inmunológicas después de vivir durante varias generaciones en una zona altamente contaminada: «Mexicans adapted to their environment, Mexico City, the Golgotha of pollution, growing worse after the great ecological disasters» [«Los mexicanos adaptaron a su entorno, Ciudad de México, la contaminación del Gólgota, que empeoró después de los grandes desastres ecológicos»] (181). Aunque la cura

experimental es exitosa, el Directorio de Salud de la Triple Alianza no permite la distribución de la vacuna, y la sociedad americana opta por una cura bastante grotesca que consiste en «adoptar» o comprar en el mercado negro a los «MCM's» (Mexico City Mexicans / mexicanos nacidos en la Ciudad de México) para garantizar el suministro de sangre. Irónicamente, esta única alternativa en contra de la plaga, que surge, es el mestizaje forzado de los grupos americanos, resultando en la esclavitud virtual de los mexicanos.

Como en «Mexico City», en la cual la metáfora de la plaga sirve para que el colonizador se transculture, en esta sección las mutaciones de la sangre creadas por la plaga sirven para salvar a la población de «Lamex»:

Something wonderful, biologically wonderful, had occurred to some of the people of Mexico City. Some time in the recent past, a great chemical transformation had taken place. [...] These people [...] had been transformed genetically to produce a blood that was able to sustain life in the most polluted conditions on earth [Algo maravilloso, maravilloso desde el punto de vista biológico, les había ocurrido a algunas de las personas de Ciudad de México. En algún momento del pasado reciente, se había producido una gran transformación química. (...) Estas personas (...) se habían transformado genéticamente para producir una sangre capaz de mantener la vida en las condiciones más contaminadas de la tierra]. [165]

En esta parte, Morales manipula con maestría tópicos y técnicas comunes a la literatura utópica, como el papel de la ciencia en crear productos que satisfagan necesidades y deseos humanos, y la confianza ciega en que el progreso económico y tecnológico resultará en una igualdad social a través de la frontera, como muestran los planteamientos neoliberales del Tratado de Libre Comercio. Sin embargo, los efectos de la globalización enfatizados en *The Rag Doll Plagues* revelan una visión deshumanizada y grotesca del futuro, ya que las personas se convierten literalmente en máquinas. Mo-

rales subraya cómo, pese al mayor progreso tecnológico, en el territorio sin fronteras que constituye Lamex se postula una desconfianza en la ciencia como una forma de alcanzar igualdades y derechos democráticos y de establecer un progreso humanizado sin afectar negativamente al medio ambiente. Esto termina poniendo en tela de juicio la noción de la modernización global, ya que en la novela de Morales los avances técnicos en materia de servicios médicos no llegan a todas las capas sociales no obstante los ideales de la utopía globalizadora que los gobiernos estadounidense y mexicano han planteado desde la segunda mitad del siglo xx.¹¹

Aunque los mexicanos de la posmetrópolis viven en un solo país, no se produce una conciencia completamente igualitaria, sino por el contrario se implica una nueva forma de subordinación, ya que son los mexicanos los que militan en el ejército de la Triple Alianza para defender los pactos económicos y comerciales del eje México, los Estados Unidos y Canadá como reflexiona el médico Gregory Revueltas:

My country had prepared them for this role. Mexicans were highly trained and disciplined in militarized labors. Mutual respect endured between the Mexicans, Canadians and United Statesians, but there still persisted an attitude of apprehension, particularly toward the Mexicans [Mi país los había preparado para este papel. Los mexicanos estaban excelentemente formados y disciplinados en labores militarizadas. El respeto mutuo entre mexicanos, canadienses y estadounidenses perduraba, pero persistía una actitud de recelo, sobre todo hacia los mexicanos]. [144]

En efecto, aunque los mexicanos componen un 90% del ejército, no tienen un papel importante en la toma de decisiones ni el mando de la Triple Alianza, pues el otro 10% está compuesto por oficiales y administradores de

11 Durante el período de gobierno de Pete Wilson se sopesó la idea de privar de servicios médicos a los inmigrantes en California.

procedencia «euroamericana». Aquí vemos una contradicción con los ideales de la utopía, ya que a pesar de que no existen diferencias legales entre los ciudadanos de la Triple Alianza, sigue subsistiendo la desconfianza y el temor al contacto con los mexicanos y los chicanos.

La nueva frontera desterritorializada,¹² «Lamex», se nos presenta habitada por anglos, chicanos y mexicanos que viven en una zona geográfica que se extiende desde Los Ángeles, pasa por la costa de San Diego y se continúa hasta la Ciudad de México. Aunque la frontera tradicional desaparece, se produce un ascenso en los niveles de vida para los mexicanos y los chicanos, surgen nuevas ciudades y comunidades basadas en el consumo. Las nuevas comunidades se dividen como «Lower Life Existence» (LLE); «Middle Life Existence» y «Higher Life Existence» (HLE) [«Existencia de Vida Inferior, Existencia de Vida Media y Existencia de Vida Superior»] en paralelo a las comunidades Alfa y Beta de Aldous Huxley, en *Brave New World*. La clase alta –formada mayormente por «Euroamericans»–, se refiere a la ocupada por los «Higher Life Existence», zonas vedadas al resto de la población que nos recuerdan las comunidades suburbanas con servicios independientes. Las comunidades «Middle Life Existence» están compuestas por individuos conformistas, grises y apáticos, que se dedican a consumir maquinalmente los productos que una megalópolis superdesarrollada hace accesibles a cada persona.

Alrededor de la Ciudad de México, al igual que en Los Ángeles, hay otras «ciudades» que conforman cordones de miseria denominados «Low Life Containment» [«Contención de la vida inferior»], habitados por seres desplazados de proyectos de superconsumo. En esta visión distópica, la mayoría del corredor entre Los Ángeles y la Ciudad de México se encuentra habitada por colectividades de los «Lower Life Existence» que provienen de diferentes sectores sociales y orígenes étnicos. En la visión distópica de Morales, la mayoría de las poblaciones de ciudades «Lower Life» se formaron

12 Manuel Martín-Rodríguez se ha referido a este término para identificar las relaciones culturales descritas en *The Rag Doll Plagues*.

después del fracaso de los sistemas penitenciarios que convirtieron a las cárceles literalmente en ciudades penales. Como las autoridades no pudieron controlar a la población de los penales, fue más fácil que las familias se trasladaran cerca del centro penitenciario y empezaran a reformar el concepto de ciudad. Con el tiempo, los centros vivenciales de «Low Life Containment» se convirtieron en unidades autónomas de los otros sistemas fuera del control de los sectores hegemónicos. El único sistema centralizado de gobierno que quedó funcionando fue el Directorio de Salud que asemeja a la institución colonial conocida en la historia y en la ficción de Morales como el Real Protomedicato.

Esta visión fantástica del futuro implica consecuentemente nuevas formas de subordinación a la modernización. Por ejemplo, el tercer personaje médico homónimo Gregory Revueltas tiene éxito en su carrera pero vive aislado en su mundo médico-tecnológico, incapaz de transformar la situación de su comunidad ni de experimentar una vida libre. Este futuro distópico, aunque ofrece mayores progresos tecnológicos, sin embargo sacrifica el desarrollo de relaciones personales que grotescamente hace que los individuos se aislen para ser más productivos en su trabajo, lo cual les impide establecer vínculos con otras personas. Como una muestra hiperbólica de la deshumanización tecnológica, tenemos una imagen grotesca y gótica en la que Gabi Chung, asistente y amante del doctor Revueltas, se amputa un brazo para que le implanten uno mecánico que le ayuda a desempeñar con más eficiencia su trabajo. Estas decisiones por parte de los ciudadanos de adoptar un brazo o no a su cuerpo se ven en la novela como obligaciones impuestas por un mundo dictatorial e inhumano, que subordina el cuerpo humano en nombre de la eficiencia: «The Triple Alliance Directorate maintained that the apparatuses like Gabi's computer arm would bridge the infinite and minute space between us and perfection» [«El Directorio de la Triple Alianza mantenía que los aparatos como el brazo de computación de Gabi podían franquear el espacio infinito y mínimo entre nosotros y la perfección»] (182). El pasaje recalca el valor crítico de la distopía tal como Dietz señala: «Dystopias reject the striving

drive for perfection and the confidence in science and progress exhibited by classical utopias» [«Las distopías rechazan el impulso forzado hacia la perfección y la confianza en la ciencia y el progreso que exhiben las utopías clásicas»] (116). El discurso distópico critica el abuso de la naturaleza que fuerza al individuo a buscar en otras áreas la solución a problemas sociales sin dañar el sistema ecológico del planeta.

Como vemos, en el futuro distópico no hay flujo social ni contacto, sino que los grupos están reunidos en torno a su forma de consumo, estatus y origen racial. Los grupos marginales son capaces de crear y absorber,¹³ modificar y replantear la supermodernización y el abuso ecológico. Uno de estos grupos vive en el sector marginal de la Ciudad de México conocido como «El Pepenador», en medio de la elevada contaminación, producto de la basura y los desechos industriales de la megalópolis mexicana. En este lugar, sin embargo, surge paradójicamente la cura de las plagas en la transfusión de sangre de un niño enfermo:

Mexico City was the most contaminated city of the Triple Alliance. [...] Daily, a brownish haze covered the Valley of Mexico. This thick smog consisted of thousands of tons of metals, chemicals, bacteria and dirt so thick that it darkened the sky like mahogany. Nevertheless, the Mexicans had lived in this irreversibly polluted toxic air for more than a century. These conditions were responsible for the steady rise of human biological mutations [La Ciudad de México era la ciudad más contaminada de la Triple Alianza. (...) A diario, una neblina parda cubría el Valle de México. Este *smog* espeso estaba compuesto por miles de toneladas de metales, productos químicos, bacterias y polvo tan espesos que oscurecían el cielo como caoba. De todos modos, los mexicanos llevaban más de un siglo viviendo en este aire tóxico irreversiblemente contaminado. Esas condiciones eran causantes del ascenso estable en mutaciones biológicas humanas]. [163]

13 Manuel Martín-Rodríguez discute esta creación en su artículo sobre *The Rag Doll Plagues*.

La población de la Ciudad de México –la más contaminada del planeta en el futuro novelístico– se adapta a las fuerzas negativas del progreso e invierte el rumbo, ya que ahora es gracias a estos procesos que la civilización sigue su curso.

Otro ejemplo de estas transformaciones, en la novela de Morales, se localiza en la comunidad de los «Lower Life Existence» llamada «El Mar de Villas»; allí es donde crece una nueva forma de organización multicultural con sus residentes que se apropian del materialismo consumista y desplazan a este con una alternativa racional de comunidad. En esta comunidad angelina, igual que en «El Pepenador» de la Ciudad de México, se emplea la reconversión cultural, usando la basura de la megalópolis para crear nuevos objetos culturales: «The practicality of objects was simple. What struck me were the brilliant windows made from the glass of broken bottles» [«El carácter práctico de los objetos era sencillo. Lo que me sorprendió fueron las brillantes ventanas hechas de cristal de botellas rotas»] (173). En «El Mar de Villas» también surgirá una nueva forma de gobierno democrático de los márgenes de Los Ángeles. Esto representa la otra utopía de «Lamex», y aunque en la utopía tradicional la confianza en el futuro estaría puesta en la ciencia y los avances tecnológicos, aquí vemos una zona heterotópica¹⁴ en donde el margen se apodera de la dirección del futuro, encargándose del tratamiento de enfermedades y el uso y consumo racional de productos que no dañen al medio ambiente.

En *The Rag Doll Plagues* los mexicanos y los asiáticos se apropian del futuro y llevan a efecto lo que Néstor García Canclini llamaría una reconversión cultural para seguir subsistiendo, implicando con ello una nueva forma de inscripción de proyectos culturales desde la marginalidad.

14 Alejandro Morales utiliza este término foucauldiano en su artículo «Dynamic Identities in Heterotopia» para referirse a la situación de la frontera del sur de California, en donde varios segmentos de la sociedad coexisten, siendo imposible de identificar su procedencia sociocultural.

Monterey Park/East Los Angeles was a center for Mexican/Asian culture. Chinese, Japanese, Koreans and Southeast Asians had migrated in great numbers at the turn of the century. [...] In order to survive and coexist, the Mexicans and Asians united economically, politically, culturally and racially. *The common cross-cultural, racial marriages were between Asians and Mexicans.* [El Parque de Monterey/Este de Los Ángeles era el centro de la cultura mexicano-asiática. Chinos, japoneses, coreanos y surasiáticos habían emigrado en gran número a fines de siglo. (...) A fin de sobrevivir y coexistir, mexicanos y asiáticos se unieron económica, política, cultural y racialmente. *Los matrimonios interraciales e interculturales eran entre asiáticos y mexicanos*]. [148, énfasis mío]

En el mundo de «Lamex» se producen nuevos intercambios culturales que transforman la sociedad americana. Esta variación comenta los cambios culturales que conlleva la globalización añadiendo un sesgo positivo y un tanto utópico. Al final, Gregory deja de trabajar para la Directiva de Salud y se une a los habitantes de la zona marginal del «Mar de Villas». Los soldados mexicanos de la Triple Alianza fuerzan a la Directiva a democratizar el gobierno, es decir el margen ocupa el centro. De esta manera, Morales subraya que en el futuro para salvar a la sociedad es necesario que los grupos subalternos desempeñen un papel determinante en la toma de decisiones.

Como hemos visto, en *The Rag Doll Plagues*, Alejandro Morales combina el tema de la ciudad como fuente de contagio y la dinámica del mestizaje para discutir las políticas culturales en México y los Estados Unidos. Si el discurso de la degeneración proponía una separación de las razas por miedo al contagio como parte de una dinámica colonial, Morales apropia este discurso para hacerlo parte de un proyecto que cuestiona la marginación de la población heterogénea en diferentes períodos de la historia. Aquí hemos trazado el desarrollo en la novela de Morales desde la colonia novohispana, donde la transculturación propone una alternativa a la ciudad letrada, hasta el futuro apocalíptico,

en el cual la reconversión cultural ofrece una alternativa al superconsumo de la posmegalópolis. La nota final en el trabajo de Morales deposita confianza en el futuro de las ciudades que empleen la reconversión cultural para evitar un desastre ecológico y así trascender las barreras sociales para formar un valiente mundo nuevo. **C**

Traducción del inglés de citas y notas al pie por María Teresa Ortega Sastriques

Bibliografía

- Borah, Woodrow, y S.F. Cook: *The Population of Central Mexico in 1548. An Analysis of the Suma de visitas de pueblos*, Berkeley y Los Ángeles, 1960.
- Castillo, Debra A.: «The Tropics of the Imagination: “Quetzalcoatl and All That”», *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*, Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman (eds.), Londres y Hanover, Dartmouth College, 1997, pp. 67-98.
- Chamberlin, J. Edward y Sander L. Gilman (eds.): *Degeneration: The Dark Side of Progress*, Nueva York, Columbia UP, 1985.
- Cook, Noble David: *Born to Die: Disease and New World Conquest, 1492-1650*, Cambridge, Cambridge UP, 1998.
- Dietz, Frank: «The Image of Medicine in Utopian and Dystopian Fiction», *The Body and the Text: Comparative Essays in Literature and Medicine*, Bruce Clarke y Wendell Aycock (eds.), Lubbock, Texas Tech UP, 1990, pp. 115-126.
- Douglas, Mary: *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres, Routledge y Kegan Paul, 1966.
- Fernández Retamar, Roberto: *Caliban: apuntes sobre la cultura en nuestra América*, México, Editorial Diógenes, 1972.
- Fuentes, Carlos: *Cristóbal Nonato*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Con-

- sejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, 1990.
- : «Cultural Reconversion», *On Edge. The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, George Yúdice y otros (eds.), Minneapolis y Londres, Minnesota UP, 1992, pp. 29-43.
- Garrett, Laurie: *The Coming Plague: Newly Emerging Diseases in a World Out of Balance*, Nueva York, Farrar, Straus y Giroux, 1994.
- Gutiérrez-Jones, Carl: *Rethinking the Borderlands*, Berkeley, California UP, 1995.
- Herrera-Sobek, María: «Epidemics, Epistemophilia, and Racism: Ecological Literary Criticism and *The Rag Doll Plagues*», *Alejandro Morales. Fiction Past, Present, Future Perfect*, José Antonio Gurpegui (ed.), Tempe, Arizona, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1996, pp. 99-108.
- Lanning, John Tate: *The Royal Protomedicato: The Regulation of the Medical Professions in the Spanish Empire*, John Jay TePaske (ed.), Carolina del Norte, Durham, Duke UP, 1985.
- Lawrence, D.H.: *The Plumed Serpent*, Nueva York, Vintage, 1959.
- Leal, Luis: «Historia y ficción en la narrativa de Alejandro Morales», *Alejandro Morales. Fiction Past, Present, Future Perfect*, José Antonio Gurpegui (ed.), Tempe, Arizona, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1996, pp. 31-42.
- Márquez, Antonio C.: «The Use and Abuse of History in Alejandro Morales's *The Brick People* and *The Rag Doll Plagues*», *Alejandro Morales. Fiction Past, Present, Future Perfect*, José Antonio Gurpegui (ed.), Tempe, Arizona, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1996, pp. 76-85.
- Martín-Rodríguez, Manuel M.: «The Global Border: Transnationalism and Cultural Hybridism in Alejandro Morales's *The Rag Doll Plagues*», *Alejandro Morales. Fiction Past, Present, Future Perfect*, José Antonio Gurpegui (ed.), Tempe, Arizona, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1996, pp. 86-98.
- Menton, Seymour: *La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Morales, Alejandro: *The Rag Doll Plagues*, Houston, Arte Público, 1992.
- : «Dynamic Identities in Heterotopia», *Alejandro Morales. Fiction Past, Present, Future Perfect*, José Antonio Gurpegui (ed.), Tempe, Arizona, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1996, pp. 14-27.
- Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, J. Montero, 1940.
- Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes*, Nueva York, Routledge, 1992.
- Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- : *La ciudad letrada*, Hanover, N.H., Del Norte, 1984.
- Rowe, William y Vivian Schelling: *Memoria y modernidad: Cultura popular en América Latina*, Hélène Lévesque Dion (trad.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, 1993.
- Sontag, Susan: *Illness as Metaphor*, Nueva York, Farrar, Straus y Giroux, 1978.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de: «Alboroto y motín de los indios de México», *Teatro de virtudes políticas. Alboroto y motín de los indios de México*, México, UNAM-Porrúa, 1986. pp. 149-217.
- Todorov, Tzvetan: *The Conquest of America*, Richard Howard (trad.), Nueva York, Harper and Row, 1984.
- Vasconcelos, José: *La raza cósmica: Misión de la raza iberoamericana. Notas de viaje a la América del Sur*, México, Porrúa, 1925.
- Young, Robert: *Colonial Desire*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995.

MÓNICA F. TORRES

Una deconstrucción doble: identidad y autoridad en *El diablo nunca duerme*, de Lourdes Portillo*

El documental de Lourdes Portillo *El diablo nunca duerme* (1994), acerca de la muerte de su tío, es, de muchas maneras, un texto clásico de lo chicano. Muchos de los temas presentes en la obra le son centrales a mucha de la literatura y el arte producidos durante y después del movimiento chicano; por ejemplo: una chicana que va a México a descubrir la verdad sobre su pasado, una chicana que se conforma y acepta el legado, frecuentemente atribuido a la Malinche, de la traición y la felonía, una chicana que lucha contra el chismorro y la reconvención de su familia. Apreciar estos temas en la película puede generar lecturas interesantes acerca de la identidad político-cultural de los chicanos en los últimos años del siglo xx. Trataré de demostrarlo y, sin embargo, también quiero decir que esta película trasciende dichas lecturas. Limitar *El diablo nunca duerme* a manifestaciones específicas de la historia y de la cultura chicanas sería desdeñar el compromiso coherente que tiene Portillo con un marco cultural mucho más amplio y que ha estado ejerciendo su influencia durante todo el siglo xx: el Autor. Quizá estas exploraciones –la propia identidad de Portillo, así como su crítica del autor– están más cercanas de lo que las he presentado. De hecho, ella es capaz de plantear y llevar a cabo una crítica del autor por medio de la exploración de su propia familia, así como por la de identidades étnicas.

La muerte del autor y otras identidades inmutables

No hay duda de que en la última parte del siglo xx el «autor» ha sido el blanco de muchos teóricos. Roland Barthes declara la muerte del autor y, en su lugar, propone la figura del *scriptor* [el que escribe]: «In complete contrast, the modern sriptor is born simultaneously with the text,

* Este ensayo, en una versión ligeramente diferente, primero apareció en *The Velvet Light Trap*, No. 57, primavera de 2006.

is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, is not the subject as the book is the predicate» [«En completo contraste, el guionista moderno nace simultáneamente con el texto, de ninguna manera está equipado con un ser que anteceda o exceda a la escritura, no es el sujeto mientras el libro es el predicado»] (145).

Para Barthes, el que escribe está inmerso en el lenguaje, «always already» [«ya de hecho»], y como tal, dificulta también, la posibilidad de un «theological meaning» [«significado teológico»] (146). Foucault, por supuesto, no habla del autor, sino de la «autor function» [«función del autor»]; al hacerlo, articula con más plenitud las formas en las cuales un «autor» está culturalmente inmerso.

[T]he «author function» is tied to the legal and institutional systems that circumscribe, determine, and articulate the realm of discourses; it does not operate in a uniform manner in all discourses, at all times, and in any given culture; it is not defined by the spontaneous attribution of a text to its creator, but through a series of precise and complex procedures; it does not refer purely and simply, to an actual individual insofar as it simultaneously gives rise to a variety of egos and to a series of subjective positions that individuals of any class may come to occupy [La «función del autor» está vinculada a los sistemas legales e institucionales que circunscriben, determinan y articulan la esfera de los discursos; esto no funciona de la misma manera, en una cultura dada, en todos los discursos, ni todo el tiempo; la función no está definida por la atribución espontánea de un texto a su creador, sino a través de una serie de procedimientos precisos y complejos; esta función no se refiere pura y simplemente a un individuo real a menos que aumente simultáneamente una variedad de egos y una serie de posiciones subjetivas que los individuos de cualquier clase puedan ocupar]. [130-131]

Al igual que Barthes, Foucault teoriza un más complejo y menos estable sujeto, integrado con y producido por instituciones y procesos complejos y fluidos.

También interesada en la in/estabilidad del sujeto, Julia Kristeva propone el «subject-in-process» [«sujeto en proceso»] que, sumergido en un ambiente semiótico complejo, no puede producir el «transcendental signified» [«significado trascendental»] (135). Esencialmente, el autor, la persona pensada para preceder y producir el texto, que se pensó iba a tener la clave de cualquier significado final, ha sido profundamente problematizada.

La historia de la película documental revela una trayectoria diferente para la figura del autor. Erik Barnouw casi designa al autor/cineasta en la propia estructura de su historia fundacional de la película documental. Los títulos de capítulos «Explorer» [«Explorador»], «Reporter» [«Periodista»], «Advocate» [«Abogado»] y «Observer» [«Observador»] sugieren que el autor y su propósito son los ejes sobre los que la historia del filme documental debería ser entendida y articulada. El capítulo que enfoca a Flaherty, Vertov, Grierson y Wiseman incluye un verdadero quién es quién de «autores» en la gran tradición que es removida muy convincentemente por Barthes, Foucault y Kristeva.

Está claro que los directores de documentales y los estudiosos del cine que trabajaron a finales del siglo xx teorizaron sobre re-formulaciones discursivas del autor. Pongamos por ejemplo dos avances en el arte de hacer películas que hicieron tambalear al/la autor/idad de la producción documental. Bill Nichols describe los documentales «reflexive» [«reflexivos»] en los cuales las escenas de «authorship» [«autoría»] son incluidas: director, camarógrafos, técnicos de sonido y equipo son filmados durante el proceso de grabación. En un movimiento que equipara la autoconciencia del «linguistic turn» [«giro lingüístico»], esos filmes presentan la relación entre el equipo que hace la película y la construcción del conocimiento (Nichols, *Representing*: 61). Los críticos también destacan otro enfoque que está emergiendo en los documentales en donde la subjetividad del autor/cineasta pasa a primer plano. En «New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age» [«Nuevas subjetividades: documental y autorrepresentación en la era de la pos-verdad»], Michael Renov argumenta que para 1990 «any chronicler of documentary history would note

the growing prominence of work by women and men of diverse cultural backgrounds in which the representation of the historical world is inextricably bound up with self-inscription» [«cualquier cronista de la historia del documental notaría el crecimiento de la importancia del trabajo de las mujeres y los hombres de diversas bases culturales en los que la representación del mundo histórico está inextricablemente vinculada con la autoinscripción»] (*The Subject*: 176). Los nuevos sujetos de Renov están mucho más al corriente de los discursos culturales del entorno en los cuales están inmersos y desde los cuales son producidos. Estos sujetos representan la imposibilidad, e incluso lo poco deseable, de un significado final; reconocen a la subjetividad como el mismo marco a través del cual experimentan el mundo y con el cual construirán y comunicarán una representación de ese mundo. Si las películas reflexivas permiten a los espectadores observar los mecanismos de la reproducción, también se cuestionan si la reproducción es aún posible. Y entonces, como afirma Nichols, «questions of authority may diminish in favor of tone, style and voice» [«los asuntos de autoridad pueden disminuir a favor del tono, el estilo y la voz»] (*Blurred*: 95). El cineasta en las películas interpretativas (con actores que interpretan un papel) generalmente resalta la subjetividad, lo afectivo y las dimensiones poéticas de su experiencia. La reproducción, la posibilidad que requiere el autor, es reemplazada por la representación, que depende de un sujeto.

Es interesante que, casi al mismo tiempo, las identidades étnicas y de género inmutable también sean problematizadas. Incluso, mientras que los movimientos de liberación de las décadas de los 60 y 70 contaron con la estabilidad de «la mujer» y «el chicano» para hacer fuertes críticas a la cultura dominante, los avances de esas organizaciones de activistas, así como los de los círculos académicos, comenzaron a desenterrar algunas de las contradicciones de las llamadas identidades estables. Las chicanas (así como las mujeres afroamericanas, las nativo-americanas y las asiático-americanas), por ejemplo, intentaron articular el problema –que multiplica y cruza identidades– planteado para las mujeres involucradas en movimientos de libe-

ración étnicos y de la mujer. Expresado de forma más sencilla, esas mujeres no podían ignorar sus identidades raciales o étnicas cuando protestaban por los derechos de la mujer. Tampoco pudieron relegar sus identidades como mujeres cuando marcharon por los derechos de los chicanos. Reconocer estas multiplicidades y cruzamientos de identidades hizo más difícil asumir una perspectiva de identidad unidimensional.

Los posestructuralistas también desafiaron la estabilidad de la identidad cuando sugirieron que la identidad de alguien no era autónoma, ya que no podía ser separada de su contexto cultural. Básicamente en el mismo movimiento que descentró al autor, los posestructuralistas descentraron la identidad:

The subject is itself always already a product of discourse, which represents both the condition of possibility for a certain subject position and a constraint on what forms of self-making individuals may engage. There is no real identity individual or group-based –that is separable from its conditions of possibility [El sujeto es ya siempre un producto del discurso, que representa tanto la condición de una posibilidad para una cierta posición del sujeto como la de una fuerza en lo que pueden comprometer las formas de auto hacerse de los individuos. No hay ninguna identidad verdadera –individual o grupal– que sea separable de sus condiciones de posibilidad]. [Heyes: par. 29]

Esencialmente, o no tanto, las nociones singulares de la identidad son sustituidas por la noción más compleja de sujetos totalmente integrados a sus contextos culturales.

El diablo nunca duerme, un documental que sigue la investigación de la muerte del tío de Lourdes Portillo, la directora de la película, está completamente inmerso en los avances de las teorías culturales y de la crítica de la última parte del siglo xx, así como en la realización de documentales. Esta película brinda una experiencia que ha sido cuidadosamente armada por Portillo como cineasta. Ella, como directora y como miembro de la familia, es una figura central en el texto. Su fuerte

presencia, así como sus interacciones particulares con la familia, amigos de la familia, autoridades de la iglesia y representantes gubernamentales, me permiten leer esta película como parte de una crítica feroz a la noción de un autor autónomo que produce un significado trascendental sobre identidades estables. Mucho de este trabajo está hecho mientras que son expuestas las complejidades y las contradicciones, tanto de su tío Oscar, como de su familia.

Su crítica se torna más aguda debido a la manipulación agresiva de las convenciones que históricamente le han proporcionado autoridad epistemológica y ontológica a la película documental. Tradicionalmente, los documentales intentan dar luz sobre una situación, un acontecimiento o una persona; sin embargo, en *El diablo nunca duerme* vemos cómo, consciente y lúdicamente, Oscar y otros miembros de la familia son oscurecidos aunque aparenten estar siendo iluminados. Si la familiaridad del público con el género proporciona, por lo general, cierto nivel de comodidad al observar la historia, la investigación de Portillo frustra estas expectativas. Si las entrevistas a menudo aseguran cierta satisfacción a la hora de recabar información de primera mano en personas o acontecimientos, con Portillo sucede que a mayor número de entrevistas hechas, es menor la cantidad de información que la audiencia consigue recabar en realidad. Si la confianza del público se asegura con pruebas fotográficas, aquí las fotografías son inquietantes. Si el público, por lo general, confía en el narrador para que le ayude a tantear el terreno en la investigación, al final de esta película los espectadores han perdido la confianza en él.

Se ha sugerido que esta es una película sobre México y sus costumbres; ciertamente Portillo desciende a las profundidades y explora lo que su familia mexicana considera el comportamiento apropiado o propio. Se sugiere también que esta película es un ejemplo perfecto de la crítica posmoderna del conocimiento: se aplaza infinitamente lo que puede ser conocido. En su resistencia al cierre, esta película contesta a las suposiciones de que hay un significado final; sin embargo, no puedo convenir en que simplemente se trata de las convenciones mexicanas o las críticas del conocimiento.

Esta es una muestra mucho más sofisticada con la que Portillo está comprometida. Ella aclara que ni la identidad ni el conocimiento son estables. Al hacer esto, construye una opinión más compleja de los significados, ya que crea narrativas documentales sobre temas contemporáneos, y lo hace, al menos en parte, manipulando las expectativas que el público tiene hacia dicha narrativa.

Complicando el género

Mientras que las historias criminales en general, y los asesinatos misteriosos en particular, siempre habían provocado algún tipo de fascinación para la audiencia, en décadas recientes tales historias han tomado una fuerza aún más ubicua en la cultura popular estadounidense. Una clase relativamente nueva de programas de televisión relacionados con el crimen, *Cops* [*Policías*], *America's Most Wanted* [*Los más buscados de América*] y *Unsolved Mysteries* [*Misterios sin resolver*], así como adiciones posteriores a la televisión por cable como *Cold Case Files* [*Casos pendientes*] y *Forensic Science* [*Ciencia forense*], han hecho de los crímenes contra gente real un espacio todavía más popular para el entretenimiento.

En el ahora clásico *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* [*Aventura, misterio y romance: la fórmula de las historias como cultura de arte popular*], John Cawelti escribe que

the fundamental principle of the mystery story is the investigation and discovery of hidden secrets, the discovery usually leading to some benefit for the character(s) with whom the reader identifies [...] In mystery formulas, the problem always has a desirable and rational solution [el principio fundamental del cuento de misterio es la investigación y el descubrimiento de secretos ocultos, el descubrimiento generalmente conduce hacia alguna ventaja para el/los personaje/es con quien/es el lector se identifica (...)] En las fórmulas del misterio, el problema siempre tiene una solución deseable y racional]. [42-43]

Es decir, como Cawelti sugiere, el público que se engancha con historias criminales y asesinatos misteriosos espera que el crimen sea solucionado hacia el final de la narrativa. Históricamente, se han acostumbrado a ver que alguien –un detective de la policía, un investigador privado, un reportero, un miembro inteligente de la familia, y ahora, un médico forense– solucione el crimen. La penetrante presencia de fórmulas, en las cuales los crímenes son solucionados a razón de uno por hora (y en algunos casos, dos o tres), ilustra que la mayoría de los espectadores siguen deseando una conclusión, un cierre, un «discovery of hidden secrets» [«descubrimiento de secretos ocultos»] que «[will] benefit the character(s) with whom the [viewer] identifies» [«beneficiará a los personajes con quienes el espectador se identifica»] (Cawelti: 42). De hecho, Bill Nichols argumenta que los programas de televisión «reales», como *Cops*, estructuran sus episodios para satisfacer a la audiencia; organizan y forman acontecimientos complejos y, a menudo, horribles situaciones para que sean consumidas en pequeños y digeribles incrementos (Blurred: 45). Este no es, sin embargo, el tipo de historia policíaca que Portillo ha desarrollado, ya que no hay ninguna solución rápida, ninguna conclusión al misterio de la muerte de Oscar.

Durante su investigación, Portillo pregunta a los amigos de su tío Oscar, a sus parientes y a sus socios sobre la causa de la muerte de este, y aunque hay un resultado particular, Oscar muerto por una herida de bala, no hay ningún acuerdo generalizado sobre qué fue lo que pasó la mañana de su muerte. La policía, al igual que su viuda, su ahijado, su socio y el periódico de la ciudad concluyen que fue un suicidio. Otros, varios amigos, su hermana, su cuñado y quizá hasta la misma cineasta, parecen sugerir un asesinato. Y otros más no pueden tomar una postura e insisten en que se debe recabar más información para determinar la verdad. Así, un solo acontecimiento, con un resultado cuestionable, genera numerosas posibilidades.

Mientras la investigación de Portillo avanza, se esperaría tener alguna claridad, algún sentido para el perpetrador y el motivo. Se espera que cada entrevista contribuya a generar el conocimiento, pero esto no es

lo que pasa. Cada entrevista parece complicar, en lugar de clarificar, la investigación. Incluso cuando parecen estar de acuerdo en que Oscar se suicidó, no se llegan a poner de acuerdo sobre cuál fue el motivo. Sugieren que tenía el cuerpo invadido por el cáncer, que tenía una vida familiar intolerable y, aun, la posibilidad de que Oscar podría haber sido un homosexual, portador del VIH. Los que apoyan la teoría de un asesinato son igual de prolíficos: ¿fue su ahijado?, ¿su socio?, ¿su joven esposa?, por cuya mano murió. Estos elementos no están sin contestar, pero ciertamente sí están sin resolver.

Resulta muy suficientemente interesante que las discrepancias sobre la muerte de Oscar parecerían estar relacionadas con la total falta de acuerdo sobre su vida. Es en este punto en que el foco de la investigación cambia de ¿cómo murió Oscar? a ¿cómo vivió Oscar? Portillo destaca la variedad de identidades que recoge en las entrevistas: un tío divertido, un agricultor exitoso, un hombre de negocios, un político con buenas relaciones. Pero tal y como se comienza a llenar este retrato de Oscar, empiezan a surgir otras nociones, a menudo contradictorias, del carácter de Oscar. Mientras que las viejas películas de familia sugieren que él fue un padre cariñoso, su hija del primer matrimonio describe a un padre que evitó a sus hijos influido por su segunda esposa. Mientras que algunos parientes muestran su devoción por la primera esposa, otros sugieren, a raíz de la enfermedad de esta, una relación con una amante. Mientras algunos alaban su inteligencia como un hombre de negocios, los otros le critican su temeridad al casarse con su segunda esposa. Y mientras la mayoría asume su heterosexualidad, otros apenas parecen sorprendidos ante la posibilidad de que hubiera tenido un amante. Aquí, Portillo hace más que claro que la identidad es más compleja de lo que pensamos. En el testimonio de cada amigo, pariente o socio, Oscar tiene una identidad bien definida, solamente que no es la misma identidad para todos. Portillo complica aún más la investigación al mantener la característica del género que más a menudo proporciona placer: la resolución. Hacia el final de la película, no sabemos ni quién es Oscar ni qué le pasó realmente.

Enojando a los testigos

Portillo también complica la experiencia de la observación en otros sentidos. Es importante notar que Oscar, su tío, el hombre cuya muerte incitó este documental, no está presente. Hay historias de familia, fotografías, videos caseros, informes policiales y notas periodísticas sobre él, pero él no. Portillo debe confiar, mientras intenta construir un corpus de conocimiento sobre un ente no presente, en los testimonios de la gente que le proporciona información, que le ofrece los rastros de la historia, así como en quienes trabajan en las instituciones que construyen el significado social. Portillo emplea una estrategia documental bien establecida: el testimonio de un testigo.

Los testigos oculares a menudo proporcionan la información más importante en las investigaciones criminales y en las películas documentales. En *New Latina Narrative: The Feminine Space of Postmodern Ethnicity* [La nueva narrativa latinoamericana: el espacio femenino de identidad étnica posmoderna], Ellen McCracken argumenta que la confianza epistemológica de los lectores depende del testimonio del testigo para crear un marco autobiográfico. Esta perspectiva asegura lo que ella llama el poder narracional, un poder que ocluye su propia simulación y así «establishes itself as testimonial representation: an accurate, firsthand account of the events in a person's life. Readers often forget the fictionality of the autobiographical mode, temporarily believing that they are experiencing life as it was at the time of the narrated events» [«se establece a sí mismo como una representación testimonial: un exacto recuento de primera mano de los acontecimientos en la vida de una persona. Los lectores a menudo olvidan el elemento ficcional de lo autobiográfico, temporalmente creen que están apreciando la vida tal y como era en el momento de los acontecimientos relatados»] (72-73). En general, como McCracken sugiere, los relatos de primera mano proveen de confianza epistemológica a la audiencia. Portillo juega con esta bien establecida estrategia que proporciona comodidad.

La cineasta realiza varias entrevistas «expertas». Mientras la audiencia estadounidense se acostumbró a

los misterios de asesinato que aprecian la maestría de la autoridad institucional, aquí esta apreciación no puede ser practicada. Portillo desafía a las instituciones sociales –la policía, la prensa y la iglesia católica– para que sean los árbitros de la verdad y el conocimiento; para hacerlo, utiliza como principal vehículo, las entrevistas. En una de ellas con la policía local, por ejemplo, el detective no puede encontrar el expediente que Portillo le solicita. Como en un documental de observación, ella le permite a la cámara seguir al detective cuando él busca por toda su oficina y remueve montones y montones de papeles. El expediente no es encontrado. Los espectadores nunca saben realmente si el detective es un burócrata incompetente que trata de cooperar en la investigación, un funcionario corrupto que impide el progreso en la investigación de Portillo o simplemente un hombre honorable que extravió un expediente. A pesar de todo, cualquier conocimiento que se pudiera extraer del contenido en aquel expediente es inhibido por un representante oficial de una institución legal y no se produce. El aporte del periódico local y de la Iglesia católica solo es ligeramente mejor. Portillo, implicando un poco de incompetencia, mucha corrupción y quizá algo de irrelevancia, sugiere que ni la ley, ni los medios de comunicación, ni la Iglesia ofrecen un camino confiable hacia la verdad.

Esta desestabilización continúa cuando Portillo entrevista a las personas con quienes Oscar tenía relaciones cercanas: amigos, hermanos, hijos, socios y camaradas políticos. En una entrevista con su hija Catalina, por ejemplo, los espectadores saben que Oscar usaba lociones y perfumes para compensar las burlas que recibía cuando era niño (un muchacho pobre que creció en una granja y de quien se burlaban en la escuela por su olor). Las lociones, le dice Catalina a Portillo, eran su modo de anunciar que él ya no era más un pobre muchacho de granja. En esta breve entrevista, Portillo usa la entrevista de una manera relativamente franca, ya que proporciona información del sujeto de la película. Los espectadores pueden alejarse de la experiencia que da algún sentido de confianza en este conocimiento sobre la juventud de Oscar, pero Portillo no les permite adaptarse a esta comodidad.

Más tarde en el documental, ella usa la misma estrategia, aun a la misma testigo, para socavar cualquier confianza que el espectador pudiera tener en los testimonios. Una de las entrevistas con la hija de Oscar es en la casa de la niñez. Mientras Catalina mira alrededor de la hermosa casa situada en una playa en Guaymas, describe cómo arreglaban esa área durante las Navidades: el árbol aquí, un gabinete con porcelana y cositas ahí; de repente dice: «Ahorita que la veo yo creo que la hicieron más chica.»¹ Quizá hubo una remodelación durante la cual el espacio fue hecho literalmente más pequeño. Más probablemente, la observación de Catalina no es más que un cambio en la perspectiva. Cuando la gente regresa como adulta a lugares que conocían de niños, su perspectiva cambia. En este punto en la película, Portillo recuerda a los espectadores que los años transcurridos y el cambio de perspectivas están situados en medio de cualquier acceso directo al conocimiento del pasado. La testigo de Portillo, al parecer confiable al contar el uso de lociones por parte de su padre, parece menos confiable en el recuerdo de su casa de la niñez. Mientras que este cambio es sutil y no es particularmente crítico en la investigación de Portillo, sí siembra la duda, por lo menos ligeramente, en la confianza que el espectador tiene del potencial epistemológico de la memoria de la testigo.

Portillo hace más daño cuando dirige la agencia de actores sociales. Durante el curso de su investigación, Portillo va sobre una poco cooperadora informante, Ofelia, la viuda de Oscar. Enfadada porque «Luli» no la vino a visitar primero –Luli habló (y escuchó) a otros parientes primero–, Ofelia se rehúsa a compartir cualquier material con Portillo. Ofelia indica que hay muchos materiales que serían valiosos para la película de Portillo, pero el error social de la cineasta –visitar a otros parientes primero– ha convencido a Ofelia de que quizá Portillo no necesita sus materiales. La cineasta, y por consiguiente los espectadores, no tendrán ningún acceso a ese material. Pienso en el acierto

¹ *El diablo nunca duerme* se construye con dos lenguas que conviven. La narración está en inglés. Casi todas las entrevistas están hechas en español.

de Renato Rosaldo al hablar de los informantes utilizados en los estudios etnográficos, y tal vez yo debería añadir, películas documentales: «Not unlike ethnographers, so-called natives can be insightful, sociologically correct, axe-grinding, self-interested, or mistaken» [«Al igual que los etnógrafos, los llamados nativos pueden ser intuitivos, sociológicamente correctos, tener opiniones muy fuertes, ser egoístas, o estar equivocados»] (108). Indudablemente, lo que puede o no puede ser conocido está muy influido por la información que está o no está disponible. La gente generalmente asume que el testimonio de un testigo es una fuente confiable de información, pero la información, Portillo le recuerda los espectadores, está limitada a lo que un testigo recuerda, tiene o está dispuesto a compartir.

Para Portillo, no son simplemente los testigos –sus memoria o sus acciones– quienes son problemáticos, también lo es la entrevista en sí. Mediante la lente de Portillo, la entrevista, una técnica de rodaje que históricamente ha dado algún tipo de satisfacción epistemológica, no es nada más que volver a contar, es la historia de una historia. Portillo aclara esto una y otra vez en *El diablo nunca duerme*. Por ejemplo, sobrepone una voz crítica después de una entrevista con su propio padre. Contra la imagen, en primer plano, de unos labios murmurantes, Portillo susurra: «my father told me that my uncle told him» [«mi padre me dijo que mi tío le dijo»]; los espectadores deben notar la mediación. Portillo remonta su progreso: el acontecimiento para el tío, para el padre, para la cineasta y para el espectador. Ella demuestra estos procesos visualmente. Muchas veces, durante el curso de esta película, una entrevista es filmada o grabada en video, proyectada sobre una superficie (una pantalla casera, un televisor, las gafas de sol de Portillo), y luego filmada nuevamente para el producto final. El efecto es sensible: los espectadores miran la proyección de una proyección de una entrevista. Portillo no podía ser más explícita en este punto que cuando proyecta «verdaderas» entrevistas sobre las mismas superficies en las que antes había proyectado conocidas telenovelas mexicanas. De modos diferentes, incita a los espectadores a preguntarse sobre la identidad de estos miembros de

la familia, amigos y socios. ¿Son ellos gente real? ¿Con relaciones reales con Oscar? ¿O son personajes de algún drama o telenovela? Portillo difumina las líneas entre realidad/*reality show*, entre el actor social/actor. Al problematizar quiénes son estos personajes y qué es lo que saben, Portillo hace mucho más difícil para el público la posibilidad de alejarse con confianza de esta construcción del conocimiento.

Alterando las fotografías

Portillo desafía el uso de una herramienta aún más significativa en el documental: las fotografías documentales. Típicamente las pruebas más convincentes que pueden ser usadas en una película documental, las fotografías, le aseguran al espectador que hay un referente, un mundo histórico que puede ser documentado. Estos tienen una relación directa entre la imagen y el mundo histórico. En «Constantly Performing the Documentary: The Seductive Promise of *Lightning Over Water*» [«Representando constantemente el documental: la promesa seductora de *Relámpago sobre agua*»], Susan Scheibler escribe:

[t]he referent is held to adhere to the photograph, authenticating itself and the image in the process. This «analogical perfection» or «plenitude», to use Barthes' terms, establishes a fullness of relation between appearance and reality, representation and object. The object as photographed and the photograph as object carry within themselves a referentiality that posits a specific ontological relationship premised on the impression that the signifier is able to represent the real in an unmediated fashion, the photograph as constative. [el referente está sujeto a adherirse a la fotografía, autenticándose a sí mismo y a la imagen en el proceso. Esta «perfección analógica» o «plenitud», para usar los términos de Barthes, establece una plenitud de relación entre la apariencia y la realidad, la representación y el objeto. El objeto como fotografía y la fotografía como objeto llevan dentro de ellos mismos una referencialidad que postula una relación ontológica especí-

fica presupuesta en la impresión de que el significante es capaz de representar la realidad en una manera inmediata, la fotografía como testimonian- te]. [141]

Las fotografías, dada su evidente capacidad para reproducir, están pensadas para validar o autenticar «la realidad».

De algunas maneras, el uso que hace Portillo de las fotografías es bastante tradicional. En *El diablo nunca duerme* el referente de la cineasta es el evasivo Oscar. Aunque los espectadores no vean ningún cuerpo real, las fotografías se utilizan para asegurar que él existió realmente. Portillo emplea fotografías tanto para marcar la vida de Oscar como para documentar el acontecimiento de su muerte. Ella fija a Oscar al incluir fotografías y películas caseras que lo destacan con sus hermanos, con su primera esposa, con su segunda esposa, con sus niños y con sus socios. Si recordamos que la mayor parte de esta película es sobre las múltiples identidades de Oscar, entendemos que Portillo incluya fotografías en las cuales Oscar es destacado en ambientes profesionales diferentes. Y, presentado el fallecimiento de Oscar como central al documental, Portillo no puede menos que incluir fotografías de la escena del crimen. Las fotografías entonces unen el texto documental con el mundo histórico. Los espectadores ven al tío Oscar, por lo tanto, debe haber habido un tío Oscar.

Es importante señalar aquí la ironía. La confianza ontológica y epistemológica en la fotografía está construida sobre una especie de lógica circular. Como Scheibler sugiere, el referente se autentifica, y en el proceso, valida a la fotografía. Pero esto también puede ser invertido. La fotografía se autentifica a sí misma y en el proceso valida al referente. En esta película, la fotografía de Oscar proporciona una cierta credibilidad a la figura histórica «Oscar». Los espectadores saben de él porque las fotografías les dicen sobre él. Saben que valida una realidad independiente y que es, de hecho, una representación. Históricamente, según Brian Winston, la fotografía ha sido tratada como prueba científica, al igual que la información compilada o producida por «the thermometer, the microscope, and the hygrometer» [«el

termómetro, el microscopio y el higrómetro»], artículos utilizados para «produce analogues of nature» [«producir analógicos de la naturaleza»] (40). Los avances más recientes de la fotografía digital han revelado que el problema esencial (para los que desean conservar la comodidad ontológica y epistemológica en la fotografía) es el de la re-presentación, sujeta a las manipulaciones de la persona que re-construye y re-presenta. Durante años, sin embargo, los espectadores apenas le han permitido a esta contradicción interrumpir su confianza, su comodidad. Portillo confía en esta comodidad de muchas maneras.

Sin duda, tanto Scheibler como Winston sugieren que los espectadores confían en que las imágenes fotográficas comunican algo significativo sobre Oscar. No obstante, por el empleo que hace de ellas Portillo, los espectadores también confían en ella. Una estrategia relativamente tradicional, la fotografía documental, se hace central a una estrategia retórica que anima a los espectadores a alinearse con el cineasta. Ella emplea fotografías en (al menos) dos modos. Por un lado, las usa para señalar al referente; por el otro, ella señala hacia otra dirección, hacia sí misma. Estas fotografías, al ser utilizadas por Portillo, simultáneamente dicen dos historias: la de Lourdes y la de Oscar. Pronto en la película Portillo anuncia que quiere saber qué le pasó a su tío favorito. Ella entonces colma a los espectadores de fotografías documentales y de películas caseras, ahora viejas de décadas, que incluyen a Oscar, a su familia y a sus amigos. Con tendencia a la nostalgia como resultado directo de su experiencia con estas imágenes, los espectadores comienzan a involucrarse en la historia que está siendo construida en y por estas imágenes. Aunque ninguna de estas fotografías incluya a Portillo, su declaración –«favorite uncle» [«tío favorito»]– ha establecido una conexión entre el cineasta y las fotografías. Como estos referentes familiares se adhieren a las fotografías, Portillo misma se adhiere a la familia. Y como los espectadores ponen de sí en las imágenes, se crea una empatía con ella.

Lo anterior no debería sorprender a los que han visto la película. Portillo es persistente en este punto. Ella dice literalmente que al realizar esta investigación los

espectadores ven por sus ojos. Al inicio de la película, ella está de pie enfrente del «Cine Azteca», «where I saw my first film» [«donde vi mi primera película»]. En la siguiente escena, Portillo se sienta en el cine para ver una telenovela proyectada en la pantalla. Los espectadores son colocados detrás de ella, mirando la acción en la pantalla o, quizá más importante, mirando la acción (virtualmente) desde su perspectiva. Después, en las demostraciones de extrema reflexión, las entrevistas que Portillo ha hecho a la familia y a los amigos de Oscar son proyectadas en la superficie de las gafas de sol de Lourdes Portillo mientras ella las está usando. Los espectadores ven el testimonio de los actores sociales sobre/a través de la visión protegida de la luz de Portillo. El único camino que tenemos nosotros para acceder a esta historia es mediante la narrativa construida por Portillo. Su identidad, entonces, se entrelaza con la de Oscar. Todo lo que sabemos de Oscar viene a nosotros mediante Portillo.

Pero si esta reflexividad hubiera sido todo lo que ella utilizó como técnica de fotografía, solo hubiera sido un poco más que interesante y divertido. Pienso que Portillo tiene un repertorio más sutil y más sustancial. Ella no refleja simplemente la información que ha juntado para la audiencia; la enmarca. En varias secuencias, Portillo va más allá de crearle un marco de visión a su audiencia y manipula las imágenes fotográficas agresivamente de forma que muestren su perspectiva. A lo largo de la película, por ejemplo, incluye fotografías sobre las cuales marca alguna parte de la imagen que ella quiere que los espectadores adviertan. Al presentar al Oscar agricultor, por ejemplo, ella usa una fotografía en la cual él está retratado con sus compañeros de clase en la Escuela de Agricultura. Más que hacer que los espectadores busquen las caras en la fotografía para encontrar a Oscar, Portillo lo encierra en un círculo. Con el golpe de una pluma, hace la experiencia de inspección más eficiente. Portillo hace un movimiento similar en otra fotografía de Oscar, en la cual él y otro hombre están de pie, espalda con espalda. En la parte superior ella escribe «Who killed you?» [«¿Quién te mató?»]. Justo la misma clase de marca que hace en la fotografía de Oscar en la escuela,

cuando lo encierra en un círculo. Esta señal funciona como un elemento que llama de manera eficiente la atención de los espectadores hacia la investigación de la muerte de Oscar.

¿Pero son estas señales de tráfico –audiencia, nota esto, o audiencia, nota aquello– los gestos benignos que aparentan ser? No exactamente. Ya pronto en la película, Portillo cuenta la historia de Oscar y su primera esposa, Catalina. Utiliza parte del tiempo en describir su noviazgo, su matrimonio y sus primeros años juntos. La historia se vuelve trágica cuando, después de varios años de matrimonio, Catalina es diagnosticada con cáncer y muere. La historia se vuelve extraña cuando, desde la perspectiva de la familia, a los dos meses de la muerte de Catalina, Oscar se casa con Ofelia, una mujer más joven y de una clase social diferente a la de él. Mientras Portillo narra la historia de Oscar y su primera esposa, muestra varias fotografías que destacan a la feliz pareja cuando empezaba a establecerse. Uno de los cuadros más llamativos que Portillo incluye es el de la boda. Sin embargo, el cuadro no es lo más interesante, sino lo que la cineasta hace con él: al lado de la imagen de Oscar y Catalina, Portillo dibuja un corazón en el cual escribe esta inscripción: Mi amor / Mi gran amor / El amor que traicion[é].

Algunos pueden argumentar que Portillo utiliza nuevamente la estrategia que había usado antes, una inscripción significativa que le señala a los espectadores, de manera eficiente, hacia dónde deben mirar. Yo sugiero que ella hace mucho más que esto. Ella hace una declaración muy valiente, si es que no un argumento verdadero. Para entender lo anterior, hay que pasar a través de varios niveles de información: la fotografía de la boda, la inscripción de Portillo, el testimonio de la testigo.

Testigo: Pues si la mujer está enferma, pues no le veía nada malo en que él ya anduviera con la otra.

Portillo: Eso es muy aceptable en México, ¿no?

Testigo: Es aceptable, verdad. Es una necesidad, es entendible y eso era lo que pasaba.

Testigo: Y yo no creo que si tú haces las cosas bien hechas, no creo que estés traicionando nada. Estás haciendo una cosa que tu cuerpo necesita.

Mientras que la fotografía muestra la dicha matrimonial, y la conversación con los testigos expresa el deseo masculino, Portillo escribe directamente sobre la fotografía: «El amor que traicion[é]». Sin duda, al igual que en otras inscripciones, en esta le señala al lector una dirección, pero no la misma dirección en la que «the director makes-it-easier-for-the-audience» [«la directora lo hace más fácil para la audiencia»]. Esta inscripción ofrece un poco más de información sobre Oscar, sobre la política sexual en México y, quizá lo más importante, mucho sobre la opinión que tiene Portillo de ambas cosas. Aunque sus acciones son prácticamente las mismas, marcar las fotografías como un recurso para dirigir al espectador, los resultados son bastante diferentes. Un tipo de inscripción, «este es Oscar» o «esto es una investigación de asesinato», conduce al espectador hacia el referente. El otro tipo, «esto es traición», dirige al espectador hacia Portillo. Este cambio en la estrategia marca un giro importante en este documental. Es un hecho que Portillo comenta las acciones y las identidades de género de Oscar, pero quiero sugerir también que ella también ofrece un comentario a las identidades sexuales contemporáneas en México.

Exorcizar/Ejercer Traición

Al final de la película, uno de los testigos dice una perorata sobre el carácter mexicano: «Los mexicanos traemos desde hace mucho una tara de ser muy traicioneros. Aparentemente guardamos un cariño y un respeto, pero cuando se atraviesa alguna cosa, algún interés o una mujer somos muy traicioneros». Esta afirmación es interesante por varias razones. Primero, la traición es un asunto complicado en la historia mexicana/chicano/chicana. La Malinche está en el centro de la controversia. Esta joven mujer indígena, que le sirvió a Cortés como traductora y amante, es considerada por muchos como la madre de México. Otros, sin embargo, la ven como la encarnación de la traición por su papel como intermediaria en la conquista europea sobre los aztecas. Esta representación negativa es, a menudo, más poderosa cuando la traición de la Malinche se compara con la lealtad y la devoción de la virgen de Guadalupe. A finales del siglo xx, los críticos

feministas sugirieron que esta dicotomía simple era una estratagema hegemónica para limitar la vida de las mujeres. «Some Mexican feminists say she is even at the root of much of the disdain Mexican men display toward Mexican women, expressed in the country's high rates of infidelity and domestic violence» [«Algunas feministas mexicanas dicen que ella todavía es la causa de la mayor parte del desdén que los hombres mexicanos demuestran hacia las mujeres mexicanas, lo que se traduce a un alto índice de infidelidad y violencia doméstica»] (Krauss: par. 8). Argumentan que la Malinche debería ser considerada una joven valiente e inventiva por haber negociado satisfactoriamente en las que seguramente debieron haber sido circunstancias peligrosas. Cuando Portillo incluye la opinión de este testigo sobre la traición en los mexicanos, se mete en aguas culturales turbulentas. Al hacerlo, intensifica su cuestionamiento sobre las costumbres mexicanas; además, se enfoca hacia otra crítica, la que apunta hacia las costumbres y las convenciones del cine documental.

Este criterio, «Los mexicanos traemos desde hace mucho una tara de ser muy traicioneros», parece una declaración bastante definitiva al final de una película que manifiesta, si no es que celebra, una cierta incertidumbre. Hay que considerar el comentario final de Portillo:

Did Oscar commit suicide or was he killed by a hired assassin? Maybe I'll never know. The only thing I'm sure about is that by his own choices he contributed to his destiny. The family still holds tightly to its secrets and once again I realize there are no clear answers, no simple solutions to life's mysteries [¿Oscar se suicidó o fue asesinado por un sicario? Tal vez nunca lo sabré. La única cosa de la que estoy segura es que con sus decisiones él contribuyó a forjar su destino. La familia todavía mantiene, fuertemente, como tales sus secretos, y una vez más comprendo que no hay respuestas claras, ni una solución simple para los misterios de la vida].

En «Embodied Knowledge and the Politics of Location: An Evocation» [«Conocimiento incorporado y las políticas de la locación: una evocación»], Bill Nichols escribe sobre la tradición en la que un director «draws

larger lessons from the specific ones he or she learned and filmed. This is an old convention in documentary. It feels “natural” for events to refer to larger issues» [«traza lecciones más amplias de las específicas que él o ella aprendió y filmó. Esto es una vieja convención en el documental. Se siente “natural” para los acontecimientos referidos a situaciones relevantes»] (Blurred: 6). La «treachery of Mexicans» [«traición de los mexicanos»] se muestra, en su conjunto, demasiado grande, demasiado conveniente, y sitúa, de forma extraña, el mensaje que los espectadores toman de su propia experiencia con este documental. Portillo ha desestabilizado las expectativas de la audiencia por el género, por los testigos y por las fotografías. ¿Por qué recurre ahora a «an old convention of documentary» [«una vieja convención de documental»]? No lo hace. Esta declaración –que los mexicanos pueden ser traidores– no es un mensaje final que pueda ser tomado del texto. Más bien pienso en esta declaración como parte de una superficie sobre la cual Portillo proyecta sus propias acciones como autora del texto. En este espejo, una superficie que sugiero refleja imágenes para revelar la traición de Portillo, los espectadores observan la superposición e imágenes fragmentadas que muestran completamente a Portillo como una agente en/de esta película.

No diferente al tío Oscar, Portillo tiene múltiples manifestaciones: la sobrina, la narradora, la cineasta. Ella afirma su posición en la familia, por ejemplo, con lo siguiente: «It all started when I received a message that my favorite uncle, my Tío Oscar, had died» [«Todo esto comenzó cuando recibí el mensaje de que mi tío favorito, mi tío Oscar, había fallecido»]. Además de otras escenas cortas en la secuencia, estas declaraciones posicionan a Portillo como una de los actores sociales de este filme de investigación. Esta escena está seguida de otra en la cual ella apunta hacia una dirección diferente para implicar, si no es que establecer, su papel como la cineasta. De pie fuera de un edificio, ella mira directamente a la cámara, señala al edificio y afirma «Cine Azteca, the first place I saw a film» [«el Cine Azteca, el primer lugar donde yo vi una película»]. Caminando hacia el interior del edificio, Portillo dice «in that magical darkness, I found what would obsess

me for the rest of my life, the movies» [«encontré, en aquella mágica oscuridad, lo que habría de obsesionarme por el resto de mi vida, las películas»]. De esta forma, muy pronto en el documental, Portillo devela dos de sus personajes. Sin embargo, es importante señalar que los espectadores conocen a estos dos caracteres por medio de un tercero, la Portillo narradora. Mientras los espectadores observan a la actriz social hacer una llamada telefónica, la narradora nos dice que el tío Oscar ha muerto. Mientras los espectadores observan a la actriz social ver una telenovela en el Cine Azteca, la narradora dice que la película se convirtió en su obsesión. La audiencia ya experimenta lo que será típico, siempre que Portillo aparezca en la pantalla: el personaje deja ver un poco de quién lo está representando.

No siempre es fácil determinar qué papel está jugando Portillo, cuál es la identidad que está haciendo valer. En ocasiones, simplemente ocupan la pantalla simultáneamente. Otras veces, se combinan los unos con los otros. Aun en otras ocasiones, se restriegan a sí mismos y se descarnan para exponer lo que ocultan. En una escena, por ejemplo, un detective de la policía le muestra a Portillo fotografías de la escena del crimen: «I feel disgusted looking at the police photos of my Tío Oscar, but I have to admit I'm also fascinated» [«Me repugna mirar las fotos de mi tío Oscar de la policía, pero tengo que admitir que también estoy fascinada»]. Si la primera respuesta es la de un miembro de la familia alterada por el asesinato de su tío, quizá la segunda es la de un cineasta que busca una buena historia.

Otra escena ilustra un conflicto similar de intereses para la Portillo miembro de la familia y la Portillo cineasta: en la que una de sus tías relata una conversación que tuvo con Ofelia un poco después de que esta se casara con Oscar,

Tía: Acababan de venir del viaje de bodas. Les hice una cena y ella alborotada por platicar de cómo le había ido en la noche de bodas. ¿Crees tú que está bien eso?

Luli: ¿Qué es lo que decía?

Tía: Pues vulgaridades de lo que había pasado en la noche de bodas.

Luli: ¿Qué había pasado?

Tía: Barbaridad y media.

Luli: ¿Cómo qué? A ver, cuénteme.

Tía: Pues eso.

Luli: Cuénteme. (Riéndose.)

Tía: Dizque, hay hasta pena me da, dizque hasta traía las pantaletas de esa noche todas ensangrentadas. Que las iban a guardar. Que las traía para que vieran que era señorita, fíjate. ¿Pero qué cosa tan fea esa, verdad? Ni vayan a poner eso ¿o si lo van a poner? (Luli se ríe.) Ni digas que te lo dije, y luego con tanta comitiva, me haces que hable lo que no debo.

En esta conversación la Luli sobrina y la Portillo cineasta se mezclan. Como miembro de la familia, Portillo se presenta, generalmente, como una confidente de otros miembros de la familia y de los amigos a quienes ella entrevista. Como cineasta, explota esta confianza para llevar a cabo su investigación. Se podría argumentar que estos papeles son desiguales, que ser la sobrina es benéfico para su rodaje, algo así como una cineasta en la ropa de la sobrina. Es posible, sin embargo, que el equipo de cámara y de sonido, sus colaboradores y las preguntas como entrevistadora, como su tía sugiere («Me haces que hable lo que no debo»), le den acceso u oportunidades que la Portillo sobrina pudiera no haber tenido nunca. Norma Iglesias Prieto escribe que la audiencia mexicana consideró esta película como transgresora por traer «into public view matters through more properly to belong in the home» [«a la vista del público problemas que pertenecen más propiamente a la vida privada»] (144). En la búsqueda por encontrar y revelar los secretos de la familia, Portillo expone al público lo privado y, para los propósitos de esta discusión, hace evidente su voluntad de traicionar a la familia por la película.

En otros momentos de la película ocurren traiciones mucho más importantes, a menudo a cargo de la viuda de Oscar, Ofelia. Cuando Portillo presenta por primera vez a Ofelia como un personaje central en este drama, como un apoyo a la presentación, decide mostrarla como

una reina de carnaval. Portillo, como bromeando, con desdén, fija la identidad de Ofelia usando música de carnaval como música de fondo. En esta escena Ofelia, por lo menos, sí consigue hablar por ella misma.

Ofelia: Oye, Luli, pues no. Pues lo que me dijiste en la carta de a ver que si cuando vuelvas, a ver si ya me decidí, no, fíjate que no. De lo de la película no, definitivamente no.

Portillo: ¿Y por qué no? (Dicho mientras aparece una fotografía de Ofelia en la pantalla.)

Ofelia: Tú llegaste, bueno, anduviste viendo parientes primero ¿verdad? Entonces yo creo que como quiera que sea, tu tío murió siendo mi esposo ¿verdad? Entonces la esposa soy yo. Y primero anduviste viendo parientes, me imagino yo que no completaste el material y, ya pues al final, pues, ya recurriste a mí.

A pesar de las protestas de Portillo, esta conversación se da mientras que Ofelia, muy dramática, insiste en que no participará en la película de Portillo. Mientras los espectadores oyen la voz de Ofelia, ellos ven su imagen en una fotografía.

Sin embargo, son más relevantes a esta discusión las imágenes que aparecen durante el discurso de Ofelia. Durante la conversación, Portillo y varios miembros de su equipo aparecen en lo que pudiera ser un cuarto de hotel. Portillo, utilizando auriculares y micrófono, se sienta sobre la cama, hojeando casualmente un directorio telefónico mientras conversa con Ofelia. Un operador de sonido monitorea el equipo. Cuando Portillo le pide a Ofelia nuevamente que participe en su película, un paisaje desértico sustituye las imágenes fotográficas de Ofelia y las de Portillo y su equipo.

Portillo: No, préstame lo que tú tienes.

Ofelia: Sí, uh, pues quién sabe, ni siquiera sé dónde las tengo, fíjate. Yo sé que tu película es muy especial, ¿verdad? Pues películas tengo tantas con él, no te imaginas cuánta película. Mis hermanos tomaron unas películas preciosas de él. Tanta película que tengo, tanta cosa, ¿me entiendes? Con él, con mis

hijos, aquí en la casa con los perros, hay tanta cosa. A lo mejor si ya no tuviera nada de eso, ¿verdad? Pero tanta cosa que tenemos.

En medio de esta conversación, hay un primer plano de un cactus. Mientras Ofelia enfatiza melodramáticamente la cantidad de material que ella tiene y que le será inaccesible a Portillo, la cámara hace un primer plano extremo a un saguaro, capturando visualmente la textura de las espinas. Ofelia rechaza una vez más. Las espinas están listas para pinchar. Inclusive la música es un poco demasiado aguda. De hecho, es el tema que abre y se repite a lo largo de la película. Pero algo es diferente aquí. El arreglo ha despojado a la melodía de la nostalgia. En esta entrevista, Portillo no tiene que decirnos que Ofelia no coopera, ella lo revela: la petición de un director flota a través del desierto mexicano solo para ser atrapada por las espinas de un cactus.

Quizá la traición más obvia es la manipulación ostensible de Portillo hacia Ofelia. A pesar de una declaración explícita, «Anda, entrevistarme yo, salir ahí, cállate», aquí está ella: su imagen, su voz, sus protestas. Esto es solo una traición superficial. Lo que acecha por debajo es aún más problemático. Esta película, entrevista tras entrevista no ha llevado a los espectadores hacia ninguna parte, ha ofrecido poco en el camino de la información o la conclusión. La audiencia sigue sin saber «what really happened» [«qué pasó realmente»]. Cuando Portillo muestra a Ofelia, los espectadores son guiados a creer que ella ha alcanzado una fuente, finalmente, que estuvo cerca de Oscar, alguien que puede saber realmente qué fue lo que pasó. Cualquier esperanza es aplastada rápidamente con el rechazo a cooperar de Ofelia, quien se convierte en otra fuente que no puede producir el conocimiento que los espectadores desean; Ofelia se convierte en otra promesa traicionada.

Al final del documental, los créditos aclaran que en algún punto durante la película, Portillo ha dirigido su traición hacia otra dirección. Mientras los espectadores leen los créditos, descubren algo inquietante: la información de una actuación en este documental. Ofelia no es Ofelia. Al menos la voz de Ofelia no es la voz de

Ofelia. Más bien lo que la audiencia oye es a la socia de producción de Lourdes Portillo, Soco Aguilar, representando a Ofelia. Un miembro del equipo representa el papel de una persona «real» en una escena construida para parecerse a la grabación real de una conversación que realmente pasó. ¿O fue aquel el momento real de la conversación con un doblaje más tarde?


Portillo ha engañado a su audiencia. Tradicionalmente, los espectadores esperan una conclusión y, aquí, ella no ofrece ninguna. Históricamente, los espectadores confían en la entrevista documental y, aquí, Portillo usa una entrevista que desafía esa confianza. Si los espectadores no han puesto atención a las imágenes persistentes y a las referencias de los reflejos de reflejos y las historias de las historias, aquí esto pega de lleno. La vida y la muerte de Oscar han sido refractadas por las posiciones, perspectivas y manipulaciones de Portillo y por su discurso y sus trucos cinematográficos de la posición de los espectadores para «ver» dicha refracción. En este punto, los espectadores se hacen el blanco de la traición de Portillo.

Etimológicamente, «traición» data del siglo XIII: mentir o engañar. Las definiciones actuales incluyen «violations of allegiance or of faith and confidence» [«violaciones de lealtad o de fe y confianza»] y «acts of perfidy or treason» [«actos de perfidia o traición»] («Treason»). Si yo debiera confiar en estas definiciones convencionales, Portillo puede ser perfectamente acusada. ¿Pero qué, si en una ambigüedad de mi parte, «la traición» quisiera decir algo más que una aventura traicionera o una indiscreción interpersonal? ¿Qué si «traicionar», en un cambio, lejos de la gente y dirigido simplemente al lenguaje quisiera decir «revelar»? Se divulga un secreto. Se expone alguna información. En *El diablo nunca duerme*, la audiencia ha experimentado este tipo de traición o de exposición en múltiples ocasiones. Antes de que ellos sepan mucho sobre las infidelidades de Oscar, Portillo escribe en una fotografía «el amor que traicion[é]». Mientras ellos escuchan a Ofelia rechazar las solicitudes de Portillo, las espinas de cactus comunican eficazmente la opinión de Portillo sobre Ofelia. En estos casos, y muchos como estos, Portillo literalmente revela, o traiciona, su perspectiva.

Esta ambigüedad crítica expone la doble narrativa que funciona en *El diablo nunca duerme*: mientras Portillo dice algo significativo acerca de Oscar y su familia, dice también algo significativo sobre las convenciones del documental que les han permitido a los autores y al público quedarse cómodamente con el conocimiento que ha sido producido siguiendo dichas convenciones. Para hacer esto, ella casi necesariamente debe engañar a la audiencia, una audiencia entrenada, por la historia de la sobriedad de la película documental y por los discursos relacionados, para aceptar como no problemática la relación entre la historia y el documento, entre el autor y la audiencia. Portillo debe engañar a los espectadores a la hora de «ver» las fuerzas subjetivas detrás de la producción del conocimiento.

En «History And/As Autobiography: The Essayistic in Film and Video» [«Historia y/como autobiografía: la ensayística en la película y el vídeo»], Michael Renov resume algo del trabajo de André Tournon con el ensayo montaignesco. Tournon, dice Renov, está particularmente interesado en la buena voluntad de Montaigne «to speak oneself as the other» [«para hablar de uno mismo como del otro»] y ofrece este ejemplo de «montaignian»: «Among other vices, I cruelly hate cruelty, both by nature and judgment as the extreme of all vices» [«Entre otros vicios, odio cruelmente la crueldad, por naturaleza y juicio como el extremo de todos los vicios»] («History»: 10). Para Tournon y Renov, la importancia está en la capacidad del orador para declarar un juicio mientras se implica a sí mismo dentro de las fronteras de aquel juicio. Portillo hace solo este movimiento. Imaginemos por un momento la siguiente afirmación: «I treacherously hate treachery!» [«¡A traición odio a la traición!»]. A lo largo de la película, Portillo muestra su desprecio por la traición de la familia: Oscar que engañó a Catalina con una amante; Ofelia que traicionó a Oscar en su muerte; la familia que traicionó a Oscar, y en gran medida a Lourdes, por «holding tight to its secrets» [«mantener bien guardados sus secretos»] y por su «thin veneer of respectability» [«fino barniz de respetabilidad»]. Portillo revela su opinión, por manipular las convenciones del género, el testimonio de un testigo, las pruebas fotográficas y la relación del autor/

audiencia, exponiendo las complejidades y contradicciones en la familia, traicionando su desprecio. En breve su traición acusa traicioneramente a la traición.

Para mí, esta estrategia sitúa totalmente a *El diablo nunca duerme* dentro de un reino epistemológico. Aquí, Portillo se mueve de las consideraciones de lo que puede ser conocido acerca de este hombre y esta familia a la manera en que se sabe. La respuesta de Portillo es agresiva: «Not without an autor» [«No sin un autor»]. Pero este no es el autor altamente problematizado por Barthes, Foucault, Kristeva y otros. Portillo construye a un autor totalmente situado física, emocional, relacionada, histórica, teórica, metodológica y tecnológicamente. Desde esta perspectiva, traición no es el espectro de la traición o el engaño tal y como es comúnmente asumido, pero se acerca bastante a lo opuesto. En la inclusión de los juicios que uno hace, lo que es traicionado es la propia posición dentro de las redes sociales –la familiar, la cultural y la epistemológica– en las cuales estamos inmersos. Me parece que, en última instancia, esto no es falso en absoluto. Lo que Portillo hace eficientemente con esta doble narrativa es infundir una construcción de conocimiento, y nuestro entendimiento de él, con una fuerte subjetividad: la de ella. 

Traducción del inglés por José Alberto Licón Oppenheimer

Bibliografía

- Barnouw, Erik: *Documentary: A History of the Nonfiction Film*, 2da. ed., Nueva York, Oxford UP, 1993.
- Barthes, Roland: «The Death of an Author», *Image Music Text*, Stephen Heath (trad.), Nueva York, Hill and Wang, 1977, pp. 142-148.
- Cawelti, John: *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, Chicago UP, 1976.
- The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme*, Lourdes Portillo (dir.), Women Make Movies, 1994.
- Foucault, Michel: «What is an Author?», *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, Donald F. Bouchard (ed.), Donald F. Bouchard y Sherry Simon (trads.), pp. 113-138.
- Heyes, Cressida: «Identity Politics», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), 2 de noviembre de 2007, 12 de mayo de 2008, <<http://www.plato.stanford.edu/archives/win2007/entries/identity-politics/>>.
- Iglesias-Prieto, Norma: «Who is the Devil and How or Why Does He or She Sleep: Viewing a Chicana Film in Mexico», *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*, Rosa Linda Fregoso (ed.), Austin, Texas UP, 2001, pp. 144-159.
- Krauss, Clifford: «A Historic Figure is Still Hated by Many in Mexico», *The New York Times*, 26 de marzo de 1997, 10 de mayo de 2008, <<http://www.emayzine.com/lectures/la.htm>>.
- Kristeva, Julia: «From One Identity to the Other», *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Leon S. Roudiez (ed.), Nueva York, Columbia UP, 1980, pp. 124-147.
- McCracken, Ellen: *New Latina Narrative: The Feminine Space of Postmodern Ethnicity*, Tucson, Arizona UP, 1999.
- Nichols, Bill: *Representing Reality*, Bloomington. Indiana UP, 1991.
- : *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indiana UP, 1994.
- Renov, Michael: «History and/as Autobiography: The Essayistic in Film and Video», *Frame/Work*, No. 3, vol. 2, 1989, pp. 6-13.
- : *The Subject of Documentary*, Minneapolis, Minnesota UP, 2004.
- Rosaldo, Renato: «After Objectivism», *The Cultural Studies Reader*, Simon During (ed.), Londres, Routledge, 1993, pp. 104-117.
- Schreibler, Susan: «Constantly Performing the Documentary: The Seductive Promise of *Lightning Over Water*», *Theorizing Documentary*, Michael Renov (ed.), Nueva York, Routledge, 1993, pp. 135-150.
- «Treason», *Merriam-Webster Collegiate Dictionary*, 19 de enero de 2001, <<http://www.m-w.com/cgi-bin/dictionary>>.
- Winston, Brian: «The Documentary Film as Scientific Inscription», *Theorizing Documentary*, Michael Renov (ed.), Nueva York, Routledge, 1993, pp. 37-57.

JESÚS ROSALES

Los cuentos de Rosaura Sánchez: ¿narrativa chicana o mexicana?

La literatura chicana escrita en español posee una larga y rica tradición que abarca varios siglos de vida. Historiadores literarios afirman que el período colonial en el suroeste de los Estados Unidos es un punto de partida importante para el desarrollo de esta literatura ya que durante esta época se forma en el suroeste una cultura «hispano-mexicana» (española e indígena) diferente a la de las otras provincias de la Nueva España.¹ Esta singularidad cultural se intensifica con la independencia de México y la toma del suroeste por los Estados Unidos en el siglo XIX, un hecho que trae consigo la presencia anglosajona a la realidad de estos nuevos hispanomexicanos.

En el presente la literatura chicana escrita en español va en camino hacia el olvido, o por lo menos hacia el silencio dentro del amplio corpus literario chicano. A lo largo de su historia ha desempeñado un papel fundamental, incluso revolucionario, que culmina en el nacionalismo cultural del movimiento chicano de los años 60 y 70 del siglo pasado. Sin embargo, en la actualidad la mayoría de los escritores chicanos escriben en inglés y la literatura chicana en español, así como los abuelitos que son adorados pero aislados discretamente en la celebración de una fiesta formal, va perdiendo presencia, debilitándose con el paso de las horas, tomando más que nada un papel decorativo dentro del cuadro familiar al que frágilmente pertenece.

Este breve ensayo, consciente de estos desafíos por los cuales se encuentra esta literatura, examina la obra de Rosaura Sánchez, *He Walked In and Sat Down and Other Stories*,² para comentar sobre la dicotomía

1 Véase Luis Leal: «Periodización de la literatura chicana» en su obra *Aztlán y México: Perfiles literarios e históricos* (Binghamton, Nueva York, Bilingual Review/Editorial Bilingüe, 1985). Leal divide la evolución de la literatura chicana en cinco períodos. El primero es «The Hispanic Period (to 1821)».

2 Esta obra fue publicada por la New Mexico UP, Albuquerque, Nuevo México, 2000, en forma bilingüe. Los cuentos fueron escritos originalmente en español.

a la cual se enfrenta el autor chicano que escribe en español; por un lado se expresa el compromiso social que siente por su comunidad mexicana (tema mexicano), por el otro, el deseo de definir una identidad híbrida (tema chicano) que en ocasiones se presenta profundamente mexicana y en otras singularmente chicana (diferente tanto de la cultura mexicana como de la estadounidense).

Dos cuentos de la colección sirven para hablar sobre estas dos perspectivas temáticas. Uno de ellos, «Una mañana: 1952», enfatiza el compromiso social de Sánchez destacando temas de inmigrantes mexicanos que salen de su país en busca de mejores oportunidades económicas en los Estados Unidos. El otro, «Desvíos en el camino», explora el tema de la identidad cultural chicana presentada dentro de una estructura narrativa donde se combinan elementos reales y fantásticos. Una meta del trabajo es considerar si Sánchez y su obra pertenecen a una tradición literaria mexicana, chicana, de ambas, o de ninguna.

El compromiso social de Sánchez es evidente en los cuadros narrativos donde la autora destaca la vida cotidiana de los obreros mexicanos que vienen a los Estados Unidos para mejorar la situación económica que su país natal no puede darles, lo cual los ha *empujado* a buscar un futuro más prometedor en el Norte. Sánchez enfatiza las explotaciones y las injusticias que sufren estos trabajadores en campos agrícolas y en centros urbanos. Entre los peores enemigos se encuentra la patrulla fronteriza que hace lo imposible por aniquilarlos. Esto es evidente cuando en uno de los cuentos («La zanja»), Sánchez narra cómo la *migra* (patrulla fronteriza) usa arsenal bélico y estrategias militares utilizadas en la guerra de Vietnam –napalm, detectores, proyectiles, bombardeos, insecticidas– para atacar a los hombres y mujeres que cruzan ilegalmente la frontera. Los resultados son fatales pues su sangre es derramada a lo largo de un trágico campo de batalla: «Por todos lados había cadáveres renegridos y quemados, confundidos con las cenizas de los árboles» (138). Los que trabajan en centros urbanos viven con la incertidumbre cotidiana de ser recogidos en redadas por

la patrulla fronteriza; o sufren una deshumanización como es narrada en «JAC\$IN\$THE\$BAG», donde se enfatiza la mortal monotonía de un trabajo mecanizado: «corta, corta, corta, la cebolla, bolla, bolla» (206); frase que igualmente va mutilando la individualidad de las mujeres que desempeñan este trabajo.

Pero además de enfatizar estas injusticias que sufre la gente, una característica particular en la narrativa de Sánchez es la valorización que le da al espíritu inquebrantable de los trabajadores mexicanos similar a la que Tomás Rivera y Rolando Hinojosa-Smith inmortalizan en *...y no se lo tragó la tierra* y *Klail City y sus alrededores*, respectivamente.³ Sánchez destaca el valor existencial o de aguante de esta gente con el propósito de celebrar su dignidad humana en su lucha por sobrevivir en la vida.

«Una mañana: 1952» es un cuento que celebra este espíritu inquebrantable del trabajador mexicano. El relato habla sobre un día cotidiano en la vida de un hombre que se prepara para trabajar en la manutención de carreteras en el sur de Texas. La autora no se enfoca en la función laboral que el hombre desempeñará ese día, sino en la preparación para iniciar un nuevo día de trabajo. Por lo tanto, la narración se concentra en describir el *nacimiento* cotidiano del hombre y no en la pobreza palpable en la que vive. El hombre se levanta a las 5:30 de la mañana, enciende los calentones, calienta el agua para su café, prende el radio para oír las noticias, toma su primera taza de café, prepara su desayuno, come, toma una segunda y tercera taza de café, alista la comida que llevará al trabajo, toma más café mientras se sienta a leer la Biblia; a las 7:00 se levanta su mujer y platica con ella brevemente porque a las 7:15 tiene que estar en la calle listo para que lo recoja el compañero de trabajo. Su rutina es un ritual aceptado que cumple al pie de la letra inmune de aburrimiento o de falta de propósito.

3 En la obra de Rivera se valora la vida de los trabajadores mexicanoamericanos que laboran en los campos agrícolas por temporadas en varios estados de los Estados Unidos; en la de Hinojosa se celebra la vida cotidiana de los chicanos que viven cerca de la frontera mexicana en el valle del sur de Texas.

El protagonista es presentado como un hombre trabajador, disciplinado, considerado e inteligente. La rutina del hombre es ejemplar y aunque reconoce que su suerte en este país ya está marcada por ser mexicano (dice, «A la raza [los gringos] la querían para limpiar pisos [...] No había ni un solo mexicano de profesor, ni de abogado en todo el pueblo [...] Las bibliotecas de los mexicanos eran las cantinas donde vivían ahogados, desobligados de sus hijos y de sus mujeres» [200]), él sigue luchando con dignidad, levantándose temprano, limpiándose la cara, preparándose para su trabajo, simbólicamente, parchando (reconstruyendo) las carreteras (los caminos) defectuosos de la región. El protagonista es un hombre que está al tanto de los acontecimientos nacionales e internacionales por medio de la radio. Sigue la guerra en Corea y escucha la acusación que los chinos les hacen a los Estados Unidos en cuanto al uso de armas microbiológicas; el hombre no refuta esta acusación, sino en cierta manera la cree acertada por la desconfianza que le tiene él mismo al gobierno de los Estados Unidos. Qué acaso, se pregunta, los gringos «¿[n]o habían envenenado al Pantaleón en la cárcel? Nomás salió y al poco tiempo murió. [...] A otros les hacían cosas en el cerebro para dejarlos atontados» (198). Y en el siglo pasado, «[a] México sí le habían dado su zarandeada y le habían quitado la mitad de su territorio. A los mexicanos de acá no los habían eliminado porque los necesitaban para pisar el algodón, trapear los pisos, cocinar y jalar duro con pico y pala» (198). Esta desconfianza se manifiesta también en el caso de la pareja Rosenberg, los espías estadounidenses acusados de traicionar al país.⁴ Él piensa que a lo mejor los Estados Unidos los acusaban simplemente «porque eran judíos. O por sus ideas» (199). No sorprende que la desconfianza del protagonista se sienta en los comentarios que hace sobre el país y su trato a los braceros y *mojados* (trabajadores ilegales): «apiñados

4 Julius y Ethel Rosenberg, ciudadanos estadounidenses que recibieron atención internacional cuando fueron declarados culpables de espionaje por pasar información sobre la bomba atómica a la Unión Soviética. Ambos fueron ejecutados en 1953.

en esos camiones como marranos» (199); y sobre la segregación de «los negritos» (199) por los gringos que «eran unos racistas, igual que los nazis» (199).

Y, sin embargo, a pesar de los peligros y las condiciones aterradoras que le esperan en ese racista campo de batalla, el hombre se prepara para enfrentarse dignamente a un nuevo día de trabajo. No se acobarda, al contrario, tiene la esperanza de que las futuras generaciones, «tenían que cambiar las cosas. Y no dejarse pisotear por ningún güero [...]» (200). Esa es la motivación de levantarse temprano cada mañana y de seguir desempeñando su trabajo con la frente en alto.

Esas futuras generaciones mencionadas en «Una mañana: 1952» como la esperanza para el futuro son presentadas en personajes más complejos en los temas chicanos. Estos personajes se enfrentan a una realidad más contundente pertinente a los mexicoamericanos o chicanos. Un grupo pertenece a los marginados de la sociedad. El personaje que más representa a este grupo es el *pinto*, persona que ha roto las leyes de la sociedad y que es encarcelado por un tiempo, según el delito por el que es acusado. En «El Tejón», el personaje principal es un *pinto* que cumple su sentencia, pero al salir libre intenta consumir una venganza pendiente: la de matar al esposo de su ex esposa, que había violado a su hija. Cuando se enfrentó a su adversario cumplió su amenaza y, como era de esperarse, es nuevamente encarcelado. Las crueles realidades sociales de este personaje, así como la de otros *pintos* y seres marginados que están perdidos en el alcohol o las drogas, son productos de una sociedad que se ha despreocupado por ellos y cuya vida de miseria y desesperación se manifiesta en un interminable círculo vicioso.

El otro grupo de personajes chicanos desempeñan trabajos de ámbito más personal que colectivo. Muchos de ellos son educadores que se enfrentan a fuertes conflictos internos, ya que luchan por conseguir una individualidad, sin tener que comprometerse socialmente con su comunidad. Este es el caso del administrador universitario que rehúsa ayudar a un grupo de estudiantes chicanos que le pide participar políticamente a su causa («Entró y se sentó»). Sin embargo,

hay otros que sí tratan de luchar por lograr una justicia social como el que vota por otorgarle *tenure* (permanencia) a un profesor afroamericano («Se arremangó la camisa»). El comité no lo apoya en su voto pero le enorgullece el hecho de que hizo lo que era justo hacer, a pesar de sentirse avergonzado de su pasado como trabajador de la clase obrera.

Pero es en el cuento «Desvíos en el camino» donde Sánchez profundiza con más originalidad los conflictos chicanos. Los temas que se destacan en este cuento se conectan directamente con el contexto social y político al cual la autora pertenece, pues la protagonista del cuento, Susana, siente un gran compromiso por defender los derechos de la gente de su comunidad, en particular los de las mujeres.

En este cuento Sánchez experimenta con la narración de la historia mezclando libremente la realidad con la fantasía. La narradora es una académica que sale rumbo a Berkeley para hacer investigaciones sobre la caída de los californios (está escribiendo una tesis «en historia sobre las consecuencias de la invasión y conquista de California en 1846» [37]),⁵ después es Sonoma para visitar la casa y el museo de uno de los más importantes de ellos, Mariano Guadalupe Vallejo. En el camino tiene problemas con su coche, dejándolo moribundo al lado de la carretera. Ella busca ayuda y se aproxima a una casa que está localizada a poca distancia del camino. Lo interesante es que al salir del coche y caminar por el campo hacia la casa, mágicamente entra a un mundo del siglo XIX, a una época cuando los hacendados californios viven un intenso conflicto con los anglosajones.

Uno de los elementos más fuertes del cuento es la manera como Sánchez juega con el tiempo y el espacio para representar la historia del siglo XIX y contextualizarla con su compromiso social del presente. La mujer que la recibe, María, es una mujer del pasado que encarna las difíciles relaciones que enfrentaban los mexicanos con el gobierno estadounidense antes y después de la

guerra con México, 1846-1848. Uno de los resultados de esta guerra fue la pérdida del poder político y económico que sufrieron muchos de los hacendados como Vallejo. Aún más trágica fue la negación y el olvido de la contribución de la gente mexicana a la historia del estado. María personifica estas relaciones y resultados. Por ejemplo, ella estuvo casada con un anglosajón que prometió obedecer las leyes mexicanas, incluyendo aceptar el catolicismo, cuando California todavía era tierra mexicana. Las promesas no se cumplieron y por consiguiente la relación fracasa. La mujer decide salirse de su casa y buscar protección con su familia al verse amenazada no solo por los invasores anglos, que vienen a forzar su poder sobre los mexicanos, sino también por su propio esposo, quien la golpea por desobedecerlo. La protagonista la ayuda a escaparse de él y María la admira por hacerlo: «Yo quiero ser como usted, sabe. Quiero aprender a defenderme» (50).

Después de regresar a la carretera (a la realidad) y ser asistida por un policía (el policía irónicamente se llama igual que el esposo de la mujer que conoció), la protagonista sigue su camino hacia el norte a realizar su trabajo académico. Ahora más que nunca está determinada a escribir sobre el tema de su tesis, ya que al hacerlo dará luz a una historia que fue perversamente borrada en el pasado. Susana siente que no hay razón para lamentar el destino que sufrieron los mexicanos del siglo XIX. Su activismo político y social con los grupos minoritarios de su presente le permite concluir que los mexicanos no han desaparecido, por el contrario, su numerosa presencia marcará el futuro prometedor de California. Las tierras que perdieron por la invasión y conquista de los anglosajones en el siglo XIX, dice, «[d]entro de unos veinte años, veinticinco a lo sumo, volverán a ser de ellos» (53). Y ella como académica tiene el poder de reconstruir esa historia del pasado y publicarla. Al recuperar esta historia se dibuja un nuevo mapa cultural estableciendo así una sólida identidad chicana.⁶

5 La biblioteca Bancroft, donde se encuentra un gran número de testimonios de los californios del siglo XIX, está localizada en el campus de la Universidad de California en Berkeley.

6 Rosaura Sánchez publicó *Telling Identities: The Californio Testimonios* (Minneapolis, Minnesota UP, 1995), una obra que analiza los testimonios de los californios del siglo XIX.

Los temas que Rosaura Sánchez cubre en su colección de cuentos hablan de las primeras generaciones de mexicanos que vienen a luchar por la vida en los Estados Unidos; al igual que sus descendientes que saben triunfar pero también fracasar en el camino por ella. Los espacios narrativos donde tiene lugar este drama humano obligan a esta autora a pertenecer a una tradición literaria estadounidense. Sin embargo, Sánchez escribe esta voz narrativa en español, usando fuertes características de la cultura mexicana para definirla. Tomando en cuenta este contexto lingüístico y cultural mexicano se puede decir que el suroeste de los Estados Unidos es una extensión del territorio mexicano, o usando un concepto transnacional más amplio, de una extensión americana, como lo presenta José Martí en «Nuestra América». Este concepto lo reitera el célebre escritor chicano Rolando Hinojosa, al comentar sobre los inicios de la literatura escrita en español en los Estados Unidos:

As the saying goes, «uno nunca sabe para quién trabaja» and this literature written by United States Mexicans is a constant reminder of a Spanish presence here, in what most of us, I dare say, can legally call our native land. Chicano Literature is a United States literature, but it is also a literature of the Americas, as Martí so clearly saw and labeled the New World.

[Como dice el dicho: «uno nunca sabe para quién trabaja» y esta literatura escrita por mexicanos estadounidenses es un recordatorio constante de la presencia española aquí, en una tierra que la mayoría de nosotros, me atrevo a decir, podemos legalmente llamar nuestra tierra nativa. La literatura chicana es una literatura de los Estados Unidos, pero también es una literatura de las Américas, como Martí tan claramente vio y llamó al Nuevo Mundo. [(mi traducción)].⁷ [43]

Si históricamente aún se cree que Aztlán existe en el suroeste de los Estados Unidos; que los Estados Unidos en verdad robaron esta parte del territorio mexicano; que hay millones de chicanos que hablan y sueñan en español; y sobre todo, que el dicho que comparte Hinojosa, «uno nunca sabe para quién trabaja» es acertado, ¿se puede concluir que la narrativa de Sánchez pertenece a una tradición mexicana?, ¿a una chicana?, ¿a las dos? o ¿a ninguna?

Es muy probable que las respuestas a estas preguntas se encuentren en las necesidades caprichosas del patrón para quien el chicano o el mexicano trabajan. **C**

7 Véase el ensayo de Rolando Hinojosa «Chicano Literature: An American Literature With a Difference», *The Rolando Hinojosa Reader: Essays Historical and Critical*, editado por José David Saldívar (Houston, Arte Público Press, 1985).

JOSÉ DAVID SALDÍVAR

Los orígenes transnacionales de la literatura chicana: el itinerario de Américo Paredes en Asia y el Pacífico*

Siempre es riesgoso intentar un recuento del éxito canónico de escritores de las minorías estadounidenses. En mi obra sobre Américo Paredes y Rolando Hinojosa como figuras de estudios literarios y culturales transamericanos, intenté centrarme en los intrigantes ejemplos de sus extraordinarios escritos sobre la historia del Gran México en sus textos subalternos.¹ Hasta el momento he preferido concentrarme en su producción de novelas menores, cuentos, poemas y críticas como modo de replantearme una posible línea divisoria entre sus éxitos literarios y premios tempranos y sus llamados lapsos, fallas y fracasos posteriores (en la madurez). Se trata de una periodización que está ganando un prestigio descomunal en las recientes historias literarias y culturales chicanas. Por ejemplo, se habla de la carrera de Paredes como escritor, en su edad madura, en función de la nostalgia y de su interpretación mítica de la cultura patriarcal del Gran México y de los mexicanoamericanos (después de 1848) como seres, que en cierto modo, han caído del estado pastoril en un tiempo «estable» e «igualitario» de los capítulos iniciales de «*With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero* [«*Con la pistola en su mano*». *Una balada de la frontera y su héroe*] (1958). Así hizo de modo muy impresionante el

1 Sobre el texto icónico de Américo Paredes «*With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero*», véase J.D. Saldívar: *The Dialectics of our America: Genealogy, Literary History, and Cultural Critique* (Carolina del Norte, Durham, Duke UP, 1991) y sobre la obra transmoderna de Hinojosa, *Klail City Death Trip Series*, véase la introducción de J.D. Saldívar a *The Rolando Reader: Essays Historical and Critical* Houston, Arte Público Press, 1985.

* Fragmentos del capítulo 7 de *Transnational, Americanness; Subaltern Modernities, Global Coloniality, and Greater Mexico*, un libro del autor en proceso de edición.

antropólogo Renato Rosaldo y, por supuesto, no es erróneo, pero el retrato dominante del etnógrafo de frontera en su edad madura, atascado en un conservador bucolismo, me parece un cuadro inacabado de la vida y obra de Paredes: esa imagen borra el resto de su existencia y los trabajos periodísticos tempranos de sus años de la Segunda Guerra Mundial en Asia y el Pacífico, su rica producción de escritos extranacionalistas de Tokio cuando, como joven reportero protochicano del *Pacific Stars and Stripes*, presencié cómo la hegemonía militar y cultural estadounidense comenzaba a dominar el planeta.² Al afirmar que los escritos periodísticos de Paredes en Asia y el Pacífico prefiguran el tema de la colonialidad y modernidad mundiales de sus escritos posteriores, propongo también que debemos volver a examinar este terreno literario y periodístico extranacional que los estudiosos de la zona fronteriza entre los Estados Unidos y México solo ahora comienzan a tomar en cuenta en su interpretación de los textos culturales y literarios menores e icónicos de Paredes. [...]

En lugar de ver a Paredes e Hinojosa exclusivamente como escritores locales del sur de Texas, propongo tomar aquí una vía alternativa e intentar leer las raíces y vías planetarias cubanas y de Asia y el Pacífico que contribuyeron a formar a estos grandes escritores.

II

A pesar de haber publicado veintenas de crónicas periodísticas en *The Pacific Stars and Stripes* explicando cómo la ocupación militar estadounidense había transformado al Japón, poemas sobre las culturas del imperialismo estadounidense y la ocupación militar del Japón, y cuentos que nos llevan de los espacios sociales del Gran México del siglo xx al escenario del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial y los días iniciales de la guerra de Corea, Américo Paredes suele ser con-

2 Véase el ensayo pionero de Renato Rosaldo «Fables of the Fallen Guy», *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*, Héctor Calderón y José David Saldívar (eds.), Carolina del Norte, Durham, Duke UP, 1991, p. 87.

siderado por los estudiosos estadounidenses solo como un escritor y folclorista de color local.³ Sin embargo, Paredes, como veremos a continuación, es uno de los primeros escritores protochicanos a los que más se debe haber colocado la cultura transnacional en el centro del proyecto de los Estudios Culturales y teorizar la relación que guardan las baladas populares (corridos) sobre el conflicto intercultural con las bellas letras mexicanoamericanas.⁴ El acercamiento a su estética vernácula resulta de mayor utilidad dentro de este marco histórico y etnomusicológico formal de corridos o baladas sobre el conflicto fronterizo. Las cualidades particulares de las canciones tradicionales de la frontera del Gran México, que fue de profunda influencia al menos en otros dos escritores chicanos, Rolando Hinojosa y Tomás Rivera, brindan una clave para leer a Paredes en un marco transnacional y enfrentar su perspectiva crítica.

La interacción de Paredes con lo que bautizó topoespacialmente como canciones tradicionales de frontera del «Gran México» es notable. Desde el estudio realizado ya en su madurez sobre las canciones tradicionales de frontera en su tesis de maestría de 1953, *Ballads of the Lower Border* [*Baladas al sur de la frontera*], en la Universidad de Texas, en Austin, hasta su estudio interdisciplinario del héroe de frontera Gregorio Cortez titulado «*With His Pistol in His Hand*»: *A Border Ballad and Its Hero* [*Con la pistola en su mano*]. *Una balada de la frontera y su héroe*], Paredes comenzó a desenzimar a las culturas de frontera del sur de Texas en que centraba su texto. El estudio de Paredes inauguró no solo la disciplina multicultural

3 Véanse las crónicas de Américo Paredes publicadas en *The Pacific Stars and Stripes*, su poesía en *Between Two Worlds* (Houston, Arte Público Press, 1991), sobre todo «Westward the Course of Empire» y «Pro Patria», y sus cuentos «Ichiro Kikuchi» y «Sugamo» en *The Hammon and the Beans and Other Stories*, Houston, Arte Público Press, 1994.

4 Para una muestra representativa del corpus de danzas y corridos de la zona fronteriza entre los Estados Unidos y México, véase Américo Paredes: *A Texas-Mexican Cancionero: Folk-songs of the Lower Border*, con un nuevo prefacio de Manuel Peña, Austin, Texas UP, 1995.

de Estudios Mexicano-Americanos en la Universidad de Texas, sino también el interés en los estudios protochicanos de la de frontera en general. Ambas historias culturales de la música de frontera recalcan esta relación en curso con las danzas y corridos tradicionales. Además, la estructura de las canciones tradicionales de frontera brinda una comprensión de la cualidad híbrida y transcultural que constituye el sello del estilo de prosa de Paredes. Sabemos que la música tradicional del Gran México, como forma de semiosis cultural norteamericana, es por naturaleza intertextual y amalgamada, pero las danzas y corridos del Gran México lo son especialmente. En su libro de 1976 *A Texas-Mexican Cancionero: Folk-songs of the Lower Border [Cancionero mexicotexano: canciones populares del sur de la frontera]*, Paredes describe cómo las canciones tradicionales de frontera, décimas y romances procedentes de España, llegaron a México y luego al norte, al Gran México, para mezclarse con sus estilos musicales de frontera más o menos autóctonos: música de familia, música de cantina, de parranda y cantada a caballo, música de conjunto y así por el estilo. Paredes recuerda cuando de niño, en los ranchos del sur de Texas y de Tamaulipas, México, no le avergonzaba escuchar esas canciones, porque estas no solo registraban «la larga lucha por preservar una identidad y afirmar los derechos propios como ser humano» (xviii), sino que se centraban en la larga historia del «conflicto intercultural» del Gran México y la determinación de los habitantes de la frontera *de no ser dejados* (xviii). Visto así, para Paredes «era una experiencia singular sentarse al aire libre en una noche tranquila, oscura, y escuchar la música distante y solitaria» (xxi). Paredes se comprende mejor como intelectual en el cruce de fronteras, igualmente a sus anchas como folclorista, antropólogo y etnomusicólogo cultural, escritor imaginativo creador e historiador social del Gran México.

Al igual que la fusión de música tradicional de frontera del Gran México, la primera gran novela de Paredes, *George Washington Gómez: A Mexico-Texan Novel [George Washington Gómez: Una novela mexicotexana]* (1990), escrita entre 1936 y 1940, invoca y examina las canciones de conflicto intercultural de la frontera de los Estados Unidos y México, como «Los sedicio-

sos» e «Ignacio Treviño». La novela, como los corridos de principios del siglo xx, conmemora el levantamiento protomexicoamericano de 1915 ocurrido en los campos del sur de Texas. El levantamiento en 1915 de los sediciosos, parecido a los famosos levantamientos de la costa oeste en Watts y Los Ángeles ocurridos unos cincuenta años antes, difirió de estos porque los sediciosos actuaron de acuerdo con una declaración de reclamaciones e intenciones, lo que en español recibía el nombre de plan. En su novela, Paredes explora cómo el Plan de San Diego, Texas, recibió muchos nombres local y nacionalmente: conspiración tramada por comunistas, maquinación del káiser alemán, esquema utópico de intelectuales locales como Venustiano Carranza o simplemente conspiración disparatada y revoltosa de rancheiros y campesinos a ambos lados de la frontera de los Estados Unidos y México.⁵ Sin embargo, según indica la novela de Paredes *George Washington Gómez*, el Plan tenía también mucho de improbable, sobre todo debido a que los protagonistas de la novela –Gualinto, su madre, María, sus hermanas Carmen y Maruca y su tío Feliciano– recordaban, con la claridad que ofrece la retrospectiva histórica, el levantamiento y la ejecución de Gumersindo, esposo de María, por taimados *rangers* de Texas. Al igual que el corrido «Los sediciosos», la novela de Paredes posee un tono ambivalente, puesto que al igual que esta la novela era en parte una balada épica que celebraba a aquellos mexicoamericanos «decididos a *no ser dejados*» y en parte un lamento semilírico por los muchos miles de víctimas del sur de Texas que, en palabras de Américo Paredes, fueron «ejecutados» por los *rangers* de Texas (33), que ayudaron a los soldados estadounidenses a sofocar el levantamiento del Gran México.

Si Gualinto –con el improbable nombre de George Washington Gómez– se crió no ayudando, sino admirando el heroísmo masculino épico de «Los sediciosos» (puesto que sus actos de violencia y resistencia estaban

5 Para interesantes historias sobre el Plan San Diego y los sediciosos, véanse James Sandos: *Rebellion in the Borderlands: Anarchism and the Plan de San Diego, 1904-1923* (Norman, Oklahoma UP, 1992) y Colin M. MacLaclan: *Anarchism and the Mexican Revolution: The Political Trials of Ricardo Flores Magon in the United States*, Berkeley, California UP, 1991.

dirigidos a los odiados escuadrones de la muerte de los *rinches* y sus aliados), su madre, María, y su tío Feliciano, junto con la comunidad mexicanoamericana en general, saben en su mayoría que son víctimas de la represión debido al sueño utópico y revolucionario del Plan de fundar una República del Suroeste, multicultural y de habla española (el Plan había instado a la unión de mexicanos, indoamericanos, afroamericanos y asiático-americanos). En contrapunto con la posición casi siempre masculinista de Gualinto en relación con la historia del corrido «Los sediciosos», Feliciano presenta al inicio de la novela el corrido alternativo «Ignacio Treviño» al cantar los versos iniciales de la balada de conflicto intercultural, en que el protagonista, un policía de Brownsville (aproximadamente en 1911) se encuentra atrapado en la maquinaria política de la región y los *rangers* de Texas intentan asesinarlo. Pero Treviño sobrevive al ataque, se atrinchera en una cantina y, como indica el propio corrido, cuando aparecen los *rangers* no hay bajas –al parecer– sino solo botellas de *juísacle* baleadas. Feliciano canta parte del corrido de «Ignacio Treviño» al clan de Gómez para recalcar sus ideas un tanto realistas de que los problemas de la frontera en aquel tiempo solo instaban a los *rangers* de Texas, en palabras del corrido, «a puro matar» mexicanoamericanos. Por ende, al igual que los corridos «Los sediciosos» e «Ignacio Treviño», la novela dialectal de Paredes *George Washington Gómez* no es por entero una canción en alabanza a quienes dirigían el Plan de San Diego: Aniceto Pizaña, Luis de la Rosa y sus seguidores. Aunque hay dolor, duelo y melancolía por las víctimas de las brutales ejecuciones realizadas por los *rangers* de Texas, la novela de Paredes recuerda que además había un «camino de sangre abierto a guadañadas» por el que también se recordaría en parte a los sediciosos del Gran México.⁶

6 Ramón Saldívar indica que la novela de Américo Paredes *George Washington Gómez* «rechaza repetidamente la acción de la figura heroica del presente histórico, pero tampoco ofrece una trama futura alterna que sustituya la acción del héroe». En otras palabras, Paredes, a manera de contrapunto, coloca a todo el Norte contra todo el Sur en el propio nombre del guerrero protagonista de la novela, George Washington Gómez –al igual que al protestantismo contra el catolicismo, el capitalismo contra el anarquismo

En su madura obra «*With his Pistol in His Hand*»: *A Border Ballad and Its Hero* [«*Con la pistola en su mano*». *Una balada de la frontera y su héroe*] (1958), un estudio de las leyendas, cuentos y corridos de Gregorio Cortez, un campesino, Paredes comienza con un capítulo geográficamente perspicaz de las culturas de frontera de Nuevo Santander y de la estética musical del sur de Texas y la zona fronteriza, lo que él llamaba «Gran México». Para Paredes, «Gran México» incluía «todas las zonas habitadas por pueblos de cultura mexicana –no solo dentro de los límites actuales de la República de México, sino también de los Estados Unidos– en un sentido cultural más que político (1976, xiv). Entonces cambió de tono en los capítulos siguientes y produjo una biografía intelectual de Gregorio Cortez. Su héroe de la zona fronteriza entre los Estados Unidos y México fue acusado falsamente de cuatrero y de asesinar a un *sheriff* angloamericano en 1901, pero logró burlar a una partida de los escuadrones de la muerte del lugar (los *rangers* de Texas) a lo largo de medio estado. Paredes termina esta parte del libro sumergiéndose en un análisis riguroso y retórico del corrido en sí que, afirma, derribó las jerarquías normativas de la supremacía blanca de raza y clase en Texas. Los *rangers* de Texas –los *rinches*– no eran tan valientes e invencibles como aparecen en los libros titulados *The Texas Rangers* [Los *rangers* de Texas], de historiadores liberales, como Walter Prescott Webb y Frank Dobie, o películas hollywoodenses protagonizadas por un gallardo Gary Cooper, sino tontos y cobardes («Todos los *rangers* del condado / Volaban, con gran vigor cabalgaban [...] Pero atrapar a Cortez / era seguir a una estrella»). Según demostró por vez primera el antropólogo e historiador literario José E. Limón, la redacción del texto de Paredes, como el propio corrido, era en sí una suerte de «corrido nuevo».⁷ De

mo y a la asimilación contra la transculturación multicultural—. Véase Ramón Saldívar: *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the Transnational Imaginary*, Carolina del Norte, Durham, Duke UP, 2006, p. 180.

7 Véase el clásico José E. Limón: *Mexican Ballads, Chicano Poems: History and Influence in Mexican-American Social Poetry*, Berkeley, California UP, 1992.

hecho, el erudito libro de Paredes era enormemente creativo, una alternativa decidida al discurso académico convencional y una crítica autorreflexiva de este.

En las palabras finales del libro sobre los corridos –la despedida en que Paredes especula sobre la forma en que se había desarrollado la balada de conflicto intercultural de frontera en el sur de Texas en las décadas entre la anexión manifiesta de Texas por los Estados Unidos (1846-1848) y la colonización de Filipinas en 1898– Paredes observa que aunque «las tradiciones y patrones musicales» del corrido en el Gran México «son castellanos, sus condiciones sociales y físicas [...] eran más bien las de la Escocia [medieval]» (1958, 243). Este movimiento transnacional comparativo de Américo Paredes hace unos cincuenta años, en que conectaba socioculturas divididas por lengua, idioma, espacio y tiempo, era políticamente valiente, antiesencialistamente refrescante así como intelectualmente provocador.

Las preguntas con que han estado lidiando muchos de los estudiosos de las zonas fronterizas entre los Estados Unidos y México sobre la carrera de Paredes han sido muchas y complejas: ¿De dónde y cómo surgió la conceptualización de cultura (trans)nacional de Américo Paredes? ¿La tomó sencillamente como estudiante y graduado de la Universidad de Texas en los departamentos de Literatura Inglesa y Antropología a fines de los años 50, a su regreso del escenario del Pacífico en la Segunda Guerra Mundial, y comenzó a estudiar los géneros de baladas del conflicto intercultural de frontera o corridos? ¿Se había imbuido de las culturas híbridas de conflicto intercultural del Gran México en las zonas fronterizas de Brownsville, Texas, donde había nacido y se había criado? ¿O había conceptualizado las culturas transnacionales prestando atención a las danzas y corridos locales que había cantado toda su vida en las estaciones de radio del lugar junto a la Reina del bolero, Consuelo «Chelo» Silva, una de las primeras cantantes mexicanoamericanas que hizo grabaciones y con quien se había casado en 1939? ¿De qué modo lo habían ayudado sus experiencias en la Segunda Guerra Mundial como reportero de *The Pacific Stars and Stripes* en Japón y, más tarde, sus experiencias trabajando con la Cruz Roja Americana

en China, a comprender mejor su multicultural nacional de frontera? Hasta hace muy poco los estudiosos de Paredes de las zonas fronterizas entre los Estados Unidos y México no habían comprendido estas preguntas plenamente ni las habían respondido de modo adecuado.

En su matizado y premiado libro *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the Transnational Imaginary* [*Las fronteras de la cultura: Américo Paredes y el imaginario transnacional*] (2006), el historiador literario y cultural Ramón Saldívar demuestra convincente y conmovedoramente cómo empezó Américo Paredes a desenzimar su sentido de la cultura en la frontera entre los Estados Unidos y México recién llegado a Japón a fines de 1945, como soldado estadounidense de origen latino de treinta años de edad y, luego, cuando comenzó a escribir como reportero crónicas en *The Pacific Stars and Stripes* y *El Universal*, un diario importante de Ciudad de México. Paredes redactó setenta y cuatro artículos y columnas importantes en un período de cinco años. En Tokio, afirma Saldívar con gran sagacidad, Paredes experimentó formas de las culturas y políticas del imperialismo, el imperio, el nacionalismo descarnado y el dominio de clase, sexual, étnico y racial de los Estados Unidos en una escala bien diferente a la que ya había experimentado cuando se criaba en las sangrientas fronteras de los Estados Unidos y México. Sus crónicas periodísticas observaban la desesperanza melancólica de los agotados japoneses, su angustia y arrepentimiento distópicos mezclados con el nacimiento de la esperanza utópica surgida con el fin de la guerra mundial. Paredes preguntaba qué podía sentir y ser Japón bajo la nueva ocupación militar estadounidense. ¿Evolucionarían también el lenguaje, los medios de difusión y las artes del Japón? ¿Cómo sería vivir en una patria inundada de angloamericanos con estricto control hegemónico?

En Tokio, Paredes también presencié e informó sobre el inicio de los juicios de crímenes de guerra a que fueron sometidos varios dirigentes militares japoneses, sobre todo el muy demonizado Hideki Tojo, comandante del ejército japonés y primer ministro del Japón. En sus crónicas sobre estos tribunales jurídicos y mi-

litares para *The Pacific Stars and Stripes* y el diario de Ciudad de México *El Universal*, Paredes presenta la conducta del Tribunal Militar Internacional para el Lejano Oriente como una secuencia alterna de dialéctica tragicómica y momentos cómicos cosmopolitas: critica la mala organización de los tribunales por los Estados Unidos y las dificultades de imponer justicia en lenguas tan diferentes como el japonés y el inglés, de modo que las actuaciones se convertían en lo que Paredes describió en español como una «tragedia de errores» (R. Saldívar: 387).

En el centro del drama, sentado ante el presidente del tribunal, William F. Webb, se encontraba el icono japonés Hideki Tojo quien, según Paredes, era «el propio símbolo y personificación de la agresión japonesa, en quien se concentraban todos los crímenes de las fuerzas niponas» («Desde Tokio», 11 de julio de 1946). Mientras los demás acusados desplegaban una amplia gama de emociones y posturas, para Paredes Tojo seguía siendo un «digno representante de una era sangrienta». Paredes concluye su crónica ofreciendo una idea que, explica Saldívar, era rara en ese momento de la historia: que como símbolo y personificación de la agresión japonesa y «representante de una era sangrienta», Tojo era en gran medida el chivo expiatorio y la cabeza de turco del propio Emperador Hiroito (R. Saldívar: 387).

De ese modo, Paredes no solo examinaba minuciosamente en sus crónicas desde Tokio la comedia de errores del Tribunal Militar Internacional para el Lejano Oriente para crímenes de guerra, sino que también la recordó en su poco analizado poema antimperialista titulado «Westward the Course of Empire» [«A occidente el curso del imperio»], que escribió en Tokio el 24 de diciembre de 1948:

*Favorecido por la solicitud de Roma
Aníbal bebió su pócima
Mientras Cuauhtémoc se balanceaba en una ceiba
Sin haber sido sometido a juicio
Tú, Hideki, tuviste oportunidad de explicarte
Allá de donde somos
La gente que se cree civilizada
En el crepúsculo creciente brillan las bayonetas*

*Las ojivas están listas
Cartago, ciudad de tiranos
Tenochtitlán, ciudad de lagos
Tu hora llegará*

En una nota irónica a este poema, que solo se publicó en 1991 en una colección titulada *Between Two Worlds* [Entre dos mundos] (Arte Público Press, 1991), Paredes explicó a sus lectores, casi todos estadounidenses: «Hideki Tojo y los “criminales de guerra” compañeros suyos fueron ahorcados el 23 de diciembre de 1948, antes de fecha, se nos dijo, para no aguarnos las fiestas navideñas» (1991, 140).

El poema antimperialista de Paredes sin duda añade una dimensión literaria más a la concepción del teórico de las fronteras sobre cómo pueden efectuarse las transformaciones sociales en una situación de estratos culturales imbricados de modo complejo. Según Saldívar, el poema de Paredes reflexiona sobre los logros recién globalizados de la «ideología expansionista» de los Estados Unidos (R. Saldívar: 389) y su hegemonía de coloniaje mundial. El poema, tal vez casi una elegía, se centra también en el recuerdo, trazando geográficamente el curso de los movimientos imperiales del Sur al Este, de Tenochtitlán a Tokio. Saldívar incluso observa que el poema reverbera «de patetismo» (289) al acentuar la «solemnidad y dignidad» icónicas de Tojo, manifiestas bajo las brillantes luces del juicio de la historia que parecía reflejarse «del cráneo de Tojo» y la refulgente sublimidad nuclear de las ojivas atómicas estadounidenses.

Mediante sus modernas crónicas periodísticas desde Tokio, Paredes sirvió de testigo sobre cómo escritores, realizadores cinematográficos, artistas y ciudadanos comunes de Asia luchaban para traducir la modernidad imperial estadounidense a equivalentes propios: a su propia modernidad subalterna. Saldívar se pregunta: ¿acaso esas mismas experiencias muy transnacionales demostraron ser «cruciales en el desarrollo» de las ideas de Paredes al vincular (multi)cultura nacional, ciudadanía, raza y «los entendimientos discursivos» de sus interrelaciones bajo los términos gemelos de *historia* y *folclore* (390) en su obra de madurez?

Ramón Saldívar demuestra que fue precisamente allí en Tokio y en China a fines de los años 40 trabajando para la Cruz Roja Americana, que Américo Paredes «exploró las condiciones del conocimiento [del dúo] frontera/poder» y, podría añadir yo, del pensamiento de frontera (390). Allí también, en Tokio, Paredes vio por primera vez un nuevo dominio globalizado desde su perspectiva «transcultural» como persona procedente del Gran México hacia un horizonte hemisférico, desde el Norte Global hacia el Sur Global, pero también desde un movimiento manifiesto de occidente hacia el Este. Por último, fue en Japón y Asia que Paredes vio de cerca a un ejército de ocupación estadounidense dominante y una «hibridez» japonesa subalterna que nacía con el emergente Imperio Americano. De los escombros de la desastrosa derrota militar se formaba una nueva identidad nacional y producía lo que, en palabras del historiador japonés Yoshikuni Igarashi, «sería capaz de abarcar los recuerdos de pérdida y devastación en la esfera de la cultura cotidiana y no del discurso político abstracto» (2000, 12-13).

En Tokio, Paredes también imaginaba cómo podía comenzar a abordar las estrategias narrativas que usaría para crear las continuidades que enmascararan sus propias disyuntivas históricas sobre la derrota de la cultura de frontera del Gran México y que podrían trascender la pérdida imperial que este también había sufrido en una época anterior del Imperio, con el Álamo, Davey Crockett y los escuadrones de rinches desencadenados en 1915 con la revuelta de los sediciosos.

El libro de 1958 de Paredes «*With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero* [«Con la pistola en su mano». *Una balada de la frontera y su héroe*], sobre las baladas de conflicto intercultural de frontera, la tragedia de errores y el terror desencadenado por los *rangers* de Texas, la incapacidad de estos para capturar a Cortez y luego la ineptitud del Estado para demostrar el supuesto asesinato de los *sheriff* locales cuando se le sometió a juicio once veces distintas en once condados distintos de Texas, nos ofrece veintenas de paralelos irónicos entre la ejecución de criminales de guerra japoneses por el gobierno estadounidense, la intimidación por la Alemania nazi de personas de otras

etnias y razas en los territorios que había ocupado en Europa durante la Segunda Guerra Mundial, y la incriminación estadounidense de Gregorio Cortez y de las comunidades fronterizas del Gran México. Por ejemplo, Paredes pregunta de modo hartamente significativo qué motivos «debieron haber estado de por medio en la práctica [de los *rangers* de Texas] de matar a mexicanos inocentes» en número que el historiador liberal texano Webb sitúa entre 500 y 5 000 (1958, 26). Al relacionar todas las posibles motivaciones de los *rangers* para estas ejecuciones de mexicoamericanos inocentes, Paredes incluye con ingenio la siguiente analogía tomada de la Segunda Guerra Mundial que a sus lectores les era posible comprender desde el punto de vista histórico: «Un motivo más práctico era el hecho de que el terror hace sumiso a un país ocupado, *cosa que sabían los alemanes* cuando ejecutaban a los rehenes en los territorios ocupados de Europa durante la Segunda Guerra Mundial» (1958, 26, el énfasis es mío).

Permítaseme concluir esta sección sobre el transnacionalismo de Paredes afirmando que ahora es posible insistir de modo convincente en que las experiencias de Américo Paredes a fines de los años 40 en Asia, el Imperio Americano y el conflicto social se reflejaron en formas diferentes pero inevitablemente comparables con la historia generada por el control estadounidense del Gran México a partir de la década de 1840. En la nueva frontera estadounidense en el escenario del Pacífico asiático de la Segunda Guerra Mundial Paredes presenció una nueva zona fronteriza temporal en que la lógica de la política exterior estadounidense pasaba del «antifascismo» de Franklin Delano Roosevelt al «anticomunismo» de Harry Truman.⁸ Al escribir sobre las zonas fronterizas del Gran México en su primer texto académico, «*With His Pistol in His Hand*» [«Con la pistola en su mano»], Paredes se basó retóricamente en su geopolítica de guerra fría, sus experiencias de los conflictos culturales y raciales de Asia y el Pacífico y las contradicciones entre la

⁸ Para esta historia, me he apoyado en David M. Kennedy: *Freedom From Fear: The American People in Depression and War, 1929-1945*, Oxford, Oxford UP, 2005.

democracia angloamericana de guerra fría para comenzar a teorizar su nuevo imaginario mundial del Gran México, donde años después el nieto de Gregorio Cortez, el mexicanoamericano Louis, fue reclutado en la unidad aérea que arrojó la bomba atómica sobre Japón. Si los heroicos hechos del abuelo de Louis Cortez pudieron recordarse oralmente en los heroicos co-

rridos de frontera, los hechos heroicos de Louis ahora solo podían «absorberse», indica Paredes irónicamente, en la celebración de «festividades y desfiles» del nuevo Imperio Americano. «Era el suyo un mundo distinto» (1958, 106) concluye Américo Paredes su gran libro sobre el siglo de corridos de la zona fronteriza del Gran México. **C**

El lazo (Spencer R. Herrera)

