

Centroamericana 28.2 (Spanish Edition)

Pages: 359

Publisher: EDUCatt (June 27, 2019)

Format: pdf, epub

Language: Spanish

[DOWNLOAD FULL EBOOK PDF]

CENTROAMERICANA

28.2 (2018)

Direttore

Dante Liano

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica

sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

© 2019 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

isbn: 978-88-9335-430-1

Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.

Indice [HUMBERTO AK'ABAL, IN MEMORIAM](#) [REPRESENTACIONES DE LA MICA DE LA MIGRACION CENTROAMERICANA](#) [Archivos verosímiles que confirman condiciones persistentes de exclusión y la falta de resoluciones políticas](#) [Introducción](#) [Las múltiples dimensiones de la exclusión](#) [La ilusión utópica como promotor de la migración](#) [Conclusiones](#) [FEMINIDADES BAJO SOSPECHA](#) [El malestar feminista en el "Pezculos" de Aída Toledo](#) ["EL TIEMPO PRINCIPIA EN XIBALBA"; LA PRIMERA EDICIÓN DEL MANUSCRITO DEFINITIVO](#) [Semejanzas y diferencias](#) [Aspecto formal del manuscrito](#) [La carátula](#) [La portada de SP](#) [La dedicatoria](#) [División en partes](#) [Otras variantes](#) [Supresiones y añadidas](#) [Valor de la obra](#) ["RASE UNA VEZ... CLARIBEL ALEGRA Y LA DESTRUCCIÓN DE LOS MITOS LAS EXEQUIAS EPISCOPALES EN EL ANTIGUO REINO DE GUATEMALA \(1751-1811\)](#) [Poder eclesiástico y relaciones clientelares](#) [Conclusiones](#) [INSTRUCCIONES A LOS AUTORES](#) [Normas editoriales y estilo](#) [\(Senza titolo\)](#) [Sobre el proceso de evaluación de "Centroamericana"](#) [Política de acceso y reuso](#) [Código de ética](#) [Note](#)
HUMBERTO AK'ABAL, IN MEMORIAM

Dante Liano

Quizá la cifra para leer la figura de Humberto Ak'abal sea un cifra histórica. El conocimiento de su obra poética coincide con la emergencia de otras dos figuras importantes en el mundo literario guatemalteco: Luis de Lion, para la narrativa de imaginación y Rigoberta Menchú, para esa forma de la épica que la academia ha catalogado como «testimonio». Los tres autores comparten fuerza expresiva, identificación personal con los temas que tratan y un carisma personal que los convierte en figuras nacionales, en figuras que representan mucho más que la etnia de la cual provienen. Por último, no creo que se ignore un hecho de importancia para ellos: son los primeros mayas que hablan con voz propia, con el profundo orgullo de su cultura, desde la época colonial. Si hubo otros antes, estos otros no tenían como marca la insolencia de ser orgullosamente indígenas. Asombra todavía comprobar que las voces de los mayas fueran silenciadas por siglos, desde un poder lingüístico que negaba toda autoridad a la mayoría de habitantes del país. El juego de palabra induce a decir que la de Menchú, de Lion y Ak'abal no fue una emergencia, sino una insurgencia literaria, paralela a aquella otra insurgencia que fue reprimida con barbarie. Mientras

la insurgencia armada fue aplastada con todos los medios violentos, la fuerza de la cultura hizo el milagro de que la insurgencia de la palabra se impusiera, y no porque paternalistamente se le fuera permitido, sino por el tesón, el coraje y el inmenso talento de quienes tomaron la palabra a pesar de todo.

También, las fuertes personalidades de cada uno de ellos marcó una voz diferente: muy culta y muy experimental, aunque rabiosamente contestataria, la de Luis de Lion; con la cadencia de los viejos relatos que contaban las abuelas y los abuelos en torno a una fogata, la de Rigoberta Menchú; con la sencillez ecológica de la naturaleza misma, la de Humberto Ak'abal. Por esas voces (des)concertadas, corre la indignación, la sorpresa de quien ve su rostro por primera vez en el reflejo del agua, la conciencia de ser pioneros y de estar inaugurando una etapa de la cual no se regresa: la reaparición, en superficie, de la literatura de los mayas.

Sus biografías son ásperas, poco envidiables. Su lucha por no ser reprimidos, en cambio, ejemplar. Ak'abal comienza como obrero en la ciudad, proveniente de su nativo Momostenango, pueblo de tierra fría si las hay, puesto que allí fabrican ponchos que se usan en todo el altiplano. Encuentra en el espléndido Luis Alfredo Arango un maestro generoso, que lo conduce al encuentro de su ritmo más original. Ese ancestral caballero hispánico, cuya hidalguía lo conduce a volverse uno con los indígenas de San José Nacahuil, mucho tenía para aconsejar a los jóvenes poetas, pues sabía de poesía casi como un profeta. Del encuentro con Arango, Ak'abal sale transformado: descubre la esencialidad de la palabra, la economía del gesto poético, el uso de la metáfora precisa.

De allí en adelante, Ak'abal usa su talento para elaborar una poesía que logra ser, antigua, originaria, familiar y simultáneamente su forma de presentarla llega al *happening*, a la teatralidad colorida de lo postmoderno, al diálogo intenso con un público arrobado. Creo que hay más intuición que teoría en la visión de un mundo ecológico, completamente compenetrado con la Madre Tierra (sabremos mucho de ese concepto en los años sucesivos), en donde los seres humanos están compenetrados hasta las raíces con el barro, la lluvia, los árboles, los ríos, las montañas, las nubes, el aire, y también con los pájaros, los conejos, las taltuzas, los humildes perros, los gatos salvajes. Los seres humanos como parte de la naturaleza, y no sus enemigos ni sus vencedores. Otra visión del mundo que comienza a ser la visión del siglo XXI.

Ak'abal fue conocido y aclamado en muchas partes del mundo: su presencia despertaba revuelo, admiración y entusiasmo, a veces muy semejante a la de las estrellas de la cultura pop. Su poesía "Canto de pájaros", más que una declamación tradicional, era una auténtica *performance*. Quizá a algunos extrañe ese entusiasmo masivo que Menchú y Ak'abal han provocado en sus presentaciones públicas. Creo que podría atribuirse a la tradición oral en la comunicación de los mayas. Durante siglos, negada la escritura, se han ejercitado en la transmisión verbal de su cultura, con una eficacia cada vez más refinada. Son grandes oradores, grandes relatores de cuentos, grandes e inspirados poetas. ¿Por qué extrañarse, entonces, de su habilidad verbal? Humberto Ak'abal raptaba a sus auditorios con la poderosa fuerza que habrán tenido los antiguos aedas, con la seductora palabra que nos revela el universo íntimo que nos sustenta.

Una buena (aunque no novedosa) metáfora para imaginar a De Lion, Menchú y Ak'abal sería la de tres sacerdotes mayas que prenden fuego a tres antorchas en una noche cerrada, de total oscuridad, como es la noche en la que todavía viven mayas y ladinos pobres en Guatemala. A pesar del viento, a pesar de la lluvia, a pesar de la adversidad, esas tres antorchas siguen brillando en lo oscuro y alumbran los ojos de quienes tienen el futuro. Cuando, dentro de algunos años, se hayan encendido tantas antorchas que todo el campo esté iluminado (ya he dicho muchas veces que el resurgir de los mayas en Guatemala es imparable y es la única esperanza del país) entonces recordaremos que Ak'abal fue pionero: dio la luz de su poesía a quien no tenía ni siquiera esperanza; encendió el futuro con el llameante ocote; fue alumbrado nahual del ajaw de las palabras que liberan.

Que su palabra siga corriendo por el viento, por el aire, por las ramas de los árboles; que su rabia adolescente prenda en los corazones de los mayas, para, como él, emerger de la noche colonial; que sus versos pasen del corazón a la voz, y de la voz a la mente. Porque el verdadero poeta ha construido un monumento indestructible con palabras definitivas, su legado a toda una nación. Que siga con nosotros aunque no lo veamos, porque los más jóvenes leerán sus poesías y las dirán en las altas montañas, y él emergerá de la niebla helada, fumando cigarrillos como brasas encendidas, horadando las nubes y escalando cada vez más alto.

P.S. El poeta Humberto Ak'abal murió el 28 de enero de 2018 en la capital de Guatemala. Tenía 67 años. Murió como mueren tantos guatemaltecos pobres: por la dilatada falta de asistencia médica, por la miseria de la sanidad pública nacional. Lo habían operado de emergencia en la ciudad de Totonicapán, el día anterior, y su agravamiento motivó a los médicos de esa ciudad a sugerir el traslado a la capital, para salvarle la vida. Escandalosamente, no había ambulancias y los familiares se tuvieron que agenciar una (con la fatal pérdida de tiempo que eso implicaba). Por fin la consiguieron y tres horas después, a la llegada al Hospital General de la ciudad de Guatemala, murió casi de inmediato. Ese tiempo perdido, esa falta de medios son severamente culpables. No sabemos si se hubiera salvado de todos modos, pero podemos decir que si hubiera sido uno de esos grandes ricos del país, habría tenido un helicóptero a disposición; que si hubiera estado en Europa, la atención habría sido inmediata. Que en Guatemala se muere, anacrónicamente, de clase social.

REPRESENTACIÓN FÍLMICA DE

LA MIGRACIÓN CENTROAMERICANA

Archivos verosímiles que confirman condiciones

persistentes de exclusión y la falta de resoluciones políticas

Hólmfríður Garðarsdóttir

(Háskóli Íslands/Universidad de Islandia)

Centroamérica es una región en ebullición no sólo por hechos de violencia, sino por la cantidad de cambios políticos y sociales que se están viviendo en ella¹.

Resumen: Cada año, cientos de miles de centroamericanos cruzan el territorio mexicano con el objetivo de entrar a los Estados Unidos en busca de una vida mejor. Ocultos en trenes de carga intentan huir de las condiciones económicas precarias y la violencia cotidiana de sus países de origen, y en muchos casos reunirse con sus familiares ya establecidos en el país del Norte. En ese trayecto, adultos, adolescentes y niños sufren abusos, extorsiones, secuestros, violencia sexual y agresiones, llegando incluso a perder la vida, en manos de oficiales corruptos, bandas delictivas y grupos del crimen organizado que controlan las rutas migratorias y hacen de ellas su negocio. Ante la indiferencia internacional y los intereses de los estados involucrados, los organismos que velan por los derechos humanos constatan reiteradamente estos hechos. A estas denuncias se le suman otras que provienen del arte, en particular del cine documental. En el marco de este trabajo nos proponemos analizar las representaciones sociales de la migración clandestina hacia los Estados Unidos, así como identificar y exponer los abusos que sufren en ese tránsito, a partir de numerosos documentales recientes y las películas *Sin nombre* (2009) y *La jaula de oro* (2013).

Palabras clave: Derechos humanos – Exclusión social – Migración centroamericana – Indocumentados.

Abstract: Â«Visual Representation of Central American Migration. Credible Archives that Confirm Persistent Exclusion and the Absence of Political ResolutionsÂ». Every year, in an attempt to reach the United States, hundreds of thousands of undocumented migrants from Central America cross Mexico in search of a better life. Driven by extreme economic conditions, civil unrest and violence in their home countries, and, in some cases, the desire to reunite with relatives already living in the United States, adult individuals, families, and even unaccompanied children and adolescents embark on this perilous journey. In doing so, they risk falling victim to abuse, extortion, sexual assault, and other forms of violence at the hands of brutal gangs, organized crime, and corrupt officials. Many lose their lives. This study examines various aspects of the passage of undocumented Central American migrants through Mexico, viewing the situation from the perspective of human rights violations and social exclusion. This study will analyze a series of documentaries as well as the feature films *Sin nombre* (2009) y *La jaula de oro* (2013) and consider whether the films accurately illustrate the harsh realities that undocumented migrants face while attempting to reach the United States and the extent to which they provide insight into their lives and experiences.

Key words: Human rights – Social exclusion – Central American migration – Undocumented.
Introducción

Desde el hemisferio norte prevalece al comienzo del siglo XXI la imagen de Centroamérica como sede de inseguridad, violencia y corrupción, consecuencias, en términos socioeconómicos, de la consolidación de un patrón de desarrollo que produce y mantiene vigente la desigualdad y la pobreza. Se repiten noticias de flujos migratorios, de inequidad e injusticia, del narcotráfico destinado a los Estados Unidos y de operaciones de pandillas delictivas, como la MS-13, los Zetas, Calle-18, entre otras, de México, El Salvador, Honduras y Guatemala, como ejes operativos de criminalidad variada, incluida la trata de personas². Los causantes principales de esta inestabilidad e intimidación perpetua, tanto doméstica como social, confirman ser la pobreza extrema y la falta de una proyección futura, lograda por medio de un cambio estructural coordinado, tanto de las autoridades como del sector privado³. Como consecuencia, y mientras no se consiguen mejorar las condiciones de la mayor parte de la población, seguirán reproduciéndose las imágenes desfavorables de Centroamérica, relacionadas con la pobreza, la baja recaudación, la precariedad del empleo, la inequidad de género y la desigualdad.

Entre los vehículos de representación sumamente efectivos hoy en día se encuentran artefactos como las narrativas visuales, tanto el arte cinematográfico como el cine documental. Debido a los avances tecnológicos, reducción de costos y un ánimo comprometido de cineastas jóvenes últimamente se encuentra un número considerable de narrativas visuales enfocadas en Centroamérica. Tienen como denominador común representar una realidad social y cultural conflictiva donde las condiciones de vida están fuertemente marcadas por una variedad de aspectos políticos, sociales, económicos y culturales desfavorables, particularmente para la población joven que busca modelos a seguir para desarrollarse y establecer su sentido de ser y pertenecer⁴. Estas narrativas, entendidas como testimonios críticos del entorno que proyectan, son a menudo intensamente austeras, hasta excesivas, en cuanto a la violencia representada, contribuyendo así a la prolongación de la imagen unívoca y simplista del istmo.

A modo de acercamiento teórico inicial entonces resulta oportuno precisar que a la narrativa visual se la entiende como «un otro archivo de la historia»⁵ ya que revela contextos sociales, culturales y económicos explícitos vistos desde un punto de vista determinado. Además, las intersecciones de clase, origen, género y edad hacen que excedan fronteras socialmente reconocidas⁶, ya que ponen en cuestión valores sociales dados por supuestos; como las relaciones de poder⁷, las responsabilidades de las autoridades por mantener el orden y proteger a los ciudadanos, particularmente a los menores, sus obligaciones de respetar acuerdos internacionales firmados, como la Declaración Universal de Derechos Humanos de las Naciones Unidas, del 1948, y el papel

de la familia como espacio y garantía de bienestar, como proponía Thomas More en su Utopía en 1516⁸.

Dentro de esta gama de representaciones se encuentra un corpus extenso de narrativas visuales que introducen un retrato de la experiencia diaria de hombres, mujeres y niños indocumentados, cuyo denominador común es la pesadilla de cruzar el territorio mexicano. Y para captar la urgencia de la temática aquí presentada resulta indispensable tener presente que: «Todo migrante, a pesar de su estatus migratorio irregular, tiene el derecho a la vida; al no sometimiento a la tortura, a la esclavitud y al trabajo forzoso, a la igualdad ante la ley e igual protección de la ley y de acceso a la justicia»⁹.

También, resulta relevante tener presente que según el reportaje Niñez y migración en América Central y América del Norte. Causas, políticas, prácticas y desafíos¹⁰, cada año son hasta 400.000 los centroamericanos que hacen el camino hacia el norte, a través del territorio mexicano¹¹, y proceden principalmente de Guatemala, El Salvador y Honduras¹². Este transcurso aumentó desde mediados de los ochenta como consecuencia de los conflictos armados en la región y la falta general de proyección futura de las diversas autoridades locales, desarrollo que continuó hasta llegar a un máximo histórico en 2005¹³. Sin embargo, entre 2005 y 2010 fue documentada una tendencia decreciente debido a factores como la crisis económica de EE. UU. y el establecimiento de mayores medidas de control migratorio, tanto en la frontera mexicana del sur como en la del norte. La creciente inseguridad en México ha contribuido igualmente a este descenso¹⁴. No obstante, son todavía cientos de miles los que emprenden el viaje.

Este análisis, que comprende las películas Sin nombre (2009)¹⁵ y La jaula de oro (2013)¹⁶ y los documentales Fronteras al límite (2015)¹⁷, Coyote (2011)¹⁸, La Bestia (2011)¹⁹, Los invisibles (2010)²⁰, Which Way Home (2009)²¹ y De nadie (2005)²², tiene el propósito de examinar el escenario actual de los flujos migratorios desde América Central hacia los Estados Unidos centrado en la situación de tránsito para determinar cómo están representados tales experiencias y entornos²³. Además, con el propósito de situar el debate en un marco teórico, se ha examinado la migración desde el contexto de los derechos humanos y la exclusión social, haciendo hincapié en la idea oportuna del sueño dorado, la utopía, según la presentó Thomas More, para dismantelar la realidad distópica en la cual se encuentran los migrantes durante su trayecto migratorio y/o después. Asimismo, se discute la coherencia entre la información brindada mediante los documentales por un lado y la representación cinematográfica por el otro. Las múltiples dimensiones de la exclusión

Antes de proceder al análisis propiamente dicho, resulta oportuno destacar que la exclusión se parte entre dos esferas principales: la económica y la social. Con la primera se hace referencia a la inaccesibilidad de participar en los sectores productivos y los comercios mercantiles y financieros, lo que se une a la insuficiencia de ingresos, la inseguridad del empleo y el desempleo o la privación material por falta de ingresos. Además, impide el aprendizaje de las habilidades para desenvolverse prósperamente en tales ámbitos²⁴. En cuanto a la segunda, John Pierson mantiene que el proceso de la exclusión social (tanto cultural como política) aparece principalmente como una consecuencia de la pobreza o de los bajos ingresos, mientras simultáneamente considera que factores como la discriminación, un nivel bajo de educación y nivel de vida empobrecida son componentes que juegan un papel determinante en el proceso²⁵.

Los marcadores comunes de pobreza extrema se definen en concordancia con el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) que utiliza una norma fija a un dólar estadounidense por día para determinar la pobreza en el mundo subdesarrollado. La pobreza absoluta, destacada en las narrativas estudiadas, se define por tal norma, es decir los individuos y las familias que viven dentro o debajo de esta norma viven en indigencia total y no pueden satisfacer las necesidades mínimas de alimento y refugio²⁶. En cambio, la pobreza relativa se refiere a la falta

de recursos necesarios para colaborar en las actividades y tener las condiciones de vida generalmente aprobadas y obtenidas por una mayoría de personas en una sociedad particular²⁷. Los individuos que sufren esta forma de pobreza están efectivamente excluidos de los patrones de vida ordinaria y la participación generalmente reconocida como estándar, pues carecen de los recursos adecuados para aprovechar las condiciones de vida, las oportunidades y las normas de bienestar que la sociedad en su conjunto ha creado.

Las formas de exclusión, entonces, entendidas como «desempoderamiento extremo que, si no son neutralizados por el acceso a la ciudadanía social, desembocan en situaciones de no intervenir en dinámicas básicas de pertenencia en la sociedad»²⁸, desmanteladas en la narrativa visual estudiada, son multidimensionales e implican el rechazo, total o parcial, de la colaboración plena en la vida de una sociedad determinada. Para ejemplificar mejor la exclusión tan omnipresente en el caso de los migrantes centroamericanos resulta apropiada la siguiente definición presentada por la Organización Mundial de la Salud (OMS):

Exclusion consists of dynamic, multi-dimensional processes driven by unequal power relationships interacting across four main dimensions – economic, political, social and cultural – and at different levels including individual, household, group, community, country and global levels. It results in a continuum of inclusion or exclusion characterized by unequal access to resources, capabilities and rights²⁹.

Dicho de otro modo, la exclusión es un proceso que priva a los individuos, las familias y/o los grupos de los recursos necesarios para participar en las actividades culturales, sociales, económicas y políticas. De manera similar, las prácticas discriminatorias que se producen pueden estar profundamente arraigadas en la comunidad, la familia, las instituciones públicas, etc., tanto como en la idiosincrasia de un pueblo expresada por las normas y valores ejercidos. De modo comparable, Behrman et al. definen el concepto como «la negación de acceso igual a las oportunidades impuesta por ciertos grupos de la sociedad sobre los demás»³⁰. Como consecuencia, la exclusión, como el efecto de procesos discriminatorios de 'otredad', se funda al bordear la base de una identidad cultural o social. El proceso consiste en el mantenimiento de las fronteras y/o límites espaciales y simbólicos para sustentar la exclusión. Estos límites impiden a las personas el acceso equitativo a un lugar propio dentro del tejido social y cultural de una comunidad determinada.

Por otra parte, la exclusión manifiesta la interacción de una variedad de circunstancias, acontecimientos y procedimientos que afectan a los individuos o grupos, negándoles la posibilidad de alcanzar una calidad de vida digna³¹. Las diferentes dimensiones de la exclusión incluyen entonces no sólo límites en la participación activa en el mercado laboral, sino también la negación sistemática del acceso a los recursos y a los servicios sociales, por ende, la pobreza, la falta de voz política, de protección social, de acceso a la justicia y la negación del derecho a condiciones de igualdad en las relaciones sociales³². Consecuentemente, la sociedad excluyente sería aquella en la que los individuos se relacionan e interactúan principalmente con otros del mismo grupo o clase social, y aquella en la cual las interacciones condicionales por raza o clase son clave para acceder a puestos de trabajo, crédito, oportunidades de educación y opciones de atención médica³³.

Debido a lo anterior, el proceso de la exclusión social y por ende la marginalización, en forma de desventajas y discriminación, no se limita a los niveles más bajos de la jerarquía social, sino que pueden manifestarse independientemente de la pobreza en niveles sociales distintos. En cierto modo, según Pérez Sainz et al., la exclusión social es un problema estructural de los estados, refiriéndose a la ineficiencia de las políticas públicas al abordarla en toda su magnitud. Es decir, la ambición de reducir la pobreza ha sido ineficiente y el mercado, cuyas fallas son estructurales, no ha ofrecido salidas de superación de la exclusión social, sino que, al contrario, ha tendido a reproducirla³⁴. Asimismo, la exclusión termina en la negación de una identidad social y cultural

propia, además de cualquier tipo de espacios de recreación. La privación de estos elementos puede tener efectos negativos en el desarrollo de habilidades y aptitudes dentro de entornos como la comunidad local³⁵. Resulta entonces interesante, para el estudio aquí presentado, comprobar que las condiciones de pobreza comúnmente engloban dimensiones espaciales y que los grupos excluidos a menudo se concentran en zonas vulnerables como los barrios o villas de emergencia o áreas periféricas de baja inversión donde faltan oportunidades. Estas áreas segregadas de los entornos urbanos carecen de la infraestructura adecuada como centros de salud y escuelas y el ejemplo que existe es precario. Es en este entorno donde irremediablemente emergen altos niveles de criminalidad, violencia, miseria, delincuencia y drogadicción.

Finalmente, al hablar de exclusión social se alude también a la falta del acceso pleno a los derechos civiles, políticos y humanos. Esto se evidencia en la ausencia de participación política, la representatividad limitada o ineficiente y la falta de poder en la toma de decisiones que afectan la vida cotidiana de las personas. Según explican Behrman et al., una de las formas más evidentes de las desigualdades sociales es la exclusión institucionalizada, que se revela por medio de la negación de una voz y representación en las decisiones públicas que sufren los grupos excluidos. Siguen encontrando barreras a la hora de buscar la participación activa, el acceso a la educación y al empleo en el sector formal y la igualdad de sueldo, además de enfrentarse con obstáculos judiciales. En este caso, pese a que existe la igualdad jurídica formal, las mujeres, junto con otras minorías, a menudo se enfrentan a la discriminación ya que la legislación está prejuiciada contra ellas³⁶. De este modo, tener igualdad ante la ley no significa la ausencia de la exclusión³⁷. La ilusión utópica como promotor de la migración

Ahora, si trasladamos la atención al fenómeno de la migración indocumentada por México, se observa que las causas principales resultan de una combinación de elementos: exclusión económica y/o social, condiciones precarias marcadas por la pobreza y la violencia, además de la existencia de familiares ya establecidos en los EE. UU. Desafortunadamente estas condiciones no parecen que vayan a cambiar ya que la Federación Internacional de Derechos Humanos afirma que durante la última década la pobreza no ha dejado de aumentar en las zonas rurales y semiurbanas de los países del triángulo norte³⁸. Como consecuencia, y mientras muchas familias dependen de las remesas de familiares ya trabajando en EE. UU., sobre todo en las zonas rurales y zonas periféricas, numerosos jóvenes deciden emprender el viaje promovidos por la esperanza o, quizás, la ilusión de proveer a sus familias, «mejorar las condiciones en que viven», como se menciona en el documental *Los invisibles* (min. 3.20), aun reconociendo que el proceso transitorio consiste en hacer desplazamientos en rutas migratorias complejas y peligrosas.

Sin entrar a discutir las condiciones actuales de la zona fronteriza entre México y EE. UU., los cruces irregulares de migrantes centroamericanos hacia los EE. UU. se producen mayoritariamente en la frontera con Guatemala (véase: *La jaula de oro*, min. 7-10 y *Sin nombre*, min. 17-19). Desde allí ya se encuentran con varios obstáculos como son los secuestros, asaltos, violaciones, extorsiones y la trata de personas³⁹. A partir de la entrada a México el medio de transporte que ha pasado a representar visualmente la migración indocumentada hacia los EE. UU. son los trenes de carga comúnmente llamados 'de la muerte' o 'la Bestia' (véase: *Fronteras al límite*, y *La Bestia*). Para facilitar el trayecto, numerosos migrantes utilizan los 'polleros' o 'coyotes' (véase: *Coyote*), quienes a menudo se dedican a extorsionar y a secuestrar a migrantes⁴⁰.

Al acercarnos al estudio de la narrativa visual elegida observamos que la película *Sin nombre* presenta un retrato de la experiencia común de hombres, mujeres y jóvenes al cruzar el territorio mexicano⁴¹. Desde el comienzo de la narración, Fukunaga introduce a sus protagonistas y la película proyecta dos historias que se convergen en un encuentro arriba del tren de carga, 'la Bestia' (min. 38.55). El denominador común de la película, que por cierto da origen al título, *Sin nombre*, es la falta absoluta de agencia del quien se somete a la colectividad de indocumentados en tránsito, por un lado, o a una pandilla delictiva, como la Mara Salvatrucha, MS-13, por el otro.

La narración abre con la representación visual de un barrio pobre de la ciudad Tapachula en Chiapas, donde opera una celda de MS-13. Por medio de Casper (Edgar Flores) o Willy, el espectador aprende acerca de las relaciones de poder dentro de la pandilla, el sistema de valores, el modus operandi de sus miembros y sus condiciones de vida. Casper acaba de entregar un nuevo candidato a miembro de la banda, un niño de doce años, Smiley (Kristyan Ferrer) o Benito, después de que éste pase por un proceso de iniciación violenta (min 3.25-4.30). Smiley ahora «pertenece a una familia para siempre» (min. 15.30) y rápidamente logra un estatus particular por matar a quemarropa a uno de los miembros por ser considerado traidor (min. 14.45). Aun así, la posición de Willy dentro de la pandilla pelagra ya que han descubierto que tiene una novia fuera de la banda (min. 25.25).

La otra historia que se desarrolla en *Sin Nombre* nos introduce a una adolescente hondureña, Sayra (Paulina Gaitán) quien se reúne con su padre que ha sido expulsado de EE. UU. y que quiere volver a entrar. A Sayra entonces se le presenta la opción de emprender el viaje por México junto con él. Sayra tiene sus dudas, pero al no poder responder a la pregunta sobre qué haría si se quedara, decide irse. Caminan por los bosques, cruzan el río, son humillados por agentes de migración para luego unirse a un grupo de personas que esperan el tren en un lugar no identificado en el sur de México (min 19.10). Sayra aprende de memoria el número de teléfono que debe llamar al llegar al otro lado y escucha a su padre explicar que les espera un viaje de dos o tres semanas. Bajo música folklórica mexicana se observa como suben al tren y comienzan el trayecto hacia el norte. Aguantando el hambre y la sed, además de amenazas múltiples e inseguridad perpetua, avanzan. Mientras tanto en Tapachula, los jefes de la banda comienzan a dudar de la lealtad de Casper y cuando su novia se acerca a un encuentro de la pandilla en el cementerio de la ciudad él pierde el control de la situación y ella termina muerta (min. 34.15). En adelante, lo vigilan día y noche y hacen que participe con el jefe de la Mara, Lil Mago (Tenoch Huerta Mejía) en varias actividades, entre estas un asalto contra los indocumentados que viajan junto a Sayra. Entre música rap y silencios prolongados, Willy acaba matando a machetazos al jefe, harto de su brutalidad y de su manera de abusar de los indocumentados, además de su manera de amenazar a Sayra. Tira el cadáver desde el tren y ordena a Smiley bajarse y desaparecer. En este momento preciso decide abandonar la pandilla para convertirse en uno más de los indocumentados (min. 41.20).

La película a continuación revela las condiciones en las que viajan los protagonistas (además de muchos otros viajeros) atestiguadas repetidas veces en los documentales analizados, como es el caso de *La Bestia*. En él, Clara y Noel, hermanos guatemaltecos, hablan de asaltos y ladrones que los violaron y robaron en la frontera. José y Omar de Honduras fueron víctimas de robos de pandillas que les amenazaron con machetes y pistolas. Mientras, otros reportan robos y extorsiones por parte de la policía, un hecho que el general Ramos, jefe de la Policía de Arriaga, verifica como acontecimiento diario y declara que la corrupción es como un cáncer presente en todas las corporaciones del que nadie puede escapar (min. 33.17). El Padre Alejandro Solalinde, director de un Albergue para Migrantes en Chiapas, también critica las autoridades afirmando que:

El problema de todos los que caen en el tren, que los matan, que los asaltan, es que de muchos de ellos nunca se sabe y nunca se sabrá (...) van a la fosa común. Es increíble que, en México, que firma tantos tratados contra la tortura (...) que estamos viviendo estas cosas tan terribles (min. 49.28-50.01).

En *La Bestia*, así como en la película *Sin nombre*, se revela cómo la amenaza se vuelve omnipresente y cómo la desconfianza da origen a la falta de solidaridad (tan necesaria para sobrevivir). No obstante, entre los protagonistas de la película se perciben momentos de inseguridad y miedo, pero también de tranquilidad y esperanza. Encuentran la oportunidad de compartir expectativas personales (min. 55.38-57.30 y 1.23.30), aunque resulte indispensable contemplar a la vez los peligros y las inseguridades, representación atestiguada en todos los

documentales. Mientras Fukunaga intercala numerosas escenas mostrando la belleza de México y la bondad del pueblo mexicano al ofrecer comida y bebidas a los viajeros, en el trayecto hacia el norte todos tienen que aguantar la persecución de las pandillas, las confrontaciones con las autoridades, locales y nacionales, el hambre, la caída de colegas del tren, entre otras atrocidades [42](#). El espectador atestigua momentos de alegría y amistad entre los personajes de Sin nombre, antes de volverse testigo de la matanza del padre de Sayra y la captura de su hermano, la huida de Casper y Sayra de la Mara (min. 1.18.40) y su descanso de tres días en un albergue religioso antes de intentar cruzar la frontera por medio de un 'coyote'. Más tarde se observa la captura de Casper a orillas del río y su ejecución por parte de Smiley al proclamar con determinación «Mara por vida» (min. 1.26.50). Seguidamente, la narración termina con un close-up de Sayra, después de lograr cruzar el Río Grande, al llamar al número que le había pasado su padre (min 1.30.30).

Otro artefacto representativo del escenario actual de los flujos migratorios desde América Central hacia los Estados Unidos, y que sirve para evaluar la credibilidad del arte cinematográfico, se encuentra en la película La jaula de oro. La película nos introduce a tres protagonistas jóvenes, Juan (Brandon López), Sara (Karen Martínez) y Samuel (Carlos Chajon), todos menores de edad, que comienzan el tránsito desde Guatemala (véase también: La Bestia min. 6.11 y Coyote min. 22.25). Por medio de tomas largas en cámara lenta se introduce su barrio precario, las condiciones de vida y los preparativos necesarios de Sara para aparentar ser hombre, como cuando se corta el pelo y se venda sus senos (min. 2.13-3.41). Su destino es la ciudad de Los Ángeles, California, porque, a pesar de su juventud, son conscientes de que los países desarrollados como los EE. UU. dependen de los trabajadores inmigrantes para satisfacer las demandas de mano de obra barata, ya que contribuye al proceso de acumulación de sus economías [43](#). No obstante, después de viajar con un bus de noche, cruzar el río y caminar hasta la línea de tren, estando todavía en el sur de México, en Chiapas, las autoridades los capturan y los devuelven. Después de contemplar sus opciones, Juan y Sara deciden intentar el viaje de nuevo mientras Samuel decide quedarse. Vuelven a intentar y repiten el trayecto. Se complica el viaje de los dos al acercarse el joven indígena Tzozil, Chauk (Rodolfo Domínguez). Chauk no habla español y a medida que Sara se vuelve el eje de la comunicación, el intérprete entre los tres (min. 15-20), aumenta la tensión entre Juan y Chauk. Las amenazas continuas los llevan a sus límites y, al mismo tiempo que tienen que preservar su integridad y luchar por su vida (véase también: Coyote min. 28.10-40.00 y Los invisibles min. 1.38-3.46). Como en Sin nombre, el medio de transporte es el tren de carga, 'la Bestia' y, a medida que avanzan, el tren se vuelve el símbolo tanto de los peligros que tienen que confrontar como seres humanos y sujetos sociales indocumentados, como la representación de la esperanza de alcanzar el paraíso del norte y por ende un bienestar utópico. Tienen que confrontar abusos de policías corruptos que les quitan hasta los zapatos (min. 23.43), confrontarse a la brutalidad de miembros de una pandilla que los atacan y roban (min. 52.30) y atestiguar cómo separan a las mujeres de la colectividad para llevarlas consigo en un camión. El punto culminante se presenta cuando humillan a Sara al descubrir que se trata de una «virgencita», la separan del resto, la llevan a un auto elegante y no se sabe más de ella (min. 55.11) [44](#). Por su narrativa visual Quemada-Díez confirma entonces lo que numerosos reportajes de los mecanismos de derechos humanos declaran y es que son las mujeres y los niños los más vulnerables frente a los cárteles, y han sido históricamente objeto de la trata de personas, la esclavitud y las redes de prostitución [45](#). Se confirma además con la observación de Meyer, quien revela que un gran número de las mujeres enredadas en la prostitución en la frontera sur, son de origen centroamericano [46](#).

Tanto Juan como Chauk aguantan golpes serios por tratar de defender a Sara y mientras sale el tren Chauk se hace responsable de la recuperación de Juan. En adelante tienen que depender el uno del otro (min. 57.24). Una vez más el espectador aguanta innumerables escenas violentas y el paso de los días marcados por la inseguridad omnipresente. La temática enfocada por Quemada-Díez encuentra un paradigma en el hilo conductor del documental Which Way Home (2009) [47](#) donde aparecen entrevistados varios niños y adolescentes migrantes. La narración revela los peligros y los riesgos a que se enfrentan en particular los niños en el camino, enfatiza su

vulnerabilidad extrema por su edad, falta de experiencia y desesperación, aunque muestra simultáneamente la existencia de grupos humanitarios que proveen de ayuda e información a los migrantes. El documental se centra en Kevin y Fito, hondureños de catorce años. Kevin espera comprarle una casa a su madre para que pueda salir de una relación abusiva y Fito, quien ha vivido con su abuela en condiciones precarias espera que le adopte alguna familia al otro lado de la frontera. A pesar de las pruebas de valor, perseverancia y agilidad, cada testimonio (tanto como se revela en *La jaula de oro*) ostenta los peligros y los riesgos a los que se enfrentan los niños. Aparecen también Olga y Freddy, hondureños de nueve años, tratando de llegar a Minnesota donde viven sus familiares y Juan Carlos, niño guatemalteco de trece años, siente la responsabilidad de proveer para su familia ya que el padre los abandonó. Aquí, tanto como en el otro material consultado se enfatiza la vulnerabilidad extrema causada por la edad y género, además de la desesperación causada por la falta de experiencia (véase: *Fronteras al límite*, min. 27.25-30.10 y *La Bestia*, min. 12.18).

En *La jaula de oro*, entonces, como en la mayoría de los documentales, se examinan las causas que obligan a los jóvenes a salir de los países del triángulo norte que parecen haber consolidado un patrón de desarrollo que produce y reproduce la desigualdad y la pobreza. Todos reportan carecer de oportunidades económicas y a pesar de su corta edad, sienten obligación de proveer para sus familias. Por medio de su proyección se confirma como un grupo está definido y excluido mediante el ejercicio de poder y cómo, consecuentemente, la exclusión social es el efecto de las interacciones sociales que se caracterizan por las relaciones desiguales de poder y, a menudo, este proceso sustenta y perpetúa la desigualdad y la pobreza en las sociedades⁴⁸. La visión ilusoria de los entrevistados en los documentales y representada en las películas está marcada por una meta poco relevante, pero «muy clara» (*Los invisibles*, min. 20.20) y es «cumplir el sueño o morir en el intento», como lo explica Silvia en *De nadie* (min. 49.15). Como consecuencia, mientras al comienzo del trayecto reina el optimismo y deseo de «seguir adelante» (*Los invisibles*, min. 20.31) y se expresa la esperanza que todo saldrá bien al cantar: «Un año no es un siglo y yo volveré» (*Coyote*, min. 12.50), el ir y venir de los indocumentados confirma la observación del narrador de *Los invisibles* al revelar que continuamente se enfrentan a una realidad dominada por un ambiente donde el «orden no permite al otro» (min. 19.41)⁴⁹.

Después de lo que parecen ser varias semanas, los protagonistas de *La jaula de oro*, Juan y Chauk, continúan el viaje. Suben y bajan de los trenes, aguantan todo tipo de atrocidades y amenazas, aunque también gozan de la caridad de individuos y grupos y disfrutan de comidas ofrecidas por los bondadosos, hasta llegar a la frontera. Caminan al lado de la pared y contemplan sus opciones. Entre miedo y emoción, esperanza e inseguridad, por medio de 'coyotes' y contrabandistas, logran cruzar por medio de un sistema de túneles (min. 01.28.01). El suspense se logra por medio del sonido de los helicópteros sobrevolando, los autos de la patrulla en movimiento y una oscuridad densa. Logran cruzar, devuelven las mochilas que llevaban y los demás del grupo salen con un camión que les espera mientras se quedan los dos solos en medio de la nada. El desierto se extiende inmenso y allí se encuentran sin nada más que el deseo de lograr su meta. Pero Quemada-Díez no ha terminado su narración y no está por caer en la trampa de un fin feliz. Hace que inesperadamente y a todo volumen se oiga un disparo y de repente Chauk cae muerto. La vigilancia fronteriza norteamericana lo caza desde lejos, desde un escondite, como si fuera un animal salvaje. Juan, traumatizado y en pánico, sale a correr y después de unos minutos de incertidumbre y oscuridad lo observamos trabajando en un matadero (min. 01.33.21). La película termina mostrándonos que ahora se dedica a la limpieza, para a continuación enfocar su cara seria, joven, mientras camina solo bajo una caída de nieve al terminar su turno (min. 01.37.55). Por medio de una toma angular se observa que él no es el único, los demás trabajadores parecen ser chicanos o latinos, enfatizando así que ahora le espera pertenecer a un nuevo grupo de excluidos, es decir los tales llamados ilegales (de los que tanto se habla últimamente)⁵⁰. Conclusiones

Las narrativas visuales estudiadas se entienden como testimonios y archivos verosímiles sociales,

que ofrecen representaciones fidedignas del viaje migratorio. Su denominador común es revelar las condiciones persistentes de exclusión y por ende la necesidad de abandonar su país de origen por la falta absoluta de esperanza por un futuro próspero. Los migrantes indocumentados son más vulnerables a la violencia ejercida por las autoridades, tanto locales como nacionales, y por el crimen organizado, que controla las rutas migratorias. Están sometidos a la exclusión económica por ser pobres y a la social por la constante violación de sus derechos básicos. Son víctimas en tanto que la autoridad, que tiene el deber de protegerlos, trata a los migrantes de forma indigna. Tampoco se les ofrece protección oficial después de que hayan sufrido abusos por parte del crimen organizado, además de otros episodios de corte racista y xenófobo. Debido a lo anterior resulta evidente que:

Exclusion consists of dynamic, multi-dimensional processes driven by unequal power relationships interacting across four main dimensions - economic, political, social and cultural. (...) It results in a continuum of inclusion/exclusion characterized by unequal access to resources, capabilities and rights⁵¹.

La narrativa analizada confirma, por lo tanto, que para acercarse a la complejidad del fenómeno migratorio los cineastas de los documentales se han puesto en contacto directo con los migrantes y su realidad⁵². Las revelaciones e historias de los entrevistados dan testimonio de acontecimientos crueles a medida que todos cuentan la misma historia. Una historia de gente marginada, que sale de sus países en búsqueda de una calidad de vida mejor, pero que sigue siendo explotada allá donde vaya. Sus testimonios sirven luego como materia prima para el arte cinematográfico como las películas Sin nombre y La jaula de oro, ya que resultan ser recuentos realistas del viaje migratorio, en donde los protagonistas se enfrentan con los mismos obstáculos, riesgos y abusos montando en 'la Bestia' que los migrantes entrevistados en los documentales. Se confirma pues que los migrantes son presa fácil ya que sufren una discriminación múltiple: en sus países de origen, a través de la ausencia de una vida digna, y en los países receptores, de tránsito o destino, donde frecuentemente se les niega el acceso a sus derechos civiles y humanos. Como aparece revelado en el material analizado, el tránsito por el estado mexicano significa la violación de los derechos fundamentales de estos individuos, como en la mayoría de los casos no pueden contar con el apoyo o protección de autoridades estatales y civiles. La corrupción se desvela en la participación de la policía y las instituciones de migración con el crimen organizado⁵³. Esta ausencia por parte de los organismos responsables de cumplir con las leyes y los tratados internacionales implica la discriminación sistemática y la exclusión, tanto económica como social, de este grupo social⁵⁴.

Ante esta indiferencia y a pesar de que los migrantes declaren que el paso por México sea un infierno, las narraciones fílmicas no condenan a todos los mexicanos como culpables de dicha discriminación. Al contrario, dirigen su crítica hacia las autoridades estatales y municipales, por la corrupción que está arraigada en los organismos autoritarios y por no cumplir con su rol de proteger los derechos humanos de un grupo social marginado y vulnerable al abuso. Por medio de la narrativa visual analizada, entendida como testimonios y archivos verosímiles sociales, se ofrecen entonces representaciones de situaciones de marginalización múltiple, introduciendo sujetos sociales que desde el comienzo de sus días sufren múltiples formas de exclusión. Se enfatiza, tanto como en el cine centroamericano contemporáneo⁵⁵, la representación de una realidad social marcada por la exclusión social y la violación de los derechos humanos, desde una mirada crítica múltiple. Los múltiples testimonios de delitos y violaciones representan situaciones de discriminación sistemática en el sentido de que las víctimas no pueden acceder a un tratamiento digno y a la justicia, cuya responsabilidad está en manos de la autoridad. Cualquier ausencia de protección implica una violación a los tratados internacionales de los derechos humanos. Dichas condiciones son confirmadas por Héctor García, de la Comisión de Derechos Humanos, que admite que las autoridades siguen abusando de los migrantes, aunque mantiene que las cifras han bajado. Concluye con que el discurso de Derechos Humanos se concentra en una

esfera estéril ya que «en las vías, en los techos del tren, en las escalerillas de los vagones no hay evidencia real de que ese discurso existe» (La Bestia, min. 57.18).

Los protagonistas de las dos películas, así como los entrevistados en los documentales, empiezan el camino con el mismo sueño, marcado por ideas ambiguas de cómo es la sociedad 'del norte' y de lo que harán al llegar. Su versión comúnmente representa una esperanza ilusoria que no tiene correlación con la realidad, ya que viajan sin tener una noción realista del viaje por México ni de la estancia en los Estados Unidos. El carácter representativo de las narrativas visuales estudiadas confirma en definitiva las múltiples formas de exclusión social, la vulnerabilidad del migrante y la absoluta falta de resoluciones políticas⁵⁶. Tanto las películas como los documentales sirven como una demostración de las realidades 'distópicas' personales y sociales de los migrantes indocumentados.

FEMINIDADES BAJO SOSPECHA

El malestar feminista

en «Pezóculos» de Aída Toledo

Elena Grau-Lleveria

(University of Miami)

Resumen: En este ensayo se analiza *Pezóculos* (2001), de Aída Toledo, como un texto cuyo anclaje ideológico se sitúa en una lógica de mundo feminista posmoderna donde la concepción de sujeto, de escritura y las vivencias femeninas de las que parten las micronarrativas se alteran, se distorsionan, se desdibujan para constituirse en espacios de disputa de sentido sin nunca proveer un significado único o estable. En relación a lo anteriormente expuesto se concluye que Toledo, en *Pezóculos*, elabora un conjunto de micronarraciones que plantean cómo pensar y gestionar actos feministas que desestabilicen y desnaturalicen los discursos sobre feminidades (conceptualizados como realidades femeninas) heredados como saberes hegemónicos.

Palabras clave: Feminismo – Aída Toledo – Técnicas narrativas – Literatura guatemalteca.

Abstract: «**Feminities under suspicion: the Feminist Distress in Pézoculos by AÍ-da Toledo**». This essay analyzes *Pezóculos* (2001), by Aída Toledo, as a text whose ideological anchor is grounded in a post-modern feminist world view where the conception of subject, writing and the female experiences, from which the micronarratives set out, are altered and distorted, in order to become spaces where the hegemonic meaning is disputed and disrupted. As a consequence, the possibility of a stable and an unequivocal meaning fades away. In relation to the above premises, it is concluded that Toledo, in *Pezóculos*, elaborates a set of micronarratives that propose how to think and manage feminist acts that destabilize and de-naturalize the traditional narratives about femininity (conceptualized as female realities) inherited as hegemonic knowledge.

Key words: Feminism – Aída Toledo – Narrative techniques – Guatemalan literature.

Consuelo Meza Márquez, al analizar la cuentística de las escritoras centroamericanas de las últimas décadas, destaca dos puntos en común: las rupturas del deber ser como mandato cultural y la destrucción de arquetipos femeninos pasivos⁵⁷. El libro de microrrelatos *Pezóculos* de Aída Toledo⁵⁸ comparte a la vez que se distancia paródicamente de la configuración ideológica propuesta por Meza Márquez. Si bien es cierto que el fragmento del poema "Debe haber otra manera de ser" (1948) de Rosario Castellanos, que Toledo utiliza como uno de los epígrafes de su texto, hace pensar que las micronarraciones de este libro responden al llamado de la escritora mexicana de imaginar guiones vivenciales alternativos a los hegemónicos para la Mujer⁵⁹, las narraciones de

Toledo establecen un diálogo intertextual genealógico, aunque paródico, con los imaginarios femeninos de los que Castellanos quiere distanciarse. Toledo no ofrece 'nuevas formas' de ser Mujer, sino que extraña las feminidades hegemónicas y las narrativas de estas feminidades⁶⁰.

Las narraciones de Pezáculos ponen en circulación la base material de la Mujer (desigualdad sociosexual, precariedad económica, desposesión de recursos, explotación familiar, sexualidad) a la vez que se desmarcan críticamente de posiciones feministas como las que detentaba Castellanos, ya que Toledo incorpora la ideología hegemónica sobre imágenes y modelos femeninos y los desestabiliza sin negarlos, ni afirmarlos, sino desplazándolos a un espacio que los posiciona en un malestar sociosexual⁶¹. De ahí que las vivencias y las narrativas sexo-genéricas femeninas tradicionales son, irónicamente, la genealogía que Toledo subvierte en sus microrrelatos⁶². Así, Pezáculos responde con 'violencia oblicua', ampliando el término que Dante Liano acuñó para la narrativa de la violencia en Guatemala⁶³, al llamado que hizo Rosario Castellanos de generar otros modos de ser para las mujeres, desde los cuales poder pensarse como sujetos y, con ello, distanciarse de los marcos hegemónicos de comportamiento femenino. De modo que, como afirma Claudia García, los microrrelatos de Toledo configuran «una ficción feminista centrada en la revisión crítica de las relaciones de género y en una búsqueda expresiva cuestionadora de las convenciones patriarcales»⁶⁴ que elaboran una «recontextualización de mitos y cuentos de hadas» que se entrelaza con una reflexión metatextual que se asienta en una cosmovisión feminista⁶⁵. Ampliando el análisis crítico propuesto por García, quiero destacar que la recontextualización de las narrativas de feminidad que propone Toledo deviene altamente ofensiva para el patriarcado. Asimismo, las transformaciones a las tradicionales narrativas patriarcales sobre las feminidades vehiculizan, implícitamente y por medio de una ironía paródica, los malestares feministas sobre ciertas representaciones de lo femenino que en este texto se vuelven, en diferentes formas, abyectas.

Partiendo de las propuestas interpretativas presentadas por Meza Márquez y García, en este ensayo se analiza Pezáculos como un texto cuyo anclaje ideológico se sitúa en una lógica de mundo feminista posmoderna, donde la concepción de sujeto, de escritura y las vivencias femeninas de las que parten las micronarrativas se alteran, se distorsionan, se desdibujan para constituirse en espacios de disputa de sentido sin nunca proveer un significado único o estable. Es decir, la multiplicidad interpretativa, la transitoriedad, la incertidumbre, la perplejidad ética son los modos emocionales en los que estos textos instauran al público lector, que a su vez forjan la misma relación especular distanciada que las protagonistas despliegan hacia sus realidades vitales. De hecho, Pezáculos opera en lo que Lauretis denomina el sujeto del feminismo, «un constructo teórico (una manera de conceptualizar, de comprender, de explicar ciertos procesos, no las mujeres)»⁶⁶, donde se enfatiza una elaboración de género ubicada fuera del contrato social heterosexual e inscrita en prácticas micropolíticas que «pueden tener también una parte en la construcción de género, y sus efectos están más bien en el nivel "local" de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación»⁶⁷.

En la misma medida que las micronarrativas de este texto extrañan e irrationalizan las realidades femeninas que nombran, la configuración misma del texto y sus narraciones «cuestiona suposiciones tradicionales del cuento como creación literaria y como género literario» como propone Schoeder⁶⁸. Desde esta perspectiva, Pezáculos responde a una «estética pluralista que pretende derribar todo tipo de fronteras convencionalmente aceptadas»⁶⁹ donde se «privilegia el sincretismo de géneros y lenguajes, la combinación de formas incongruentes entre sí»⁷⁰. Es más, desde el propio título⁷¹, Toledo se inscribe ella misma dentro de estas prácticas micropolíticas de desestabilización de la tradición simbólica heredada, como una más de sus protagonistas, para ejercer una 'violencia oblicua' sobre el campo de lo literario-sociosexual. Con su título, esta autora guatemalteca participa activamente de las prácticas de nombrar, de crear conceptualizaciones sociosexuales sobre el mismo género literario del que forman parte sus narraciones creando, a través de su título, una mirada metaliteraria sociosexual que pone de relevancia las prácticas

patriarcales dentro del mismo campo literario. A tal propósito, Karin Vasicek explica el origen del título de Toledo poniéndolo en relación con las distintas nomenclaturas que el género del cuento híper corto ha recibido y, en especial, con la siguiente anécdota:

Alfonso Reyes creó el vocablo “opúsculo”, agregando a la palabra “opus” el sufijo “-culo” que denota ambiguamente al diminutivo, pero que, por uso común, tiene una connotación negativa. Fue Julio Cortázar con su peculiar sentido del humor quien nombró “textículos” a esos minicuentos. Es evidente el juego de palabras que se abre con la proximidad fonética que existe entre textículo y testículo. Aída Toledo dialoga con Cortázar cuando llama pezóculos a sus cuentos [72](#).

Sin embargo, la polisemia de ‘pezóculos’ es mucho más rica, inestable y perturbadora genéricamente (en ambos sentidos de la palabra) que la que tiene ‘textículos’ puesto que el neologismo de Toledo no es una simple inversión o un cambio carente de política sociosexual. La operación lingüístico-paródica que Toledo lleva a cabo parte del género, en tanto que categoría analítica de las relaciones entre hombres y mujeres (no como categoría lingüística). El neologismo ‘pezóculos’, al confrontarse con su referente silenciado, ‘textículos’, deviene una estrategia ideológica que pone en evidencia las construcciones normativas de lo masculino y de lo hegemónico (escritor) y las formas de interiorización de dichas normas que rigen la masculinidad hegemónica (Cortázar). De hecho, si el neologismo de Cortázar hace clara referencia al cuerpo masculino, con lo cual se excluye al cuerpo y a la producción literaria de las mujeres, el de Toledo es mucho más ambiguo. En principio, es difícil asociar el título con pezón y reconocer el juego intertextual con la expresión de Cortázar [73](#), en caso de conocerla, al menos a mí me lo fue, ya que una de las primeras referencias visuales que crea esta palabra es un híbrido de pez y ojos [74](#), o una variante de ‘pezuña’ (por asociación fónica) [75](#). En este sentido, el neologismo de Toledo nos lleva a la necesidad de pensar y gestionar la relación con el cuerpo humano, en tanto que poseedor de pezones y productor de significados metafóricos, y no exclusivamente con el cuerpo femenino como propone Vasicek [76](#). Con este gesto, Toledo se inscribe en el tropo de la posmodernidad que opera en la des-diferenciación de la diferencia sexual [77](#), a la vez que crea una heteronomía que descentra tanto al referente (textículos-Cortázar), como los potenciales significados que crea desde el género-sexo y, desde el género literario con su Pezóculos [78](#). Es más, al tomar como referencia y raíz semántica los pezones, Toledo resignifica la apelación de Castellanos de buscar otra forma de ser Mujer. Esta escritora guatemalteca ante la pregunta de dónde ubicar el género (en su doble acepción) se instala en una indeterminación sexo-genérica que incide de forma paródica, en la ideología corporal hegemónica que asocia pezones con Mujer, porque en nuestras sociedades, la vinculación directa entre pezones y Mujer atraviesa el ancestral mandato de la maternidad obligatoria para la mitad del género humano. Sin embargo, también es evidente que los cuerpos humanos tienen pezones y que estos no son un órgano privativo del cuerpo de las mujeres.

El gesto de multiplicar y sobreponer des-diferenciación sobre la conciencia de la diferencia sexual-textual es, precisamente, el ensamblaje de los diversos regímenes discursivos que se ponen en juego en estas micronarraciones y que forman parte integral de los malestares que en ellos se exponen, en referencia a las narrativas-guiones de feminidades preestablecidas. Es decir, en su mayoría, los textos parten de retóricas narrativas femeninas perfectamente reconocibles (violencia de género, violencia infantil, desamor, experiencias y experimentación sexual, memoria histórica marcada por experiencia de género-sexo, soledad, adulterio, abandono) que se abordan desde una acumulación de modos discursivos (realismo, memoria histórica, surrealismo, testimonio, narración erótica, narración intimista) que, paulatinamente, se extrañan y se vuelven, peligrosamente, paródicos respecto al modelo de feminidad en el que parecían posicionarse inicialmente. La alteración del discurso de género en que juega a instaurarse la narración hace que la protagonista devenga monstruosa, no solo por desmarcarse de un modelo de narrativa femenina sino, precisamente, por desafiar esa misma tradición femenina a la que aparentaba

inscribirse inicialmente. Esta estrategia narrativa crea en el público lector una doble perplejidad ética puesto que desfamiliariza, tanto las tradiciones de narrativas femeninas y feministas femeninas, como los textos mismos que está leyendo. De acuerdo a lo planteado, lo que se pone en juego es un conjunto de procedimientos y métodos narrativos que se proyectan hacia la creación de una desidentificación con una narrativa femenina hegemónica determinada.

De ahí que las distintas voces narrativas se construyan como conciencias disociadas o múltiples, que ponen al descubierto las formas de violencia física o psicológica sociogenérica en las que están inmersas las protagonistas. Esta disociación y multiplicidad de las voces narrativas y de las protagonistas pone de manifiesto un determinado malestar que nunca se nombra pero que se percibe a través de las intertextualidades y de la autoría implícita⁷⁹. Al mismo tiempo, como propone Toledo para la producción de Mildred Hernández, «sus textos se ambientan en atmósferas difusas, enrarecidas y ambiguas»⁸⁰; las protagonistas se mueven en espacios indeterminados, una ciudad, un pueblo, un apartamento, un cementerio, una habitación, un puente sobre una carretera. Incluso hay narraciones que carecen de localización específica, el espacio carece de importancia en tanto que materialidad física. Sin embargo, el tiempo en que se mueven los distintos personajes se convierte en espacio puesto que el dominio de lo narrado quiebra el tiempo y se satura del estar del sujeto-objeto. Un sujeto-objeto que en su (mal)estar siempre se sitúa en una acción suspendida o inacabada.

Tal vez la narración que mejor ejemplifica este uso de la temporalidad sin espacialidad concreta, pero donde paradójicamente se privilegia lo espacial, es Pezáculos. En este texto se entrelazan los distintos modos de transacción espacio-temporal que están presentes en las otras narraciones que la preceden. Esta micronarrativa, que Schoeder considera «microcuentos ultrapoéticos»⁸¹, y García los conceptualiza dentro de una estética surrealista de filiación más femenina que feminista «en tanto [que] se enfatiza el trabajo crítico sobre los géneros literarios»⁸², es, en mi opinión, una aglomeración (en el sentido de la lógica posmoderna) de los distintos ritmos narrativo-espaciales y, de las dislocaciones de las retóricas de lo femenino-feminista que están presentes en los textos anteriores. En este sentido, García, muy sutilmente, expone en otro artículo que el mencionado previamente, que en esta narrativa predomina lo fantástico «asociado al bestiario y a las fronteras inquietantes entre humano, animal y monstruo»⁸³.

Es relevante tener en cuenta que Pezáculos se lee, se ve, no tanto como una serie de fotografías como apunta Schoeder⁸⁴, sino como una serie de cortos cinematográficos o, como propone Vasicek, como un montaje poético de alta plasticidad visual e indeterminación temática⁸⁵, cuyo punto en común parece ser la arbitrariedad y la acumulación de imágenes y de modos narrativos⁸⁶. Sin embargo, propongo que lo que cohesiona esta narración es el modo en que se aborda la relación tiempo y espacio. En este texto, tanto los elementos espaciales como temporales quedan suspendidos al insertarse en una temporalidad 'espacializada' que mezcla presente y pasado, a la vez que se instala en una inminencia que nunca llega ni se anuncia, como se ve en la siguiente secuencia, donde la narración en pasado se siente como un presente: «Sentados, atónitos, mirábamos pasar los tiburones a las cinco de la tarde. Un día decidimos sumergirnos a la misma hora en que desfilaban. Pero no vinieron»⁸⁷. Ahora bien, paradójicamente, la acción, el fluir temporal con calidad de espacio se convierte en el centro temático, como dije anteriormente. Son textos de acciones en espacios que se difuminan entre un pasado, un presente y un futuro que a la vez que se anuncia se cancela en sí mismo. Las acciones que se desarrollan se revierten en un deseo atemporal pero intrínsecamente espacial, como se presenta en la secuencia que cierra este micro-relato: «Escribir te necesito se vacía de sentido, quizá te necesito, no lo sé. Sé que escribo, describo e invento a ese alguien que se hace cuerpo, únicamente en mis palabras»⁸⁸. La suspensión de la posibilidad de encontrar respuesta a los deseos de esta voz narrativa privilegia la lógica posmoderna basada en un constante descentramiento tanto del sujeto como del deseo de este sujeto, a la vez que del objeto que se desea. Los puntos de referencialidad, el yo narrador y el destinatario de lo que se lee como una respuesta a una potencial pregunta que nunca se formula,

se pierden. Sin embargo, esta pérdida tiene el efecto de que el vacío, el referente silenciado, deje de ser relevante, a pesar de que no desaparece, y sea solo el texto que leemos lo que adquiere existencia, como solo existe el objeto de deseo a través de la escritura, como anuncia otra de las secuencias narrativas de *Pezóculos*: «Hay un espacio en el texto que no logra decir esto que siento. Palabras que se vacían del suave tacto de ese único día. Impresiones que han quedado en la palabra que no se dijo y que tampoco se escribe en este momento»⁸⁹. El predominio del (mal)estar (que no del ser) se hace evidente a lo largo de toda la composición, creando un ritmo, un paisaje sonoro emocional que conjuga tiempos asincrónicos en un mismo espacio, como puede percibirse en esta secuencia:

Sí, los cantos continuaban, el tiempo se fundía, éramos los mismos contando aquellas historias de terror, pero ahora la abuela ya no estaba y nosotros sentados ahí en un tiempo inexistente, con los rostros disueltos en espejos desquiciados, nos tomábamos de las manos y sólo éramos oídos y ojos y reflejos de luna en la memoria⁹⁰.

En *Pezóculos* la yuxtaposición en un solo espacio (micronarrativa) de distintos espacios, reales, imaginarios, simbólicos, pasados y presentes, crea una cadena de heterotopías que desarticulan cualquier intento de unificación de sentido puesto que encapsulan a la vez discontinuidad y acumulación temporal en un mismo espacio que se dota de múltiples y distintos significados. Así, ante la pregunta de dónde ubicar una narración como *Pezóculos*, la respuesta debe converger con el proyecto de narrativa posmoderna que delinea Lozano Mijares de una «representación de una realidad fluida, múltiple, sin asideros ni respuestas»⁹¹, o con lo que propone la misma Toledo al analizar la narrativa de Eugenia Gallardo donde señala la creación de paradojas productivas que multiplican la posibilidad de sentidos, que potencian la distorsión y la ambigüedad⁹². Desde esta perspectiva es importante subrayar que la complejidad e indeterminación de los significados no cancela el proyecto ideológico de estas narraciones. Más bien, al contrario, ya que los malestares con las poéticas de la feminidad se instauran precisamente en esos quiebres a los sentidos únicos, a los finales cerrados, en la subversión de las poéticas de la feminidad hegemónicas.

Ahora bien, en los microrrelatos que preceden a *Pezoculos* los espacios y narrativas femeninos, ambos conceptos en sus más amplias y complejas acepciones, acentúan la radical soledad de las distintas protagonistas. Es desde esta soledad radical que estas mujeres ejercen formas de violencia sobre su realidad, sus silencios y sobre sí mismas (en tanto que partícipes de las poéticas femeninas) para constituirse en sujetos paródicos (en algunos casos sujetos paródicos trágicos) respecto a las poéticas de feminidad en que se inscriben. Es por ello que los microrrelatos de *Pezóculos* pueden pensarse como la elaboración de un circuito de (auto)representaciones paradójicas y paródicas que pone al descubierto un malestar cultural feminista respecto de los imaginarios literarios femeninos tradicionales. En este sentido, las diferentes y divergentes intertextualidades que se vehiculizan en este texto son también parodiadas a la vez que son los componentes extratextuales que actúan como mediadores de la parodia que converge con una aguda crítica sociogenérica.

Los procesos de análisis distanciados que algunas de las protagonistas construyen en referencia a su propia situación vivencial marcan otro aspecto de la posmodernidad feminista de estos microrrelatos, ya que posiciona a las protagonistas como objeto y sujeto de la ideología discursiva. Esta estrategia narrativa hace posible que los textos sostengan y se sostengan en una disonancia ideológica. De tal manera que es posible afirmar que estos sujetos-objetos funcionan como símbolos analíticos de realidades femeninas patriarcales generales, arquetípicas, a la vez que son las mismas protagonistas los sujetos-objetos que las (mal)presentan y las desarticulan, no con su actuación, sino con la interpretación, con el análisis distanciado, paródico y paradójico de su actuación. De este modo, las protagonistas desestabilizan los discursos femeninos (en algunos casos también feministas) de los que parten porque, no solo distorsionan una determinada poética de feminidad, sino que las acumulan y con la acumulación muestran el carácter ficticio, el

valor de discurso creado de estas narrativas de género. Asimismo, con esta estrategia de acumulación se hace posible poner en evidencia los recursos que algunas de estas protagonistas despliegan para poder decir y decirse de otra manera. Sin embargo, no lo hacen participando de una lógica moderna sustentada en la innovación (la lógica que detenta Castellanos en su poema), sino por medio del ejercicio de una libertad de pensarse a partir de imágenes de feminidad contradictorias que, al promover enlaces discursivos, subvierten los discursos victimizantes sobre las mujeres.

Las narraciones de Pezáculos examinan y alteran distintos saberes de género sobre la violencia de la que son objetos y agentes sus protagonistas. Estas funcionan como el sujeto del feminismo analizado por Lauretis y examinado anteriormente. Las protagonistas de estos minirrelatos no encarnan una individualidad⁹³, sino que extrañan unos procesos de experiencia y unas narrativas propias de las vivencias de las mujeres. Cada una de las composiciones incorpora, a la vez que desplaza, unas determinadas estéticas y éticas enlazadas con las narrativas femeninas tradicionales que cada composición aborda. Dichas estéticas-éticas se ponen en circulación vertiginosa y devienen los espacios donde un sentido cancela a otro. Con ello el texto hace evidente las inconsistencias de estas narrativas de la feminidad y se asienta en una ética-estética mutante, inestable y profundamente incómoda, tanto para el patriarcado, como para ciertas formas de feminismos femeninos. Es decir, esta variedad de regímenes discursivos, unidos por una temática, se constituye en la técnica literaria que se aúna con una ética (ideología) de la perturbación. Para llevar a cabo análisis específicos de estos procesos me concentro en los siguientes microrrelatos: “El timbre”, “La coleccionista” y “Perpetous Horror”.

“El timbre” se narra desde una tercera persona focalizada en la protagonista de la que se desconoce el nombre. La retórica amorosa en que se inscribe inicialmente esta micronarración informa del presente y de los antecedentes de la obsesión amorosa de esta mujer y de su resolución de terminar con su amante que

[L]a tenía en sus manos, totalmente seducida, que no la quería dejar ir, que la había alejado de su familia, que no la dejaba trabajar de tanto pensar en él, en su cuerpo, en la forma avasallante de hacer el amor. Lo que más la molestaba era el cinismo del tipo, le decía que sí, que ella le interesaba, y que había que esperar para ver qué camino tomaban las cosas con el tiempo, que había que tener paciencia⁹⁴.

Ahora bien, la narración, que se había iniciado dentro de un marco de pasión amorosa que le había hecho infringir «todas esas cosas que por años había respetado y querido»⁹⁵, se desplaza hacia una realidad más prosaica, que se entrelaza con un cambio de registro lingüístico: la falta de compromiso del «tipo» con la relación, como se ve en la cita anterior. De nuevo, este hilo argumental se trunca para dar paso a un argumento y a un lenguaje anclado en lo pasional sadomasoquista cuando «él» (ya no «el tipo») no responde a la llamada del timbre y ella «sabía que estaba adentro, que la estaba haciendo sufrir, que quería que ella gimiera, llorara, para que en el último momento él abriera la puerta y la encontrara en aquel estado»⁹⁶. A partir de este momento, la protagonista, distanciándose de sí misma, tangencialmente se inserta en la narrativa del abandono amoroso, de la desesperación, pero lo hace con un género musical de voz esencialmente masculina, la ranchera. Esta asociación se produce irónicamente a través del ruido del ascensor, lo cual hace que se desfamiliarice la intertextualidad con la ranchera (género musical que se sostiene en la narrativa y no en su melodía). La asociación entre ranchera y el ruido del ascensor resignifica a la misma vez que desafía los distintos regímenes de representación que la protagonista ha creado para sí misma hasta este momento ya que lo discursivo se invalida para dar paso a formas de asociación inconsciente que no se elaboran y de las cuales se desconoce el significado subjetivo concreto⁹⁷.

Los giros paradójicos y las intertextualidades se complican todavía más cuando la protagonista se

da cuenta que nunca llamó. Este hecho funciona en la narración como una entrada en la realidad exterior, de ahí que el amante adquiera nombre, Osmolinski, si bien este nombre ya no aparece en los contestadores automáticos del edificio. Ante esta constatación, el microrrelato termina con la siguiente reflexión de la protagonista: «por dentro algo le decía, mientras caminaba hacia la parada del autobús, que ese invierno sería mucho más frío y gris que el anterior»⁹⁸. Este final formula una compleja intertextualidad con la amplia tradición de ficción amorosa de evasión de autoría femenina cuyo gran público consumidor eran y son las mujeres. Un ejemplo paradigmático de esta tradición desde lo que se considera literatura 'culta' es la novela de María Luisa Bombal, *La última niebla* (1934). Sin embargo, el texto de Toledo se distancia paródicamente del de Bombal así como de las ficcionalizaciones de las mujeres 'víctimas' de la alienación producida por la lectura de textos de ficción 'romántica'⁹⁹. La protagonista de "El timbre" desestabiliza, desplaza y perturba no solo todas las narrativas amorosas en las que se ha posicionado previamente, sino que con la inscripción final que hace de su realidad, muestra que conscientemente se ha apropiado de las tradicionales retóricas y de los guiones precodificados de experiencias erótico-amorosas femeninas como un recurso creativo que le ha permitido, aunque sea temporalmente, evadir la soledad y el aburrimiento simbolizado a través de dos experiencias sensoriales: el frío, que alude a lo emocional, y el gris, que evoca el aburrimiento vital que se evoca en el final del microcuento. Desde esta perspectiva, el texto desestabiliza el significado tradicional hegemónico de alienación en que se inscriben las retóricas de evasión femenina y se presenta, perturbadoramente, como una estrategia de sobrevivencia ante una realidad indeseada, y es de ahí que surge ese espacio que extrañamente legitima las opciones de esta mujer.

Con "El timbre", Toledo pone en juego un conglomerado de performatividades genéricas en relación al guión de Mujer enamorada. Paradójicamente esta técnica, en lugar de reenfatizar discurso de género y comportamientos femeninos, hace posible la erosión del género ya que «the erosion of gender remains indissolubly link to the affirmation of particular gender identities, such that conventional opposition of "equality" and "difference" feminism reveals itself as an illusory and misleading antithesis»¹⁰⁰. De la misma manera que en este texto se erosiona el género por exceso, por desborde de ciertas narrativas de feminidad, también se muestra que el género se construye a través de lo que Judith Butler denomina 'citacionalidad', «a citation will be at once an interpretation and an occasion to explore the norm itself as a privileged interpretation»¹⁰¹. Es esto precisamente lo que lleva a cabo la protagonista de "El timbre". El desborde de narrativas de Mujer enamorada ancladas en tradiciones específicamente latinoamericanas que la preceden y de las que hace uso, se convierten en el medio en que la propia protagonista extraña la macronarrativa de Mujer enamorada en que se había instalado. De ahí que este texto de Toledo, como los demás, pueda insertarse en esa posmodernidad feminista que propone Felski: «Rather than announcing the death of rationality, subjectivity or history, feminist practices indicate that such concepts must be thought differently in relation to the interest and struggles of gender politics»¹⁰².

Frente a "El timbre", que presenta una filiación con una genealogía específica de narrativas amorosas femeninas, "La coleccionista" indaga en los espacios de lo que Néstor García Canclini analizó en Cortázar. Una antropología poética¹⁰³. La antropología, en la acepción que le da García Canclini, remite a la ontología, al ser que muta en un símbolo (fantástico) con significados polisémicos¹⁰⁴, donde el ser y el ser monstruo se llenan de significados aparentemente absurdos y ambiguos para crear una experiencia poética de lo humano¹⁰⁵. Respecto a este punto, Miguel Alvarado Borgoño propone, partiendo de una lectura del texto de García Canclini, que la narración de lo fantástico es una narración de lo real, es una estrategia metodológica donde «lo fantástico no es una evasión ni una negación de lo real sino su realización»¹⁰⁶. En "La coleccionista", la voz narrativa en tercera persona inicia la narración estableciendo un diálogo directo con el público lector a quien identifica como mujeres. A partir del segundo párrafo esta relación extradiégetica desaparece para privilegiar una completa focalización en la niña protagonista de este cuento. En "La coleccionista", Toledo juega con las convenciones del género de survival horror en que los

elementos característicos que lo constituyen (las resoluciones de acertijos, el suspense, el escenario gótico y una presencia monstruosa) experimentan un desplazamiento paródico que pone en juego el malestar con las narrativas femeninas del miedo.

El argumento puede resumirse en los siguientes términos: una niña huérfana, que vive explotada por su tía, encuentra un día, al caer accidentalmente en una fosa del cementerio donde su abuela está enterrada, un dedo. Este incidente, paradójicamente, se convierte en su salvación. Resumida de esta manera esta micronarración parece enlazarse con la tradición del cuento folclórico en donde se premia a la niña que ha sabido ser buena a pesar de todos los contratiempos y desgracias que le ha deparado la vida¹⁰⁷. De hecho, "La coleccionista" podría interpretarse de esta manera, pero solo teniendo en cuenta la alteración y deformación que se lleva a cabo de los contenidos del argumento estandarizado de cuentos infantiles tradicionales. La primera de las alteraciones ideológicas que experimenta la trama de 'la niña buena premiada' es que esta narrativa no se instala ni en el sacrificio, ni en el abuso, a pesar de que este último existe en la figura de la tía, y mucho menos en la aceptación de las condiciones de vida en las que vive. Esta micronarrativa se posiciona en la macronarrativa del miedo, un miedo que se produce desde lo sociosexual pues «siendo mujer había aprendido a tener miedo de todo, hasta de lo muy secreto»¹⁰⁸, donde la continua amenaza se convierte en «ese pánico que no la deja a una ni en sueños»¹⁰⁹. El desmarque de esta narrativa femenina se produce por medio de la capacidad imaginativa transgresora de la niña que convierte lo abyecto, el dedo encontrado, en su talismán: «encontró el primer tesoro amarrado en un pañuelito, la primera pieza de su colección»¹¹⁰. Es en este momento donde la narrativa de survival horror se somete a una distorsión paródica sorprendente. Pues los dedos, que con tanto amor y pasión colecciona la niña, no son solo los productos de un asesino en serie que «había asesinado a varios niños y los había mutilado terriblemente»¹¹¹, sino que son el alimento que «le había dado fuerza, a ella que se sentía tan débil»¹¹². En este momento la narrativa de sobrevivencia del horror se desplaza a una ideología próxima al darwinismo social ya que es este acto de canibalismo lo que la había convertido en «una muchacha diferente, que pensaba en el futuro. Irse del pueblo, a la ciudad, no importando si había de caminar mucho»¹¹³. La perplejidad ética que produce esta micronarrativa no se asienta tanto en los actos de la niña, ni siquiera del asesino en serie, sino en la brusquedad con que esta micronarrativa presenta las condiciones de sobrevivencia de mujeres que, como la niña de "La coleccionista", deben confrontar. La resignificación de esta narrativa de supervivencia se inscribe en un contra-discurso sociogenérico que pone en evidencia nuevos objetos y modos de conocimiento al privilegiar la visión de mundo de una niña que no participa de las presiones sociales por ser una marginada. Esta protagonista se ha desmarcado de su posición y su destino social, para lo cual ha tenido que superar esas pesadillas producidas por la ingestión de carne, que nunca había comido, «donde niños con máscaras la perseguían para matarla»¹¹⁴. Ella es ahora sujeto que se imagina y se define a sí misma, pues como propone Amorós:

sujeto (...) es aquel que siempre puede tomar distancia, desplazarse, desmarcarse si procede de los predicados que el otro, el designador, le adjudica, lo cual no significa, sino que él mismo es su propio autodesignador. Desde este punto de vista, la reivindicación de la individualidad tout court es un momento irrenunciable de obviar para la construcción de una identidad colonizada: es lo que llamaríamos el horizonte o vertiente nominalista del feminismo¹¹⁵.

Es decir, a la narrativa femenina de un constante vivir en miedo y entrar en pánicos emocionales causados por ese estar de la Mujer, se le sobrepone una historia de sobrevivencia al horror femenino que al mismo tiempo es un radical cuestionamiento de los valores de la sociedad contemporánea¹¹⁶.

En "Perpetuos horror", la desfamiliarización y el malestar con las narrativas que encarnan el abuso de género se sostiene en el extrañamiento que esta narración en primera persona produce a partir de la disonancia que surge entre la evasión erótica de la protagonista y el momento en que

recurre a estas ensoñaciones: «Cuando él empezaba a vociferar, yo siempre pensaba en otros hombres. Sus gritos – ahora fuertes – se iban diluyendo hasta convertirse en lánguidos aullidos de loba»[117](#). Es decir, el abuso físico y psicológico del que es objeto la protagonista marca el inicio de un ritual de ensoñación: «Si sus gritos empezaban con mierda, inmediatamente traía de golpe a Manuel azotando mi memoria»[118](#). O ante otro momento de abuso, ella «Entonces, irremediablemente recordaba a Antonio, alto, moreno, a veces violento para hacer el amor»[119](#). La tradición de la narrativa de abuso de género es revisitada y desfamiliarizada en este microrrelato por medio del agenciamiento que la protagonista logra al generar un ritual propio ante la agresión de su pareja. Según Foucault:

ritual defines the qualifications required of the speaker (of who in dialogue, interrogation or recitation, should occupy which position and formulate which type of utterance); it lays down gestures to be made, behavior, circumstances and the whole range of signs that must accompany discourse; finally, it lays down the supposed, or imposed significance of the words used, their effect upon those to whom they are addressed, the limitations of their constraining validity[120](#).

Teniendo en cuenta lo expuesto en esta cita anterior, el ritual que lleva a cabo la protagonista cada vez que es agredida por su pareja se construye a través de la canibalización de la imaginería de los cuentos de hadas, por un lado, y por otro, de la alteración de la concepción de lo fantástico que elaboró Cortázar. Si en Cortázar lo fantástico es la posibilidad de otra realidad paralela, en “Perpetuos horror” lo fantástico deviene fantasía infantil, esa fantasía que es un recurso para protegerse de una realidad con la que no se puede lidiar porque hace sentir a la pequeña persona toda su falta de poder. Para suplir esta falta de poder, la niña o el niño remodela en su fantasía las condiciones de su realidad externa donde sí puede resistir y confrontar la amenaza exterior real de la que es objeto.

Uno de los recursos que la protagonista utiliza en este cuento es la transformación de la realidad a través de una expresión que indica un desdoblamiento de sí misma. Dicho desdoblamiento se lleva a cabo a través de una conjunción de elementos cómicos y poéticos que más se asemejan a una escena de dibujos animados para niños que a una escena de violencia doméstica, como puede verse en la siguiente instancia de su narración: «De repente veía como un objeto volador delante de mis narices, que violentamente se hacía pedazos en la puerta de la cocina. El objeto en cuestión, un viejo quinqué de mis abuelos, se hacía añicos, explotaba y la lluvia de pedazos volaba por los aires y caía lentamente sobre mi cabeza»[121](#).

El uso de la fantasía, que se construye en una múltiple tradición discursiva (la ensoñación erótica, la narración fantástica, la fantasía infantil) despliega contenidos irónicos y ambiguos que muestran unas formas de resistencia problemáticas en tanto que ineficaces ante la amenaza pues la protagonista insiste en que:

Fuera de llorar ante el impacto de la violencia, y, ante el efecto del recuerdo de las manos acariciadoras de mi amante, entrecerraba los ojos alucinada. Entonces, él se acercaba arrastrando su enorme cola dinosauria. Lento bramaba y su pequeño hocico reluciente se tornaba enorme y me enseñaba los dientes, bañándome con su saliva verde y apestosa[122](#).

La visualidad que crea la narradora protagonista desarticula las fronteras entre lo real externo y la realidad tal y como ella la vive. También se quiebra la relación entre cuerpo y mente para dejar al público lector sumido en una perplejidad ideológicamente incómoda, porque siguiendo la lógica de realidad que para ella misma ha creado, ante el monstruo muta, se empequeñece y desaparece ante la incapacidad de confrontar el horror en que vive: «Empequeñecida ante semejante monstruo, me iba reduciendo por segundos y todos mis amantes huían despavoridos de la memoria, hasta vaciarla. Así, ante el pánico de verme hartada por él, corro y corro, buscando un orificio donde esconderme»[123](#).

En conclusión, Toledo, en Pezóculos, elabora un conjunto de micronarraciones que plantean cómo pensar y gestionar actos feministas que desestabilicen y desnaturalicen los discursos sobre feminidades (conceptualizados como realidades femeninas) heredados como saberes hegemónicos. La distorsión de los macrorrelatos sobre las feminidades la elaboran las mismas protagonistas a partir de la resignificación de la narrativa femenina en la que parecen inscribirse. Es por ello que en todas las narraciones, las mujeres se desmarcan de los conceptos sociales que definen su situación (mujeres abusadas, abandonadas, infieles, promiscuas sexualmente, pobres, infelices, violadas, silenciadas por el poder, no existentes)¹²⁴. Para ello, se distancian críticamente de sí mismas y en ese distanciamiento, que es a la vez rechazo y aceptación, se instaura la posibilidad de «reapropiarse de ciertas normas y códigos para mostrar la debilidad o la fragilidad de estrategias heterocentradas o normativas»¹²⁵. Paradójicamente, estas micronarraciones, al mismo tiempo que alteran y rechazan las narrativas sobre las feminidades hegemónicas, rompen los silencios sobre ciertas realidades femeninas que se presentan desde una óptica desestabilizadora para la ideología patriarcal, puesto que en todas las protagonistas existe una voluntad de desmarcarse del discurso de poder que las nombra. En efecto, como afirma Butler: «Si puede haber una modernidad sin fundamentalismo (y quizá es esto lo que significa la posmodernidad) entonces será una en la cual los términos clave de sus operaciones no estarán ampliamente garantizados a priori»¹²⁶. Es en este aspecto donde Pezóculos puede leerse como un conjunto de malestares feministas respecto a las macronarrativas de las feminidades y de la Mujer que no parten de deconstrucciones hechas con anterioridad sino que se van constituyendo en el mismo texto que las crea.

«EL TIEMPO PRINCIPIA EN XIBALBÁ»:

LA PRIMERA EDICIÓN

Y EL MANUSCRITO DEFINITIVO

Semejanzas y diferencias

Dante Liano

(Università Cattolica del Sacro Cuore)

Resumen: El artículo relata las circunstancias en que fue editado *Il tempo comincia a Xibalbá*, versión italiana de la novela de Luis de Lion. De allí, da cuenta de la existencia de dos textos: el publicado originalmente en 1994 por Serviprensa y un manuscrito proporcionado por Francisco Morales Santos. La comparación entre ambos textos declara la existencia de dos redacciones, cuyas diferencias son significativas, y de las cuales una puede considerarse como el texto definitivo de la novela.

Palabras clave: Edición – *El tiempo principia en Xibalbá* – Manuscrito.

Abstract: The article relates the circumstances in which *Il tempo comincia a Xibalbá*, an Italian version of Luis de Lion's novel, was published. From there, reports on the existence of two texts: the one originally published in 1994 by Serviprensa and a manuscript provided by Francisco Morales Santos. The comparison between the two texts shows the existence of two significant differences, and one of which can be considered as the definitive text of the novel.

Key words: Edition – *El tiempo principia en Xibalbá* – Manuscript.

Que Luis de León fue secuestrado y asesinado por el ejército en 1984; que el año sucesivo, en un acto de valiente y amistoso homenaje, Fernando González Davison editó, para Serviprensa, El tiempo principia en Xibalbá¹²⁷; que esa novela se ha convertido, con los años, en un clásico de la literatura latinoamericana, son cosas de todos sabidas. Menos conocidos son los avatares de la edición italiana.

Pocos años después de la publicación guatemalteca de esa novela, publicación que no es hiperbólico llamar semiclandestina, el editor italiano Piero D'Oro me pidió que le aconsejara la edición de una novela latinoamericana de gran valor. La primera que me vino a la mente fue la novela de Luis de León. Yo poseía una copia de la edición de 1985, la cual me había sido mandada por Fernando González Davison y se la pasé al editor italiano para que la evaluara. Después de una primera lectura, D'Oro me llamó entusiasmado y me pidió que le encomendara la traducción a una persona de confianza. Recurrí entonces a Marina de Menech, quien por ese entonces era mi alumna.

Luego, yo viajé a Guatemala, en donde me encontré con Ixbalanké de León, hijo del escritor, e hice de intermediario entre la familia y el editor. Ixbalanké firmó el contrato para la edición italiana y, mientras tanto, me encontré con Francisco Morales Santos, quien me dio el manuscrito definitivo de la obra, que, por razones de amistad, Luis de León le había confiado. Al regresar a Italia, comprobé, no sin sorpresa, que la edición de Serviprensa y dicho manuscrito tenían diferencias significativas. Como Piero D'Oro era un editor muy preciso, nos pusimos a revisar la traducción, con el fin de adaptarla al manuscrito original. Ello dio lugar a una necesaria operación filológica: la comparación de la edición de Serviprensa con el manuscrito que Morales Santos me había dado, para fijar el texto definitivo, según los deseos del autor.

Dicha operación filológica tuvo dos consecuencias: la primera y más inmediata fue que, de en ese momento en adelante, el texto que se publicó en Guatemala fue el poseído por Morales Santos y no el publicado por Serviprensa en 1985; el segundo fue establecer una conclusión lógica: que existían, por lo menos, dos manuscritos cuyas diferencias podían dar lugar a una crítica de las variantes en ellos contenidas. Había que establecer cuál era el primero y cuál el segundo; y, más importante todavía, cuál era el que Luis de León había establecido como texto definitivo. Las líneas que siguen tratan de realizar ese trabajo.

Tenemos, pues, dos textos: la edición impresa por Serviprensa en 1985 y el manuscrito proporcionado por Francisco Morales Santos en 1994 y editado el mismo año por Selene Edizioni ¹²⁸. Tal manuscrito, repito, ha sido la base para todas las ediciones sucesivas a la de 1985. El primer paso es examinar el manuscrito. Aspecto formal del manuscrito

El M está escrito a máquina, en papel bond carta. Puede conjeturarse el uso de más de una máquina de escribir, por la alternancia, no de tipos, sino de desgaste de los mismos. Así, p. ej. la carátula y las primeras páginas muestran la 'e' y la 'o' con una impresión nítida, mientras de página 10 a página 27, 'a', 'o' y hasta la 'n' aparecen manchadas de tinta, poco nítidas, como sucede con una máquina muy usada y sin limpiar. Luego, la impresión vuelve a ser nítida, y así sucesivamente. Ello nos da cuenta de un 'proceso' en la escritura y nos hace conjeturar la existencia de una o varias redacciones anteriores, de las que ésta es la última. La hipótesis general de todo este trabajo nace de la sospecha de que el autor no escribió la obra de un solo tirón, sino que la fue confeccionando y corrigiendo durante un período que, según el fechado puesto por él mismo al final de la obra, va de marzo de 1970 a junio de 1972¹²⁹. Ahora bien, sea SP que M tienen las mismas fechas. Si, como pareciera por el examen formal, M es posterior a SP, se podría inferir que la fecha de M sería posterior a junio de 1972. La carátula

En el M todo está en letras minúsculas. Centrado a la izquierda, se lee: «luis de lion». El hecho de que el apellido no tenga el acento gráfico, revela, aquí, el conocimiento de la gramática por parte

del autor (y delata, entre otras cosas, su oficio de maestro de educación primaria). En efecto, el apellido original, León, lleva acento gráfico por causa del encuentro de dos vocales abiertas; para deshacer el diptongo y crear el hiato, se requiere la tilde. La elección, en cambio, de Lion, convierte al vocablo en monosílabo, y hace innecesario el signo gráfico; dicha elección es una «elección culta», en el sentido de que, como apunta Lapesa [130](#), «las indecisiones respecto al timbre de las vocales inacentuadas» provocan el fenómeno por el cual las «vocales en hiato pasan a formar diptongo» en el habla popular. Es «elección culta» en cuanto el autor sabe perfectamente la distinción correcto/incorrecto fijada en la época clásica (s. XVI) y sabe también que la tendencia popular es decir 'lion', 'pior', 'acordión', etc. por 'león', 'peor', 'acordeón' [131](#). Al asumir, para su propio apellido, la lección vulgar, elige lingüística y políticamente de qué parte estar. De la parte de los que no siguen la normativa, de los incorrectos, de los que hablan 'mal'. No obstante ello, esa actitud lingüística se queda en el nombre y no persevera en el manuscrito, en donde su castellano sigue la normativa vigente, excepto esporádicas mímisis, como «verdá», «pior».

En el centro de la carátula se encuentra el título de la novela: el tiempo principia en xibalbá, todo en minúsculas, centrado a la derecha. Resulta evidente la elección 'incorrecta' ortográficamente. La violación de la normativa ortográfica sobre los títulos refleja una actitud semejante a la de la conversión de su apellido de León a lion. Aquí, la insurrección lingüística ya no obedece a una mímisis de lo popular, sino más bien a una voluntad personal de desafío, presente también en otros autores de la época, particularmente en Enrique Noriega, cuyo poemario *oh banalidad* [132](#) no conoce una sola mayúscula. Por la cercanía afectiva y literaria entre ambos autores, puede también conjeturarse una actitud generacional. En efecto, tal característica aparece, también, en el título del libro, en dos poemarios de Ana María Rodas: poemas de la izquierda erótica [133](#), y cuatro esquinas del juego de una muñeca [134](#). Debe decirse que, luego de estos casos aislados, la tendencia no prosperó. La portada de SP

El libro tiene una portada en cartulina blanca, a dos colores, verde y negro. En verde, en caracteres grandes, el nombre del autor, con mayúsculas, a diferencia de M. No sabemos si el editor corrigió al manuscrito que tuvo entre manos. Es posible que haya sido así. Sé que el editor del libro fue Fernando González Davison, un abogado con abundante producción literaria. Sin advertir que había una voluntad estilística detrás, González corrigió y escribió título y autor con mayúsculas. Resulta curioso notar que el editor realizó la operación exactamente opuesta a la del autor. Mientras éste deliberadamente escribió todo en minúsculas, aquél cargó la mano sobre las mayúsculas. No es sólo una curiosidad, sino el resultado de una operación ideológica inconsciente (y, por tanto, exenta de mala fe): la 'normalización' del título, su adecuación a las reglas del 'buen escribir', ese buen escribir que De Lion desafiaba precisamente allí. Debajo del título hay una ilustración, en color verde, y figura un glifo maya. Por último, en letras negras, el libro da cuenta de su impresor: «Editorial/Serviprensa Centroamericana/1985». Al lado, muy reducido, el *ex libris* del editor, con la figura de un búho. La dedicatoria

El M tiene una dedicatoria: «*a mayarí e ixbalanqué*», nombre de los hijos del autor. Esta dedicatoria no aparece en SP y es otro indicio que tenemos para suponer que SP trabajó con un manuscrito diferente a M, probablemente anterior. Un buen motivo para suponer que el otro era anterior es precisamente esta dedicatoria, texto que generalmente se pone en la etapa final de la revisión, en el manuscrito listo para la imprenta. La dedicatoria pertenece a aquellos segmentos textuales que son como los toques finales aportados al texto. Los últimos revestimientos luego de haber construido la estructura central. Por otro lado, si el manuscrito manejado para SP hubiese tenido esa dedicatoria, dada la naturaleza afectiva de la edición, se puede imaginar que los nombres de los hijos del autor no habrían tenido por qué ser suprimidos. División en partes

El M está dividido en partes, cada una con su título y este título escrito con mayúsculas página aparte, precedente al capítulo. En SP, ese mismo título forma parte del texto, de corrido, como primera fase del primer párrafo. Pareciera como si, para la redacción de M, el autor hubiera

juzgado necesario dividir la estructura narrativa, con el fin, probable, de darle mayor orden y claridad a la lectura. Las partes en las que se divide M, son las siguientes:

- 1) primero fue el viento...
- 2) la otra mita de la noche ya no durmieron
- 3) y el dia llego...
- 4) y de verdad estaban vivos...
- 5) epi...tafio
- 6) prologo

La división en partes, con su consiguiente división también tipográfica, cambia completamente el aspecto del texto y condiciona la lectura de una manera diferente. Si en SP todo el texto obliga a una lectura de corrido, sin interrupciones, en cambio, la división en partes va marcando pausas en la lectura, pausas forzosas, con las que el autor dirige el ritmo narrativo. Cada división es un segmento completo, con su inicio y fin, aunque interactúa con el resto del texto. La diferencia mayor entre M y SP está toda aquí, en esta característica. SP tiene un ritmo suyo, como el de una serpiente infinita. Las únicas divisiones presentes en SP son:

- 1) un número «2»;
- 2) un número «3», en p. 51;
- 3) un número «4», en p. 66;
- 4) el «epi-tafio», en la p. 80;
- 5) la sección llamada «prologos»

Ninguna de estas secciones está dividida de la otra. Todo tiende a indicar que la división en partes fue posterior al manuscrito manejado por SP, aunque no puede descartarse que SP haya compactado el texto por motivos económicos. Lo cierto es que SP y M son textos diferentes, puesto que el ritmo narrativo es, también, diverso.

Por si fuera poco, en M, dentro de cada división, hay, a su vez, subdivisiones menores, que tampoco aparecen en SP. Aparte el hecho, si se quiere superficial, de que tales fragmentaciones hacen más ágil el proceso de lectura, resulta evidente que ello introduce un ritmo narrativo con más escansiones, más pausado, con mayor musicalidad. La inevitable impresión de desorden e inacabamiento que produce el texto de SP, se disuelve completamente en M. La novela sí está terminada y pulida, lista para ir a la imprenta. Para dar un ejemplo: en SP, en la p. 30, el párrafo final de una subdivisión está seguido inmediatamente por el inicial de la otra. Como se trata de dos historias diferentes, se tiene la sensación de que el narrador es confuso y desordenado. No así en M, en donde el espacio en blanco entre una subdivisión y otra marca claramente sus fronteras. En general, el texto de M está subdividido en 16 partes, contra el texto único de SP. Otras variantes

i. En las pp. 12-13 de SP, cuando aparece la expresión: «O llegar acompañado de tu nana» el autor corrige así: «O llegar acompañado de tu nana -o tu madre, según como vos la llamés». A lo largo de ese párrafo y del sucesivo, seguirá insistiendo en el doble apelativo. Lo curioso es que el

autor no advierte que el ladino no llama 'madre' a la propia progenitora, por el disfemismo extendido en toda América Latina sobre esa palabra. Nadie dice 'tu madre', sino 'tu mamá'.

ii. Un párrafo antes, existe una corrección muy clara. El párrafo comienza: «Y en fin, si cuando ya ciego salías de la casa, todavía tus ojos podrían encontrar – entrever», en SP el guión se abre y no se cierra, con lo que se crea confusión; en M, 'entrever' se encuentra entre guiones, con lo cual la oración queda clara. Las diferencias entre SP y M, a este respecto, son abundantes. Sin embargo, hacer la lista resultaría tedioso para el lector. Más interesantes son las partes suprimidas y las añadiduras, operaciones que revelan una reflexión estética e ideológica, y que nos acercan mucho a la mentalidad del autor en el momento de la corrección de la obra. Supresiones y añadiduras

i) En SP, p. 13, en la descripción de Juan, hay dos párrafos que no existen en M. Los párrafos suprimidos en M son:

Sólo faltaba, pues, que hiciera milagros tal vez el día que muriera y fuera enterrado en la iglesia. Aunque de todas maneras, ya se sabía que el día de su muerte, el pueblo entero acudiría a su casa, que lo velarían todos, que lo llorarían todos y que en una caja forrada de seda blanca como si fuera un niño sería llevado a la iglesia pero a una misa de cuerpo presente y que luego sería enterrado en el cementerio común, bajo las flores de su jardín que ese día(n) (sic) serían cortadas para nunca, pero que tendría el honor de que su novenario sería rezado en la iglesia, cosa que nunca se volvería a repetir en la historia del pueblo.

Sólo faltaba, pues, que de tan blanco de repente se volviera negro, que sería lo peor que podría ocurrirle no a él sino a este pueblo miserable e indito; o que poco a poco, como moho en un pan, la inesperada mujer que una mañana apareció en la cocina de su casa fuera invadiendo la blancura de su universo hasta matar la luz asesina de sus ojos.

Sobre los motivos que indujeron al autor a suprimir los párrafos anteriores, sólo caben conjeturas. No encuentro más que una razón, de tipo estilístico, para la supresión del primer párrafo. Como el ritmo de todo este segmento es de tipo anafórico y paralelístico, basado en el «Que si» inicial, al cual siguen, frecuentemente, largas enumeraciones, los dos párrafos anteriores a los suprimidos formarían una especie de 'cierre': «Y en fin»; «Y sólo entonces comprenderías»; «Pero también comprendías»; «O que si ibas». Los párrafos suprimidos significan el inicio de una nueva serie anafórica que desbalancea el conjunto y rompe el ritmo. De modo que resulta mejor la supresión. Por otro lado, el segundo párrafo suprimido contiene una expresión que desentona estridentemente con la posición ideológica del texto: «Sólo faltaba, pues, que de tan blanco de repente se volviera negro, que sería lo peor que podía ocurrirle no a él sino a este pueblo miserable e indito». Puede ser también que la expresión de cierre del segundo párrafo: «la luz asesina de sus ojos» le sonara ripiosa, algo cursi, y que, al suprimirla, hubiera determinado la supresión de los dos párrafos. Pero son sólo suposiciones. La verdad es que el hecho mismo de la supresión implica una reflexión sobre el texto, y esta es la conclusión que importa: no se trata de una obra apresurada ni de emergencia.

ii) en la p. 10 de M (4 de SP), en la sección que comienza: «La Virgen de la Concepción era una puta» hay una supresión y una añadidura. Después de «Yo no la conocí, pero la recuerdo», el autor creyó necesario cambiar el texto. Así en donde en SP dice: «Y recuerdo también que si su parecido con la Virgen de la Concepción la descubrió un X, su futura putez la descubrió su mismo marido la noche del casamiento», en el M está cambiado de la siguiente manera:

Recuerdo la noche de su casamiento...

Tendida sobre la cama, nerviosa, curiosa, dadora, sintió cómo su hombre le levantó el fustán hasta

la barriguita, se sacó algo de la bragueta de su calzoncillo y se la puso en la puerta rodeada de negros alambres que tenía en medio de su cuerpo y empezó a metérsela. Pero se la sacó de repente y le dijo:

Me parece evidente el motivo del cambio. El párrafo de SP resulta prosaico, demasiado descriptivo, con un lenguaje llano y apresurado. Nada que ver con el párrafo de M, más cuidado, y en mejor acuerdo con el resto del texto.

iii) casi enseguida, encontramos otro episodio de supresión y añadidura. En la p. 15 de SP (11 de M), al referirse a su llanto en el momento del orgasmo, dice: «En el mero momento soltaba una lágrima y cuando el hombre descendía y se iba, a veces hasta humedecía un pañuelo». En M, tal fragmento está suprimido y, en su lugar, se encuentra este otro: «Entonces se le humedecían los ojos». Aquí, el caso es inverso. Mientras que en el ejemplo anterior hay una ampliación del párrafo suprimido, aquí nos encontramos con una reducción. Ello pertenece a la economía de la corrección textual. Me parece evidente que De Lion quiso restarle la emotividad al párrafo, y dejó una expresión seca, que elimina las alusiones a lo genital e intensifica, en cambio, el campo referencial. En efecto, la oración, tal y como aparece en SP, es ambigua, como si las lágrimas obedecieran a un gozo extremo; la segunda redacción alude más bien a la humillación que sufre la primera noche, cuando cree un insulto la expresión del marido.

iv) en las pp. 34 y 35 de SP, todo el segmento dominado por la anáfora «Que...» ha sido suprimido en el M. En SP, dice así:

Que acabara de remover la tierra para que se murieran las malas y buenas hierbas que crecían sobre la tumba de su madre, de regarle agua para que no se muriera de sed allá adentro, de adornarla con las flores más blancas que había traído de su casa, de derramarle unas lágrimas, de rezarle unas oraciones por el eterno descanso de su alma.

Que ya hubiera cerrado las grandes bandas de hierro de la puerta del cementerio.

Que ya viera de regreso recorriendo la cuadra de donde Juan Hueso a donde Polo González, la de donde Polo González a donde la señora Mariana, que ya hubiera subido las gradas que conducen a la plazuela, que atravezara (sic) la plazuela, que llegara al cabildo, que del cabildo agarrara para su casa.

Que le faltaran ya pocos pasos para llegar...

Que en cuanto lo vea desenvuelva la alfombra, la alfombra de su memoria y lo recuerde y lo reconozca y sienta un como peso en el corazón, un como presentimiento. Que se esconda detrás de la puerta de calle de su casa para que el otro no desenvuelva también la suya (su alfombra) y no le reconozca y recuerde.

Que en ese mismo instante se dé cuenta que su paz, su blancura empiezan a fragmentarse, a mancharse.

Que entre a su casa a dejar la regadera y, sobre todo, el machete, que no le diga nada a su mujer, que se cambie ropa y se ponga la más limpia, la más blanca y que inmediatamente decida visitar la casa del otro.

Que sea una hamaca el que salga de la casa, que sea un terremoto de carne el que camine por las calles del pueblo.

Que cuando llegue a la puerta de la calle de la casa del otro toque, vuelva a tocar, vuelva a tocar.

Que no lo encuentre sino tiempo después.

Resulta imposible averiguar el motivo de la supresión de un texto que, estilísticamente, correspondía plenamente a la novela. Más explicable es la sustitución con el siguiente texto:

Nunca fuiste hijo de tu padre, menos de tu madre aunque ella te haya tenido.

¿Verdá que no sabés qué es lo que es llevar caites en los pies? ¿Verdá que no sabés qué es tener callos en las manos? Vos no sabés lo que son las madrugadas con el bastimento a la espalda y el azadón al hombro ni los atardeceres con el mecapal en la frente y el tercio de leña a la espalda. No. Tu mundo siempre fue otro mundo, tu aire siempre fue otro aire. Vos nunca estuviste enlazado a la tierra. Bueno, claro que sí, claro que vas a la tierra, a la tierra que te heredaron, pero no como el hombre que se rompe sobre el surco sino como el finquerito de aldea que sos.

Otra cosa fueron tus padres que sí se rompieron sobre la tierra para que vos pudieras irte. Y te fuiste. Pero ya no volviste, te quedaste perdido en otra parte. Porque quien volvió fue tu sombra y cuando tu sombra entró a tu casa se encontró con que tu padre ya no estaba. Tu buey. Cierto que te fuiste al cementerio a ver dónde lo habían enterrado y le llevaste alguna su flor y alguna su lágrima. Pero por compromiso. Porque pensaste que quien estaba abajo mirándote era el esqueleto de alguien que por casualidad te había hecho y que por casualidad te había heredado su apellido. Pensaste, te pensaste internacional y que bien pudiste haber nacido en otra parte de otro padre y no de éste que te había heredado la tierra en que vivís. Qué te importaba que se hubiera ido la mitá de un mundo que siempre te había sido extraño. Te quedaba la otra mitá. Y muerta ésta, solo vos navegando sobre la aldea como un globo que nunca puede tocar tierra.

Pero a ella tampoco la lloraste. Esa sirvienta tampoco merecía una lágrima. Lo que sí te dolió fue tu soledad, tu no tener quién te sirviera mientras vos soñabas con ese mundo ajeno a tu aldea.

Ahora venís del cementerio. Al fin te acordaste que tenías padres. Que necesitaban una su flor, una su cruz. Lo que no sabés es que a quien adornaste fue a tu único padre, a tu única madre: la muerte, tu muerte.

Porque vos nunca fuiste hijo de tu padre, menos de tu madre.

En efecto, el nuevo texto confiere profundidad psicológica a Pascual Baeza, a través de la invectiva de la voz narrativa. Pero no solamente eso. El fragmento detiene la narración para dar paso a una violenta increpación en contra del maya que olvida sus orígenes, que no respeta a sus padres, que pretende perder las raíces. Si un núcleo ideológico 'fuerte' hay en la novela, éste se encuentra en el texto introducido por De Lion en el M. La identidad étnica, tema de la novela, aquí es enfrentada con pasión, sin remilgos. En una novela contestataria y rebelde, resulta extraordinario este llamado a la conservación de los valores tradicionales¹³⁵. La única explicación posible puede hallarse en la dimensión étnica del relato, cuya potencia está por encima de las intenciones desacratorias del autor. Valor de la obra

Creo que nos encontramos delante de una novela de transición, en el sentido que cuenta el pasaje de un estadio cultural a otro estadio cultural a través de una imagen muy fuerte: la violencia sexual. Pero es de transición el mismo escritor, porque se coloca, desde el punto de vista literario, en medio de dos estéticas: la estética de la modernidad y la estética que algunos llaman 'postmodernidad'¹³⁶.

De Lion es moderno porque usa los instrumentos propios de toda vanguardia. El influjo del surrealismo ha llegado hasta nuestros días no solo como una relación explícita con el inconsciente (y, en el caso de De Lion, el concepto de 'inconsciente colectivo' parece bastante apropiado) y, por

tanto, con las manifestaciones oníricas o alucinadas como vehículo de verdad, sino también con una actitud provocadora, irreverente, transgresiva, considerada como atributo del artista¹³⁷. Hay que decir que se trata de una actitud generacional, adoptada por casi todos sus coetáneos.

Ahora bien, creo que la idea de la provocación surrealista llega a su punto culminante en el momento en el que los del pueblo destruyen la imagen de la Virgen para poner en su lugar a una prostituta de carne y hueso. Blasfemia, sueño prohibido, deseo sexual y locura se mezclan en esta imagen de lo desacrador absoluto. Difícilmente un católico observante puede quedar indiferente. Resulta claro que, en un contexto altamente católico, la blasfemia de De Lion centraba el blanco de la religiosidad de sus paisanos¹³⁸.

Junto con la irreverencia blasfema, es signo de modernidad la alteración de la sintaxis narrativa y, además, lo raro de las metáforas y de las imágenes. Estas imágenes no son, por decirlo de alguna manera, 'bonitas', sino más bien eficaces, y dan cuenta del mundo campesino del cual provienen. Las imágenes van creando un sentimiento de opresión, de sofocamiento, de desesperanza, siempre al límite y sin el timorato respeto de quien se imagina a sí mismo 'haciendo literatura'. Todo el libro está constelado por un aparato de metáforas oscuras, extrañas, de apocalipsis próximo. La escatología adquiere doble sentido: por una parte, las alusiones a funciones corporales 'bajas' son abundantes; por otra, la catástrofe final está siempre presente, desde el comienzo del libro. Nadie se llame a engaño: el libro se presenta con un refinado trabajo literario. La escritura no es llana. A veces, hasta parece que el autor se jacta de su técnica. En algunos casos, se cambia de tiempo verbal velozmente; en otros, una estructura anafórica va desarrollando la acción como una letanía de sueño: «Si hacías»; «si entrabas», «si abrías» (p. 7)¹³⁹. A veces, De Lion usa la enumeración encantatoria: «Juan Díaz, Pedro García, Daniel Machán, Luis Sacontó, Pedro Chonay» (p. 20) y en dos momentos se deja llevar por la libre asociación de palabras, con hábiles juegos lingüísticos (pp. 84-85). Todo ello hace de *El tiempo principia en Xibalbá* una novela moderna, en cuanto se coloca en la tradición de la 'literatura alta', para contestarla con sus mismas armas, pero también con la intención declaradamente estética de ser parte de ella¹⁴⁰.

Sin embargo, he dicho que De Lion ha escrito una novela de pasaje, desde una modernidad literaria plenamente asumida hasta un modelo diferente de novela, que supera la tradición y al mismo tiempo 'hace tradición'. El primer rasgo característico de esta novedad es complementario a la fragmentación narrativa ya mencionada. Esto es, la fragmentación sintáctica del relato. Tal característica, si bien pone en crisis la relación entre tiempo 'histórico' y tiempo 'real', se inserta de todos modos dentro de una vieja polémica de la modernidad. La novedad se encuentra en el hecho de que a esta fragmentación temporal corresponde una fragmentación más íntima: la fragmentación del sujeto narrativo. Diferentemente al sujeto clásico de la novela tradicional, en que los personajes se hallan bien delineados de modo que se pueden seguir sin ambigüedades, los personajes de De Lion se presentan con un ego diluido, perdido, intercambiable. Tanto es así que frecuentemente el lector se confunde y cree estar leyendo la historia de un personaje, cuando, en verdad, se está hablando de otro. La confusión entre sujetos de la narración es perfectamente posible desde el momento que es posible la confusión entre Concepción, la prostituta, y la Virgen de la Concepción, la Madre de Dios. El desequilibrio del sujeto narrativo nos aleja años luz del sólido sujeto burgués, aquél que 'nace, crece, se multiplica y muere'. Juan puede ser perfectamente Pascual, en cuanto Pascual es su alter ego¹⁴¹. Los dos personajes se pueden confundir entre sí también porque ambos se funden en el gran personaje colectivo que es el verdadero protagonista de la novela, es decir, el pueblo entero, entendido como las personas que lo componen. Duplicación y multiplicación del yo narrativo son características de la novela contemporánea, en la cual decae el protagonista épico para dar lugar al sujeto colectivo o al sujeto débil.

Una segunda característica de la contemporaneidad la constituye el tema étnico¹⁴². Me parece que ya desde la primera lectura de la novela se puede observar que la preocupación central de la

trama está en el choque entre mayas y ladinos, en Guatemala. En el plano lingüístico, De Lion lo hace notar cuando distingue entre 'nana' y 'madre'; pero también lingüístico es el juego por el cual la prostituta del pueblo es apodada 'Virgen de la Concepción'. Dejemos de un lado la alusión y la ironía en el doble sentido de la palabra 'virgen', que no es una simpleza, porque se hunde en profundidades religiosas bastante delicadas. La cuestión étnica aparece en el motivo del apodo. Concepción recibió ese sobrenombre desde la época en que alguno se dio cuenta de su parecido con la Virgen de la Concepción que estaba en la iglesia:

el mismo pelo, la misma cara, los mismos ojos, las mismas pestañas, las mismas cejas, la misma nariz, la misma boca y hasta el mismo tamaño, con la diferencia nada más que era morena, que tenía chiches, que era de carne y hueso y que, además, era puta (p. 10).

La clave para entender este fragmento me parece que se encuentra en el hecho de que las imágenes de la madre de Dios fueron hechas, en América, según el modelo español. Vale decir, con la cara de las mujeres españolas. Hay un dato fisionómico inevitable y De Lion lo subraya: «con la diferencia nada más que era morena», por si no se hubiera entendido. Sabemos bien que el modelo de belleza impuesto por la cultura dominante fue el español. Si la belleza es la estetización del deseo, no es raro por ello que Pascual desee poseer realmente a la Virgen María, haciendo concreto lo que era una abstracción: el ideal de la belleza. Y no resulta extraño, aunque sí estremecedor, que todos, quien más, quien menos, hayan estado enamorados de la imagen.

La cuestión étnica se mezcla con la sexual, como si la metáfora sexual fuera la única verdaderamente eficaz para dar cuerpo al choque étnico¹⁴³. También en esto se ve la contemporaneidad de la novela. Mientras la tradicional narrativa indigenista nos había acostumbrado a la óptica del choque social entre clases: el propietario opresor contra el campesino oprimido; aquí, en cambio, el choque se hace étnico, cultural. Cuando la madre de Juan lo obliga a buscar esposa, aquél va a la ciudad a buscar una ladina. Grande es su desilusión. Las ladinas no se van a casar nunca con un 'indio': se burlan, se ríen de él. De este modo, Juan elige a Concepción.

La historia de Juan es casi la repetición de la de Pascual. Este va a la ciudad y allí «había vivido con una prostituta que nunca le dio un hijo porque no quería que fuera indio igual a su padre» (p. 46). Entonces, regresa al pueblo y trata de violar a la imagen de la Virgen de la Concepción. Resulta claro que esta deseada posesión no es otra cosa que la metáfora de poseer, destruyéndola, a la cultura que se nos presenta como la cultura del Otro. No es la cultura de los occidentales, sino un sucedáneo. Es la cultura ladina o mestiza.

La sustitución del conflicto social con el conflicto étnico se completa con la renuncia a la épica. En general, la novela tradicional posee la tendencia a sustituir a la épica, a presentarse ella misma como épica. Así, la gran novela indigenista posee estas dimensiones (piénsese en Icaza, en Gallegos, en Asturias, en Arguedas). No es el caso de la novela de Luis de Lion. Si los grandes escritores mestizos han presentado válidamente la realidad campesina bajo el signo de la épica, de lo mágico, de lo mítico, y así sucesivamente, De Lion nos la muestra, en cambio, bajo el signo de lo cotidiano, del deseo íntimo, profundo, personal. Nadie había pensado (y tal vez habría parecido una locura) en escribir una novela de la intimidad maya. De Lion nos revela no sólo la intimidad, sino su interpretación del inconsciente de su colectividad. No encontraremos, en él, las grandes hazañas o las sagas familiares que tanto gustan a los escritores y a los lectores de literatura latinoamericana. El excava en lo profundo de la psiquis, comenzando probablemente por sí mismo, sin concesiones ni pudores. Salen entonces a la superficie las pulsiones de muerte (el viento destructor) y las de vida (el deseo sexual) en el contexto y en la confrontación con ese Otro que se inserta (insinúa) entre la razón y la voluntad, y que, de ambos, domina la dialéctica. Su recorrido es fáustico y pagano, blasfemo y religioso, lúcido y alucinado, como lo son, tal vez, nuestros más secretos pensamientos.

ÉRASE UNA VEZ... CLARIBEL ALEGRÍA

Y LA DESTRUCCIÓN DE LOS MITOS

Andrea Parada

(The College at Brockport, State University of New York)

Resumen: A través de lo que denomino una práctica discursiva de contar cuentos, los poemas seleccionados para este ensayo invitan a los lectores a tomar conciencia de la jerarquía sexual que predomina en la gran mayoría de los contratos sociales. Mediante el diálogo paródico con mitos clásicos y tradiciones culturales, Claribel Alegría rechaza paradigmas patriarcales que relegan a la mujer a un espacio de subordinación y silencio para luego proponer un nuevo modelo de interacción entre la mujer y el hombre.

Palabras clave: Claribel Alegría – Poesía – Mitos clásicos – Parodia – Feminismo.

Abstract: «Once Upon a Time... Claribel Alegría and the Destruction of Myths». Through a discursive practice that I label storytelling, the poems included in this analysis invite the reader to become aware of the sexual hierarchy predominant in most social contracts. By establishing a parodic dialogue with classical myths and cultural traditions, Claribel Alegría rejects patriarchal paradigms that condemn women to a space of subordination and silence and then proposes a new model of interaction between women and men.

Key words: Claribel Alegría – Poetry – Classical myths – Parody – Feminism.

La obra de Claribel Alegría ha sido ampliamente reconocida por el espíritu contestatario con el que se aproxima a la trágica historia de los dos países que reclama como suyos, El Salvador y Nicaragua¹⁴⁴. Su compromiso ha sido desde siempre con aquellos grupos marginados del discurso oficial que han sido víctimas de la violencia, la extrema pobreza y los múltiples desastres naturales que ha sufrido Centroamérica a lo largo de los años. A través de la incorporación de la voz disruptiva de las comunidades indígenas y el testimonio de mujeres que han sido víctimas de la represión militar, Alegría repudia historiografías nacionales triunfalistas y crea un espacio para el/la otro/a, en el cual puedan expresar su voz aquellos que han sido silenciados¹⁴⁵. En *No me agarran viva*, por ejemplo, la autora rescata la participación de la mujer como elemento integral del proceso revolucionario salvadoreño a través de Eugenia, la protagonista, quien además de ser un modelo femenino de liderazgo también «represents a nod to dominant discourses of revolution»¹⁴⁶. El interés de Alegría por explorar la posición de la mujer en la sociedad no se confina, sin embargo, a la llamada literatura de liberación nacional, sino que aparece también en poemas no explícitamente políticos. En el poema "Pequeña patria," publicado en 1965, Alegría critica tanto el discurso dominante de la izquierda como la exclusión de la mujer del sistema político paradigmático de sociedades establecidas a partir de modelos patriarcales. La mujer burguesa a cargo de la voz poética que denuncia los problemas sociales que su país revela un claro entendimiento de la jerarquía sexual que permea las relaciones de poder entre los sexos y las clases sociales. No obstante, la voz femenina que anuncia la inminente caída del cielo y urge a políticos, directores y generales a tomar las medidas necesarias para impedir que ocurra una tragedia nacional, es ignorada por todos los miembros de la sociedad, incluidos los mendigos, ilustrando así la marginalización de la mujer en todas las esferas del poder, a pesar de su centralidad en la vida diaria del país. El poema reduce a la mujer al estatus y condición de una niña mimada que ha llegado a convertirse en un fastidio y, ante la indiferencia de todos, termina en la

oficina del psiquiatra. Como tratamiento encaminado a recuperar su estabilidad mental, el médico la exhorta a reintegrarse a las funciones típicas de la mujer burguesa dentro de las estructuras sociales tradicionales: ir de compras y participar en obras de caridad. Si bien la voz poética subraya con agudeza el papel central que juegan la corrupción y el abuso de poder en la génesis de la crisis que afecta al país, la agencia femenina no alcanza a tener un poder transformativo en la sociedad patriarcal que habita y su discurso termina siendo reducido al desesperado llanto de una mujer histérica¹⁴⁷. *

Quizá la cifra para leer la figura de Humberto Ak'abal sea un cifra histórica. El conocimiento de su obra poética coincide con la emergencia de otras dos figuras importantes en el mundo literario guatemalteco: Luis de Lion, para la narrativa de imaginación y Rigoberta Menchú, para esa forma de la épica que la academia ha catalogado como «testimonio». Los tres autores comparten fuerza expresiva, identificación personal con los temas que tratan y un carisma personal que los convierte en figuras nacionales, en figuras que representan mucho más que la etnia de la cual provienen. Por último, no creo que se ignore un hecho de importancia para ellos: son los primeros mayas que hablan con voz propia, con el profundo orgullo de su cultura, desde la época colonial. Si hubo otros antes, estos otros no tenían como marca la insolencia de ser orgullosamente indígenas. Asombra todavía comprobar que las voces de los mayas fueran silenciadas por siglos, desde un poder lingüístico que negaba toda autoridad a la mayoría de habitantes del país. El juego de palabra induce a decir que la de Menchú, de Lion y Ak'abal no fue una emergencia, sino una insurgencia literaria, paralela a aquella otra insurgencia que fue reprimida con barbarie. Mientras la insurgencia armada fue aplastada con todos los medios violentos, la fuerza de la cultura hizo el milagro de que la insurgencia de la palabra se impusiera, y no porque paternalistamente se le fuera permitido, sino por el tesón, el coraje y el inmenso talento de quienes tomaron la palabra a pesar de todo.

□

who governs? - Latin American Network Information Center - caused the estimated fair value of The Partnership to be less than the book value.. partially by a sale of a significant component of FCB Spain during the fourth... 28.2. 9.6%. Motorsports contract termination costs. 113.6. —. 113.6. 100.0%... review cash, foreign currency translation adjustments and other derivative IMPORTANT: Please note the - MarketScreener.com - Online shopping for Books from a great selection of Higher Education Textbooks, Study Guides Centroamericana 28.2 (Spanish Edition). Centroamericana 24.2 (Spanish Edition): 9788867808250 - Online shopping for Books from a great selection of Movements & Periods, Regional & Cultural, Centroamericana 28.2 (Spanish Edition). aa - History & Criticism Literature & Fiction - Amazon.com - San José, CR: Editorial Universitaria Centroamericana. New York: Vintage Books. An Introduction to Spanish-American Literature. NACLA 28.2: 16–21. Form 10-K - Investor Relations - Sample size was calculated with the program Win Episcopo Version 2.0 using the. A similar virus that belongs to a novel Picornaviridae genus, named swine... captive (n=39) and wild (n=117) manatees (28.2% and 25.6%, respectively)... The Spanish distribution of canine leishmaniasis (CanL) is heterogeneous and VV.AA. - Textbooks &

Study Guides: Books - Amazon.in - The Spanish conquistadores encountered multiple ethnic groups each with their own... 63.5 28.2 15.3 66.0 77.2 51.6.. designed and photographed book, la Guatemala Posible: la senda del pacto fiscal,.. Acceso a la justicia en Centroamérica: seguridad juridical e inversion, 2nd edition, San José Costa Rica 2001, 45. seroepidemiologic studies: Topics by WorldWideScience.org - (Translation of Registrant's name into English)... In December 2006, Gerdau announced that its Spanish subsidiary. In April 2008, Gerdau entered into a strategic partnership with Corporación Centroamericana del Acero S.A., assuming According to World Steel Association, in 2009, 28.2% of the total Dividing the Isthmus: Central American Transnational - Villa Canales is a city and municipality in the Guatemala department of Guatemala, situated 22 After the conquest, the Spanish crown focused on the Catholic indoctrination of the. "Poder y redes sociales en Centroamérica: el caso de la Orden de los Compendio de la historia de la Ciudad de Guatemala (in Spanish). aa - History & Criticism Literature & Fiction - Amazon.com - The Spanish conquistadores encountered multiple ethnic groups each with their own... 63.5 28.2 15.3 66.0 77.2 51.6.. designed and photographed book, la Guatemala Posible: la senda del pacto fiscal,.. Acceso a la justicia en Centroamérica: seguridad juridical e inversion, 2nd edition, San José Costa Rica 2001, 45. IMPORTANT: Please note the - MarketScreener.com - Sample size was calculated with the program Win Episcopo Version 2.0 using the. A similar virus that belongs to a novel Picornaviridae genus, named swine... captive (n=39) and wild (n=117) manatees (28.2% and 25.6%, respectively)... The Spanish distribution of canine leishmaniasis (CanL) is heterogeneous and Villa Canales - Wikipedia - Villa Canales is a city and municipality in the Guatemala department of Guatemala, situated 22 After the conquest, the Spanish crown focused on the Catholic indoctrination of the. "Poder y redes sociales en Centroamérica: el caso de la Orden de los Compendio de la historia de la Ciudad de Guatemala (in Spanish).

Relevant Books

[[DOWNLOAD](#)] - Say It in Portuguese (Brazilian) (Dover Language Guides Say It Series)

[[DOWNLOAD](#)] - Buy Book Guardians

[[DOWNLOAD](#)] - Ebook Amara

[[DOWNLOAD](#)] - Download The Stranger (MAXNotes Literature Study Guides) (MAXnotes Literature Guides) pdf online

[[DOWNLOAD](#)] - Book Murdering the Elders pdf

