



UNIVERSITY OF
TORONTO

APUNTES HISPÁNICOS
Año XXXIII- Volumen 11- Marzo 2014

Editores

Olga Nedvyga
Oliver Velázquez

Comité Editorial Adjunto

Malina Radu
Jose Abreu Ferreira
Penny Siganou
Gabrielle Klassen
Mariya Dzhoyeva

Coordinadora de Imprenta

Sarah Pemberton

Diseño Gráfico e Ilustración

Eduardo Crivelli

Coordinadora General

Olga Tararova

ISSN 1492-4145

Oficina editorial:



La revista publica el trabajo crítico de estudiantes sobre la lengua, literatura y cultura del mundo luso e hispanoparlante. Para más información sobre fechas límites de nuestras convocatorias, lineamientos o números anteriores, escribanos a:

Apuntes Hispánicos
Department of Spanish and Portuguese
University of Toronto/Victoria College
91 Charles St. W. Room 208
Toronto, ON, M5S 1K7
Canada
Correo electrónico:
apunteshispanicos@gmail.com
Dirección electrónica:
<http://www.spanport.utoronto.ca/apuntes/>

Todos los textos publicados en Apuntes Hispánicos son propiedad exclusiva de sus autores. Las ideas y opiniones que en ellos se expresan no necesariamente reflejan aquellas de los editores o de la Asociación de Estudiantes de Postgrado del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Toronto.

Nota editorial

Queridos lectores, amigos y colegas:

Nos emociona la presentación del undécimo volumen de *Apuntes Hispánicos*, revista de los estudiantes de posgrado del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Toronto. Queremos expresar nuestro agradecimiento a los participantes de este número. Recibimos más de 25 trabajos, de los cuales elegimos a siete autores, cuyos ensayos, cuentos y poemas invitamos a leer con atención. Este año tenemos el gusto de publicar textos en tres idiomas: español, portugués e inglés. También en esta edición se incluyen traducciones al inglés de autores de renombre: Efraín Bartolomé traducido por Kevin Brown y Selva Casal traducida por Jeannine Pitas.

El título que propusimos para este volumen, *Entre medi@s*, contribuyó en gran medida a que se discutieran los intersticios emergentes tanto en diversas áreas de investigación como en la labor artística. Se abre la presente edición con el ensayo de Mariya Dzhoyeva. Estudiante de doctorado de nuestra universidad, quien no se satisface con las desestabilizaciones más aceptadas sobre sexualidad y género en las películas de Pedro Almodóvar, sino que cuestiona la empresa revisionista del director español con un análisis detallado en torno al género artístico. Luego, nuestros autores, como si inconscientemente crearan el cadáver exquisito de su tiempo, tienden un puente desde el Cono Sur pos-dictatorial hasta el México pos-revolucionario, estableciendo de este modo proximidades no sólo geográficas, o del legado cultural común, sino también interconectándose a través sus memorias traumáticas y fragmentadas.

Todo esto no pudo dejar indiferente a nuestro equipo editorial que duplicó esfuerzos y profesionalismo para tener hoy el gusto de presentarles el resultado final del cual estamos muy orgullosos.

Finalmente, queremos aplaudir al respaldo más fiel de nuestro Departamento de Español y Portugués. Sin su ayuda financiera, no hubiéramos tenido la oportunidad de compartir este día nuestra alegría con ustedes. ¡Que disfruten la lectura!



Olga Tararova
Coordinadora de la revista

Índice	Página
MARIYA DZHYOYEVA <i>Genre, género y sexo en La mala educación</i>	8
NEIVA MALLMANN GRAZIADEI Países peregrinos. Lugares e não lugares da memória em Mario Benedetti e Marta Traba	15
CÉSAR RITO La lluvia y la soga	24
EFRAÍN BARTOLOMÉ Translated by Kevin Brown Ocosingo War Diary: Voices from Chiapas (January 9-11)	25
SELVA CASAL Translated by Jeannine M. Pitas Abrázame/Hold me Ángel exterminador/Exterminating Angel La película/The movie Una noche dentro mío un sol amaneció/ One night inside of me a sun rose	37
RUI CAVERTA Ella es Zelda Intelectual jugando béisbol	44
GILBRAN MARIANO Don Güero	46
COLABORADORES	49

MARIYA DZHYOYEVA

Genre, género y sexo en La mala educación

A pesar de que el tema del *genre*, el género y el sexo en *La mala educación* ha recibido bastante atención de la crítica cinematográfica, la idea del sexo biológico, sea congénito, adquirido, cambiado o modificado, nunca ha sido estudiada como un factor que contribuya a la definición de la filiación genérica de la película o sus partes estructurales. El estudio del *genre*, el género y el sexo en la bibliografía almodovariana está vinculado con otros temas colindantes como homosexualidad, *filme noir*, anticlericalismo, autobiografía ficticia, trauma infantil y *queer* (Pérez, Bonatto, Mira, Pérez Meglosa, Sáenz). Mientras que dichos planteamientos permiten distinguir los motivos principales de la película, desenredar los hilos narrativos e identificar su estructura como “muñeca rusa” o “cajas chinas” (Iglar 237), no explican cómo las nociones de sexo y género ayudan a definir *genre* de sus partes, además de moldear el contenido y la estructura de la película para presentarla como algo más complejo que la mera fascinación ante lo *queer* o la crítica a la Iglesia católica.

El propósito del presente estudio, por lo tanto, es determinar en qué forma las nociones de género y sexo están relacionadas con el *genre* de la película y de sus partes, incluso cómo contribuyen a la definición genérica de éstas. Para esto es necesario verificar si el autor favorece a los personajes masculinos vs femeninos vs *queer* o los temas de homosexualidad vs heterosexualidad vs asexualidad para moldear la

estructura genérica de cada parte. Puesto que las manifestaciones de los conceptos de *genre*, sexo y género son a veces muy sutiles y confusas, otro reto relevante a la identificación de las características genéricas de la película y sus partes consiste en ubicar las divisiones mecánicas o formales, como aquellas logradas por medio de la gráfica computarizada, e interpretar su significado.

A diferencia de los críticos que interpretan la película como un *collage* unido por los temas de la homosexualidad y el rechazo a la Iglesia (Mira, Herrera, Bonatto), pienso que la integridad interna de la película se centra alrededor del tema del género y el sexo y se logra por medio de la selección del reparto, el trabajo de la cámara, la puesta en escena, la gráfica computarizada y la banda sonora. Son las nociones de género y sexo las que permiten lograr la fusión del contenido de la película, que puede parecer ecléctico y heterogéneo.

Tratando de definir *genre*, Hayden White lo identifica como un fenómeno cultural y nota que “they [cultural *genres*] are constructed for identifiable reasons and to serve specific purposes” (367). Thomas Pavel a su vez afirma que el *genre* aplica ciertas restricciones al material, pero también es una categoría indispensable tanto en la creación de una obra como en la crítica de ésta (202). Distinguiendo los géneros estrictamente formales y aquéllos que White llama “prácticos” (367), el planteamiento de Pavel crea una

base teórica para tratar diversas combinaciones, transformaciones y fusiones de *genres*, pues hablar en el arte contemporáneo de *genre* “puro” en su acepción clásica es muy difícil; en este sentido, las películas de Almodóvar han sido un reto para la crítica cinematográfica. Las ideas de *genre* práctico y, por consiguiente, de la transformación genérica son muy afines tanto a la temática como a las manifestaciones concretas en la película *La mala educación*.

A diferencia de la idea de *genre* que no supone asociaciones con las categorías de lo masculino y lo femenino, la idea del género está vinculada con el sexo biológico, aunque con ciertas reservas que voy a mencionar más adelante. A pesar de que se entiende intuitivamente la diferencia entre el género y el sexo, las interpretaciones de ésta varían ampliamente. Muchos estudiosos “conceptualizan el género como el conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla desde la diferencia anatómica entre los sexos, para simbolizar y construir socialmente lo que es “propio” de los hombres (lo masculino) y lo que es “propio” de las mujeres (lo femenino)” (Lamas 84). Según Teresa de Lauretis:

al enfatizar lo sexual, la **diferencia sexual** es en primera y última instancia una diferencia de las mujeres respecto de los varones, de lo femenino respecto de lo masculino; y aún la noción más abstracta de **diferencias sexuales** que resulta no de la biología o de la socialización sino del significado y de los efectos discursivos ... termina siendo, en última instancia, una diferencia (de mujer) respecto del varón (7).

A la luz de dichos razonamientos se vuelve notorio que la noción del género tal y como la plantea Almodóvar es una redefinición a partir de la idea no

dicotómica – a diferencia de la dicotomía “lo femenino vs lo masculino” – que deja de considerar al género femenino como el elemento marcado de la oposición. Es decir, Almodóvar no trata de agudizar las diferencias puramente sexuales; por lo contrario, las disimula y muchas veces las “disfraza” con otros factores sociales que a veces toman la forma de una necesidad por la cual la sexualidad del personaje se ve forzada a encajar en cierto ambiente o contexto social.

En cuanto a la filiación genérica de la película, encontramos una impresionante variedad de *genres* artísticos con sus respectivas subdivisiones, que casi siempre se manifiestan en fusiones inesperadas de lo visual y lo auditivo, lo escrito y lo leído, lo dramático y lo cómico. Mientras que algunas partes de la película tienen rasgos genéricos muy identificables y característicos de los *genres* clásicos, otras producen asociaciones remotas por las que la identidad genérica se retira al segundo plano, dando lugar a una fusión que busca un efecto estético diferente a los de *genre* “puro.”

Una fuerte declaración de la fusión se nota ya a partir de la secuencia de apertura que se presenta en forma de un *collage* o rompecabezas. Por un lado, semejante solución estilística es muy característica de las películas de *genre* detectivesco, como por ejemplo *Catch Me if You Can* o la gama de películas de Sherlock Holmes del director ruso Igor Maslennikov. Por otro lado, esta forma de presentar los créditos pone de relieve varios subtextos. Los créditos del equipo de producción aparecen sobre fondos de dibujos e inscripciones que pueden pasar desapercibidos si el espectador se fija – literalmente – en el texto y no en el subtexto. La visualización del subtexto las hace una suerte de abecedario o diccionario ilustrado. Los nombres de los integrantes del equipo de producción aparecen al lado de unos dibujos temáticos. Por

ejemplo, al lado del crédito del montaje aparecen dos pares de tijeras; al lado del compositor, una grabadora de bobina; al lado del director artístico, un maniquí; del director de fotografía, fotos; de la producción, un aparato reproductivo; y del reparto, fotos de los actores.

La técnica empleada aquí por Almodóvar posibilita entonces la fusión de *genre* detectivesco y el del diccionario ilustrado. El caso de la producción ejecutiva es aún más complejo, pues al lado del nombre del productor ejecutivo aparecen las imágenes del Cristo crucificado, o sea ejecutado, con lo que crea de este modo la segunda capa del subtexto y añade a la estructura genérica una referencia religiosa. Semejante solución artística encontramos en la película *Catch Me If You Can* de Steven Spielberg que se estrenó dos años antes de *La mala educación*. Es de notar que precisamente el crédito a la producción ejecutiva en la película de Spielberg también posee un subtexto adicional, como en la de Almodóvar. La única diferencia es que el planteamiento de Spielberg es constructivo (una grúa en el cuadro), mientras que el almodovariano es destructivo (la cruz y la ejecución de Cristo).

El carácter en parte detectivesco de *La mala educación*, declarado en la secuencia de apertura, se reafirma en el transcurso de la película, sobre todo por medio de la necesidad de desenredar una historia y descubrir la verdadera identidad del protagonista que pretende ser lo que no es. Por definición, el *genre* detectivesco está relacionado con cambios de apariencia y la necesidad de crear ambigüedad para huir, incluyendo el travestismo. Precisamente esta característica posibilita la formación de un nexo entre *genre*, el género y el sexo en las partes detectivescas de la película. En los famosos clásicos detectivescos los criminales muchas veces no sólo cambian de

apariencia permaneciendo dentro de los márgenes de su género y su sexo biológico (como, por ejemplo, el cliché de los bigotes y la barba adhesivos), sino que transgreden sus límites vistiéndose del sexo opuesto y actuando como el sexo opuesto para dificultar de esta forma el descubrimiento de su identidad.

Mientras que la película de Almodóvar parcialmente sigue esta tradición, su postura en cuanto al género y el sexo es más compleja y se emplea no sólo para crear el suspenso, sino para lograr varios otros efectos estéticos que voy a examinar más adelante. Por otra parte, el travestismo de los ladrones, prófugos y otros personajes que desean permanecer incógnitos es muy común también en las comedias hollywoodenses, como *Some Like It Hot* de Billy Wilder. De hecho, la escena donde Zahara y Paquita están tratando de robar la moto de Ignacio, y luego roban los utensilios ceremoniales de la iglesia, tiene ese toque cómico en el que el autor ironiza sobre las “amigas.” La misma ironía se percibe en el diálogo entre Ignacio-Ángel y el imitador de Sara Montiel. Sin embargo, en *La mala educación* *genre* cómico está presente en conexión únicamente con el género de los personajes, pero no con el sexo ni con la sexualidad, pues no se observa ninguna ironía, por ejemplo, en la relación homosexual de Enrique e Ignacio de niños.

El tema de la homosexualidad se une al del cambio de apariencias y sale a la superficie cuando Ignacio-Ángel le enseña a Enrique los papeles teatrales que había hecho basados en las obras de Mark Twain y García Lorca. La presunta homosexualidad del primero y la popularmente conocida del segundo ponen a Ignacio-Ángel en una situación donde los papeles en el teatro y en la vida real se influyen mutuamente. Aquí se actualiza el tema del autor *gay* y su obra, pues la mención de García Lorca lo pone en un contexto de alto contraste. Por

otro lado, y esta es la técnica que moldea la posición de la película en cuanto al género, está la figura de Mark Twain, un presunto *gay*. La mención del escritor americano da inicio a una galería de presuntos: presunto Ignacio, presunto homosexual, presunto heterosexual, presunta hermana, presunto asesino, etcétera.

En esta película de Almodóvar, su postura en cuanto al *genre* la expresa no sólo el director, sino también sus personajes. En la observación de Ignacio-Ángel de que un actor no puede llamarse Ignacio Rodríguez se descubre especialmente la noción de *genre* y la condición de seguir las reglas del *genre* para ser exitoso en la profesión. La rigidez de los requisitos del *genre* según Ignacio-Ángel (en contraste con las divisiones borrosas y penetrables entre *genres* según Almodóvar) y el alto estándar profesional que Enrique y Juan se imponen los lleva al extremo en la búsqueda de la perfección. En el afán, o “pasión” como lo define Almodóvar en la secuencia de cierre, de lograr una obra perfecta, Juan se vende y mata, mientras que Enrique se presta para un experimento que conduce sobre sí mismo. Poco después de encontrarse con Ignacio-Ángel, renta una casa que va a servir como escenario para lo que va a pasar entre él y su supuesto viejo amigo. Enrique es consciente desde el principio del engaño y del impostor, pero le sigue el juego como director y actor a la vez, pues también está haciendo una “película” con Ignacio-Ángel en la vida privada.

De Ignacio-Ángel se puede decir que está obsesionado por el género y el *genre*. Aunque se sabe que no es homosexual, su obsesión por la transformación genérica es impresionante. Aparte de las referencias a los papeles que había actuado en el teatro con obras de Mark Twain y García Lorca, está dispuesto a cualquier sacrificio para obtener el papel de Zahara. De hecho, de lo que, según él, estaba

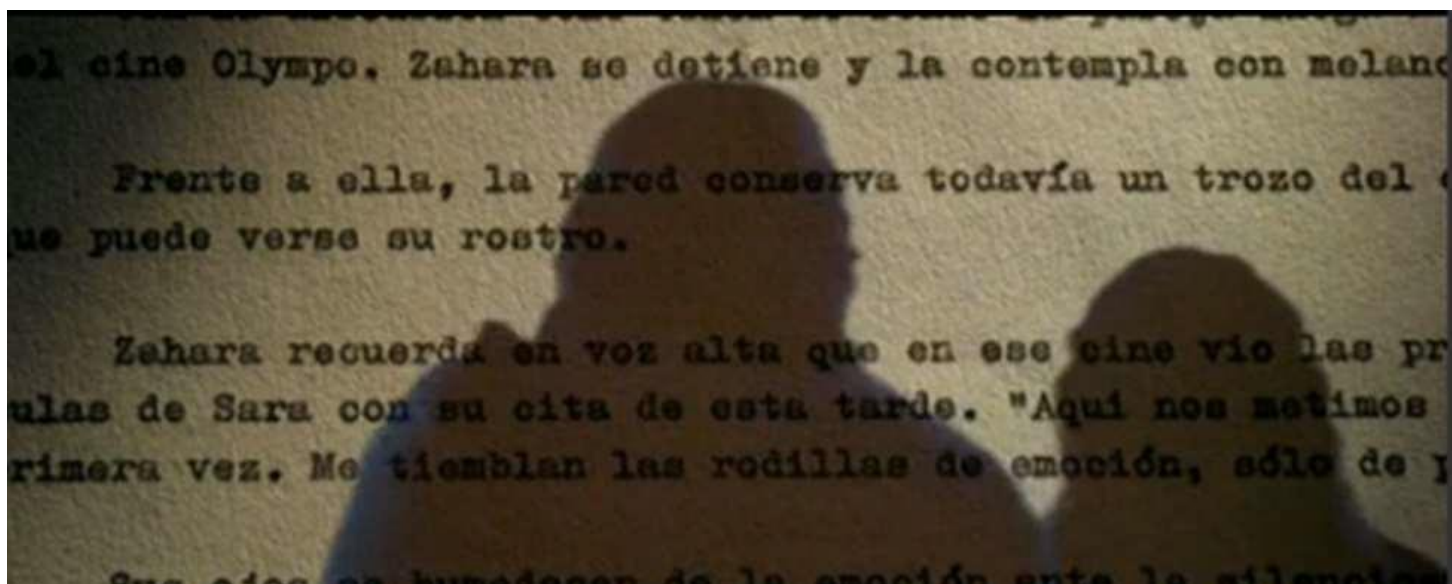
avergonzado por su hermano Ignacio en la vida real, lo quiere ser en la vida de la pantalla. Sin embargo, en su vida real hace distinción entre los papeles de homo y heterosexual, pues al imitador de Sara Montiel le dice de frente que es un maricón y no un actor. La misma actitud observamos cuando Enrique está en la piscina esperándolo. Después del gesto de querer quitarse el calzoncillo, lo deja en su sitio manifestando su verdadera filiación genérica y sexual. Mientras que el Enrique de “La visita,” Enrique Serrano, cambia de orientación en cuanto al género, no se sabe si en realidad cambia de orientación sexual, pues su manifestación sexual en el momento del encuentro con su viejo amor de la escuela está impedida por la borrachera, otro caso en el que Almodóvar prefiere omitir la definición unívoca del género. Lo que se sabe es que está casado y tiene hijos; no obstante, se encuentra asistiendo a un show de travestis, lo cual de nuevo hace borrosa la definición genérica.

Aparte de la ambigüedad y la presunción, la omisión es otra técnica que utiliza el director para manejar las intrincadas relaciones entre *genre*, el género y el sexo. El ejemplo de omisión en la técnica auditiva seguida por la visual ocurre con la canción que canta Ignacio de niño estando con el padre Manolo en el río. La canción que canta Ignacio del cuento “yo quiero saber qué se esconde en la oscuridad” provee un contexto alegórico, pero a la vez demasiado explicativo para los sucesos que lo siguen inmediatamente. La parte de la narración que se omite, o sea el atentado de violación, está sustituida por los ángulos y la posición de la cámara en esta escena. La cámara está retirada bastante lejos de la “escena del crimen” para dar un plano largo de Ignacio cayendo boca abajo. En el primer plano, en cambio, se ve la ropa dejada por los niños que se están bañando en el río. Esta toma está seguida por la toma de la cara de

Ignacio partida con un chorrillo de sangre en el medio, logrado por la gráfica computarizada. Dentro de la cara partida de Ignacio se ubica la cara del padre Manolo presentada en colores más oscuros y con la mitad de la cara sumergida en la completa oscuridad. Esta toma se acompaña por la voz en *off* de Ignacio de niño que explica lo que apenas se ha insinuado en la secuencia visual. De hecho, la palabra “oscuridad” se visualiza en dos ocasiones más, cuando la sombra del padre Manolo cubre a Ignacio y luego a Juan. Este juego con diferentes efectos auditivos y visuales, más el cambio deliberado de los códigos, aumenta la variedad genérica de la película.

El cambio deliberado de los códigos y el empleo de los medios expresivos heterogéneos sirven

también como una forma de dividir o fundir las historias y por consiguiente sus *genres*. Por ejemplo, la fusión de *genres* cinematográfico y literario lograda en la toma de una hoja del manuscrito de “La visita” sirve como hito que señala la transición de la historia de Zahara a la historia de Enrique-director que la está leyendo. La ventaja de esta técnica de cambio de códigos radica en que facilita la navegación entre los marcos de referencia y a la vez hace sus límites más penetrables. Con la misma facilidad, la hoja del manuscrito, esta vez en combinación con la fundición de las siluetas de Zahara y Paquita, regresa al espectador a la historia de Ignacio y Enrique de “La visita.”



Zahara y Paquita recordando el cine Olimpo

A partir del episodio en el que Enrique va a buscar los rastros de Ignacio para descubrir al impostor, el *genre* detectivesco predomina en la película. A pesar del contenido detectivesco, la música que acompaña el episodio no es típica para este *genre*. Es una música litúrgica que refiere al espectador a los

tiempos de cuando Enrique e Ignacio fueron compañeros de escuela. De esta forma, la búsqueda en el espacio se convierte en la búsqueda en el tiempo. Durante su viaje, Enrique se encuentra con las únicas mujeres de la película. Una de ellas es la madre de Ignacio y Juan, la otra es la mujer con guadaña, de la

cual por alguna razón nunca se habla en la crítica almodovariana. La característica que destaca en *La mala educación*, en comparación con otras películas de Almodóvar, es la dominación del reparto masculino o del género-sexo ambiguo. En cuanto a los personajes femeninos, aparte de Mónica, “la chica de vestuario” que aparece muy episódicamente, sólo son dos y aparecen nada más en una ocasión cada una, por corto tiempo, además de que tienen una función alegórica muy notable. Una de estas mujeres es la madre y la otra representa a la muerte, pues la mujer con guadaña es popularmente conocida como su alegoría. Mientras que esta última puede ser parte del paisaje típico de la España rural, salta a la vista, sin embargo, como un elemento ajeno en la puesta en escena. Se crea la impresión de que Almodóvar quiso introducirla así, de una forma brusca y deliberada para aumentar el impacto en Enrique y en el espectador, por la doble noticia que acaba de recibir, la muerte de Ignacio y el fraude de Juan que, como sospecha, también está relacionado con ésta.

A pesar de que las mujeres de Almodóvar en esta película poseen el sexo y el género femeninos, las dos categorías se perciben como deficientes en comparación con el sexo y el género de los personajes masculinos. La obvia erotización de los personajes masculinos e infantiles no se extiende a las mujeres.

En cuanto a la muerte personificada como mujer con guadaña, se trata de un ejemplo de género “puro” en el que la personificación se consigue con base en el género gramatical y no está relacionada con el sexo.

Como ha revelado este análisis, la conexión entre los *genre* de las partes de la película y su contenido en cuanto al género y al sexo se logra por varios medios empleados por el director, como el reparto, los efectos especiales, el trabajo conjunto de la cámara y la puesta en escena que ayuda a formar divisiones. Violando la secuencia visual, éstos ponen énfasis en la división, sea entre lo masculino, lo femenino y lo *queer* o entre los géneros y *genres*. La diversidad genérica de las partes de la película se presta para un análisis de las técnicas cinematográficas en relación con el *genre* de la película como tal y con el tratamiento del tema del género y del sexo. El planteamiento del problema de *genre*, el género y el sexo en este filme como los factores que afectan el uno al otro y la estructura genérica en general ayudaron a hallar las conexiones subyacentes entre sus partes y posibilitaron la lectura de esta obra no como una película pro-*queer* o anti-religiosa, sino como una obra donde dicha temática reviste los elementos aparentemente heterogéneos, pero estructurados de acuerdo con las diferencias genéricas y sexuales.

Obras citadas

Bonatto, Virginia. "Rescribiendo el género: Un análisis de *La mala educación* de Pedro Almodóvar." *I Congreso internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas*, 1-3 de octubre de 2008, La Plata, Argentina. S. ed. Web. 8 de noviembre de 2013.

De Lauretis, Teresa. "La tecnología del género." Trad. Ana María Bach y Margarita Roulet. *Ca la Dona*. S. ed. Web. 7 de diciembre de 2013.

Herrera, Javier. "Almodovar's Stolen Images." *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013: 345-363. Web. 7 Nov 2013.

Igler, Susanne. "Transgresión y agresión sexuales." *Miradas locales: Cine español en el cambio de milenio*. Ed. Burkhard Pohl y Jörg Tüschmann. Madrid: Iberoamericana, 2007: 235-249. Web. 7 de noviembre de 2013.

Lamas, Marta. "Diferencias de sexo, género y diferencia sexual." *Cuicuilco* 7.18 (2000): 95-118. Web. 8 de diciembre de 2013.

Mira, Alberto. "A Life Imagined and Otherwise. The Limits and Uses of Autobiography in Almodovar's Film." *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013: 88-104. Web. 7 Nov 2013.

Pavel, Thomas G. "Literary Genres as Norms and Good Habits." *New Literary History* 34.2 (2003): 201-210. Web. 12 Dec 2013.

Pérez, Jorge. "The Queer Children of Almodovar: *La mala educación* and the Re-sexualization of Biopolitical Bodies." *Studies in Hispanic Cinemas* 8-2 (2011): 145-157. Web. 8 Nov 2013.

Pérez Melgosa, Adrián. "The Ethics of Oblivion. Personal, National, and Cultural Memories in the Films of Pedro Almodóvar." *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. 176-199. Web. 7 Nov 2013.

Sáenz, Noelia. "Domesticating Violence in Films of Pedro Almodóvar." *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. 244-261. Web. 7 Nov 2013.

White, Hayden. "Commentary: Good of Their Kind." *New Literary History* 34.2 (2003): 367-376. Web. 12 Dec 2013.



NEIVA MALLMANN GRAZIADEI

Países peregrinos. Lugares e não lugares da memória em Mario Benedetti e Marta Traba

La nostalgia se escurre de los libros
(Benedetti, *Inventario*)

Entre os anos 70 e 80, floresceu, na América Latina, um tipo de estética literária cujo objetivo era trazer à luz os efeitos das ditaduras impostas aos países do Cone Sul. No Brasil, durante anos, tal estética foi incipiente se compararmos com a existente nos demais países que nos cercam, onde a cultura da memória é moeda corrente em todos os âmbitos. Esta tendência estética tem aumentado ano após ano, levando-nos a

crer que uma das causas seja o maior número de escritores exilados.

Assim, percebe-se que há uma tentativa bem sucedida em abordar o impacto da ditadura no contexto ficcional e nos estudos culturais. Há que se destacar que a narrativa de fala espanhola dos países do Cone Sul visa à atualização sobre a temática do exílio como uma chaga mantida propositadamente aberta, na intenção de manter viva a memória de sua

história cruel da qual somos todos herdeiros.

Nosso objetivo é tratar o exílio como lugar e não lugar da memória em dois autores hispano-americanos: o uruguaio Mario Benedetti (1920-2009) e a argentina Marta Traba (1923-1983). *Geografías* (2000)¹ de Benedetti e *Conversación al sur* (1988)² de Marta Traba fazem parte do conjunto de obras produzidas durante o exílio de seus autores. Elas nasceram no entre lugar da memória; frutos de uma cidadania peregrina.

A epígrafe no início desse artigo fala de nostalgia. Esse é o sentimento que acomete aquele que é levado a traçar a cartografia do exílio pelo mundo. Quem carrega consigo um bilhete muitas vezes de ida sem a certeza do retorno, mas com o desejo da volta, tem a consciência de que, de certa maneira, a partir de então, fará parte de uma experiência extrema. Por causa da nostalgia ele volta quando é possível o retorno. Quem vai para o exílio se torna um país andante, pois leva na bagagem sua língua, sua cultura e sua saudade rumo a outras geografias.

É diferente, por exemplo, de outra categoria de estrangeiro como a do emigrante. Esse sai de sua terra em busca de melhores oportunidades, deixa seu lugar conhecido para começar nova vida em outro país que envolve trabalho, estudos, relações pessoais, etc. Ainda que seja visto como alguém que não fala o idioma local ou venha de outro país, postas por terra as barreiras sociais e econômicas que o caracterizavam como um *Ausländer*³, esse emigrante faz do solo que o recebe a sua segunda casa, fixando raízes definitivamente. Além dessa categoria humana, há outra, a do turista, figura tipicamente pós-moderna que

se desloca de um lugar para outro sem manter uma relação mais profunda com o local. Todavia, diferentemente do emigrante, ele encontra uma estrutura à sua espera; mesmo que não haja um aporte cultural de sua parte, mesmo que não ocorra nenhuma troca de cunho simbólico, esse turista é alguém desejado e esperado. Sua fugacidade é algo necessário para essa condição.

Já a situação do exilado político, nem de longe se assemelha a essas duas categorias, pois elas se caracterizam por um ponto em comum: a livre escolha de deslocamento. Condição que na maioria dos casos não se concede ao exilado devido ao curto prazo para a tomada e posta em prática de uma decisão tão radical. Esse, ao exilar-se, busca acolhida em um lugar que não é esperado nem desejado; raras vezes chega como convidado pelo governo estrangeiro. O emigrante busca um futuro, o exilado, por outro lado, convive diariamente com a fratura de um amanhã incerto; possui o olhar voltado para o passado. Em outras palavras, se o emigrante chegou para ficar, o exilado veio para voltar. Nesse sentido, o novo espaço social é um espaço transitório, fugaz, um não lugar.

O conceito de não lugar repousa na teoria da antropologia da supermodernidade formulada por Marc Augé: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (73). Como o antropólogo afirma, a supermodernidade produz não lugares – não são lugares de história nem de memórias. Em *Geografías*, por exemplo, Paris pode ser vista como uma ausência de lugar por não criar identidades nem relações; expressa deslocamento, tristeza e consciência da condição de estrangeiro. Ao se lembrarem de sua cidade natal, as personagens transformam um espaço abstrato num lugar de

¹ *Geografías* teve uma primeira edição em 1984. Para esse artigo se consultou a de 2000 da Editorial Planeta Argentina/Seix Barral, Biblioteca Mario Benedetti.

² Já *Conversación al sur* foi editada por primeira vez em 1981. Contudo, esse trabalho se baseia na edição de 1988.

³ Termo que significa “estrangeiro” segundo Koltai (79).

recordação, ou seja, da experiência da recordação. Já no romance de Traba, essa experiência se dá por meio de uma conversa com alto teor emocional, e os fatos recordados são o próprio lugar da recordação.

Paul Ricoeur, ao buscar compreender, na teoria husserliana, a problemática da recordação e da imagem, observa que “el recuerdo pertenece al ‘mundo de la experiencia’ frente a los mundos de la fantasía, de la irrealidad. El primero es un mundo común ... los segundos son totalmente ‘libres’, su horizonte perfectamente ‘indeterminado’” (73).

Em *Geografías* a recordação a que se propõem as personagens refere-se ao Uruguai, seu país de origem. É um espaço simbólico e experienciado que entra em cena para minimizar o sentimento de estrangeiridade. Tanto Paris – como lugar de exílio, cujo tempo de permanência é incerto – quanto Montevideu – como lugar recordado – se tornam não lugares. No entanto, esse não lugar que emerge dialogicamente durante o jogo mnemônico protagonizado pelas personagens de Benedetti, é, ao mesmo tempo, um lugar de memória porque há uma necessidade vital por parte delas em recordar o país natal e os acontecimentos como seu universo identitário.

Conversación al sur, por sua vez, se caracteriza muito mais pela urgência em falar, relembrar os fatos protagonizados pelas duas mulheres durante suas militâncias. Não é sobre um país que elas conversam, mas sobre os incidentes traumáticos ocorridos em Montevideu, Buenos Aires e Santiago que marcaram os encontros, desencontros e a fragmentação das relações afetivas. O exílio, além de político, nesse caso, é o próprio sentimento de impotência perpetrado pelo terror de Estado: o medo de que sejam descobertas naquela casa de praia numa Montevideu encerrada no silêncio aterrador da repressão.

O que emana desses atos recordatórios é uma memória “em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança,” segundo as palavras de Pierre Nora (9) em seu texto sobre memória e história e a problemática dos lugares.

Não obstante a ficção, cabe lembrar que Benedetti e Traba tiveram um propósito para escrever *Geografías* e *Conversación al sur*, respectivamente. Portanto, sob que condição as personagens falam? Certamente a partir de uma condição que reconstrói fatos integrantes da história traumática do Uruguai, da Argentina e do Chile; suas vozes são as de centenas de exilados políticos que fizeram da diáspora seu lugar de enunciação. Nesse sentido, os autores resgatam essas vozes por meio da ficção, opondo-se às da história oficial cujo objetivo é induzir ao esquecimento por meio de uma memória coletiva, de cunho negativo, as ações da repressão nesses países.

Nora, ao discorrer sobre “a problemática dos lugares” (7), põe em xeque a relação entre memória e história. A memória se ancora na fragmentação das lembranças, opera uma dinâmica que tem a ver com a própria vida, pois dela depende: “vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e repentinas revitalizações ... a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (9). Já a história, afirma ele, é uma reconstrução, uma representação do passado, encontra-se inexoravelmente atrelada a esse passado sem o qual não sobreviveria. Fixa, faz do tempo uma sequência de fatos, pois dele depende para sua permanência como categoria, segundo suas palavras: “A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas” (9).

Em Augé, não há consideração à história como algo perene, a supermodernidade associa-se aos não lugares; a responsabilidade recai nessa efemeridade

cuja permanência do ser humano em um espaço é fugaz e não propicia identificação; como ele argumenta, “a supermodernidade faz do antigo (da história) um espetáculo específico – como de todos os exotismos e particularismos locais” (101), por exemplo, como anúncios de especificidades de um lugar turístico: “Veneza, cidade dos Doges” (101) sem haver uma troca social entre os indivíduos.

Porém, em um ponto esse autor se aproxima de Nora: ao entender que a história não cria laços de identificação (a não ser que se trate de uma história manipulada, o que remete também, a uma memória coletiva). Para tanto, segundo Nora, é necessário que haja recordação, que torne as lembranças em lugares de memória posto que se valoriza mais o novo e o futuro em detrimento do antigo e do passado. Tudo o que diz respeito a este – monumentos, arquivos, festas – pertencem a outra época, cuja imagem já está esquecida, embora, paradoxalmente, a história deles se aproprie. Como afirma Nora, “e se, ... a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória” (13). Daí a necessidade de uma memória que mantenha o passado em constante diálogo com o presente. Portanto, onde Augé entende como não lugares por não haver identificação, Nora os concebe como lugares de memória para lembrar o que aparentemente perdeu o sentido.

Tal assertiva encontra abrigo na sequência do pensamento de Nora em relação à interiorização individual da memória em função de sua passagem para a história. Ao transformar-se em arquivo, o ato não espontâneo contrapõe-se no “gesto, e no hábito, nos ofícios onde se transmitem os saberes do silêncio, nos saberes do corpo, as memórias de impregnação e os saberes reflexos” (14). Dessa perda resulta a demanda de uma memória individual impulsionada

pelo dever de memória levando cada um a ser seu próprio historiador, o que, de certa maneira, se aplica às personagens dos dois livros, já que elas agregam ao processo de recordação a memória do corpo: não dá para esquecer as torturas, pois as cicatrizes são ao mesmo tempo, parte da história e um lugar de memória.

Geografías

Geografías teve sua primeira edição em 1981.⁴

Os 14 contos que constituem o livro de Benedetti foram escritos enquanto seu autor se encontrava exilado. Inspirado na própria experiência e na de centenas de latino-americanos que foram obrigados a sair de seus países, o livro retrata a vida de seres humanos deslocados e desterritorializados que buscam um lugar que lhes propicie viver o tempo de exílio de forma menos dolorosa. Se trata de uma procura infrutífera posto que o exílio acontece como um gesto de mutilação nas suas identidades impedindo o reconhecimento interior nessa nova geografia.

O título no plural remete a vários espaços identificados como lugares de errância, aqui entendida como um dos muitos conceitos contemporâneos para exílio. A vida fora do país de origem é o tema central do livro. Os exilados transitam entre o passado e o presente, buscando, nos seus pares, sinais, restos de memórias comuns que os mantenham identificados entre si como latino-americanos em um país europeu, conscientes de sua condição de estrangeiros. Suas reações são as de quem perdeu seus pontos referenciais frente aos novos destinos, espaços estranhos nos quais elas se veem levadas a movimentar-se externa e internamente.

O conto que abre o livro tem, justamente, como título “Geografías,” situando o leitor em Paris, cidade que durante muitos anos acolheu os que fugiam da

⁴ Para a análise, usamos a edição de 2000 da Editorial Planeta Argentina/Seix Barral.

Operación Cóndor.⁵ A ação transcorre no *Café Cluny* e no apartamento que Roberto aluga no *Quartier Latin*. O recurso que os três exilados uruguaios encontram para matar a saudade de seu país é um jogo memorialístico no qual Bernardo e Roberto buscam recuperar seus antigos pontos de referências nas lembranças fraturadas, fragmentos das vidas que ficaram para trás. A chegada da ex-namorada de Roberto – Delia – do tempo em que militavam no mesmo partido, acrescenta à brincadeira mais uma carga de recordações e, juntamente com elas, as saudades, a constatação que Montevideu perdera muitos de seus pontos referenciais:

Pavadas que uno inventa en el exilio para de algún modo convencerse de que no se está quedando sin paisaje, sin gente, sin cielo, sin país. Las geografías, qué delirio zongo. Al menos una vez por semana, Bernardo y yo nos encontramos en el Café Cluny para sumergirnos (frente a un beaujolois, él; frente a un alsace yo) en las dichosas geografías. Un juego elemental y más bien opaco, que sólo se explica por la mufa. Pero la mufa, qué joder, es una realidad. Mufo, luego existo. Y por lo tanto el juego tiene su cosquilla. Es así: uno de los dos pregunta sobre un detalle (no privado, sino público) de la lejanísima Montevideo: un edificio, un teatro, un árbol, un pájaro, una actriz, un café, un político proscrito, un general retirado, una panadería, cualquier cosa. Y el otro tiene que describir ese detalle, tiene que exprimir al máximo su memoria para extraer de ella su postalita de hace diez años, o darse por vencido y admitir que no recuerda nada, que aquella figura o aquel dato se

borraron, no se alojan más en su archivo mnemónico (Benedetti 11).

Como se observa, as personagens de Benedetti, mais que um jogo para iludir o tempo, mais que um momento de nostalgia, operam um dever de memória. Esse lugar de recordação, forjado à custa do jogo entre Bernardo, Roberto e Delia assinala também a busca pela identidade e sua afirmação num lugar estranho, despido de uma memória coletiva positiva que lhes seja familiar. Assim, os três ao recordarem se tornam o que Nora chama de “homens-memória” (18).

Retomando a citação do historiador sobre o enraizamento da memória na imagem e no concreto, a referência por Delia às mudanças ocorridas na paisagem urbana de Montevideu desestabiliza Roberto. Perdido o espaço conhecido, Roberto perde também seu referencial identitário:

creo que ustedes no reconocerían la ciudad. Ese juego de geografías lo perderían los dos. ¿Por ejemplo? Dieciocho de Julio ya no tiene árboles, ¿lo sabían? Ah. De pronto advierto que los árboles de Dieciocho eran importantes, casi decisivos para mí. Es a mí que al que han mutilado. Me he quedado sin ramas, sin brazos, sin hojas (Benedetti 14).

Condição que se agrava ao constatar, já em seu apartamento, as marcas de tortura nos seios de Delia. Elas evidenciam, além da violência sofrida, o abismo que há entre as lembranças do corpo perfeito da jovem e a dura realidade do presente:

Me toma una mano y la guía lentamente hasta su suéter marrón, en realidad hasta uno de sus pechos bajo la lana peinada. No sé por qué comprendo que aquel gesto no tiene su significado más obvio. Los ojos que me miran están secos. No puede ser, no va a ser, no hay

⁵ Plano de inteligência repressiva entre Brasil, Chile, Argentina, Uruguai, Paraguai e Bolívia levado a cabo nos anos 70 durante as ditaduras desses países, tendo os EUA como país colaborador.

regreso, entendés.⁶ Eso es lo que dice. No puede ser, por mí, por vos. Eso es lo que dice. Todos los paisajes cambiaron, en todas las partes hay andamios, en todas las partes hay escombros. Eso es lo que dice. Mi geografía, Roberto. Mi geografía también ha cambiado (Benedetti 18).

Tal como seus destinos, uma fronteira havia sido ultrapassada pelos dois: o exílio e as cicatrizes deixadas pela tortura. Para Roberto e Delia, a verdade fora gravada no corpo da jovem, contrariando uma história hegemônica que invalidava com seu discurso toda e qualquer resistência.

Conversación al sur

O romance, *Conversación al sur* teve sua primeira edição em 1981, quando Marta Traba ainda vivia e foi considerado pela crítica hispano-americana como uma literatura periférica por ser uma produção feminina cujo olhar se voltava para as margens e as minorias. A que se analisa nesse artigo é a terceira edição datada de 1988. O fato de a década anterior ter vivido a época do *boom* literário dificultou, por certo tempo, o reconhecimento de autoras como Laura Esquivel, Isabel Allende e Marta Traba, entre tantas outras. O romance em questão oferece ao leitor uma narrativa comovente e penetrante, lugar do exílio interior, sobre duas mulheres, Irene e Dolores, que recordam suas vidas como militantes durante a ditadura do Uruguai, da Argentina e do Chile. O tempo dessa narrativa se situa entre uma tarde e uma noite subsequente.

Irene acolhe Dolores na sua casa de praia em Montevideu após cinco anos sem notícias da jovem e a

partir do encontro se desenvolve um diálogo denso, no qual o silêncio é o espaço temporal entre as lembranças. Aos poucos, as duas mulheres refazem seus caminhos pelos labirintos da memória e reconstroem não somente os itinerários físicos, mas os laços afetivos que as uniam.

Conversación al sur traz como tema a repressão e a tortura – “Una muchacha, Dolores, a la cual los torturadores en el Uruguay han llevado a abortar pateándola recupera su voz” (30) – relegando o exílio a uma categoria secundária na narrativa, embora não menos importante, já que os lugares de memória se concretizam nas vozes das personagens que recuperam por meio da anamnese o seu passado pessoal e político.

Marc Augé lembra que “a possibilidade do não lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja” (98). Assim, os lugares de *Conversación al sur* se definem nas três cidades nas quais as ditaduras se instalaram, Montevideu, Buenos Aires e Santiago e justo por causa da repressão Traba transforma esses espaços físicos em não lugares, pois que de uma certa maneira a ditadura desterritorializa, torna estrangeiro aquele que a vive.

Irene não tem notícias de seu filho e da nora grávida desde que ela saíra da capital chilena. Enquanto Dolores a guia nos emaranhados das recordações do horror, imagina-os perseguidos, torturados pelos militares chilenos. A chegada inesperada de Dolores, também uma fugitiva, reforça seus temores, suas lembranças. Nelas, as duas mulheres se exilam noite adentro para recordar os acontecimentos e, por fim, desfazer mal-entendidos e mágoas... A memória fragmentada toma corpo após uma palavra pronunciada pela outra: “¿A qué diablos viene a meterse justo ahora que ella está defendiéndose de la memoria?”(9). Indagam-se pelos

⁶ O “voseo” (uso de “vos”), correspondente ao “tú” usado na Espanha, como forma de tratamento da 2ª. pessoa do singular, é uma das variantes do idioma espanhol e, portanto, a conjugação em presente do indicativo se diferencia do “tuteo” (uso de “tú”): “vos entendés = tú entiendes.” É corrente e não tem caráter depreciativo; se institucionalizou tanto no Uruguai quanto na Argentina.

antigos companheiros por meio das recordações, reatam laços afetivos, há muito esquecidos, explicam-se, justificam-se...Temerosas de que as descubram nessa praia distante do centro de Montevideu, em vários momentos daquela absurda conversa – aos sussurros – compartilham a trajetória de militância até aquele momento: espécie de exílio coloquial que dividem entre lágrimas e silêncios esparsos, quiçá tão dolorosos quanto o exílio físico.

É significativo como Traba situa essa geografia da dor ao sul da América Latina, região que, por sua vez, remete ao fim, à margem, já que depois dela há o nada. Diante da dura realidade reforçada pelas lembranças dos fatos ocorridos, ambas as mulheres entendem que não existem perspectivas nem esperanças, somente um abismo as aguarda ao final desse encontro. A construção mnemônica, a princípio individual e depois compartilhada entre as duas, é tênue, presa somente por restos como um quebra-cabeça incompleto e no qual, em dado momento, uma delas encontra, no poço das lembranças, um fato, uma palavra. Assim, sucessivamente, compõem o mosaico de suas vidas, tarde adentro, mas não menos densa na medida em que a história se desenrola para um final temido e sem esperança transformando em lugares de memória, as perseguições, as fugas, os encontros com os amigos. Ao anoitecer, Dolores toma um ônibus e, durante o trajeto de volta ao centro, recorda a conversa que tiveram, reconhece que rever Irene provocou-lhe o retorno às lembranças mais profundas as quais ela fizera um esforço enorme para esquecer:

Bastaron las pocas horas de esta tarde para que se desplegaran delante de mí, en abanico, estos años terribles. ¡Increíble! Este sitio donde yacemos como muertos se iluminó de nuevo de golpe. He visto las catástrofes de mi vida, no como tumbas apagadas, sino como cosas que

fulguran. Me ha convencido por un momento que el infierno es mejor que el limbo. Cualquier cosa es mejor que el limbo (Traba 139).

Por instantes, Dolores teve a sensação de encontrar-se em casa, ao abrigo da violência, pelo fato de a conversa com Irene trazer à tona uma vida dedicada a combater a repressão, deu-lhe sentido; enfim, esse lugar de memória, cavado à custa de lembranças dolorosas e lágrimas, era um lugar conhecido, as recordações como espaço seguro, mesmo aquelas que remetiam às perseguições, quando se escondiam das tropas militares tanto em Buenos Aires quanto em Montevideu; dava-lhe motivo para viver porque era com isso que ela se identificava. Ao chegar na casa materna, Dolores decide regressar à praia. Necessitava seguir a conversa com Irene. Agora, depois de ouvi-la quase a tarde inteira era sua vez de falar, de perguntar-lhe “¿Cómo se hace para vivir con este fardo de desdichas?” (Traba 164).

Após uma longa conversa, ambas acabam adormecendo ali na sala mesmo até serem despertadas pelos golpes brutais na porta, ao que de imediato, descontrolada, Dolores se põe a gritar:

y así quedaron agazapadas en la oscuridad, animales aterrorizados, escuchando cómo saltaban la cerradura de la puerta y cómo golpeaban sonoramente las botas sobre las baldosas de la sala ... el otro ruido, nítido, despiadado, fue creciendo y, finalmente, las cercó (Traba 170).

Há, por parte da autora, a intenção em trazer à luz sua inconformidade com o estado atual de acontecimentos no Uruguai. Contrariando a história oficial, Traba cria uma narrativa ancorada em sua maior parte, nos pedaços de uma memória que pela lógica repressora deveria se calar; contudo, a autora os legitima,

conferindo-lhes um lugar de memória a uma história que é narrada pelos vencidos. Segundo Ana Pizarro:

eleva a símbolo una historia que reconocemos de inmediato, con a la figura de las Madres de la Plaza de Mayo, de la desaparición, la tortura y el espanto, la década infame del cono sur de américa que Marta asume como una herida que le pertenece y de la que necesita gritar el horror (281).

Conversación al sur revela, desde seu início, uma espécie de prelúdio trágico por parte da personagem Irene: “Se estremeció al oír el timbre. No esperaba a nadie y su primer impulso fue quedarse inmóvil, hasta que se fuera el que llamaba” (7).

O romance começa com o toque da campainha e termina com golpes brutais na porta. Lugar de entrada, peregrinação da memória, imaginado lugar de salvação, a porta simboliza o início de um processo de anamnese, no decorrer de todo o romance, e o fim desse mesmo processo sinalizado pelas batidas violentas. E este *sur*, paradoxalmente, tão buscado pelas duas mulheres, intuído da primeira à última página como o fim de tudo, transforma-se no único espaço no qual as vozes silenciadas podem se manifestar. Geografia interrompida.

Conclusão

O livro de contos de Benedetti e o romance de Traba têm como referencial histórico as ditaduras impostas a seus países no mesmo espaço temporal; ambos escrevem a partir de um lugar conhecido: a experiência do exílio vivenciada por eles. A cartografia da distância revelada como exílio se vale de uma memória que resgata, de fatos relativamente

vividos recentemente por seus autores, acontecimentos históricos cuja força emerge nas narrativas de ambos nos interstícios do passado com o presente. Nos descaminhos de uma memória aos pedaços, as personagens de Benedetti e Traba transitam nas margens de um passado traumático, refazendo laços, buscando nos desvãos do passado um sentido para seus futuros que nem sempre se realizam como positivos. Findas as ditaduras, lidos aos olhos de hoje, o livro de Mario Benedetti e o de Marta Traba nos oferecem duas possibilidades: conferir-lhes o *status* de apenas mais uma literatura dos anos setenta, *engagé*, como se dizia na época, e jogar para o fundo de nossa memória um tempo em que a mordança cultural era a tônica no Cone Sul, ou entendê-los como obras que recuperam vozes insubmissas de um momento crucial para a América Latina buscando na literatura o único lugar seguro para realizar “La cultura de la resistencia” reivindicada por Marta Traba:

A veces el artista o el escritor de la cultura de la resistencia no persigue expresamente el lenguaje simbólico o metafórico, sino que actúa como transmisor de una realidad cuya riqueza, variedad y peculiaridad es demasiado atractiva para poder desprenderse de ella (144).

O tema, repressão, foi e continua sendo um campo que oferece, além da ficção propriamente dita, o espaço “identitário, relacional e histórico” pensado por Marc Augé (73) no qual se desenha a todo instante, a trajetória de países peregrinos, simbolizados pelas narrativas de quem experienciou por longo tempo os não lugares da memória.

Referências

- Augé, Marc. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2012. Impresso.
- Benedetti, Mario. *Geografías*. Buenos Aires: Editorial Planeta/Seix Barral, 2000. Impresso.
- . *Inventario*. Montevideo: Editorial Alfa, 1965. Impresso.
- Koltai, Caterina. *Política e psicanálise. O estrangeiro*. São Paulo: Escuta, 2000. Impresso.
- Nora, Pierre. “Entre memória e história. A problemática dos lugares.” Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História* 10 (Dez. 1993): 7-28. Impresso.
- Pizarro, Ana. “Marta Traba: Apuntes sobre una omisión.” *O discurso crítico na América Latina*. Org. Tania Franco Carvalhal. Porto Alegre: IEL/Ed. da Unisinos, 1996. Impresso.
- Ricoeur, Paul. *La Memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impresso.
- Traba, Marta. *Conversación al Sur*. México: Siglo XXI Editores, 1988. Impresso.
- . “La cultura de la resistencia.” *Revista de Estudios Sociales*. Web. 25 nov. 2013.

CÉSAR RITO

Sebastiana

La carretera es larga y va sola. El canto de las cigarras lo puebla todo, viento, árboles, la esperanza. Una joven mujer carga en el hombro izquierdo su maleta de ropa, tres blusas, dos pantalones de mezclilla, unas zapatillas rojas. En el pecho lleva un suspiro. El pueblo que abandona se queda con sus padres, las cabras, la mula necia. Parte a la ciudad a ganar dinero como empleada doméstica. Camina bajo el sol, la maleta al hombro, todos los sueños del mundo atados a su cintura. En la distancia aparece la sombra de la parada del camión. La mujer toma la sombra que le ofrece el camino. Transpira la frente, pero como si no lo hiciera porque nadie la observa. Los cabellos de la mujer y su sombra revuelan en la tierra caliente. La mujer arregla con las manos su ropa, la falda larga, la blusa anaranjada. Alisa las ideas, los propósitos del viaje. En el camino, a lo lejos, mira crecer la sombra desconocida del hombre que avanza con pasos seguros.

La manzana

Pongo el resto de la manzana/en la bolsa de mis pantalones./Para no dejarlo ahí/en cualquier parte/del cuarto donde vemos películas./Para que no suban/las cucarachas/a la mesa./Para no darle motivos al gato/ que entre en nuestra vida./Yo pongo el resto de la manzana/en la bolsa de mis pantalones.

La lluvia y la sogá

La última vez que pensé en quitarme la vida fue a la edad de 14 años. Un viaje, la construcción de ciertos edificios en la ciudad, tu mirada lograron sacar de mi cabeza aquella idea. De aquel tiempo a la fecha me mantengo ocupado. La soledad y mi timidez registraron mi nombre en el ejército, tuve noches para observar la aniquilación de los tranvías, la ciudad con aguacero, el paso de los cines rumbo a los cementerios. La cara de huérfano me hizo probar alcohol y mujeres, pendencias. El cuerpo es grande, el hombre necio. Y por ahí en la sombra existe siempre un dios protector de los ebrios, que nos guarda y nos cuida.

EFRAÍN BARTOLOMÉ

Translated by Kevin Brown

Ocosingo War Diary: Voices from Chiapas (January 9-11)

9 JANUARY⁷

9:12 Day breaks cloudy but without drizzle.

There're instructions to place a white flag on houses because the Army will pass by pointing out empty houses.

Planes have been flying overhead since 7:30 a.m.

The soldiers are still in place.

A dead dog appeared on the sidewalk.

How will it be, the country these men in arms dream of?

Is it easier organizing in order to kill than it is to produce?

Hasn't there been enough bloodshed?

Were not better winds blowing, really, even in these forgotten lands?

Isn't enough blood spilled in Guatemala, in El Salvador, in Cuba, in Nicaragua?

More blood to fertilize the soil of Utopia?

And all for what?

I hear, on the radio, about a government commission consisting of people from Chiapas: Andrés Fábregas⁸, Eduardo Robledo⁹ and Eraclio Zepeda.¹⁰

A peace commission.

Peace: you never know just how good you got it till you ain't got it no more.

I overhear these words: "they were dragging the dead away with a lasso to burn them. They made all onlookers at the marketplace pull the dead body away. They were already hauling Doctor Talango off to the fire too, but some of Don Enrique's workers recognized him."

There're no classes, there's no electricity, there's no telephone.

Rumor's been spreading around that mass will be said at twelve o'clock.

But they won't chime church bells so people won't get frightened.

Many people left: almost all the schoolteachers.

And my father says: "What kind of teachers can they be? What education are they giving the children? What civics lessons?"

⁷ Sunday. The government attempts to restore basic services – electricity, water, sewage, gas – to towns recaptured by Army forces.

⁸ Mexican author.

⁹ Later, Governor of Chiapas.

¹⁰ Eraclio Zepeda, activist, story-writer and story-teller, media personality, is well remembered thanks to his appearance on the old channel 13, as presenter of "Canto, Cuento y Color." He is the author of *Benzulul*, *Trejito*, *Asalto Nocturno*, and *Andando el Tiempo*.

13:29 We return from mass: there were about 150 people despite the fact that they didn't ring church bells.

There'll be another mass at four in the afternoon.

Father Pablo Iribarren's message revolved around baptism.

The meaning of baptism and this baptism by blood that bathed us in reality.

He asks that this baptism change our vision and better the people of Chiapas, improve Mexico, better humanity.

Asked that a prayer be said for the dead of the town, of the armed faction, of the Mexican Army.

Begs God's forgiveness for us all.

Tears in the eyes of many women.

Said that, according to the latest news, the EZLN¹¹ had agreed to a dialogue.

Arriving at the exit door we saw a group of judicial federal police escorting Geno López, the Mayor's brother.

Geno says hello to me and afterwards they go in as follows.

Two stand guard at the door.

Black jackets with big white letters: JFP.

Sub-machine guns, dark glasses, menacing physiques.

Black jackets on Zapatistas and Judicial Federals.

And even though it's broad daylight, I think about Federico García Lorca's masterly verse: "Civil Guardsmen hunchbacked and nocturnal."¹²

The cold continues but the lights come back on.

A soldier informs us that 1,200 cavalry entered through the jungle, by way of Chancalá, and that they'll reach the border.

That it was indeed true about the skirmish at La Cumbre.

That 14 guerrillas died there.

"One bastard somewhere around ETA,¹³ he sure put up a fight. He was a very good shot. It took us a long time to finish him off. About 13 or 14 he was, the bastard."

16:45 My wife goes to get cloves and black pepper at aunt Flor's house.

She'll fix me some tea for my cold.

On her way back she meets up with Arístides.

At that moment a cowboy from the San Antonio ranch arrives, with a horse and a mule.

¹¹ The Zapatista Army of National Liberation.

¹² From "Romance de la Guardia Civil Española"/"Ballad of the Spanish Civil Guard." Spanish original: "Los CABALLOS negros son./Las herraduras son negras./Sobre las capas relucen/manchas de tinta y de cera./Tienen, por eso no lloran,/de plomo las calaveras./Con el alma de charol/vienen por la carretera./Jorobados y nocturnos,/por donde animan ordenan/silencios de goma oscura/y miedos de fina arena." English translation: "Black are the horses./The horseshoes are black./On the dark capes glisten/stains of ink and of wax./Their skulls are leaden,/which is why they don't weep./With their patent-leather souls/they come down the street./Hunchbacked and nocturnal,/where they go, they command/silences of dark rubber/and fears like fine sand" (A.L. Lloyd, translator).

¹³ Author's note: "ETA significa Escuela Técnica Agropecuaria. CEBETA o CBTA quiere decir Centro de Bachillerato Tecnológico Agropecuario. No tienen nada que ver con los terroristas vascos."

Says that people from “down yonder,” from Las Tazas, are ganging up and are daily killing one “rich people’s” cow.

“If I didn’t come back, they were gonna kill me, too. Better I came back. What’s the point of me tending the cows if they’re killing them anyway?”

Adán Sánchez reports that they detained Eleuterio and let him go after questioning.

20:22 Oswaldo and Paca come upstairs to report that at 2200 hours there’ll be a message about Chiapas current events, on channel 2.

We’re still cut off from the outside world.

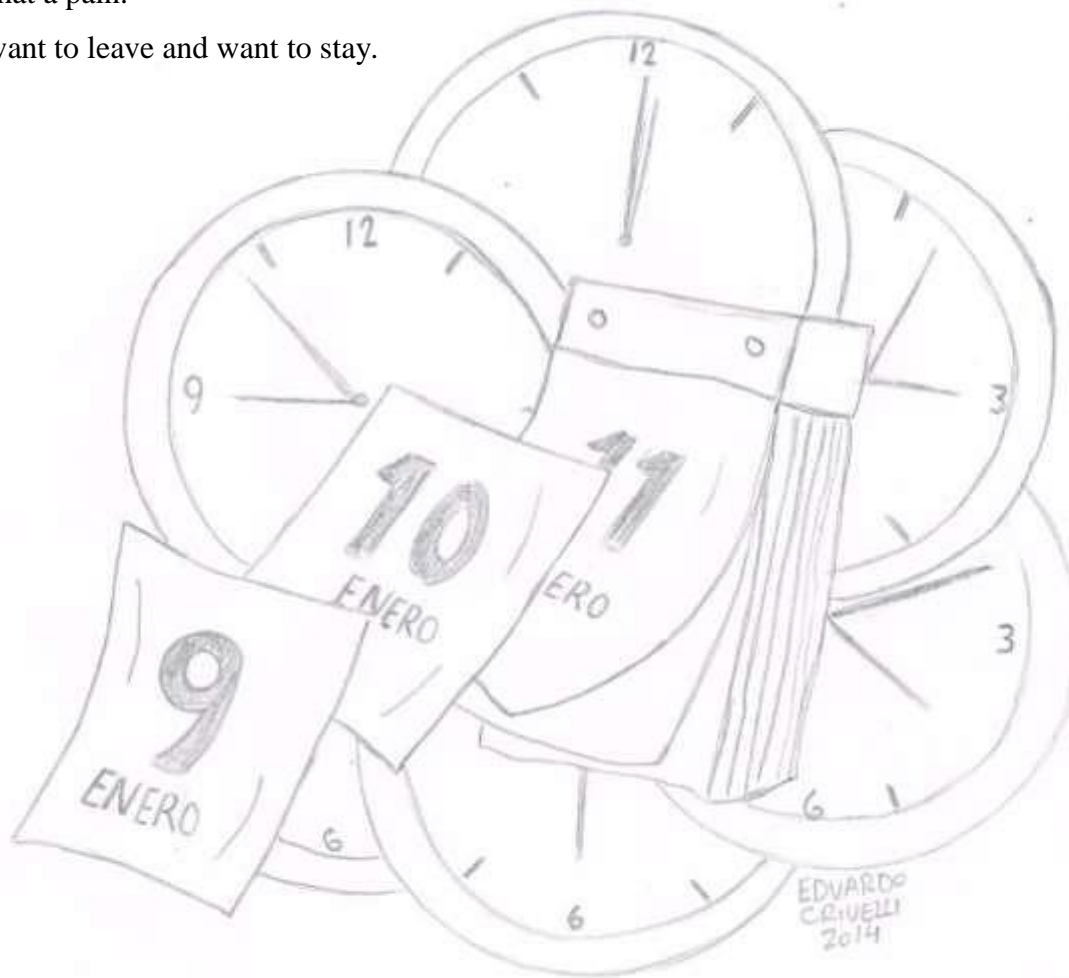
Tomorrow my psychotherapy practice was supposed to be starting.

I was supposed to collect my children’s survivor’s pension on the 5th.¹⁴

The probate hearing was scheduled around that date.

What a pain.

I want to leave and want to stay.



¹⁴ Author’s note: “Mi primera esposa (y madre de mis hijos) falleció en un accidente automovilístico en 1985. Mis hijos tenían entonces 10 (Balam) y 8 (Celina). Dado que su mamá era profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México, les correspondía a los niños una pensión por orfandad hasta que cumplieran los 18 años, edad en que se alcanza la mayoría de edad en México.”

“Este acontecimiento fue mi primer encuentro con la muerte. Aludo brevemente a él en la tercera parte de *Volver al paraíso*. El mismo hecho doloroso generó mi libro *Cuadernos contra el ángel*, un libro de luto, muy apreciado entre mis lectores, “de negrura resplandeciente” como señaló alguno de los críticos.”

10 JANUARY¹⁵

Another resplendent day.

Scant white clouds to the north, the rest is blue sky.

The eastern mountain range (a first body of intense greenery and a second mass of blue) is outlined with marvelous clarity.

Everything seems so peaceful.

But the superlatively blue sky was now knifed by helicopters and planes.

11:30 Soldiers are running along the school roof.

As if they'd received an alert.

11:35 Gunshots on the corner where the tortilla shop is.

Screaming and shouting.

Movement of soldiers in the street.

We run to close the entry gate and the doors.

My sister Dora's at Lety's house.

Military planes fly overhead.

Rumor's spreading: a guerrilla came to buy tortillas.

He's one of the ones left trapped in town, "at his brother-in-law's house."

His squad held a family hostage.

Someone from that family recognized him and tipped off the Army.

The soldiers came, fired into the air, already detained him.

It never ceases to amaze, people's gratitude toward the soldiers: they applaud them, shout cheers at them, bring them food, give them coffee.

"Yesterday people from Barrio Guadalupe brought them food. And the soldiers made them eat first. To make sure the food wasn't poisoned."

What must the ranches "down below" be like?

Nuevo México, Tijuana, Dolores, El Recreo, El Paraíso, San Antonio, San Lorenzo, Santa Rita, Ashín, Tecojá, El Real, the old ranches, the old means of field production, and the relentless onslaught of time that has blighted them in recent years.

Don José Cruz, owner of Toniná, remembering times past, reports: "It was something to see how they used to live at San José, for example. From far away you'd recognize Indians from San José, just by the whiteness of their clothes. They were people who'd learned how to work. They used to make their own blankets on their own looms. They planted the best cornfields, the best beanfields. They knew how to make pouches, nets, hats, clay pots, textiles, tostadas, you could buy everything there. They used to raise tobacco and made puro cigars... what puros, sir! The big house, a really big house with support beams and cedar columns, ceilings made of fine wood, wooden floors too.

¹⁵ On Monday, the Army attacks guerrillas holed up in Ocosingo. Isidro Guillermo Badillo Brana, a Mexican priest purportedly heading a guerrilla group, is captured at the Chiapas/Tabasco border. The Mexican stock market tanks. Mounting demonstrations in Mexico City and elsewhere. Former Chiapas governor and now interior minister Patrocinio González Blanco Garrido is fired by Mexican President Carlos Salinas de Gortari for allegedly downplaying the threat posed by the guerrillas.

And the corral: a huge corral of pure stone. And the carved doors, the windows likewise, all surrounded by corridors with benches. Not to mention the furniture and fixtures. How gorgeous. Such refinement. But they were taking it all away from poor Don Mario (Balboa). Till he died of rage.”

The industry of farm estates which the Dominicans built in these valleys more than four centuries ago.

They established those means of farm production and built that beautiful house, as they did all the big homesteads.

The Reform grabbed those properties from the clergy and divided them up among the liberal ranchers: the homesteaders.¹⁶

San José came to be called San José la Reforma.

Beginning with Cárdenas’ land reform movements, the enormous spread of the farm estates were dwindling down to nothing, save for nuclei of population increasingly abundant, larger, more miserable, less productive, more in need of government assistance.¹⁷

Concludes Don José Cruz: “Now you’ll see what’s left of San José. You’ll find only misery. The Indians finished off everything. But of course, they’re a bunch of bums. And even more so without a boss.”

I listen to the old rancher’s reasoning: a way of thinking that 50 years haven’t ended up sweeping away, but whose ashes the Zapatista winds will surely scatter.

And I’m unsure whether for better or for worse.

What’s certain is that it’s inevitable.

12:46 I’m writing on the terrace, next to the clay pots from Amatenango, huge ones, which we bought a year ago December.

The sun burns despite the fact that the sky’s been clouding over in the East.

A Great Kiskadee, very large, is eating medlar tree fruit in the foliage.

14:45 Enter an Army convoy, which seems to be coming from San Cristóbal.

¹⁶ La Reforma (The Reform) was a period halfway through the 19th century in the history of Mexico that was characterized by liberal reforms designed to modernize Mexico and make it into a nation state. The major goals in this movement were: Land reform – redistribution of land, separation of church and state, and increased educational opportunities for the poor, the majority of the country’s population. The liberals’ strategy was to sharply limit the traditional privileges land holdings of the Catholic Church and thereby revitalize the market in land. The Church fought back and the gains were limited. No class of small peasants identified with the Liberal program [that] emerged, but many merchants acquired land (and tenant farmers). Many existing landowners expanded their holdings at peasant expense, and some upwardly mobile ranch owners, often mestizos, acquired land.

¹⁷ Before the 1910 Mexican Revolution that overthrew Porfirio Díaz, most of the land was owned by a single elite ruling class. Legally there was no slavery or serfdom; however, those with heavy debts, Indian wage workers, or peasants, were essentially debt-slaves to the landowners. A small percentage of rich landowners owned most of the country’s farm land. With so many people brutally suppressed, revolts and revolution were common in Mexico. To relieve the Mexican peasant’s plight and stabilize the country, various leaders tried different types of agrarian land reform.

President Lázaro Cárdenas passed the 1934 Agrarian Code and accelerated the pace of land reform. He helped redistribute 45,000,000 acres (180,000 km²) of land, 4,000,000 acres (16,000 km²) of which were expropriated from American owned agricultural property. This caused conflict between Mexico and the United States. Cárdenas employed tactics of noncompliance and deception to gain leverage in this international dispute.

Agrarian reform had come close to extinction in the early 1930s. The first few years of the Cárdenas’ reform were marked by high food prices, falling wages, high inflation, and low agricultural yields. In 1935 land reform began sweeping across the country in the periphery and core of commercial agriculture. The Cárdenas alliance with peasant groups was awarded by the destruction of the hacienda system. Cárdenas distributed more land than all his revolutionary predecessors put together, a 400% increase. The land reform justified itself in terms of productivity; average agricultural production during the three-year period from 1939 to 1941 was higher than it had been at any time since the beginning of the revolution.

Trucks jam-packed with soldiers, jeeps, clothing trucks, tanks, tanker trucks, armored personnel vehicles, an ambulance.

Twenty, twenty-five, thirty units?

“This only used to be seen in September 16 parades, on television.”¹⁸

“With that weaponry they’re gonna kill off everything, down to the last little jungle bunny.”

And one humble woman, an old lady almost, who’s heard talk of “goat horns,”¹⁹ makes this comment of literal-mindedness: “So many weapons! How were the poor little Indians going to handle the soldiers? Although they tricked them. They say that to send them off to fight they gave them only wooden rifles and some goat *horns*, like knives maybe.”

In the sky, the C-130 Hercules planes seem like dirigibles.

I go down to the town center to try and get a roll of film.

See the gigantic line from the Army food pantries.

18:00 Afternoon passes.

Arístides sends a little bread.

A bit of warm bread in a war situation.

Thanks!

Helicopters and planes brought the pantry items: the aerial flotillas have been landing all day.

A young man from the National Human Rights Commission²⁰ passes by requesting reports of people who have been disappeared or of ill treatment on the Army’s part.

Pilla and I go buy a new coffee mill.

The guy from Human Rights is also requesting “messages for those who may have family in San Cristóbal” and is giving reports about the imminent reinstallation of telephone communications.

Comments overheard throughout the day:

Alfredo Díaz: “I cursed out the motherfuckers who left. I didn’t even leave town, I who was Mayor, I whom they said stole, who was even put in jail for a few days. Our family, our house, our children are still here.”

“They detained two of Eleuterio’s sons.”

One woman, in the pantry line: “And that lousy, bald-headed, fat-ass bitch, she still has the nerve to come asking for pantry items, after all the stuff she stole at ISSSTE store.”

An elementary school teacher: “Those leaders were here yesterday, Hernández and Jacobo. Who knows how they got in. Those guys are mixed up in this mess.”

“The ones from the Coelhá collective are very involved... all of them I think.”

¹⁸ Mexican Independence Day.

¹⁹ Mexican slang term for an AK-47; “cuernos de chivo,” whose literal meaning is “goat’s horns,” is a reference to the curved magazine clip or banana clip that the armament uses.

²⁰ La Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH).

“Uhm... about 20 years ago now they were going around Guanal training.” A schoolteacher whose community was affected in that area: “During the night, the community remained silent. The next day they all looked very tired. At night only women and little kids would stay behind.”

“They holed up at El Porvenir, they’re holing up at the ranches down yonder to look for small arms, for hunting, and sometimes they destroy everything or take beans and corn.” “So many people suffering so much, for what?”

“These ideas of the bishop’s! He wants everybody to be doctors or engineers. Well, who’s gonna work the land, then? And the cattle? Indians don’t like to tend livestock. They’re scared of cows.”

“Morons, lazy bums..! They say they did it because under socialism no one will carry firewood anymore!”

“They say if we leave town they won’t let us back in for six months.”

22:00 We hear on the radio that Patrocinio resigned. That President Salinas has named Manuel Camacho Solís as national peace commissioner.

11 JANUARY²¹

Superlatively sunny day, blue, with the skirt of mist trailing the river’s course: that dense swath that dissolves in air, without anyone noticing, at around nine in the morning, at the latest.

It’s 8:25.

I’ll devote myself to observing that gradual disappearance.

Afternoon.

Once again the light I miss so much returns.

The light for which I return.

The gentle light of gold upon blue and green.

The gentle winged light on wingless hills.

Celestial breath.

Celestial air.

Luminous greenness.

Golden swaths above white clouds.

Evening aroma wafting from the humid garden.

For this light I have returned without realizing it.

This is what I’ve been searching for since the day I left.

God exists in each leaf, in each gentle gust of fresh scent.

²¹ On Tuesday, the Army scours the Lacandón Jungle in search of EZLN headquarters. The number of deaths is officially estimated at 200 total – soldiers, rebels and civilians. 1,000 more are reported wounded.

The scent of night jasmine fills me with an inward splendor.

My valley returns little by little to peace.

When we men disappear, those sightless lights shall remain over the valley.

The afternoon warblings are muffled now; some long, sweet; others short and sharp, trilling in the darkness.

The valley.

Our valley.

The land where we were born and which we learned to love unwittingly; even in spite of ourselves, perhaps because of this light.

Just because of that light that's gone away above.

Black town.

Hills.

The two lines of hills (those of nearby green and those of faraway blue) muddled suddenly in a mass of blue that borders upon black.

Then the sky of light sky blue: the delicate blue where, pulsating, the first star begins to shine.

In the morning we went to the cabin to plant two pacaya palms and one night jasmine shrub.

We stopped by my brother Rodulfo's house for a handsaw.

We needed it to cut an oak support beam where we'd put the mill base.

We went along the river.

Along the old path where I still encounter the town in which I lived.

My old town.

We saw the ceiba tree belonging to the little old house on the small ranch.

Saw the new bamboo flourishing vigorously.

Guadalupe went down with Rodulfo to harvest allspice.

There were no more seeds.

Each year it's produced by the bushel and most of it's wasted.

Nobody harvests it although my mother says people are stealing it.

My parents planted each and every tree of that vegetable garden.

That's why my mother's saddened that those "who sow nothing" should steal the fruits.

We were about to go up to our Casa de la Luna, just past the highway, when Génner arrived.

Informed me that Eraclio ("Laco") Zepeda had arrived in town and wanted to see me.²²

A messenger from the Mayor's office arrived with a telegram from Manuel, Laco's brother.

²² Eraclio Zepeda, Mexican writer, poet, and political novelist. Born in Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 24 March 1937.

There were only going to be in town an hour.

We had 20 minutes left.

Went down.

Found Manuel.

Afterwards Eraclio, Fábregas, Robledo Rincón arrived: the peace commission.

Provide encouraging information.

They're excited.

Tomorrow they'll meet with representatives of 70,000 peasant farmers who are against the armed struggle.

They already negotiated the journalists' entrance with the Army.

Indeed: the journalists arrived minutes later in three helicopters.

In the park, extremely long line of people awaiting food relief.

Some of them had been waiting four or five hours continued on there, disciplined, stoic.

"It's no longer like before when even in this town's humblest home there was food to eat."

"At least beans, corn, vegetables, plantains."

Everything changed, for the worse, with progress.

So says my *innermost reactionary sadness*.²³

So I was thinking while I watched the long line of women who, crowded in line, covered eight blocks or so.

I never saw so many women in town.

Laco appeared, his bulk as abundant as his soul, offering solidarity, support, help in leaving town.

We thanked him, but still decided not to leave.

They took pictures of us.

We went back home.

But first Pilla went into the church to get my mother a piece of Paschal candle.²⁴

I stayed behind contemplating the town's large plaza covered in cement.

The old colonial fountain destroyed by a certain mayor who wanted to "renovate" it.

The beautiful colonnades, formerly white, now besmirched by commercial signs.

Young Chayo Solórzano's lovely house, previously belonging to aunt Vidaura, which could have been a beautiful cultural center (a mini museum, a heritage house), and which has been miserably wasted and used for Judicial branch offices and before that as PRI offices.

²³ Allusion to Ramón López Velarde's "El retorno maléfico." Author of *Zozobra* (1919), Ramón López Velarde (1888 – 1921) was a Mexican poet. His work is generally considered to be postmodern, but is unique for its subject matter. He achieved great fame in his native land, to the point of being considered Mexico's national poet.

²⁴ Sometimes referred to as "Easter candle."

The old exceedingly beautiful roofs that used to surround the colonial plaza now very much afflicted by the garish colors and extremely ugly “modern” pharmacy buildings.

My old plaza.

My old park full of ceiba trees, privet trees, flame trees.²⁵

I didn't know the great ceiba tree John Lloyd Stephens admired in the mid 19th century.²⁶

Nor did I know with the privet trees of the 1920s.

But I did indeed know the great flame trees that used to set the day on fire with explosions of red and yellow, and would filter out the sun with delicate little green hands, as if sifting through it.

Green filigree in the foliage of the flame trees.

Another mayor ordered the flame trees cut down and planted Indian Laurel trees.

In a place of such varied flora were planted those cookie-cutter trees that homogenized the park like any other impersonal park in the republic.

Ah, mayors.

“An errant crowd, municipal and thick.”²⁷

Not a single ceiba tree remains in the public spaces.

There is not a single caoba tree in the public spaces.

There is not a single cedar tree in the public spaces.

The spiritual squalor of a town victimized by a progress in which seems to have married the worst taste of the businessmen, the cattlemen, the oil men, the powers that be, the dirty society of the unscrupulous and the petty and the rabble.

Well, people.

People, in short.

My people.

Evening:

²⁵ Flame trees are also known as royal poincianas; “*Ligustrum lucidum*” (Glossy Privet, Chinese Privet or Broad-leaf Privet).

²⁶ John Lloyd Stephens (1805 – 1852) was an American explorer, writer, and diplomat. Stephens was a pivotal figure in the rediscovery of Maya civilization throughout Central America and in the planning of the Panama railroad. Author of *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatán, Vols. 1 & 2* (1841) (Reissued by Cambridge University Press, 2010).

²⁷ Allusion to Rubén Darío's line “Un vulgo errante, municipal y espeso,” from the poem “Soneto autumnal al Marqués de Bradomín” (“Autumn Sonnet to the Marquis de Bradomín”), from the book *Cantos de vida y esperanza* (1905); *Songs of Life and Hope*, trans. by Will Derusha and Alberto Acereda, dedicated by Darío to the Spanish Generation of '98 novelist and playwright Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Félix Rubén García Sarmiento (1867 – 1916), known as Rubén Darío, was a Nicaraguan poet who initiated the Spanish-American literary movement known as *modernismo* (modernism) that flourished at the end of the 19th century. Darío has had a great and lasting influence on 20th-century Spanish literature and journalism. He has been praised as the “Prince of Castilian Letters” and undisputed father of the *modernismo* literary movement.

Some ladies are buying clothing at Teté's Novelities, my sister's store. They recount: "The Indians took my husband's truck from him in Monte Líbano. Just like the others. They arrived on foot. They told the Mayor on the 29th, and the Mayor said we'll see what the Governor said. Who knows if the Mayor warned the Governor. They also told him the Mayor to warn the townspeople, so people could know about it. The Mayor said no. So as not to cause panic. Us, we left, sure did. My child's godparents too."

A man from near Queshil: "The guerrillas took my boss's van from me. They destroyed the whole house. All the livestock they killed in a hail of gunfire. Nothing was left. They even burned the corral. Same thing happened in Saboquité."

Three cowboys brought about 400 head of cattle from various ranches "down yonder." "But guerrillas armed to the teeth caught up with us... They opened fire and made off with the cattle on the way back. A cowboy from San Lorenzo went with them. Turned traitor."

Says don José Trujillo Burguete, the former town blacksmith; used to make horseshoes, swivels, branding irons, hinges, door latches, nose leads, etc. With the arrival of progress his old trade was lost. Now he buys and slaughters lambs for barbecues. Comes to the house to buy lambs. I hear him chewing the fat with my father:

– Well, seems like everything's on the right track – my father says – between the Zapatistas and the government. Don Samuel Ruiz is going to be the go-between.

–Ah, shoot ..! It's gonna get worse! That bastard Samuel ..! I don't know why they don't just disappear him once and for all. He's done enough damage already ..!

So do passions run.



SELVA CASAL

Translated by Jeannine M. Pitas

Ángel exterminador

Habíamos dicho moriremos juntos
pero nos miramos en un espejo blanco
largamente nos miramos por última vez
algunos recuerdos colgaban
como flecos de una colcha deshecha
ahora que estás solo como solo queda el día al amanecer
solo como un naufragio
o el vástago de una reina en un país sin árboles
sin sombra sin aliento
otra vez el dolor
ya puedes abrir tus alas feto mío refugio mío
dulce esqueleto de la noche
por ti tuve todos los hijos del mundo
por ti soy madre del rocío
amante de las luciérnagas y de los hibiscos
de todos los hombres que toco y veo
quien se encuentra conmigo se encuentra con el mundo
este planeta triste
yo sé bien lo que en las noches decías
tú fuiste mi ángel de la furia el exterminio del que me enamoré
y volveré a enamorarme de tu ruina viscosa
de tu lengua trasgredida de tu boca
en los aviones vuelan los hombres heridos parten
por eso lloramos porque lo hemos perdido todo
trasgresor del olvido
perla de la desdicha
éramos felices nadie sabe
las estrellas caían en cascada sobre nuestras cabezas
una casa vacía
casa vacía la del tiempo
casa acosada por dragones de luz
y centellas de muerte
ven conmigo me decías
quisiera acordarme cómo fue

Exterminating Angel

We had said we'd die together
but we looked at each other in a white mirror
slowly studying each other one last time
some memories were hanging
like tassels from the quilt of an unmade bed
now you're alone, just as the dawning day is alone
alone like a shipwreck
or the offspring of a queen in a treeless land
without shadow without comfort
once again the pain
now you can open your wings my fetus my refuge
sweet skeleton of the night
for you I bore all the world's children
for you I am mother of the dew
lover of fireflies and hibiscus
all the men I touch and see
whoever meets me meets the world
this sad planet
I know so well what you said those nights
you were my raging angel the extermination I fell in love with
and I'll fall in love again with your viscid ruin
your violated tongue your mouth
wounded men fly in airplanes, departing
this is why we cry – we've lost everything
offender of forgetting
pearl of misfortune
nobody knows we were happy
stars fell in cascades
over our heads
an empty house
the empty house of time
a house harassed by dragons of
light and death sparks
come with me you said
I'd like to remember how it was

pero tengo un infierno dentro de la cabeza mi corazón en llaga ha enloquecido
yo creía que el sol iluminaba que los muertos dormían
no sabía nada
el hombre de cromagnon golpea el hombre del siglo veinte golpea hacer justicia es terrible
es despertar cadáveres hacerlos nacer de nuevo
ciudades que no veo me suben por las piernas
aprendimos cómo la hora entra en los zapatos al amanecer
y cómo mañana andaremos desnudos
buscando a la hermana que vivía en el reloj cuando era tanto el dolor que era imposible
aprendimos de los volcanes y de los dinosaurios a destrozarnos
no apareció el ahogado
el mundo no será más
siento la furia de los animales en celo
el aullido triste del hombre primitivo
de la luz primitiva
sobre las osamentas dormidas
en los cráteres muertos
de mis palabras tiran centauros voces que desconozco
hay un ángel exterminador dentro del sexo
entonces era el dolor
cuando se desprendió de mi sueño
sola quedé en la madrugada
entonces me levanté a buscarle
entonces dijo nada
sentí su nada dentro
las noches y la angustia
las largas horas cuando los pájaros amanecían
y estaba la luna triste
oscura como el mar.

but there's a hell inside my head
my wounded heart has gone crazy
I thought that the sun gave off light
that the dead slept
I didn't know anything
one Cro-Magnon man strikes another
one twentieth century man strikes another
to do justice is terrible
it means reviving corpses making them live again
cities I can't see climb up my legs
we learned how time slips into our shoes at dawn
how tomorrow we'll go around naked
looking for the sister who lived inside the clock
when it was so much, the impossible pain
we learned from the volcanoes and dinosaurs how to destroy ourselves
the drowned man didn't appear
the world will be no more
I feel the fury of animals in heat
the howl of the primitive man
of primitive light over sleeping bones
in dead craters
from my words spring forth centaurs, voices I don't know
there's an exterminating angel in sex
then there was pain
when he flew away from my dream
I remained alone at dawn
and then got up to look for him
and he said nothing
I felt his nothingness inside
the nights and the anguish
long hours while the birds were awakening
and the sad moon was shining
dark as the sea.

Abrázame

Este es el no lugar
donde yo vivo y muero
abrázame
tú que de seguro estarás escrito
en el libro de la vida
los hombres seguirán haciendo la guerra a los hombres
el mundo no será más
abrázame
te enterrarán lejos de mí
me moriré lejos de ti
después de tanta masacre
creo que esto es más infierno y más paraíso
que el infierno y el paraíso
que no es necesario morir para encontrarlos.

Hold me

This is the no-place
where I live and die
hold me
you who will surely be written
in the book of life
man will keep waging war against man
the world will be no more
hold me
they will bury you far from me
I will die far from you
after so much bloodshed
I believe this is a greater hell and heaven
than hell and heaven themselves
dying isn't needed to find them.

La película

La película se llamaba la felicidad
 era una proyección de mi vida
 un desgarrón
 un vientre de vísceras abiertas
 un festín mortal
 yo te abandono amor
 y me llevas al mar
 me entregas a los peces más feroces
 a los días más cruentos
 cómo la felicidad es tan triste
 cómo duele
 dame la mano porque caigo
 ni siquiera advertimos a los muertos
 y caminamos sobre ellos
 estamos desnudos en el sueño
 de las estrellas penden
 nubes de sueño
 espadas de granito y polen
 estalla el mundo
 y ni siquiera lo advertimos
 la película se llamaba la felicidad
 no sé por qué recuerdo
 huesos que ya no existen
 amo a los que no me conocen
 abiertos sobre un campo estelar
 me llenan de abrigos misteriosos
 de ternuras extrañas
 no sé por qué nací
 porque desde el principio
 no me quedé con ellos
 innominada quieta
 por qué aprendí palabras
 cuerpo casa madera
 golpeada asesinada

The movie

The name of the movie was happiness
 it was a projection of my life
 a big rip
 a womb of open entrails
 a mortal feast
 I abandon you, love
 and you take me to the sea
 throw me out to the fiercest fish
 the bloodiest days
 how sad happiness is
 how it hurts
 give me your hand because I'm falling
 we didn't even warn the dead
 and we walked on top of them
 we're naked in the dream
 from the stars hang
 dream-clouds
 swords of granite and pollen
 the world explodes
 and we didn't even warn it
 the name of the movie was happiness
 I don't know why I remember
 bones that don't exist anymore
 I love the ones who don't know me
 spread across a stellar field
 they fill me with mysterious coverings
 strange tenderness
 I don't know why I was born
 because from the very beginning
 I wasn't with them
 unnamed, motionless
 why did I learn words
 body house wood
 beaten murdered

la película se llamaba la felicidad
estaba ahogada de amor
crecía el vientre
crecía el pasto
y no la veían más

the name of the movie was happiness
it was drowning in love
its womb grew
its pasture grew
and it wasn't seen again

Una noche dentro mío un sol amaneció

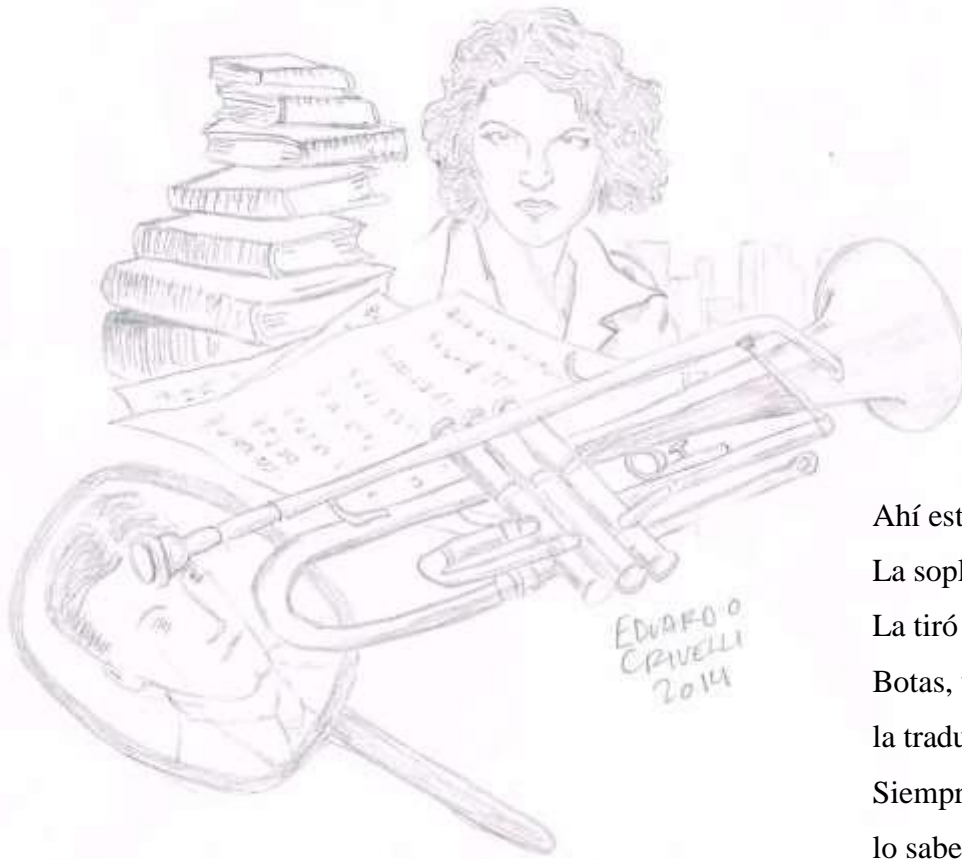
A Virginia

Yo vi la tierra suspendida
en el pico de un pájaro
y era azul
una noche dentro mío
un sol amaneció
yo he volado sin alas
he vivido sin vida
recuerdo un tren
cruzando un bosque
de noche
eso fue la vida

One night inside of me a sun rose

To Virginia

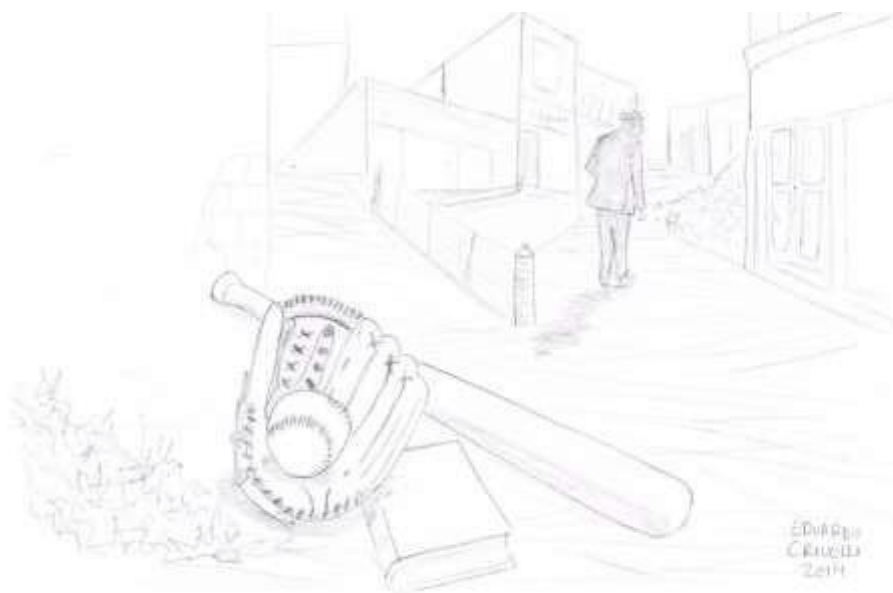
I saw the earth suspended
in a bird's beak
and it was blue
one night inside of me
a sun rose
I have flown without wings
lived without life
I remember a night train
crossing
a forest
that was life



RUI CAVERTA

Ella es Zelda

Ahí está la trompeta juntando polvo.
La sopló unas cuantas veces.
La tiró al lado de sus borradores.
Botas, una cuerda de ejercicio, el diccionario de eslavo,
la traducción del poeta desconocido.
Siempre pasa así,
lo sabemos.
Mil proyectos,
nunca los acaba.
Es como Zelda Fitzgerald.
“Sí, en todo”,
suspiras cansado.
Entonces,
¿Nosotros quiénes somos?
Nos reímos.
Tenemos las manías,
no el talento.



Intelectual jugando béisbol

Extraño juego,
ver en este campo
a un celebrado nihilista.
¿Cómo minimiza el estro,
en serie de golpes,
carreras y entradas?
Camina al podio
y sacude el polvo de sus pies
golpeándolos con su confiable *bat*.
El *pitcher* lanza
y la bola sale volando del campo de juego.
Saluda a todos mientras camina al *home*.
El juego termina en la tarde.
Se quita el uniforme,
guarda sus cosas
y camina a su casa.
¿Por qué las dudas
no caen como granitos
al golpear sus plantas?
¿Podría saludar a la gente
que sabe que morirá algún día
mientras camina?
No puede quitarse la piel,
guardarla
y caminar a casa.
Por eso, juega béisbol.



GILBRAN MARIANO

Don Güero

El demócrata
“El diario de la mañana”
México D.F. 8 de septiembre de 1935

El día de ayer, a las once de la mañana, murió a la edad de 34 años el pintor y vitralista Fermín Revueltas. Conocido por su participación en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria que por invitación del entonces Ministro de Educación José Vasconcelos se le encomendó. El duelo se realizará, tentativamente, en el Country Club de Coyoacán. Le sobreviven su viuda María Ignacia Estrada y sus dos hijos... Ya lo veía yo caminar a Don Güero del brazo de su esposa, cuando zaz, que da el ranazo y como res que azota. Naamás se agarraba el pecho Don Güero y voltiaba los ojos como borrego, ¿yo?, ¿pos quibacer? Pos arrancarme. Camerino no quiría caminar, rebuznaba y rebuznaba. Cuando bajé la loma, Doña María Ignacia llori y llori, ¿pos quihice?, pos nada, quihibacer, Don Güero

yastaba tieso tieso, mi dio ritiharta pena, él lenseñó a pintar a Luisito, yo mi quité el sombrero y me persigné; a la mejor a Don Güero no le gustó, con eso que dicían quera de esos comu... ¿comunistas?, esos meros, ya ves que esos se comen a los niños y ni creen en Dios. Pobre de la seño María, llori y llori. Le sacudía el polvo de su camisa y lo abrazaba. A mí mi dio ritiharta tristeza y Camerino inquieto, rebuzne y rebuzne. Pobre Don Güero. ¿El velorio? Creo que en Coyoacán, en una de esas casas fufurufas del Country, pero la verdad no sé. Ya mi voy porque tengo que cortar nopales y darle de tragar a mi cochi.

Aaay, Fermín, cómo te me moriste, todavía no te entierran y ya te extraño. Cuánto te quería, Fermín. Siempre fuiste hosco como esos caballos cerreros, pero eso sí, bien cariñoso. Te brillaban los ojitos cada vez que pintabas. Me acuerdo cuando te conocí, venías carcajeándote quién sabe de qué cosas, con ese “pelos engomados” que después supe que era Manuel Maples. Me viste con esos ojos tan bonitos, te acomodaste la corbata y me dijiste: “Hasta luego señorita, que le vaya bien”. Yo ni te miré, me seguí de largo. De reajo veía que Manuel te hacía la burla. A mí me gustaste, pero no te contesté para que no pensaras que era una facilota. Tenías pinta de ser de buena familia. A partir de ese momento, todos los días me esperaste afuera de la escuela. “Buenas tardes, maestra, cómo le va”, me decías. “Buenas tardes, Fermín”, te contestaba. Me acompañabas hasta el jacal donde vivía. Platicabas y platicabas de tus sueños, de los colores, de las formas de las cosas; yo a veces me sentía mal, porque no te podía seguir el ritmo de la conversación. Eso no te importaba. Cuando te despedía en la puerta me decías “te veo mañana” y te ibas sonriendo. Un día llegaste a la escuela con una nieve de piñón en la mano y me dijiste: “ya estuvo bueno, ¿no?, ¿quieres ser mi novia?”. Yo no tuve que decir sí o no, tú ya sabías la respuesta, sólo te abracé y te di un beso en la mejilla.

Otro día llegaste con todos los locos de tus amigos de la EPAL de Coyoacán e hiciste, con tablas de quién sabe dónde, un tallercito de pintura para los niños. Qué divertidas nos dábamos aquellos días.

Tres meses después me preguntaste que “cómo era eso de andar así, pues, como animalitos, cada quién por su lado”. Me dijiste que si nos casábamos el fin de semana, ante el juez, no por la iglesia. “Porque un hombre con vestido, y además soltero, qué iba a saber de casarse”. Te dije que le teníamos que avisar a tu familia. Te fuiste ese mismo día a hablar con tu papá. Regresaste bien enojado, que “a ellos qué les importaba... es mi vida... una buena mujer ni que la chingada...” Me carrereaste, “ve por un vestido, nos casamos el sábado”.

El juez llegó a casa de doña Hortensia, firmamos. Cuando preguntaron si iban a firmar tus padres, tú los declaraste “finados”, no me pareció correcto, pero no dije nada. Doña Hortensia, tan buena gente, aparte de prestarnos su casa, se puso de acuerdo con doña Efi y doña Mari para hacernos una comidita. Tus amigos Fernando, Emilio y José se atragantaron de mixiotes de borrego y pulque, risa y risa anduvieron. Manuel recitaba y recitaba sus poemas, nadie le entendía, te abrazaba a cada rato y brindaba por ti. Nosotros bailamos un vals con la grafonola Columbia que don Matías nos prestó.

Cómo te moriste mi güero, así, de repente. Con tantas cosas que hacer, los dos Silvestres están llorando, yo también. Fermín, Fermín, estás en la caja, con tus ojitos cerrados, ya no me miras. “La vida es una perra, arrastra a los jóvenes”. Ahí viene ese viejo, don Roque Corcuera, tan gordo que me cae, “Mi más sentido pésame, señora

Revueltas, de los vitrales de mi casa no se preocupe, ya se los encargué a otro”. Uuy pinche viejo. Llegaron los de Milpa Alta, voy a atenderlos.

Mi corazón se estrujó como un papel viejo, yo sólo vi mis pies caer, el sol me dio directamente en la cara. Fulminado como por un rayo. Todo corre tan aprisa cuando se cae de espaldas. Intenté sacar mi reloj para ver la hora exacta en que te dejé. Fermín, Fermín, te escuchaba. Ay, vieja, no podía contestarte, tenía la boca llena de tierra.

Siempre quise pintar mi muerte, tan placida, tan letal, escurriéndose en estos cerros plagados de nopales. Nunca pude. No me decidía, el bermellón, el azul, el ocre, el amarillo, nunca me convencieron. Además, “el autorretrato es presunción o carencia”; bueno, así me decían en Chicago. Cómo me gustaba la bohemia, con Silvestre me aventaba unas juergas, pobrecita de ti, María. Los últimos años anduve insoportable. “Sólo un año feliz en sus años tormentosos”, te escuché decirle a mi padre un día.

Mi papá, “el ingeniero José Revueltas Gutiérrez”, un personajazo de Santiago Papasquiari, Durango. Terco igual que yo, creo que por eso chocábamos tanto. “La vida es una perra, por eso hay que aprender a sacarle las pulgas”. Eso me dijo antes de despedirme en el tren que me llevaría a Texas.

Tenía razón, “la vida es una perra”, pero a veces también es justa. Mejor que yo esté en esta caja y no mi hijo Silvestre, ¿te acuerdas?, por lo del paludismo.

Ojalá me hayan acomodado la corbata y boleado los zapatos, no me gusta andar desarrapado. Ya llegó Manuel Maples con toda la palomilla, ya andan bien entonados. Manuel quiere recitar un poema, mi papá lo jala del brazo, “cuando estés en juicio, Manuel, respeta mi casa”. No lloren muchachos que a todos nos va a llevar el mismo tren. Llegaron de Milpa Alta: “Descanse en paz Don güero” y se santiguan. Doña Tencha me hace un rosario: “Mater admirabilis, ruega por él. Rosa mística, ruega por él. Torre de David, ruega por él. Torre de marfil...” Chano trajo el pulque que le pedí, lo hubieras traído hace tres días Chano, ahorita si me levanto a tomármelo se paran todos y se van.

Creo que es hora de irnos, han cerrado la tapa. ¿Qué es esta inmovilidad del vacío que atraviesa nuestras sombras? ¿Tiempo? ¿Muerte? Quién sabe, nunca me ha gustado jugarle al erudito. Vámonos a la chingada, es tarde y el camposanto lo cierran temprano.

COLABORADORES

MARIYA DZHYOYEVA

Realizó sus estudios en letras hispánicas en Framingham State University y Boston University. Actualmente está en el primer año de doctorado en la Universidad de Toronto. Sus intereses académicos incluyen el vanguardismo en España y América Latina así como estudios culturales y cinematográficos.

NEIVA MALLMANN GRAZIADEI FERNANDES

Professora de Espanhol e suas Literaturas na Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS, Campus Cerro Largo – Rio Grande do Sul, Brasil. Possui trabalhos publicados na área das literaturas uruguaia e argentina. Mestre em Estudos Literários e doutoranda em Literatura Comparada pela UFRGS.

CÉSAR RITO SALINAS

Nació el 2 de agosto de 1964 en Tehuantepec, Oaxaca. En 1989 recibió el Premio Estatal de Poesía Casa de la Cultura Oaxaqueña, con el poemario *Movimiento de luz*. En 2003 recibió el Premio Latinoamericano de Poesía Benemérito de las Américas, convocado por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, por su libro de poemas *Una escalera junto al mar*. En 2013 ganó el Premio Nacional de Poesía Tuxtepec y publicó el libro *Ojo de lagarto/Zapatos de gente normal*, poemas y relatos, en Amantes Editorial, de Oaxaca.

EFRAÍN BARTOLOMÉ

Nació en Ocosingo, Chiapas, en 1950. Sus 15 libros de poesía han sido reimpresos varias veces. Por ejemplo, en *Agua lustral* (Poemas 1982-1987, publicados por CONACULTA); *Oficio: Arder* (Poemas 1982-1997, publicados por UNAM); y *El ser que somos*, su primera colección que vio luz en España, publicada por la Editorial Renacimiento (Sevilla, 2006). Sus libros más recientes son *Cantando el triunfo de las cosas terrestres* y *El son y el viento*, ambos publicados en 2011. Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, en 1984; el Premio Nacional de Poesía Carlos Pellicer, en 1992; y el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines, en 1996. En 1998 ganó el Premio Arte de Chiapas, el más alto honor que el Gobierno del Estado de Chiapas otorga a sus artistas. Su poesía ha sido traducida al inglés, francés, portugués, alemán, italiano, gallego, árabe, maya peninsular, náhuatl y esperanto.

KEVIN BROWN

Nació en Kansas City, Missouri, en 1960. Biógrafo y ensayista, es autor de *Malcolm X: His Life and Legacy* (1995) y *Romare Bearden* (1994). Brown es el editor colaborador de la New York Public Library African-American Desk Reference (2000). Desde 1978, sus ensayos, artículos y reseñas sobre artes visuales, cine, baile, literatura, música y política se han publicado en *Afterimage*, *The Kansas City Star*, *Kirkus*, *the London Times Literary Supplement*, *The Nation*, *the Threepenny Review* y *the Washington Post Bookworld*, entre otros. Estudió en el Queens College, City University of New York, bajo la dirección del traductor Gregory Rabassa donde recibió la doble licenciatura en español y en traducción e interpretación.

SELVA CASAL

Nació en 1930 en Montevideo, Uruguay, donde vive hasta hoy. Abogada penalista, Casal fue profesora de práctica forense en la Universidad de la República, y de sociología y derecho en los Institutos Normales. Ocupó estas plazas hasta que la dictadura militar la despidió en 1975 debido a la publicación de su libro *No vivimos en vano*. La situación de la gente sin defensa y las injusticias que vio durante sus años como abogada criminal forman una presencia constante en su obra. Ha publicado diecisiete libros de poesía, por los cuales ha ganado varios premios.

JEANNINE PITAS

Concluye el doctorado en literatura comparada en la Universidad de Toronto, con un enfoque en la poesía rioplatense del siglo XX. Ha traducido también la obra de las poetas uruguayas Marosa di Giorgio y Amanda Berenguer. Conoció a Selva Casal en agosto pasado, cuando viajó a Uruguay en el proceso de investigación para su tesis.

RUI CAVERTA

Ha publicado en revistas electrónicas e impresas (*Cronopio*, *Los Bastardos de la Uva*, *CañaSanta*, *El coloquio de los perros*, *Babab*, *Lakuma Pusamí*, *Prosofagia*) de países como España, Francia, Canadá y Chile. También forma parte de antologías, por ejemplo la mexicana *Somos poetas* y la colombiana *Poesía transgresora*, ambas en preparación. Publicó el libro *Picodicciones* (2012) y el libro *Lluvias de la liebre estival* (2014) con la editorial madrileña *Eutelequia*. Colabora en el blog cultural terror.io

GILBRAN MARIANO

Gibran Mariano Guzmán nació en 1986, en la ciudad de Oaxaca de Juárez, México. Estudió Ciencias de la Educación en la UABJO. Ha publicado poesía en la revista literaria *Molino de letras*, fue participante de la antología *Cartografía de la Literatura Oaxaqueña actual II* (Editorial Almadía, 2012). Ha escrito ensayo, crónica y reseña en diversas revistas digitales. Fue participante del Taller Permanente de Poesía del Centro de las Artes de San Agustín. Ha desarrollado su formación literaria en los talleres de Fernando Lobo, Elmer Mendoza y Mónica Lavín. “Don Güero” forma parte de un proyecto escritural titulado *Donde ladran los perros*, todavía en proceso.



Asociación de Estudiantes
Graduados de Español y
Portugués de la Universidad
de Toronto