

The SCOLAS Journal

Volume 5 2026

Southwest Council of Latin American Studies

THE SCOLAS JOURNAL

The SCOLAS Journal is devoted to the publication of discourse on Latin America from an interdisciplinary perspective and invites submission of original, unpublished articles on Latin American Studies from all relevant fields of study, including but not limited to: History, Political Science, Literature, Linguistics, Anthropology, Art, Sociology, Music, Geography, and Pedagogy; as well as creative works, such as short fiction or poetry. Submitted articles will go through a blind peer review process. Current membership in SCOLAS is not required for submission, but will be required if the article is accepted for publication. Articles may be in English, Spanish, or Portuguese.

GUIDE FOR AUTHORS

For Submissions

Original, unpublished academic articles and creative works must follow the guide for authors found on the SCOLAS website: www.SCOLAS.org

The SCOLAS Journal is published by the Southwest Council of Latin American Studies.

© 2026 No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise without the prior written permission of SCOLAS.

ISBN: 979-888992472-2

Cover Photo by: Erik Larson
Cover Textiles: sourced from Pexels
Book Design by: Katherine Noble

THE SCOLAS JOURNAL ADVISORY BOARD

EDITORS

Erik Larson

Associate Professor of Spanish
Brigham Young University

Mario Morera

Associate Professor of Spanish
Stephen F. Austin State University

ASSOCIATE EDITORS

Juan Carlos Ureña, Stephen F. Austin State University
Jeana Paul-Ureña, Stephen F. Austin State University
Bryan Tarpley, Texas A&M University
Paulo Dutra, University of New Mexico
Mary Fanelli Ayala, Eastern New Mexico University
John Mason Hart, University of Houston
Mark D. Barringer, Stephen F. Austin State Univesity
Yolanda Bache Cortés, Universidad Nacional Autónoma de México
Geni Flores, Eastern New Mexico University

CONTENTS / CONTENIDO

HISTORY, SOCIETY, AND CULTURE / HISTORIA, SOCIEDAD Y CULTURA

The Failure of Bernardino de Sahagún’s <i>Coloquios y Doctrina Cristiana</i> (1564) as an Instrument of Evangelization	≈	11
Carlos Macías Prieto		

LITERATURE, THEATER, AND FILM / LITERATURA, TEATRO Y CINE

El Programa Bracero en <i>Macho! A Novel</i> (1973) de Victor Villaseñor	≈	31
Jaime Chávez		
Mito y sacrificio en <i>Tirana memoria</i> de Horacio Castellanos Moya	≈	45
Rodrigo Figueroa		
Postcolonial Punchlines: Rethinking Mexico’s Funniest Men, Cantinflas’s <i>Peladito</i> and Tin Tan’s <i>Pachuco</i>	≈	61
Debarati Byabartta		

CREATIVE WORKS / SECCIÓN CREATIVA

Carolyn Mohajeri	≈	81
The Orality of Spirituality		
Adriana Domínguez	≈	97
Brown in Academia		
George Cole	≈	98
Águila Solitaria		
Confesiones del Chapulín Colorado		
El Santo		
Kalimán y la Mente de Silicio		
Yo soy el Chavo del 8		
Natascha Scott-Stokes	≈	107
Chile through the eyes of two English writers		

BOOKS REVIEW / RESEÑA DE LIBROS

Alejandro Cortázar	≈	116
Reseña de <i>Representaciones del espacio fronterizo en la literatura mexicana del siglo XX</i> de Sergio M. Martínez		

COVER PHOTO REFLECTION

by Erik Larson

When I took this photo at Machu Picchu last summer, I don't think I realized that I had framed my photo within a literal stone frame, almost as if I were taking a photo of a photo.

What other eyes had viewed this frame? Did they see it as a moment in time worth capturing, sharing, printing, and displaying on their wall? Or was it just what they saw every day, nothing special?

One can't help but imagine past lives when visiting a site like this, thinking, for example, of the minds who knew how to organize architectonic structures to maximize absorption of the sun's rays. Or how to carefully place stones in public gatherings spaces to create the acute sonorous experience. Who established the practical and political side of the city as an outpost of the Incan empire, strategically placing it at the border between the heady highlands and the lower jungle terrain? Were they thinking of making history, or just living their normal lives?

The marked discrepancy between the everydayness of those who resided there, whose lives are monumentalized through the stone structures they left behind and the mystique with which the tourist approaches the site is palpable. The photo within the photo reminds us of these other eyes for whom the place was not a tourist destination, but rather, a home. These are the eyes that were aware of the city, who held onto this secret, even before it was "discovered" by Hiram Bingham. (Of course, when Bingham arrived, there was still a family living there.)

This abyssal gap, one that doubtless provokes a sense of wonder, can also drive us to engage and construct bridges. Maybe Latinamericanist scholarship is always enmeshed within a tapestry of discrepant gazes. Driven by distances that tantalize, we seek to grasp, albeit momentarily, the other frame.

HISTORY, SOCIETY, AND CULTURE HISTORIA, SOCIEDAD Y CULTURA

**The Failure of Bernardino de Sahagún's *Coloquios y Doctrina Cristiana*
(1564) as an Instrument of Evangelization**
Carlos Macías Prieto, Williams College

The Failure of Bernardino de Sahagún's *Coloquios y Doctrina Cristiana* (1564) as an Instrument of Evangelization

Carlos Macías Prieto
Williams College

Abstract

The *Coloquios y doctrina cristiana* (1564), a bilingual Nahuatl and Spanish text attributed to Fray Bernardino de Sahagún, reconstructs the encounter and debate between Twelve Franciscans friars and a group of Indigenous lords and priests, an event which purportedly took place in 1524, soon after the fall of Mexico-Tenochtitlan in 1521. Even though imagining this encounter is fascinating, the historicity of such an event has been questioned, leading scholars to interpret the *Coloquios* not as a representation of an actual historical event but as a product of the imagination that sought to convince the Indigenous population of their conversion into Christianity. Seen as a doctrinal text, this essay examines the response of Indigenous rulers and priests to the demands of the friars to surrender and abandon their Indigenous religious practices. I argue that by tracing the Indigenous voices in the Nahuatl text it becomes clear that while the weakened Indigenous nobility accepts the demands of the friars, the native priests never accept as they do not respond to the friars' demands to relinquish their Indigenous religious practices. Their silence, in turn, points to the moment in which Indigenous religious practices become clandestine. Hence, the representation of the response of the native priests betrays the text as a successful instrument of evangelization.

Keywords: Bernardino de Sahagún, *Coloquios y doctrina cristiana*, Nahua religion, Nahua intellectuals, Twelve Franciscan friars

The Failure of Bernardino de Sahagún's *Coloquios y Doctrina Cristiana* (1564) as an Instrument of Evangelization

Ya que pensaban los religiosos que con estar quitada la idolatría de los templos principales del demonio, y con venir algunos a la doctrina y bautismo, estaba todo echo, hallaron que era mucho más lo que quedaba por hacer y vencer... como estaban a ellas [las idolatrías] acostumbrados de tantos años atrás y tiempos, y las tenían heredadas no solo de padres y abuelos, sino de muchos abolorios, no era maravilla que se les hiciese dificultoso dejarlas, mayormente instigándolos el demonio, que debía de aparecer como solía, y los amenazaba si le dejasen de servir con sus sacrificios, y los solicitaba por medio de sus ministros los sacerdotes de los ídolos; que estos fueron siempre los que contradijeron y impugnaron la verdad de la fe por sus intereses, como se ve en las historias y vidas de los apóstoles y mártires.

–Fray Gerónimo de Mendieta,

Historia Eclesiástica Indiana (1596).

Yo ya dije que me obliga
a rendirme a ti la fuerza;
y en esto, claro se explica
que no hay violencia
que a la voluntad impida
sus libres operaciones;
y así, aunque cautivo gima,
¡no me podrás impedir
que acá, en mi corazón, diga
que venero al gran Dios de las semillas!

–Sor Juana Inés de la Cruz, *Loa al Divino Narciso* (1689).

In the epigraphs above—one written by a Franciscan Friar in the late sixteenth century, the other by a Hieronymite nun in the late seventeenth century—the persistence of idolatry among Indigenous peoples is clear. Even though these two authors wrote almost a century apart from each other in two different genres, one as a historical treatise, the other as a theatrical production, both authors refer to the same historical moment and engage a similar problematic. While Mendieta writes about the continuing idolatry and resistance of Indigenous priests to accept the Christian doctrine after the military conquest and the Franciscan friar's systematic campaign to destroy

Indigenous temples and idols in 1524, Sor Juana's allegorical representation of the conquest also presents Indigenous peoples' resistance to submit to the Christian religion in the response of "Occidente," the character in Sor Juana's play which represents idolatry. Consequently, both passages make clear that it would be difficult, if not impossible, for Indigenous priests, and Indigenous peoples in general, to abandon their religious practices and adopt the Christian faith. As the reflections of both authors cited above illustrate, Indigenous peoples would continue their religious practices and even in the face of, as Sor Juana explains, the violence and force of the colonial order, nothing would impede them from venerating, in their hearts, the gods they had revered for centuries. This refusal of the natives to surrender their religious practices is clear throughout the first half of the sixteenth century, and beyond; one would only have to recall the execution of Don Carlos Ometochtzin, lord of Texcoco, in 1539 and Fray Zumárraga's role as inquisitor from the mid-1530s to the early 1540s. Hence, Indigenous peoples continued their religious practices decades after the military conquest of Mexico-Tenochtitlan and after the Franciscan friars began their projects of evangelization and their systematic destruction and prohibition of native religious practices. Robert Ricard's well-known monumental study of the evangelizing methods of the Mendicant Orders in New Spain from 1523-1572 attests to the perseverance of Indigenous idolatry during this initial phase of conquest.

Interestingly, the *Coloquios y doctrina cristiana* (1564), a text attributed to Fray Bernardino de Sahagún (c.1499-1590), references the same historical moment and a similar problematic to the one Fray Gerónimo de Mendieta (1525-1604) and Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) present. Sahagún's text purportedly reconstructs the encounter and debate between the Twelve Franciscan friars and Indigenous lords and priests and their eventual surrender, an event which, some argue, took place in 1524, soon after the arrival of the Twelve Franciscan friars who were given the task of evangelizing the newly colonized territories of New Spain.

Even though imagining this encounter between Christian friars and Indigenous nobles and priests is fascinating, the historicity of such an encounter and debate has been questioned by prominent scholars. As the renowned Mexican anthropologist and historian Miguel León-Portilla and others have shown, while distinguished authors such as the anthropologist Zelia Nuttall and ethnologist Walter Lehmann argued for the historicity of the event and the *Coloquios* as a fair representation of the historical encounter during the first half of the twentieth century, authors such as Ángel María Garibay later interpreted the *Coloquios* not as a representation of a historical event but as a product of the imagination, pointing out that "La obra es más literatura que historia" (241). Yet, more recent scholars, authors such as the anthropologist Jorge Klor de Alva and León-Portilla himself, have taken a more moderate position, seeing the

Coloquios as a reconstruction of a possible historical event, somewhere between imagination and a historical event, since the text is supposed to be based on “notas y memorias” (notes and memories) Sahagún inherited from the friars who allegedly participated in the dialogue between the friars and the native nobility and priests (León-Portilla 23-24).

This essay does not seek to enter into this debate on the “historicity” of the *Coloquios* as it would be difficult to argue for the veracity or the fictitious nature of the event. Instead, my essay treats the *Coloquios* as a doctrinal text which sought the conversion of Indigenous peoples by foregrounding the surrender of both the Indigenous nobility and Indigenous priests as an example of the truth of the Holy Gospel. I argue that in tracing the voices of both Indigenous lords and Indigenous priests it becomes clear that while the weakened Indigenous nobility accepts the demands of the friars, Indigenous priests never accept as they do not respond to the friars’ demands. Their silence, in turn, points to the moment in which Indigenous religious practices become clandestine. Far from surrendering to the Christian faith, their initial response and consequent silence points to how Indigenous religious practices went underground, a reading which is not too distant from the problem of idolatry Mendieta and Sor Juana present decades later. Hence, the representation of the priests’ response contradicts the success of the friars’ project of evangelization. The voice and silence of the native priests, in fact, points to the clandestinity of pre-Hispanic religious practices after the military conquest of 1521.

Before proceeding with my reading of Indigenous voices in the *Coloquios*, it is important to consider key aspects of the text which will help us explain how and why the text was produced. Fortunately, parts of the manuscript of the *Coloquios* have survived in the archives of the Vatican, and the labor of León-Portilla and his collaborators have made a facsimile copy of the original available to a broader readership. The facsimile copy shows that the manuscript consists of two texts. On the left side, the Nahuatl text, and on the right, the Spanish version. According to León-Portilla, even though the text is a collaboration between Sahagún and his native collaborators, both the Nahuatl and Spanish texts are written by the same Indigenous scribe, Alonso Vegerano, one of the *colegiales* (Nahua scribes) Sahagún mentions in the text (36). This is important to mention because it will prevent us from simply attributing the Spanish text to Sahagún at the same time that we can recognize Indigenous collaboration in the production of both the Nahuatl and Spanish versions of the texts. As the recent work of literary scholar Victoria Ríos Castaño has shown about the Spanish translation of the *Florentine Codex*, a text produced under similar circumstances and often attributed to Sahagún: “The authorship of the Spanish translation, which has been commonly regarded as Sahagún’s work, has come under scrutiny in recent years and appears to be leaning, like the authorship of the Nahuatl text, towards the Nahua assistants” (216). Thus, one should not

treat the Spanish text as simply a translation of the Nahuatl text by Sahagún. As a collaborative project, both texts can provide important information to help us trace the voices of the Indigenous governors and Indigenous priests. Additionally, the polished and unified writing of the manuscript suggests that, as León-Portilla has argued, the manuscript was prepared for publication but was never published (León-Portilla 25). While it would be easy to conclude that this censorship of the publication of the text itself represents the failure of the *Coloquios* as an evangelizing tool, one must consider the existing sections of the text to see if it is possible to identify in the voice of the natives their rejection of the Christian faith.

The manuscript begins with a title page which reads “Colloquios y Doctrina Christiana con que los doze frailes de San Francisco enviados por el Papa Adriano Sesto y por el Emperador carlos quinto: convertieron a los indios de la nueva España en lengua Mexicana y Española” (37). Behind the title page, on the verso side of folio 27, we find the prologue, written in Spanish, in which Sahagún provides a brief narrative of the history of the Franciscan Order from the arrival of the Spaniards in the Americas to the year 1564, the year the text was written. After this brief narrative on Franciscan history, Sahagún explains the four foundational principles of the Christian doctrine to later explain how the Twelve Franciscan friars went about evangelizing the Indigenous nobility. Sahagún concludes the prologue by stating:

En gran manera son eficaces estos fundamentos para persuadir a la sancta fe católica a gente ajena de todo conocimiento de las cosas divinas en gran parte lisiada en el conocimiento de las cosas humanas. Puestos estos fundamentos proceden luego ordenadamente a dar las noticias de los errores en que estaban y de lo que les convenía creer para salir de ellos... y esto con estilo llano y claro, bien medido y proporcionado a la capacidad de los oyentes, según parecerá en el proceso de la obra que se sigue (74).

From the description of the four evangelizing principles and the process by which the doctrine was to be taught, it is clear that the text of the *Coloquios* was written as an evangelizing tool, outlining what had to be done in order to persuade those who had not received the Holy Gospel. What is more, the text would reveal the process of persuasion as the text unfolds.

A brief note directed to the reader after the prologue further illustrates that the text of the *Coloquios* was designed as an evangelizing tool. The note, also written in Spanish, explains that the text is a *doctrina* (Christian doctrinal text) which the Twelve Franciscan friars used at the beginning of their evangelizing mission and that the original *doctrina* was preserved in “papeles y memorias” (written papers and memories) until the year of 1564 when they were converted

into “lengua mexicana bien congrua y limada” (75). The note also explicitly states the contents of the text: “va este tratado distinto en dos libros: el primero tiene treinta capítulos que contienen todas la pláticas, confabulaciones y sermones que uvo entre los doze religiosos y los principales y señores y sátrapas de los indios hasta que se rindieron a la fe de nuestro señor Jesu Cristo y pidieron con gran insistencia ser bautizados...” (75). This passage is key because it clearly states that Book One consists of thirty chapters which include the dialogues, talks, and sermons between the friars and the native nobility and native priests. This passage is important to my reading of the *Coloquios* because it shows that, for Sahagún, the text illustrates the process by which the native nobility and the priests surrendered to the persuasion of the friars. Hence, it is clear that the text was intended as an example to illustrate the process by which the native governors and priests submitted to the word of the Christian God.

Interestingly, the manuscript also includes a list of the titles (or themes) of the thirty chapters in Book One and Book Two. Judging by the titles, at least two of the missing chapters in Book One appear to have contained compromising information on the response of the natives and how they submitted to the friar’s demands. For instance, the description for chapter 16 states: “de la altercación que uvo entre los principales y los sátrapas de los ídolos tomada ocasión de lo que se dixo en el capítulo precedente: conviene saber que sus dioses no fueron poderosos para los librar de las manos de los españoles” (76). The description of the theme in this chapter is revealing: it illustrates that there was a conflict between the Indigenous lords and the Indigenous priests after the friars told them that the gods Indigenous people venerated were not strong enough to save them from the Spaniards (76). One can only wonder what the friars told the natives about their gods and what caused the tension between the Indigenous lords and priests. It would also be interesting to know if the voices of both the native lords and priests reappear in the text and what they reveal about the conflict. Unfortunately, we will never know (unless the missing chapters of the text appear in some archive in the future). Could it be that this chapter included information which would lead the Ecclesiastical authorities to censor the text? Similarly, chapter 21 is described as the chapter in which “se pone la plática que hicieron los señores y sátrapas a los doze, rendiéndose por siervos de Dios y renegando sus dioses” (76). This chapter, like chapter 16, appears to have contained important information about how the native nobility and the native priests surrendered. However, since we do not have access to these parts of the text, we can only wonder what the voices of the Indigenous nobility and the priests revealed about their response to the friars’ demands.

Another approach one could take to try to understand the content of the missing chapters is to try to reconstruct these chapters by borrowing from other texts attributed to Sahagún and his native assistants, as historian Ana de Zaballa has suggested since both the *Coloquios* and other Sahaguntine texts

were developed around the same time, in the same place, and with the same goal of facilitating the evangelization process (831-832). However, in taking this approach scholars would only speculate and end-up creating a text of their own, picking and choosing what Sahagún, his *colegiales*, and informants would have included in each of the missing chapters. Consequently, as I suggested above, a better approach is to study the sections and chapters which have survived and avoid speculating on what the missing chapters “would” or “could” have said.

The first five chapters of the *Coloquios* consist of a monologue by the friars who ask the Indigenous lords to listen carefully to what they have to say. Thus, chapter one begins by presenting the voice of the friars who state: “Tlaxiqualmocaquiltican totlaçovuane, y[n] njca[n] a[n]moneltitoque, y[n] njca[n] a[n]mocequjxtico, y[n] ammexica y[n] antenochca, in antetecuti, in antlatoque:” [Please listen carefully, our beloved, you who have come here to inform yourselves, you who have come here together, you Mexica, you Tenochcas, you lords, you rulers] (101-103). It is clear from these opening lines of the *Coloquios* that the friars speak to the Indigenous governors, and throughout the first five chapters of the text there is no dialogue. Using phrases like “Tlaxiqualmocaquiltican” [Listen well!] (103) and “Ma qujcaqujcan ma qujmatica” [Listen, understand!] (103), the friars demand the native governors listen and accept the Christian doctrine without allowing them to interject or respond. Hence, in the first five chapters, the supposed dialogue appears to be more of a sermon. Instead of allowing the native voices to respond, the friars anticipate how the Indigenous nobility would respond to their demands by using expressions such as “Auh aço a[n]quitoa in axcan” [But maybe now you say] (109), “Auh aço antlatlanj, in axcan aço anqujtoa” [But maybe you ask, maybe now you say] (115), and “Auh ayo anqujtoa in axcan” [And, now, perhaps you say] (121). Thus, in the first five chapters of the text there is no dialogue but a monologue where the friars explain to the Indigenous lords the Christian doctrine.

Interestingly, it is not until chapter six where the voice of the “*señores y principales*”, that is, the Indigenous lords, finally appears to respond to the sermon of the friars. It is important to make this clear to not conflate the voice of the Indigenous nobility with the voice of Indigenous priests. As the opening statement to this chapter explains: “Vnca[n] mjtoa inquenjn tlananqujlque jn tetecuti in tlatoque. Injquac o[n]tlan ontzonqujz in jntlatoltzin j[n] matlactin omome Padreme, njman ce iehoa[n] in tetecutin tlatoque omoquetz, qjmotlapalhu in teupixque auh achitzin cente[n]tlj onte[n]tlj ic oqujcuep in jmjhiiotzin in jntlatoltzin.” [Where it is told how the lords—the rulers—responded. When the speech of the twelve friars concluded, then one of the lords, the rulers, stood up, greeted the friars, and little by little, one lip, two lips, with this he returned his breath, his words] (137). The native voice appears here for the first time to respond to the sermon of the friar who had spoken in the

previous five chapters. It is also important to emphasize here that, as the opening description of the chapter explains, this is the voice of one of the *señores*, an Indigenous lord. Hence, the Indigenous voice here is the voice of an Indigenous governor who responds to the imposing voice of the Franciscan friars.

Another important thing to note about the voice of the native nobility is that, unlike the voice of the friars, even when it is written in Nahuatl, the native voice in chapter six preserves Nahuatl speech. From the opening lines to the chapter the reader can identify the use of Nahuatl *difrasismos* (diphrasisms) and Nahua concepts in the voice of the Indigenous governor. For instance, the opening statement to the chapter introduces the native lord greeting the friars with the words: “auh achitzin cente[n]tlj ic oqujcuep in jmjhiiotzin in jntlatoltzin” [little by little, one lip, two lips, with this he returned his breath, his words] (137). The expression, “Cente[n]tlj onte[n]tlj” [one lip, two lips] is a Nahua diphrasism which refers to communication through interpreters. Similarly, the expression “oqujcuep in jmjhiiotzin in jntlatoltzin” [he returned his breath, his words] is a Nahua expression which refers to a response in Nahua speech. Consequently, from the beginning of the chapter, and even before the Indigenous lord’s voice appears in the text, the reader can register a distinct type of speech full of diphrasisms, metaphors, and reference to the Mesoamerican worldview. The entire speech of the Indigenous lord uses similar language in his response, presenting several Nahuatl diphrasisms and Nahua speech forms, expressions such as “in amatzin in amotepetzin” [your water, your hill] to refer to the city from where the friars came from and “ca mjxtitlan, aiauhitlan” [from the clouds, from the fog] to express an unknown, distant place (137). In this way, the Nahuatl text of the *Coloquios* preserves Nahua speech, the voice of the Indigenous nobility.

It is also important to note that the voice of the Indigenous nobility does not affirm itself as the imposing and threatening voice of the friars. On the contrary, the voice of the *señores y principales* represented in the text is the voice of a weak and defeated Indigenous nobility. Early in the chapter, the Indigenous nobles present themselves as defeated, telling the friars that there is little they can say given their condition now that their political leaders are dead. If the former rulers of México-Tenochtitlan, Texcoco, and Tlacopan were still alive, they explain, they would be able to respond with a great speech (139). Hence, the post-conquest Indigenous nobility does not see itself as capable of sustaining a dialogue with the friars. Thus, they defer the dialogue to the Indigenous priests, those who continue guiding and governing them “yn jpampa in tlaieculitlo, ca in toteoua[n] yn jntlacaceuhcava cujtlapillj ahtlapallj. In tlamacazque, in tlenamacaque, auh in quequetz[al]cova mjtóa” [in relation to the service of those who are our gods, whose merit is the tail, the wing [the people]: the offering priests, those who offer the fire, and also those who are called quetzalcoatli] (139-141). This deferment of authority to the Indigenous priests is important

to highlight because it illustrates the Indigenous nobility’s feelings of incapacity to respond to the demands of the friars. At the same time, it also illustrates the central role Indigenous priests played in their society and their role as guardians of “teutlatollj” [the divine word] (141). Hence, the Indigenous nobility cannot respond to the spiritual demands of the friars as they are only in charge of the terrestrial realm, of war, tribute, and the civil government of the people (141). Consequently, the native nobles request the friars to allow them to summon the Indigenous priests to respond to the sermon and demands the friars present in the first five chapters.

In the following chapter, chapter seven, the native priests respond to the friars. Like the speech of Indigenous lords, the Indigenous priests also present themselves as weak, but not as impotent as the native lords. After asking the friars where they came from and if they had really come to bring them “Yn jamux, yn jtlacujlol, in ilhuicac tlatolli, in teotlatolli” [his book, his painted book, the celestial word, the divine word] (147), the native priest responsible for responding to the Christian friars explains the dire condition of Indigenous peoples and wonders what they can respond given their circumstances. He states: “Auh in axcan, tlein, quenamj ca tlehuatl in tiqujtozque in tiqueyazque amonacazpantzinco mach titlatin, ca çan timacevaltontli, titlallope, ticoquiyoque, tivaçoque, titoxonque ticcoque, titeupohuque” [And now what, what will we say, in what way, what will we raise to your ears? Are we anything at all? Because now we are only scumbags; we are earthy, muddy, threadbare, miserable, sick, afflicted] (149). This passage illustrates that the native priests are not the powerful priesthood of pre-colonial times. Their power is limited. Yet, they embraced the challenge to respond to the friars. Even if their speech might bring them negative consequences and their ruin, they will respond. In their discourse, the reader finds a tone of defiance. The native priest tells the friars, “anqujmjtaluja ca amo nelli teteu in toteuvan. Ca yancuic tlatolli in anqujmjtaluia... Ca in totechiuhcava[n] yn oieco, yn onemjco tlaltipac, amo iuh qujtotiuj, ca iehoantin techmacatiuj yn jntlamanjtiliz, iehoantin qujneltocatiuj, quintlaieculititiuj, qujn maviztilitiuj in teteu” [You have said that our gods are not true. These words you speak are news to us... Because our ancestors, who came into being and lived on earth, did not speak like that. Truly, they gave us their way of life; they held the gods to be true, they served them, they revered them] (149-151). Here we see the direct engagement of the Indigenous priest with the Christian friars. The Indigenous priest affirms the legitimacy of their gods and challenges the statement of the friars who deny the legitimacy of their ancient gods by grounding his speech on the millenary knowledge and traditions which his ancestors had passed to them for generations. This type of response is clearly different from the timid response of the native nobility who felt incapable of responding to the friars.

Soon after, the Indigenous priest ends his speech by reminding the friars

of the danger of asking the people to relinquish their religious practices. While accepting that the Indigenous lords had been defeated militarily, the Indigenous priest restates that the people may rebel if they are asked to abandon their religious practices. In what appears to be a challenging tone, the native priest states: “Maçanoçoc ye inio yn oticcauhque, in oticpoloque in otoncuiloque, in oto[n]cavaltiloque im petlatl, in icpalli. Ca ça oncan tonotiazque, ça tictzaccutiazque ma topa[n] xicnochiuilica” [It is enough what we have already given up, what we have lost; what has been taken away from us, what has been prohibited, the mat, the seat [of our command]. If we remain in the same place, we will cause [the lords] to be imprisoned] (155). This statement is important to highlight because far from showing that the Indigenous priests are considering surrender, it challenges the friars to reconsider what they are demanding and the consequences it may have. The passage also reveals a tone of exasperation in the Indigenous priest’s voice when he states that it is enough for the native peoples to have already lost their government, a clear reference to the military conquest and subsequent colonization. He then finalizes his speech by stating: “Ma topa[n] xicnochiuilica in tlein anqujmonequjltizque. Ca ixquich ic ticcuepa, ic ticna[n]quilia” [Do with us as you please. That’s all we say [to you], that’s all we respond] (155). By ending his speech with these words of defiance, the Indigenous priests refuse to submit to the friars’ demands.

In the chapter that follows, chapter eight, the Franciscan friars respond to the defiant speech of the Indigenous priest. This chapter is important to my reading of the native voice in the text because, even though the native voice appears briefly, it is the last instance in the text where the native voice appears. Hence, the chapter contains an important passage in which the reader encounters the Indigenous people’s response to the ultimate threat of the friars. But which native voice do we encounter here? Is it the voice of the Indigenous lords or that of the Indigenous priest? It is important to engage this question because the voice that appears in this chapter determines the outcome of the narrative.

The response of the friars to the speech of the native priest in this chapter begins with the friars telling the Indigenous priests that their ancestral gods are false gods (157) and that they have been living in darkness since they have not known the true and only God (159). But now that the Christian God had been revealed to them, the friars insist, they have no other option but to accept the Christian Faith or face the wrath of God himself, and ultimately, their extermination. As the friars explain: “Auh in axca[n] ixtlacamo ianquicaquiznequj in jhiyotzin in jtlatoltzin dios (in uel iechoatzin amechmomaquilia) cenca amouitjzque auh in dios in oqujmopevualtili in amopopoloca qujmotzo[n] quixtiliz ancempoliuizque” [But now, if you refuse to listen to the reverend breath, the word of God, (he is the one who truly gives it to you), you will be in great danger. And God, who began your ruin, will bring it to completion, and then you will perish completely.] This is a critical moment in the text because it

illustrates the ultimatum the friars give to the Indigenous priests, and governors, to accept the word of God. The friars had patiently explained to both the Indigenous lords and priests how and why their religious practices were wrong and who the true and only god was. As evidence of their eventual ruin, the friars reference the present condition of Indigenous peoples; if they continue to resist, they insist, it would lead to their total destruction and ruin. This last statement by the friars is a direct threat of what was to come if they failed to submit, a sort of spiritual *Requerimiento*.

What follows is the passage I mentioned above that is often attributed to the voice of Indigenous priests, an attribution which seems, to me, to be wrong. For instance, León-Portilla explains that the Indigenous voice that appears in the passage is that of the Indigenous priests. Consider León-Portilla’s translation of the passage:

Ynjquac oiuhqujcacque in	// Cuando hubieron escuchado esto
in tlatoque,	// los gobernadores
njman qujmotlatlauhtilique	// entonces rogaron a los sacerdotes,
in teupixque qujmolhuilique,	// les dijeron:
Totecujoane,	// –Señores nuestros,
ca njcan ticcuj	// aquí cogemos,
nican ticana	// aquí tomamos
in iuhquj amotlatoltzin...	// tal com es vuestra palabra...
aujque, quenamique,	//¿Quiénes son, cómo son,
campa vallaq[ue]	// de dónde vinieron
in tiqujntoteutia	// aquellos que nosotros tenemos por dioses,
in tiqujtlatlauhtia. (161)	//aquellos a quiénes nosotros hacemos súplicas?

Even though León-Portilla’s translation of this passage shows that the native rulers (the *tlatoque*) were the ones to respond, he attributes the speech to the native priests when he states: “Esta pregunta de los sacerdotes nativos tiene ya, al parecer, un tono edificante. Se introduce tal vez en la reconstrucción del antiguo diálogo como para mostrar la buena disposición de los sacerdotes nahuas” (161). Thus, León-Portilla attributes the speech in the passage cited above to the native priests instead of attributing it to the native lords. The confusion may be rooted in the fact that León-Portilla translates the Nahuatl word “teupixque” as *sacerdotes* (priests) instead of *padres*, the word he uses to refer to the Franciscan friars. Thus, his translation of the word “teupixque” as priests is problematic given that, throughout the Nahuatl text, the Nahuatl word *teupixque* refers to the friars.

Similarly to León-Portilla’s interpretation of the aforementioned passage, anthropologist and ethnohistorian Danièle Dehouve attributes the speech in the passage to the voice of the native priests. Citing the passage, she explains: “Los

sacerdotes a su vez indican a los franciscanos que aceptan dialogar con ellos: ‘aquí cogemos, aquí tomamos tal como es, vuestra palabra. Que no se altere vuestro corazón’” (203). In this way, Dehouve, just like León-Portilla, attributes the speech in the passage to the native priests rather than attributing it to the native lords.

Mexican anthropologist Jorge Klor de Alva’s translation of the same passage creates ambiguity on the native voices that appear in the passage. For instance, he translates the Nahuatl word *tlatoque* as “speakers” (133) which creates confusion on which voice appears in the passage. While the trained scholar in Nahuatl can easily understand that the Nahuatl word *tlatoque* (“those who speak”) refers to Indigenous rulers, the literal translation may be confusing to those who are not familiar with the meaning of the Nahuatl term. Similarly, Klor de Alva’s translation of the Nahuatl word *teupixque* as “divine guardians” (133) creates confusion as it mystifies the meaning of the word and does not make clear if it refers to the Christian friars or the native priests.

My own translation of the passage in relation to the way in which the voices of the native lords and native priests appear in both the Nahuatl and the Spanish versions of the text make clear that the ones responding to the Franciscans are the Indigenous lords, not the priests. As the Nahuatl text (and my translation) shows:

Ynjquac oiuhqujcacque in
in tlatoque,
njman qujmotlatlauhtilique
in teupixque qujmolhuilique,
Totecujoane,
ca njcan ticcuj
nican ticana
in iuhquj amotlatoltzin... (160)

// When, in this manner, they heard it,
// the governors,
// then they pleaded to
// the friars, they said
// “Oh, our lords
// : here we take
// here we take hold of (grab),
// in that manner, your revered words...

The Nahuatl text clearly shows that the ones who are responding here are the Indigenous lords, the *tlatoque*, who turn to the friars, the *teupixque*, and say to them, “Oh lords: here we take, here we take hold of, in that manner, your revered words...” Even if the use of the word “teupixque” here might raise the question if the Indigenous lords are speaking to the Indigenous priests, it is clear that the Nahuatl text uses the word “teupixque” to refer to the Franciscan friars throughout. Moreover, the Spanish version of the text shows that the Indigenous lords are the ones who responded. For instance, the Spanish text states, “Aviendo oydo esto los señores y principales lo arriba dicho, dixeron, ‘Señores nuestros, oydo avemos lo que dezís del conocimiento de nuestros dioses y de su origen y condición...’” (90). There is no reference here to the “sacerdotes” or “sátrapas”, the two terms the Spanish text uses to refer to the native priests. On the contrary,

it shows that the native voice which responds to the friars is the voice of the “señores y principales,” the two terms used in the Spanish text to refer to the Indigenous lords.

I emphasize the importance of determining that the native voice that emerges as a response to the final threat of the friars is the voice of the native lords because it points to the moment in the text where the voice of the Indigenous priests goes mute. The native priests do not respond to the ultimate threat of the friars; instead, there is silence from the Indigenous priests. Moreover, in the chapters that follow, as the friars explain to the Indigenous nobles and priests who the Christian God is, the Indigenous voice does not appear again, even though the discourse of the friars is directed at the Indigenous priests. Thus, the text returns to the monologue of the friars we encounter in the first five chapters, and throughout the remaining six chapters, the voice of the Indigenous priests does not appear, even if the friars are speaking directly at them and scolding them for their idolatry (179). One can only imagine the native priests in silence as they hear the friars’ sermons about who is the true and only God and how they had been fooled by their gods into idolatry.

I read the silence of the Indigenous priests as the moment in which the native religion goes underground. Unlike the Indigenous lords who accept the words of the friars and seem frightened, the native priests do not respond to the friars’ threats. The last instance in which the voice of the native priests appears is in the previous chapter, chapter seven, where they tell the friars to do with them as they please (155). In their final response and in their silence to the threat of the friars, the reader can register the Indigenous priests’ rejection of the friars’ demands. While the friars continue insisting that their pre-Hispanic gods were really “devils” and had fooled them, there is silence from the Indigenous priests. This silence represents their position of resistance. The friars could do with them as they pleased, and the Christian God himself could annihilate them, but they would not submit to the demands of the friars. I read this silence as the moment in the text (again, in the existing chapters) where the native priests make their case clear and show their unwillingness to submit. Hence, in the chapters which have survived we do not see a favorable response of the native priests to submit. It would be interesting to know if the voice of the native priests re-appears in the missing chapters as evidence of their submission to the friars; however, we will never know until those chapters appear in some archive.

In sum, the silence of the Indigenous priests and their indifference to the demands of the friars reflects the unwillingness of the native priest to submit and the resistance Mendieta references in his history and Sor Juana presents in her *Loa*. If Sahagún had set out from the beginning to create an effective instrument of evangelization—i.e. a *doctrina*—using as an example the submission of both the native nobility and Indigenous priests, clearly something had gone wrong. By tracing the responses of both the Indigenous nobility and the Indigenous

priests and clarifying that the native lords are the ones who respond to the final threat of the friars, it becomes clear that the Indigenous lords accept to continue engaging the friars while the native priests do not. Instead of accepting to continue with the dialogue or become convinced by the friars' religious doctrine, the Indigenous priests disengage from the dialogue and go silent, refusing to relinquish their religious practices. If the friars could not respect the religious practices Indigenous peoples had practiced from time immemorial, there was no point in continuing to dialogue. As Mendieta clearly writes: "que estos [los sacerdotes de los ídolos] fueron siempre los que contradijeron e impugnaron la verdad de la fe por sus intereses..." And Sor Juana, in her allegory of the conquest, also makes the same idea clear: 'Occidente', representing Indigenous idolatry, would not submit. There would be no force or violence to impede 'Occidente' from venerating its ancient gods. Consequently, the *Coloquios* failed as a *doctrina* which would serve as an example of the undeniable truth of the Christian faith and the surrender of both the Indigenous nobility and Indigenous priests. How could someone be convinced of the surrender of the Indigenous priests if they first challenge the friars and then go silent, seemingly ignoring the sermons of the friars? Perhaps this explains why the text was censored in the mid 16th century and has been kept in the archives of the Vatican for centuries.

Endnotes

1 I have kept the original orthography in all my citations from the *Coloquios* as found in the facsimile copy for both the Nahuatl and the Spanish versions of the text.

2 There is disagreement among scholars on whether these "notas y memorias" were written in Spanish or Nahuatl. While León-Portilla asserts that these notes were written in Nahuatl, Bremer and Zaballa assert that they were written in Spanish. The language Sahagún uses is ambiguous. Sahagún states: "...porque antes no vuo oportunidad de ponerse en orden ni convertirse en lengua Mexicana bien congrua y limada: la qual se boluió en este Colegio de Santa Cruz de Tlaltelulco..." (León-Portilla 75).

3 Unless otherwise noted, all the translation from Nahuatl to English are my own.

4 The Spanish term difrasismo is used in the study of Nahuatl and other Mesoamerican languages to describe a particular grammatical construction in which two separate words are paired together to form a single metaphoric unit. This semantic and stylistic device was commonly employed throughout Mesoamerica and features notably in historical and literary works of Mesoamerica, particularly in languages such as Nahuatl and Mayan.

5 The *Requerimiento* [Requirement] was a legal document written in 1513 by the Council of Castile to be read aloud as an ultimatum to Indigenous peoples in the Americas. It asserted the religious authority of the Roman Catholic Pope over the entire earth and the political authority of Spain over the Americas (except Brazil). It demanded that Indigenous peoples accept Spanish rule and Christian preaching or risk subjugation, enslavement, and death.

Works Cited

- Achondo Pavó, Sandra. “La retórica de los antiguos mexicanos como instrumento para su conversión al cristianismo.” *Tópicos*. no. 34, 2008, pp. 233-269.
- Bremer, Thomas. “Reading the Sahagún Dialogues.” *Sahagún at 500: Essays on the Quincentenary of the Birth of Fr. Bernardino de Sahagún*. Ed. John Frederick Schwaller, Academy of American Franciscan History, 2003, pp. 11-29.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. “Loa al Divino Narciso.” *Obras selectas*. Ed. Georgina Sabàt de Rivers and Elías L. Rivers, Noguer, 1976, pp. 377–401.
- Dehouve, Danièle. “Un diálogo de sordos: Los Coloquios de Sahagún.” *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 33, 2002, pp. 185-216.
- Ebacher, Collen Marie. “Bernardino de Sahagún’s Colloquios: Constructing a Text Across Cultures.” Diss. University of Michigan, 1992.
- Garibay K. Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*. vol. II, Editorial Porrúa, 1954.
- Mendieta, Gerónimo de. *Historia Eclesiástica Indiana. Libro III*. Antigua librería [Impr. por F. Diaz de Leon y S. White], 1870.
- Ricard, Robert. *The Spiritual Conquest of México: An Essay on the Apostolate and Evangelizing Methods of the Mendicant Orders in New Spain: 1523-1572*. Trans. Lesley Byrd Simpson. University of California Press, 1966.
- Ríos Castaño, Victoria. “From the ‘Memoriales con escolios’ to the Florentine Codex: Sahagún and his Nahua assistants’ co-authorship of the Spanish translation.” *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 20, no. 2, 2014, pp. 214-228.
- Sahagún, Bernardino de. *Coloquios y doctrina Cristiana*. Ed. Miguel León-Portilla, UNAM, 1986.
- _____. “The Aztec-Spanish Dialogues of 1524”. *Alcheringa/Ethnopoetics*. Ed. and trans. by J. Jorge Klor de Alva, vol. 4, no. 2, 1980, pp. 52–193.

_____. *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*. The School of American Research, 1970.

- Solodkow, David Mauricio. “Fray Bernardino de Sahagún y la paradoja etnográfica: ¿Erradicación cultural o conservación enciclopédica?” *The Colorado Review of Hispanic Studies*. vol. 8, 2010, pp. 203-223.
- Zaballa Beascochea, Ana de. “Una reconstrucción crítica del libro de los Coloquios de Bernardino de Sahagún.” *Archivo Ibero-Americano*, vol. 48, no. 189, 1988, pp. 819-841.

LITERATURE, THEATER, AND FILM

LITERATURA, TEATRO Y CINE

El Programa Bracero en *Macho! A Novel* (1973) de Victor Villaseñor
Jaime Chávez, Morehouse College

Mito y sacrificio en *Tirana memoria* de Horacio Castellanos Moya
Rodrigo Figueroa

**Postcolonial Punchlines: Rethinking Mexico's Funniest Men, Cantinflas's
Peladito and Tin Tan's *Pachuco***
Debarati Byabartta, California State University - Northridge

**El Programa Bracero en *Macho! A Novel* (1973)
de Victor Villaseñor**

Jaime Chávez
Morehouse College

Abstract

Este ensayo argumenta que Roberto, el personaje principal en *Macho! A Novel* (1973) de Victor Villaseñor, contrarresta la imagen negativa que se crea del personaje bracero en la narrativa escrita por los escritores mexicanos durante la segunda mitad del siglo XX. Haciendo un breve resumen del importante e histórico Programa Bracero (1942-1964) y utilizando como fuentes de referencia el texto *The Bracero Experience: Elitlore Versus Folklore* (1979) de María Herrera-Sobek y el artículo “Undocumented Crossings: Narratives of Mexican Immigrants to the United States” de Alberto Ledesma, continuamos con la conversación sobre este tema, enfocándonos en la creación del personaje bracero desde la perspectiva de un escritor chicano que resalta las buenas virtudes de todos aquellos braceros trabajadores, inteligentes, educados, fuertes y valientes que se sacrifican haciendo el viaje migratorio a Estados Unidos con la meta de mejorar la difícil situación económica de la familia. Por lo tanto, las novelas que tocan este tema en su trama se categorizan como narrativas chicanas de braceros ya que las escritas por los escritores mexicanos entran dentro de las narrativas mexicanas de braceros, término acuñado por Ledesma.

Keywords: Villaseñor, bracero, chicano, migración, derechos civiles

El Programa Bracero en *Macho! A Novel* (1973) de Victor Villaseñor

En el primer episodio de *Latino Americans* producido por PBS, David Montejano se pregunta: “What is our history? What is our past? What is the claim that we have to being members of this society?” Estas eran las mismas preguntas que tenía antes de estudiar la historia migratoria de la comunidad mexicana a los Estados Unidos. Me preguntaba el por qué de la gran emigración de mexicanos al país vecino, cuáles eran sus causas históricas, por qué la mayoría de las personas de la comunidad en la que crecí soñaba con irse a trabajar al Norte. El no tener respuestas a estas preguntas añadían a la crisis de identidad que se da en la mayoría de los inmigrantes mexicanos que se van de su país de nacimiento durante la adolescencia. Por eso decidí abordar este tema en mis estudios de posgrado y fue a través de la investigación que resucitó en mi mente la palabra bracero, la cual recuerdo haber escuchado en varias ocasiones entre las conversaciones familiares. Ahora comprendo que el flujo migratorio entre México y Estados Unidos es una parte central de la historia de ambas naciones que impulsan o restringen el movimiento humano entre ambos países según sus intereses y/o necesidades económicas tal y como sucede con el Programa Bracero (1942-1964) que se implementa debido a la necesidad de mano de obra laboral en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial (Manuel García y Griego 2). *Macho! A novel* (1973) de Victor Villaseñor contextualiza su novela durante esta época para resaltar la importante contribución de la comunidad migrante mexicana en los Estados Unidos a principios del siglo XX, centralizando el Programa Bracero como parte clave de la narrativa nacional histórica migratoria de Estados Unidos y de México cuyo personaje principal es un joven bracero responsable, respetuoso, trabajador, amable, valiente y educado que contrarresta la imagen negativa que se crea de él por los escritores mexicanos.

Breve historia del Programa Bracero (1942-1964)

Manuel García y Griego ofrece un detallado y entendible análisis del contexto histórico en el que se implementa el Programa Bracero en *The Importation of Mexican Contract Laborers to the United States, 1942-1964: Antecedents, Operation and Legacy* (1981). Según el autor, este programa laboral binacional es:

Un mecanismo en el que los mexicanos fueron mandados a trabajar en ciertas áreas agrícolas de los Estados Unidos bajo una serie de acuerdos bilaterales con México que abarca dos décadas. Empieza como un programa de emergencia para satisfacer la escasez de trabajadores creada por la Segunda Guerra Mundial en 1942. (2)

Una parte central del estudio de García y Griego es mostrar que para el año

1942 la inmigración a Estados Unidos de México ya tenía fuertes antecedentes que inician a finales del siglo XIX con el éxodo masivo de campesinos que se quedan sin tierras debido a la dictadura de Porfirio Díaz (3). El autor añade que esta migración aumenta durante los primeros 40 años del siglo XX debido al conflicto de la Revolución Mexicana, la necesidad de trabajadores no sólo en el sector agrícola sino también en otras industrias de gran necesidad de mano de obra y la Primera Guerra Mundial, la cual es responsable de que aproximadamente 73,000 mexicanos emigren para trabajar en las industrias claves y así mantener los “esfuerzos de la guerra” (11). García y Griego concluye que “desde la perspectiva de los Estados Unidos, la inmigración de los mexicanos a este país fue más que nada una migración laboral” (12). El argumento del autor anterior lo apoya Aviva Chomsky en *Undocumented: How Immigration Became Illegal* en donde comparte que el mexicano no era considerado inmigrante sino trabajador temporal que iba a regresar a su país de origen cuando se terminara el trabajo de la temporada, lo cual no sucede (10).

De igual importancia, otra observación del estudio de García y Griego es su conclusión de que el Programa Bracero se divide en tres etapas diferentes: 1942-1946, 1947-1954 y 1955-1964. Durante la primera etapa, México controla el número de trabajadores que salen del país, teniendo el control de decidir a qué partes del territorio estadounidense emigran los mexicanos debido a las quejas de discriminación que se dan en Texas durante las primeras décadas del siglo XX (15). La segunda etapa inicia en el año 1947 con la renegociación del programa en la que Estados Unidos controla los términos de las negociaciones que concluyen con la desaparición de las restricciones al estado de Texas, dándoles la libertad a los empleadores para reclutar directamente en territorio mexicano sin mucha intervención gubernamental. Rodolfo Acuña comparte en *Occupied America: a history of Chicanos* que “the 1947 agreement allowed U.S. growers to recruit their own workers and did not require direct U.S. government involvement” (268). Otro de los cambios del periodo mencionado es que se abren más centros de reclutamiento ya que inicialmente la Ciudad de México, Guadalajara e Irapuato eran los únicos lugares que tramitaban los documentos para ser parte del Programa Bracero. De acuerdo a García y Griego: “During the period 1947-1954 new centers were located closer to or at the border: Monterrey, Chihuahua, Zacatecas, Tampico, Aguascalientes, Hermosillo and Mexicali” (30). Esta segunda etapa termina en 1954 con la “Operation Wetback” al deportarse a más de un millón de trabajadores indocumentados que radican en el país estadounidense (Chomsky 58). Por lo tanto, la tercera etapa abarca los años de 1955 a 1964, la cual se caracteriza porque no hay “serios desacuerdos” entre México y Estados Unidos, pero que termina durante los años de lucha por los derechos civiles debido a las protestas sindicales por los bajos salarios y las malas condiciones laborales de los trabajadores migrantes (García y Griego 40). De acuerdo a Chomsky: “the Bracero Program, which brought in over 4 million

workers between 1942 and 1964, was terminated in the context of civil rights organizing that highlighted the discriminatory treatment of these guest workers” (11). La novela de Villaseñor también aborda el tema de la lucha por los derechos civiles de los trabajadores, mostrando que el contexto histórico de su novela se realiza durante el tercer periodo mencionado a principios de este párrafo.

El Programa Bracero y la literatura mexicana durante el siglo XX

En cuanto a la recreación del Programa Bracero en la narrativa literaria de ficción, María Herrera-Sobek analiza en *The Bracero Experience: Elitlore Versus Folklore*, novelas publicadas por intelectuales mexicanos entre los años 40 al 70 del siglo XX cuyos protagonistas son campesinos mexicanos que emigran a territorio estadounidense para trabajar en el campo. La autora argumenta que la imagen presentada por los intelectuales mexicanos contribuye a la percepción negativa que se desarrolla de la imagen del bracero según nos dice la siguiente cita:

The bracero was used mainly as a tool to protest the government policies of both Mexico and the United States. As a matter of fact, the bracero himself was criticized – both explicitly and implicitly – for daring to show the world that Mexico was starving. In *Tenemos sed* by Magdalena Mondragón (1956) the Mexican immigrant is depicted explicitly as a greedy scoundrel who got what he deserved – suffering and exploitation in the United States. (x)

Esta imagen negativa del personaje bracero también se presenta en otras novelas y cuentos que la autora analiza tales como *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, *Murieron a mitad del río* (1948) de Luis Spota, *Aventuras de un bracero* (1949) de Jesús Topete, *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, y “Paso del Norte” (1967) de Juan Rulfo (Herrera-Sobek 14). La autora concluye que Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Agustín Yáñez son los tres autores que logran construir un personaje digno de representar la “psicología” de los braceros ya que el resto presenta una imagen caricaturesca de ellos (35). Por lo tanto y para contrarrestar esta imagen caricaturesca, el escritor chicano Victor Villaseñor crea personajes con cualidades positivas que gracias a su inteligencia, liderazgo, valentía y adaptabilidad logran superar los diferentes retos que se les presentan a través de la trama.

El Programa Bracero y la crítica literaria

Debido al gran número de novelas escritas por escritores mexicanos que tocan el tema de la emigración del bracero, el estudioso Alberto Ledesma argumenta que estas novelas forman parte de un género literario independiente

al que categoriza como “Mexican bracero narratives.” Según el autor: “Mexican bracero narratives have been so prolific that one may argue that they constitute an independent genre” (74). La trama de este género literario se centra en contar la historia de “...documented and undocumented Mexican immigrant workers who travel to the United States, but only temporarily, in search of jobs that may earn them quick fortunes” (74). Una característica particular de este género es narrar la explotación y la mala fortuna a la que están sujeta los braceros que enfrentan grandes dificultades cuando cruzan la frontera (74). Por otro lado, los escritores chicanos que tocan el tema de la inmigración lo hacen desde un punto de vista más positivo cuyos protagonistas deciden permanecer en Estados Unidos (83). De acuerdo a Ledesma: “Chicana and Chicano narratives of immigration to the United States have tended to portray the immigrant experience as a positive one” (80). Esto tiene sentido ya que muchos escritores chicanos son hijos de inmigrantes cuyos padres deciden quedarse permanentemente en Estados Unidos gracias a las oportunidades que brinda este país. Es decir, los padres que han emigrado les hablan a sus hijos de lo afortunado que son al crecer en Estados Unidos ya que en el país de origen experimentarían limitaciones económicas y educativas. Por lo tanto, los personajes principales de los autores chicanos se esfuerzan para llegar a los Estados Unidos donde trabajan duro para alcanzar el sueño americano tal como se observa con el personaje principal en *Macho! A novel* (1973) de Villaseñor.

***Macho! A novel* (1973) de Victor Villaseñor**

En su ensayo “De la experiencia a la enseñanza: Contrastes estructurales y didácticos en *El sol de Texas y ¡Macho!*”, Laura Garza observa, y citando a Jerzy Durczak, que en *Macho!* “se puede encontrar una amplia influencia de la estructura autobiográfica étnica norteamericana” (159). De acuerdo a estos autores, los escritores que adoptan esta estructura narrativa crean personajes con fuertes valores morales que buscan mejorar su calidad de vida a través de la educación y el trabajo duro (159). Lo anterior contrarresta la negativa imagen del bracero creada por los escritores mexicanos durante la segunda mitad del siglo XX, siendo *Macho! a novel* (1973) de Victor Villaseñor ejemplo que resalta las características positivas del mexicano que se va en busca de una mejor calidad de vida.

En cuanto a Villaseñor, el autor nace en Carlsbad, California después de que sus padres emigran de México. El dato anterior es importante porque muestra que el autor es estadounidense de descendencia mexicana de segunda generación que crece en un territorio con gran influencia de la cultura mexicana. En los reconocimientos a la novela, el autor menciona a varios hombres con los que crece en el rancho de San Diego, California y les agradece por enseñarle sobre “Mexico and the conditions of working in the fields” (2). El ejemplo muestra como las nuevas generaciones siguen

aprendiendo de México a través de los inmigrantes recién llegados que radican en zonas con una alta población mexicana. Tomás Jiménez explica en *Replenished Ethnicity: Mexican Americans, Immigration, and Identity* que:

la característica excepcional de la población de origen mexicano—un grupo colonizado y un grupo inmigrante; una población de inmigrantes antigua y una nueva...hace difícil explicar la experiencia del mexicoamericano usando perspectivas teóricas. Los más de ochenta años de investigación científico-social en inmigración, raza, y etnia ofrece plataformas analíticas importantes, pero inestables para entender la experiencia del mexicoamericano. (8)

Relacionando la cita anterior con la experiencia de vida de Villaseñor, observamos que el autor no solo aprende de la cultura mexicana por medio de su familia, sino que también por aquellos inmigrantes recién llegados que le informan de la situación actual de la vida en México, mostrándose así la relación que entabla con inmigrantes mexicanos de primera generación que contribuyen al conocimiento de la mencionada cultura en el imaginario del autor. El interés que se genera en Villaseñor sobre la vida de sus compañeros que vienen directamente de México influye en la producción de *Macho!*, el cual está dividido en tres partes: la vida del protagonista en México, el viaje migratorio, y el trabajo en los EE.UU.

En la primera parte de la novela conocemos a Roberto, un joven indígena purépecha de menos de dieciocho años de edad que nace y crece en la región montañosa del estado de Michoacán, México, localizado en la parte central del país. Roberto trabaja arduamente en el campo además de cuidar ganado para sostener económicamente a sus padres y a sus hermanos porque el padre sufre de un problema de alcoholismo. En el pueblo, la gente se sorprende que Roberto tenga un puesto de mayordomo, lo cual también le sorprende a Juan Aguilar, quien representa al mexicano que regresa a su pueblo con muchos dólares en mano, vistiendo ropa nortea, asombrado de la abundancia estadounidense quien le cuenta al pueblo que uno gana mucho más trabajando en los campos de Estados Unidos. El personaje mencionado recuerda a Pitacio, uno de los primeros personajes dentro de la literatura chicana de inmigración que también regresa a su pueblo hablando maravillas de los Estados Unidos y vistiendo ropas extravagantes. Pitacio de *Las aventuras de don Chipote, o cuando los pericos mamen* (1928) de Daniel Venegas también convence a Don Chipote de emigrar a Estados Unidos para mejorar su situación económica. De igual manera, Juan Aguilar convence a Roberto de emprender el viaje a territorio estadounidense, argumentando que allá ganará miles de dólares para poder ayudar a su familia (51). Esta es la motivación principal que anima a Roberto a irse de su pueblo, el poder apoyar económicamente a sus seres queridos, arriesgándose y sacrificándose por el amor y el respeto que siente hacia sus padres y hacia sus hermanos.

Esta responsabilidad económica que siente Roberto hacia su familia es una característica que destaca el narrador durante la primera parte de la trama, quien describe la pobreza que sufre esta familia al mencionar que vive en una casa con techo de hojas de palma y paredes de palos. De acuerdo al narrador: “They, the family, lived in a house with the walls made of sticks...The roof was of palm leaves...In this mountainous area of Michoacán, Mexico, such a house was called a *jacal* (13). En este jacal, el protagonista duerme en el piso y comparte su espacio con sus siete hermanos pequeños: “The eldest son awoke. He slept on the ground in the small third room with his seven younger brothers and sisters” (13). Debido a que el padre es un alcohólico, Roberto trabaja arduamente para proveer comida al hogar: “And, because his father was so often sick of drinking, for nearly a year Roberto, not yet eighteen, had supported the home” (14). El narrador deja claro la difícil situación económica de Roberto y su familia al compartir la información anterior en las primeras páginas de la novela, resaltando lo responsable, trabajador, y honesto que es el personaje principal, cualidades positivas que contrarrestan la imagen negativa del personaje del bracero creada por los escritores mexicanos durante la segunda mitad del siglo XX.

Otras cualidades positivas que destaca el narrador sobre Roberto es lo respetuoso, inteligente, determinado y diplomático que es este personaje principal. Por ejemplo, Roberto nunca le falta el respeto a su papá a pesar de que este último siempre se la pasa tomando, lo ofende y lo cachetea. En el capítulo siete de la primera parte de la novela, el papá se molesta con su hijo porque éste se entera que Roberto recibirá su pago al trabajar por él: “Boy! Do you want a trashing?” And he reached out and slapped Roberto across the face. Roberto held still between rage and confusion, but then only bowed his head respectfully. This was the custom” (51). Observamos que Roberto no pierde el control a pesar de lo violento que reacciona el padre ni tampoco lo pierde con otros personajes que le faltan el respeto a su progenitor: “...he heard his father continue to beg, and he felt like screaming, raging, drawing his machete and cutting that nortea from throat to balls in one swift motion. But he didn’t move. He breathed out, and his vision blurred” (41). Roberto se refrena de golpear al nortea que humilla a su padre a pesar de la rabia y la frustración que siente por la situación. Esta cualidad de Roberto de prevenir peleas es algo que destaca el narrador varias veces a través de la trama de la primera parte. En otro desagradable incidente con un compañero de trabajo, Roberto usa la diplomacia para que no ocurra una desgracia. Roberto le dice a su compañero que: “You have family, you have mouths to feed, remember them. And also...I have not given you a reason to fight. We are honorable men of work; let us be careful not to provoke each other. The weather is upon us, and we are all very tired” (19). Roberto usa la razón y la inteligencia para tranquilizar a su compañero de trabajo así ganándose la simpatía del lector y otros personajes de la trama debido a su templanza y su forma sabia de reaccionar ante situaciones difíciles y no optar por

la violencia sino por las palabras para solucionar los malentendidos que ocurren entre él y otros miembros de la comunidad que sienten recelo y envidia por él.

Gracias a lo anterior, Roberto se gana el respeto de su patrón en el pueblo, quien lo promueve a mayordomo por sus buenos valores morales. Según el narrador: “He looked at Roberto a long time. He truly liked this young man. He was courteous and formal and honorable” (24). El hecho de que un personaje mayor exitoso reconozca el liderazgo de Roberto apoya la idea de que el narrador resalta las características positivas de este personaje para mostrar la gran calidad de braceros que emigraban a Estados Unidos; argumento que también apoya Juan Aguilar, otro líder de la trama, al escoger a Roberto para ser su aprendiz y persuadirlo para emprender el viaje migratorio a territorio estadounidense. Aguilar le dice a Roberto: “‘You see,’ Juan Aguilar began, ‘going north for me is not that hard. I know the ropes well...but I now have a cough and cannot work like I used to, and I need a young man to make a deal with. A smart strong young man who does well down here where it is almost impossible’” (46). Juan Aguilar alaba a Roberto por ser un joven fuerte e inteligente que a pesar de los obstáculos de vivir en el pueblo ha logrado salir adelante. Por lo tanto, Roberto es ejemplo del bracero inteligente, sabio, fuerte, trabajador, honesto y respetuoso que decide emprender el viaje al Norte para mejorar la situación económica de su familia.

Y es a partir de la decisión de emigrar como empieza la segunda parte del libro, la cual pone a prueba los valores con los que crece el protagonista debido al número de influencias externas a la que es expuesto cuando sale del pueblo. Observamos que su decisión de emigrar es impulsada debido a un conflicto que surge con los hermanos Reyes, los antagonistas de la trama. Al final, Roberto se tiene que ir a la fuerza porque buscan matarlo ya que despide a uno de ellos cuando trabajaban juntos: “Roberto got angry. He now knew who they were. They were two of the younger Reyes brothers and they had been good friends of his until a few weeks ago when he had to fire one of them for being lazy” (70). Las difíciles circunstancias en las que se encuentra obligan su emigración, no puede quedarse, aunque quisiera cambiar de decisión ya que el no irse es sinónimo de muerte. Esto es particularmente interesante porque la trama muestra algo importante de la experiencia migratoria mexicana. El hecho de que muchos emigrantes no tienen otra opción más que irse de México para poder sobrevivir.

El momento en que se va Roberto es emocionalmente desgarrador no sólo para él sino también para sus padres, quienes temen perderá la vida durante su viaje migratorio. La madre llora desconsolada y le ruega que no se vaya mientras que el padre le advierte que no confíe en nadie porque no toda la gente fuera del pueblo es honesta: “Listen, now you must go, we both know this, so I’ll tell you what I know. In a small town everyone must be honest because everyone knows everyone, but where you are going, no one knows no one...so no one is honest. Your best friend might some night cut your throat for a few pennies while you sleep” (71). El padre lo sabe porque también hizo el viaje

migratorio cuando era joven dónde observó de primera mano las calamidades y el hambre que existen en el campo de legalización para cruzar la frontera como bracero: “But now you have to go. So listen and, believe me, if you think there is hunger here...wait until you get to the camp of legalization. I went there once when I was young, and people...they come from everywhere, trying to legalize themselves to *Los Estados Unidos*, and they die like flies” (71). Y tras las advertencias del padre, Roberto llega a Empalme, una ciudad significativa dentro de la narrativa del Programa Bracero a donde llegan miles de mexicanos con el sueño de legalizar su situación migratoria para cruzar a territorio estadounidense y trabajar como braceros, persiguiendo el sueño americano.

Por lo tanto, el narrador dedica casi un tercio de la segunda parte de la trama para describir la difícil situación que enfrentan los braceros en Empalme dando la impresión de que están en un campo de batalla de guerra en dónde mueren miles, no de bala, pero de hambre. De acuerdo con el narrador: “They were in Empalme. And there were men everywhere. But no women. Just men. By the tens of thousands. And they seemed to have nothing to do, and they just stared from under their sombreros and said nothing...They all seemed dead, like they had no faces” (75). La cita presenta un punto importante para pensar en relación a la humanidad perdida de todos aquellos hombres que deciden emigrar como braceros porque el narrador los describe como hombres sin rostro que parecen estar muertos. Hoy en día seguimos sin saber mucho de quienes fueron todos aquellos hombres que cruzan e intentan cruzar la frontera a los cuales la historia todavía no les ha dado un rostro. Según la perspectiva de uno de los personajes: “‘They are dying of sun and empty stomachs! But will they get out of this anthill and come and work? No! They will not! They prefer to die here! Waiting! With the hope of getting across to the American side!’” (91). Tras repetirlo varias veces, la trama deja claro la desagradable situación de los braceros en Empalme en donde muchos pierden la vida al sufrir de hambre, de sed, y de calor.

Debido a la difícil situación en este campo de legalización, Roberto emprende un negocio vendiendo raspados para poder sobrevivir. Su resiliencia e ingenio se muestran a través de esta idea innovadora para poder ganar dinero y así continuar con su meta de entrar a los Estados Unidos: “That night Roberto and Aguilar worked, getting things ready, and then in the morning Roberto went for the ice. By midmorning they had sold so many snow cones that the block of ice was almost gone” (82). Gracias a esto, su situación económica mejora, permitiéndoles sentirse en control de sus vidas una vez más: “Now Roberto and Aguilar were alive once more. They had money...They ate. They drank. They were healthy men with eyes to see and a self to place once more” (82). Esta escena muestra como el bracero se siente vivo y feliz al estar financieramente estable, razón principal por la que decide emigrar a los Estados Unidos. El dinero no soluciona sus problemas, pero le ayuda a vivir una mejor calidad de vida más digna y cómoda.

Los días en Empalme terminan porque no logra legalizar su situación

migratoria para entrar a territorio estadounidense bajo El Programa Bracero, obligándolo a cruzar la frontera sin documentos. Por lo tanto, el narrador dedica varios capítulos para describir lo difícil que es cruzar la frontera “*a la brava*” en dónde muchos pierden la vida persiguiendo el sueño americano. Lo anterior es una característica que la novela de Villaseñor comparte con las narrativas de braceros publicadas por escritores mexicanos como Daniel Venegas y Luis Spota. De acuerdo con Alberto Ledesma en “Undocumented Crossings: Narratives of Mexican Immigrants to the United States”: “As with *Don Chipote*, the scene of the protagonists’ border crossing in *Murieron a mitad del río* is crucial” (75). En *Macho!*, también es esencial leer lo difícil que fue cruzar la frontera “sin papeles” para el protagonista como ejemplo de todos aquellos braceros que intentaron cruzar, pero perdieron la vida: “He began telling them all a story of how lucky they were. He spoke good Spanish, and he told them that down in Texas, ten years back, he and his partner had found three wetbacks dead in the dessert. They were so dead and sun-dried that they were like jerky” (118). Ya que Víctor Villaseñor es uno de los pocos escritores chicanos que han tomado el Programa Bracero como tema central en su narrativa, el autor establece un precedente en la importancia de incluir la forma de cruzar la frontera de los personajes en la trama para comprender en su totalidad cómo la experiencia migratoria afecta el desarrollo de los personajes y su percepción de emigrar a los Estados Unidos. Después de casi perder la vida asfixiado dentro de una camioneta, Roberto se da cuenta de todo lo bueno que dejó en México, sintiendo una agarradora nostalgia por querer ver y abrazar por una vez más a su familia.

Afortunadamente, Roberto y sus compañeros logran sobrevivir para continuar con su meta de ganar muchos dólares en los Estados Unidos gracias a la ayuda de dos jóvenes estadounidenses. De acuerdo con el narrador: “And, then, a noise. A noise at the bolt of the big metal doors, and the doors opened, and there were two young people. Strange long hair and funny clothes, and they were wide-eyes at all the dead bodies, but then...Roberto bellowed from out of the dead and shoved bodies as he burst for the outside” (126). El protagonista sobrevive esta desagradable experiencia porque es un joven fuerte y saludable en comparación a varios de sus compañeros. Esto se puede tomar como una advertencia, sólo las personas en buen estado físico pueden sobrevivir las difíciles condiciones que se presentan cuando se cruza a Estados Unidos sin documentos. Es en este punto de la trama en la que aprendemos las primeras impresiones de Roberto sobre los estadounidenses, sorprendiéndose que también en Estados Unidos las personas sufren de carencias. Según el narrador:

At the ranch, Roberto and his *camaradas* washed off with a hose and tried to figure out how Little John’s family worked. There were only three children. Mostly his family consisted of good looking young women with long hair, but they were so poor that their clothes were old

and dirty, and they wore no shoes—this was the land of plenty? (129)

Roberto no solo se sorprende de lo pobre que es Little John y su familia sino también de lo amigable y de lo relajado que son al ofrecerles posada a pesar de las dificultades económicas en las que se encuentran. Después de pasar la noche con ellos, Little John se ofrece a llevarlos hasta un sembradío en Acampo, al sur de Sacramento, California para que continúen con su meta de trabajar en los Estados Unidos. Gracias a su ayuda, Roberto y sus compañeros logran continuar con su viaje migratorio, mostrándose en esta escena la fraternidad y la colaboración entre “el gringo” y el mexicano que a pesar de sus diferencias raciales, étnicas y culturales acogen y practican la humanidad que los une como seres humanos.

Y es así entre agradecimientos y buen ánimo que Roberto y sus compañeros Juan Aguilar y Luis Espinoza se despiden de Little John. El contexto de la última parte de la trama se centra en el movimiento de Cesar Chávez por la lucha de los derechos civiles de los trabajadores campesinos en la que se muestran las diferentes opiniones de los personajes a favor y en contra de Chávez. Luis opina que Chávez lo único que busca es proteger los salarios de los chicanos, los cuales disminuyen debido a la mano de obra barata que impulsa el Programa Bracero (136). A Juan Aguilar le molesta que los huelguistas no lo dejen trabajar tranquilo, obligándolo a cambiar de trabajo cuando la situación se sale de control. De acuerdo a Aguilar: “Last year he had a *huelga* where I was picking, and I had to sneak out before they found out I had no papers. They are no good, I tell you! They don’t allow a man to be free and work” (136). Su opinión no cambia tras el transcurso de la trama mientras que la opinión de Roberto sobre el tema no se conoce bien porque no está al tanto de lo que pasa. En una de las escenas, el protagonista casi renuncia a su trabajo de recoger tomates al ver la pasión con la que una de las huelguistas defiende la causa, pidiéndole que renuncie y se una a ellos (157). Sin embargo, Juan Aguilar lo detiene y le recuerda su estatus migratorio y lo vulnerable que es su situación puesto que puede terminar siendo deportado si se une al movimiento de Chávez, obligándolos a cambiar de trabajo frecuentemente debido a las huelgas que se les presentan.

A pesar de los problemas que surgen, Roberto no pierde su objetivo de trabajar duro para ganar dinero y así ayudar económicamente a su familia. Observamos que su esencia de ser un muchacho responsable, educado, respetuoso, honesto, y trabajador que respeta a sus mayores no se pierde a través de la trama pese al número de pruebas difíciles a las que es expuesto desde que sale de su pueblo para embarcarse en el viaje migratorio. Gracias a su gran ética de trabajo, Roberto se gana el respeto de sus compañeros y de los mayordomos, los cuales le dan puestos para liderar a los otros trabajadores en el campo. De acuerdo con narrador: “They liked him. He was truly a good, strong, enduring workman” (178). Estos comentarios positivos sobre el personaje

principal se dan a través de toda la novela, terminando uno simpatizando con Roberto porque es un personaje valiente, fuerte y de buen corazón que lo único que busca es mejorar las condiciones económicas de sus seres querido. Por lo tanto, el autor contrarresta la imagen negativa que se crea del bracero por los escritores mexicanos, representando con Roberto a todos aquellos braceros trabajadores y honestos que lo sacrificaron todo por amor a sus seres queridos cuyas historias todavía siguen en el olvido del imaginario nacional de la narrativa estadounidense, cuestión que *Macho! A novel* trata de remediar dándole así paso a la creación de un movimiento literario cuyo énfasis sea recrear las historias de los braceros desde la perspectiva de los escritores chicanos categorizando estas novelas y cuentos como las narrativas chicanas de braceros.

Obras citadas

- Acuña, Rodolfo. *Occupied America: A History of Chicanos*. New York: Harper & Row, 1988.
- Chomsky, Aviva. *Undocumented: How Immigration Became Illegal*. Boston, Beacon Press, 2014.
- García y Griego, Manuel. *The Importation of Mexican Contract Laborers to the United States, 1942-1964: Antecedents, Operation, and Legacy*. La Jolla, Program in United States-Mexican Studies, University of California, 1981.
- Garza, Laura. “De La Experiencia a La Enseñanza: Contrastes Estructurales y Didácticos En El Sol de Texas y Macho!” *Recovering the U. S. Hispanic Literary Heritage, Volume VIII*, edited by Clara Lomas and Gabriela Baeza Ventura, Arte Público Press, 2012, pp. 157–67.
- Gewecke, Frauke. “De Identidades, Territorios y Fronteras Que Se Cruzan: La(s) Literatura(s) de Los ‘Hispanics’ o Latinos En Estados Unidos (1).” *Iberoamericana (2001-)*, vol. 1, no. 3, 2001, pp. 205–27.
- Herrera-Sobek, María. *The Bracero Experience: Elitlore Versus Folklore*. Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, 1979.
- Latino Americans*. WETA Washington, DC and Latino Public Broadcasting, 2013, www.pbs.org/latino-americans/en/watch-videos/#2365076051.
- Ledesma, Alberto. “Undocumented Crossings: Narratives of Mexican Immigration to the United States.” *Cultures across borders: Mexican Immigration & Popular Culture*, edited by David R. Maciel & María Herrera-Sobek, Tucson: University of Arizona Press, 1998, pp. 67-98
- Maciel, David R., and María Herrera-Sobek. *Culture across Borders: Mexican Immigration and Popular Culture*. University of Arizona Press, 1998.
- Tomas Jimenez. *Replenished Ethnicity : Mexican Americans, Immigration, and Identity*. University of California Press, 2010.
- Venegas, Daniel and Nicolás Kanellos. *Las Aventuras De Don Chipote, O, Cuando Los Pericos Mamen*. Houston, TX : Arte Público Press, 1999.
- Villaseñor, Victor. *Macho! A Novel*. Houston, Arte Público Press, 1991.

Endnotes

- 1 La cita original está en inglés. La traducción es mía.
- 2 La cita original está en inglés. La traducción es mía.
- 3 En el artículo “De identidades, territorios y fronteras que se cruzan: la(s) literatura(s) de los ‘Hispanics’ o Latinos en Estados Unidos,” Frauke Gewecke comparte que Alberto Ledesma acuña la frase “Mexican bracero narratives” para asignar a aquellas novelas que tocan el tema de los braceros dentro del género literario a partir de su análisis de Murieron a mitad del río (1948) de Luis Spota y Aventuras de un bracero (1948) de Jesús Topete en las que, como también nos dice Herrera-Sobek, se crea una imagen negativa del bracero.
- 4 La cita original está en inglés. La traducción es mía.

Mito y sacrificio en *Tirana memoria*
de Horacio Castellanos Moya
Rodrigo Figueroa

Abstract

El artículo analiza *Tirana memoria* de Horacio Castellanos Moya desde una perspectiva mitocrítica, enfocándose en cómo la novela desmonta y reconfigura el mito del dictador latinoamericano. A diferencia de obras canónicas del género, como *Yo el Supremo*, esta novela desmitifica la figura del tirano y propone un nuevo paradigma simbólico y político. La historia se cuenta desde tres voces que muestran diferentes dimensiones del conflicto: Haydée, madre y esposa, escribe un diario con tono solemne; Clemen y Jimmy, en tono cómico, encarnan una fallida resistencia armada; y un amigo narra las secuelas 29 años después. La estructura reproduce el mito cristiano: Clemen es una figura mesiánica fracasada, Haydée representa una Virgen dolorosa con agencia narrativa y política, y el pueblo, mediante la huelga no violenta, logra la caída del dictador. El texto sostiene que la novela reemplaza el tradicional enfrentamiento violento por una resistencia popular pacífica, constituyendo un “contra-mito” que devuelve el poder al pueblo. Así, Castellanos Moya transforma la novela del dictador en una reflexión crítica sobre la memoria, la historia y la posibilidad de un futuro democrático, donde la comunidad se convierte en el verdadero agente de cambio político y simbólico.

Keywords: Novela del dictador, mitocrítica, remitificación, memoria colectiva, resistencia no violenta

Mito y sacrificio en *Tirana memoria* de Horacio Castellanos Moya

La crítica periodística ha acertado al encontrar en *Tirana memoria* (2008) que “Horacio Castellanos Moya sidesteps the customary views of Latin American political commitment as a sort of martyrdom, and regards the daily lives that meander through those struggles as a larger endless enigma” (Corral 64). Las dos palabras clave de esta reseña que habrán de servir para nuestro estudio son “martyrdom” y “enigma”. Will Corral niega en la novela de Castellanos Moya el martirio del compromiso político y apunta que en este caso se trata más bien de un enigma de la vida diaria más profundo. Por su parte, Max Gurian comenta que la novela “narra el proceso de desmitificación del general [Hernández Martínez] y su mandato, y, a la par, la metamorfosis política de una sociedad” (48). Martirio y desmitificación, por un lado, y enigma y metamorfosis, por otro, serán los ejes de este estudio. El presente artículo propone que el martirio y el nuevo enigma que se presenta tras la desmitificación del general Hernández Martínez se vertebran a partir de una remitificación de los personajes que luchan contra éste por medio de la mitología bíblica y crística. De este modo, la novela reformula las figuras del cordero pascual, el mesías y el dictador aplicándolas al contexto del hecho histórico que narra, creando así un nuevo mito.

Las ideas que la crítica periodística presiente en *Tirana memoria* están ahí esparcidas y entretajadas a modo de *mitemas*. Tomamos en préstamo el término que Gilbert Durand acuñó en *Figures mythiques et visages de l'œuvre: de la mythocritique à la mythanalyse* (1979). Los mitemas son las unidades mínimas de discurso míticamente significativo y su contenido puede ser un motivo, un tema, un emblema o una situación dramática (Durand 310). Un mitema puede manifestarse, y comportarse semánticamente, de dos maneras: patente o latente; en el primer caso, por la repetición de su(s) contenido(s) (situaciones, personajes, emblemas, etc.) homólogo(s); en el segundo, por la repetición de su esquema intencional implícito en un fenómeno muy similar a los “desplazamientos” estudiados por Freud en el sueño (Durand 310). Estos mitemas se van entretajando hasta formar el entramado de la novela, que en este caso desmitifica la figura del dictador latinoamericano y mitifica una nueva figura, la del pueblo como el verdadero redentor ante las fuerzas del mal (la dictadura).

Alina Titei apunta con mucha claridad la relación entre el dictador latinoamericano, la literatura que se ha construido a partir y alrededor de su figura y la realidad latinoamericana (verificable o utópica):

Los mecanismos de *mitificación*, *desmitificación* y *remitificación* son aquéllos con los que América Latina busca construirse a sí misma a través de y en la literatura. Esta triple operación se da en uno de los segmentos de las letras latinoamericanas que toma el *mito del dictador* y hace del tirano el personaje central. (95)

Una de las características más importantes de *Tirana memoria* es que

el dictador pasa a un segundo lugar al utilizar el mito del mesías, que toma primacía al destronar al dictador. Continúa Titei: “Fruto del imaginario latinoamericano, la *novela del dictador*, así como el mito que le ha dado la vida, es prueba fehaciente de que la imagen del tirano y del régimen tiránico está profundamente anclada en la mente colectiva” (95). Si bien Titei tiene razón al afirmar esto sobre lo que se puede llamar *la conciencia mítica* de América Latina, también se puede afirmar que la mitología cristiana está profundamente arraigada en la ideología latinoamericana, por lo que la figura del mesías es también central en la articulación de la identidad cultural, política y estética de la región, como afirma la investigadora:

La *novela del dictador* es un reflejo de la identidad social-política y estético-literaria, representando asimismo una muestra de la necesidad que tiene América Latina de expresar su compleja y rica experiencia cultural; ella se funda y se construye sobre esta imagen primigenia, constituyendo al mismo tiempo un cuadro que pinta la atribulada realidad histórica de América Latina: una siniestra e infinita galería de dictadores, y una proclividad casi patológica a la condición de nación dominada, subordinada, periférica; un hado genético que predispone a las naciones latinoamericanas a escoger o a entrar bajo la influencia de algún poder autoritario, interno o externo. (95)

Esta relación, sin embargo, habrá que revisarla en Castellanos Moya, pues no opera de la misma manera que en novelas canónicas del dictador como *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos o *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán. Éstas, y muchas otras, son las narrativas fundacionales del mito del dictador como tal, que tienen como características una división más o menos maniquea de la realidad, el dictador como encarnación del diablo y la degradación moral (y a veces física) del tirano (Noguerol 143-147). Es la función de los herederos de esta tradición novelística reformular los mitos que las novelas anteriores les legaron, a través de la reconfiguración de los mitemas y su recombinación con otros de distintas tradiciones.

Tirana memoria es la primera novela de la saga familiar de los Aragón. Ambientada en 1944, retrata los últimos días de la dictadura del general Maximiliano Hernández Martínez, “El Brujo”, en El Salvador. La historia se centra en la familia formada por Haydée y Pericles (un exmilitar que participó en el golpe de 1931 y luego se volvió opositor del régimen) y sus hijos Clemen y Alberto. A través de una estructura fragmentaria, la novela combina diarios, múltiples voces y saltos temporales para mostrar el desmoronamiento moral y político de una clase media atrapada entre la represión y la resistencia.

La primera parte, “Haydee y los prófugos”, alterna el diario íntimo de Haydee, que se transforma en testimonio histórico, con la narración de la fuga de Clemen un intelectual involucrado en un complot fallido contra el dictador. La segunda parte, “El almuerzo”, ocurre en 1973, cuando se presiente la guerra

civil. Solo Pericles sobrevive, enfermo de cáncer, y termina suicidándose, mientras el artista Chelón lo recuerda en una serie de retratos elegíacos.

La trama se narra desde tres perspectivas:

1. La del diario (homodiegético) de Haydée, esposa de Pericles, quien ha sido encarcelado por sus artículos periodísticos en contra del régimen, y madre de Clemen. El diario posee un tono sumamente serio, pues narra las vicisitudes de la madre y la esposa que se enfrenta a un régimen despótico y que intenta convencer al pueblo de participar en una huelga para hacer caer al dictador.
2. La de un narrador heterodiegético que acompaña a Clemen y Jimmy en su intento de escape tras conspirar contra del dictador. Esta narración toma en varios momentos un tono hilarante que enfatiza la incapacidad de los primos devenidos guerrilleros y su fracaso frente a los poderes fácticos. La relación entre ellos es cómica para el lector, pues toma distancia a través de la tercera persona del narrador, de lo que les sucede a los personajes y ve lo ridículo de su empresa y de las situaciones en las que se han visto envueltos sin quererlo. A pesar de que son dos hombres que conjuraron contra el gobierno, en múltiples pasajes parecen dos niños jugando, a pesar de que posteriormente el lector se entera de que sus destinos hayan sido seguramente trágicos.
3. Un amigo de la familia cuenta, 29 años después de los hechos que narran Haydée y el narrador heterodiegético, las vicisitudes por las que pasó la familia tras la caída del dictador y sus destinos finales. En esta sección, titulada “Segunda parte. El almuerzo (1973)”, las figuras centrales de la novela se desdibujan, pues en gran medida se habla de ellas en pasado y no con la contundencia del presente con la que se narra la “Primera parte. Haydée y los prófugos (1944)”. Al final, el lector se queda con la duda de si realmente Clemen murió asesinado por la espalda o vive en una isla, pero se entera de que Pericles se suicidó.

El mito esencial del cual participa la novela es el de la Sagrada Familia del Mesías: Clemen es el hijo que intenta salvar al pueblo de un gobierno opresor, la madre sufre y aboga por su familia y el padre queda, en este caso por su encarcelamiento, fuera de la línea principal de acción. La elección del mitema del Cordero Pascual, que correspondería al hijo (Clemen) en *Tirana memoria* es de vital importancia, pues “así, las dictaduras latinoamericanas, rodeadas una y otra vez con el aura carismática de los dioses malévolos, gobiernan un infierno en la Tierra” (Traducción del autor; Wehr 316). Desde los tres escritores rioplatenses que inician la tradición de la novela del dictador—Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento y José Mármol—puede apreciarse el tema de la figura dictatorial como un dios-padre sumamente ambivalente y el choque de las fuerzas del mal contra las

del bien (Fernández Durán 165-169; Noguero 143-145). Este tema que encarna ambiguamente en el trío de escritores antes mencionados adquiere mayor relevancia en *El señor presidente* (1946), la cual da ya sin ambages dimensiones míticas y divinas al dictador. Por su parte, veinte años antes, Ramón del Valle-Inclán había dado en *Tirano Banderas* (1926) características de alguna manera sobrehumanas a su Santos Banderas (Fernández Durán 184).

Tradicionalmente, en la novela del dictador, “el dictador aparece como un dios malévolos que sacrifica a sus sujetos: el texto lo presenta con un título significativo, como ‘muy católico Restaurador’, como heraldo paternal y defensor de la verdadera fe”. (Traducción del autor; Wehr 320). Sin embargo, Castellanos Moya, a través de Haydée, presenta al dictador, no como “muy católico Restaurador”, sino como “el Brujo nazi”. Tiene entonces que surgir un nuevo mito, pues el signo moral del dictador ha cambiado en la voz de los narradores y el imaginario de sus gobernados. La tradición de la novela del dictador ofrece un mitema que conlleva en sí una contradicción (la de los “bösen Götter”, los dioses malévolos) y debe ser de alguna forma corregida; esto “significa en realidad una manera diferente de internalizar la historia mediante el recurso al mito” (Titei 96) y también de proponer una nueva historia y un nuevo paradigma mítico, pues “toda imagen pública—toda idea-imagen—contiene un significado, y todo significado puede ser subvertido para reflejar sus contradicciones” (Fernández Durán 333). A este proceso Durand lo llama “contre-mythe” (318).

En el mitoanálisis es de vital importancia la estructura de la narración; Durand propone (113) que se utilice la unión de estructura, sintaxis, imagen, lengua, símbolo y estructura para generar una posible lectura de la obra, un sentido de muchos posibles. De este modo, hemos de considerar la estructura externa de *Tirana memoria* como un mitema en sí misma. La nota del autor al final de la obra (357-358) nos recuerda que la novela participa, al menos, de dos realidades: la histórica y la ficcional. La primera se encuentra en la *Primera Parte* a modo de una “escenografía histórica” y las situaciones y los personajes “tienen su base en la historia de El Salvador en 1944” (Castellanos 357). Esta realidad histórica a la que se alude es también una realidad intertextual, pues el propio autor da sus fuentes para el conocimiento de esta(s) historia(s). Así, las realidades históricas y ficcionales se conforman de diversas fuentes leídas, escuchadas y vividas. Al respecto, Werner Mackenbach nos dice que “la historia y la literatura se nutren de las narrativas de la memoria en su construcción de sentido del pasado, siendo la literatura especialmente capaz de llenar los vacíos y silencios de los que no habla la historia” (88). Por ello es que Castellanos Moya hace un entretrejo entre el discurso histórico y el ficcional-mitológico. El autor es muy claro al decirnos cuáles fueron algunas de sus fuentes para lo que hay de realidad histórica, pero no nos dice cómo configuró la ficcional; no nos revela el enigma del que habla la crítica periodística.

El propio Castellanos Moya afirma: “cuando yo tengo un modelo real para construir un personaje literario, me cuesta más. Yo prefiero construir los personajes literarios muy cocteles, es decir, de muchos modelos” (Wieser 97). Dice asimismo que en el caso de Haydée “fue todo trabajo de fabulación” (Wieser 98); es decir que no hubo un modelo histórico, como hay un modelo (aunque el propio autor afirma que sus personajes son “cocteles”) para otros personajes de *Tirana memoria*. En este estudio proponemos que, cuando menos en gran parte, la materia de la que se conforma la parte ficcional es mítica y de ahí el “enigma” y la “metamorfosis” (pues esta será una metamorfosis mitémica).

Uno de los mitemas más importantes es la comprensión de los eventos en el marco de la cuaresma. El diario de Haydée tiene fechas, pero también las dos partes de la novela. El diario comienza el viernes 24 de marzo de 1944 y termina el 8 de mayo del mismo año: comprende un total de 46 días: si se cuentan los domingos (en que no se ayuna), la cuaresma cristiana consta de 46 días. Independientemente del lapso temporal, que podría parecer fortuito, el propio diario de Haydée permite la asociación de su escritura con la cuaresma, pues es ella misma quien anota junto a la fecha su relevancia religiosa: apunta cada día desde el “Miércoles Santo, 5 de abril” (99) hasta el “Domingo de Resurrección, 9 de abril” (115). El mitema de la Pasión está tanto en la forma como en el contenido del diario.

Si esta relación se establece, habría entonces que ver qué actantes se emparejan con la narración evangélica. Los más relevantes serían: Clemen, Jimmy, Haydée, Pericles y “el brujo nazi”. Este último puede asociarse con el César durante la época de la Pasión: Tiberio. El recogimiento del presidente en el Palacio Negro recuerda la cuasi-reclusión de Tiberio, que narra Suetonio en *De Vita XII Caesarum*, y cómo se retira de la vida pública (307) y la encarcelación de quien le rebatió en una clase de filosofía (310-311), que en el caso de la novela sería en un periódico. Es importante recalcar que el mitema mesiánico de la Biblia tiene una dimensión política, en la que el mesías restaura la unidad política y es un líder que no permite la opresión (Jeremías 23:5, Isaías 2 y 11). De este modo, “el brujo nazi” quedaría como el Opressor, Tiberio, el César que ocupa Judea y cobra un tributo injusto y que representa la destrucción del Templo (la comunidad).

Si tomamos al Presidente como el César, entonces Clemen no es otro sino el Mesías. A él se lo presenta en una forma distinta; en el diario de su madre había sido una presencia en segundo término, pues es más importante el encarcelamiento de Pericles. Sin embargo, las secciones *Prófugos* lo muestran a través del dialogismo. Tanto en el diario como en el dialogismo, el narrador heterodiegético queda eliminado y conocemos la acción, las palabras y los pensamientos del personaje de primera mano. En este caso hay una superposición temporal y una indeterminación: Haydée marca claramente el tiempo en su diario y no ha empezado el éxodo de Clemen y Jimmy cuando la narración de ella comienza. Estos juegos temporales permiten entender que hay una alteración del mito que es parte del proceso de remitificación. Por ello

es que hay una doble narración: la histórica y la mítica. En la histórica hay un desfase temporal (que nos indica la entrada del tiempo mítico) cuando entra la sección *Prófugos*, pues ésta funciona a modo de prolepsis al presentar una acción a la que no se ha llegado en el diario de Haydée; la prolepsis funciona entonces a modo de profecía. Sin embargo, la última entrada (63) en el diario, antes de la inserción de *Prófugos*, es la del Martes Santo, cuando Jesús dijo a sus apóstoles: “Hijitos, aún estaré con ustedes un poco. Y me buscarán. Pero lo que les dije a los judíos, les digo a ustedes ahora: A donde yo voy, ustedes no pueden ir” (Juan 13:33). Después de esta entrada inicia la escapatoria de Clemen y Jimmy. Por lo tanto, por la alteración temporal en la disposición de la narración, el diario de Haydée parece tener cualidades proféticas.

Es importante recordar que algunos evangelios apócrifos, como el de Tomás, son completamente diálogos y que aun los canónicos utilizan el dialogismo en pasajes enteros. Es de vital importancia también recordar que el Papa Clemente I, San Clemente de Roma, es considerado el primer padre de la Iglesia. San Clemente escribió un texto conocido como *Primera Epístola de Clemente a los Corintios*, fundacional de la patrística, en el que afirma que:

[Every soldier], in his proper rank, executes the orders given him by the king and his generals. The great cannot be without the small, nor the small without the great: there is a certain connection among all; and these have their use.— Let us make for example our body: the head is not without the feet, nor the feet without the head; and the smallest members of our body are necessary and useful to the whole body: but all conspire together, and use the same subjection, for the use of the whole (Clement 52-53).

San Clemente escribe esta epístola porque la Iglesia de Corintio había depuesto a unos obispos o presbíteros y él abogaba por que les fuera restituida su posición. Si bien hay una apología implícita de la jerarquía eclesiástica, también se pide que “let every one be subject to his neighbour” (Clement 53). Hay un afán de organización política que se puede leer desde dos perspectivas: la perpetuación de la jerarquía y el justo sometimiento mutuo de la comunidad (ἐκκλησία). *El mitema del dictador, para ser tal, requiere de una institución social que perpetue la jerarquía y el statu quo*. Sin embargo, la idea de comunidad con una organización social horizontal está en la epístola de Clemente y en gran parte de lo que se conoce de la narrativa crística.

Si consideramos a Clemen como Mesías-Clemente, entonces es clara su función política en la comunidad, como una figura que subvertirá el orden de la autoridad, según se le presenta en la Biblia Hebrea en los libros de Jeremías e Isaías, como se comentó anteriormente. Sin embargo, en la tradición cristiana el Mesías también tiene otra función: *agnus Dei*, el cordero pascual. El profeta Isaías (53:7-9) dice que el Mesías sufrirá la muerte y la angustia en silencio, morirá en compañía de malhechores y nadie contará su historia. En *Tirana*

memoria se cuenta de la muerte de Clemen: “le dispararon por la espalda una noche cuando salía de la sede del grupo de alcohólicos anónimos de la colonia Centroamérica” (Castellanos 315). De igual manera, se dice que “había muerto en discordia con su padre” (Castellanos 315), a modo de reminiscencia del “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?” (Mateo 27:46). Clemen debe ser expulsado de la comunidad para que ésta se reestablezca como tal. Es asesinado en el anonimato entre los pecadores. Clemen es abandonado por Jimmy durante una hora en el tronco de un mangle (Castellanos 272-273) y Jimmy dice explícitamente que buscaba un mangle en específico para dejarlo ahí. El valor simbólico del mangle como objeto de crucifixión es claro y más porque viene la oscuridad tras el abandono, como se oscureció el cielo tras el suplicio de Jesús (Mateo 27:45). A la mañana siguiente, Jimmy y Clemen pasan tres horas dando vueltas en la lancha sin poder salir del manglar hasta que, confundidos por la dirección de donde proviene el sonido, escuchan venir una lancha que creen que es del Mono Harris. Sin embargo, el diálogo de los prófugos se corta aquí.

Jimmy, primo de Clemen y prófugo como él, tiene un paralelismo con la narrativa evangélica. El uso del inglés en el hipocorístico tiene sentido en la medida en que *James* es el nombre que se le da al personaje que en griego antiguo aparece como Ιακωβος y en la traducción al español como Jacobo o Santiago, dependiendo de la traducción. Éste era primo de Jesús (Marcos 6:3, Marcos 15:40). Hay asimismo una epístola de Santiago en el Nuevo Testamento. Jimmy se queja constantemente de la debilidad de Clemen y encontramos en la epístola de Santiago un reclamo hacia los hombres que tienen fe pero que no la demuestran con sus obras (Santiago 2:14-26). De igual manera, hay una diatriba en contra de los ricos opresores, donde se dice que el Señor vengará a los trabajadores (Santiago 5:1-6). Es probable también que haya sido Santiago quien estuviera con Jesús y María en la crucifixión (Juan 19:26), lo cual explicaría la escena de los manglares. En ésta, Clemen es abandonado durante más de una hora por Jimmy en las ramas de un mangle a modo de símbolo de la crucifixión.

Haydée, por su parte, nació en Santa Ana (Castellanos 19), nombre de la madre de María. Además, su nieto se llama Marianito (Castellanos 20). Haydée frecuenta la iglesia El Calvario durante la cuaresma. De hecho, el viernes 21 de abril se reúne la protesta que iría de ahí al Palacio. La narración de Haydée se hace desde la soledad, es un diario íntimo del cual no participan Pericles ni Clemen. Es cierto que en *Tirana memoria* “desaparecen las mujeres-objetos-sexuales” (Rojas 41) y esto en gran medida se debe a la fórmula narrativa que se utilizó. Se ha dicho que a través del título de su novela y del epígrafe de Díaz Canetti, Castellanos Moya “reconoce la imposibilidad de huir del pasado, de la memoria de los muertos. La escritura, en consecuencia, es una forma de conjuro contra esa esclavitud de la memoria, del recuerdo” (Rojas 49). Así, la mujer deja de ser un objeto sexual para convertirse en la escritora, en una de las voces de la novela. Haydée habla sobre ella y sus relaciones con

otros personajes; guarda también silencio y deja un manuscrito que se va entrelazando con otras formas textuales: el dialogismo y la narración de la *Segunda Parte*. La escritura de Haydée y su relación con el resto de la novela es lo que la descosifica y lo que produce que la tirana memoria se reevalúe. Así como la Virgen tuvo un papel fundamental en la narrativa evangélica (sobre todo en la apócrifa), Haydée no es meramente compañía, sino actriz crucial en los procesos políticos en que los personajes masculinos participan.

Es importante considerar que los cuatro evangelios canónicos fueron escritos por hombres y también los apócrifos más importantes; aunque los evangelios de la infancia de Jesús relatan, algunos con mayor detalle, la vida de María, y el Evangelio de la Natividad de María se centra en ella, todos son contados por narradores que la filología ha considerado autores masculinos. Así, María no está dotada de una voz propia en los Evangelios ni en ningún otro libro neotestamentario, sino que su voz está siempre tamizada por un narrador masculino. Haydée, por su parte, escribe su vivencia como madre que pasa por un Calvario, tanto literal como metafórico; Pericles no está a su lado (como José desaparece en la narración evangélica) y su hijo es perseguido por su activismo político (recuérdese que Jesús fue condenado por cuestiones políticas: *rex iudaeorum*).

Comenta Gilbert Durant a propósito de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal: Les travaux du héros sont d'emblée compromis par la chute, la passion y précède la conquête, l'argent corrompt l'héroïsme de l'inopia dès les premiers chapitres du roman, enfin le combat n'est qu'une boueuse parodie de la lutte du héros contre les ténèbres et ne se termine bien que par une humiliante intervention du père. (190)

La estructura del mito está en *Le Rouge et le Noir*, pero está también en los evangelios y en *Tirana memoria*. Los evangelios siguen la estructura con la seriedad de estar lidiando con un ser superior, pero *Tirana memoria* sigue esta estructura cuando tomamos a Clemen como un mitema crístico. La propia crucifixión en las tinieblas de los manglares es burda, ridículamente hilarante vista desde fuera de la diégesis; Jimmy trata a Clemen como a un niño en medio de una rabieta. Clemen nunca logra luchar contra las tinieblas, como Jesús lo hizo durante su ayuno en el desierto (Mateo 4:1-11). Él lucha contra el Brujo Nazi y debe escapar en tren como el sacristán Tino, quien “asume una expresión sumisa, con la sonrisa medio tonta”, tanto que a Jimmy le parece un “mongólico” (Castellanos 124). En el tren es que se enteran que “FUSILAN A GOLPISTAS” (Castellanos 129) por el periódico que lleva Ana María, la mujer con la que Clemen, haciéndose pasar por el sacristán Tino, flirtea. Cuando ella le pregunta su nombre, él responde: “Tino, me dicen Tino. [...] Qué suerte la suya que pronto llegará a su destino” (Castellanos 129). La rima no es gratuita, pues unas líneas después él se entera del fusilamiento de sus compañeros de armas. Ella llegará a su destino, pero él no llegó al suyo. De Cristo él pasa a

sacristán bobalicón que ha huido de su tragedia, la cual hubiera debido encarar según la tradición griega. Su crucifixión se vuelve meramente simbólica; es el cordero pascual, pero no es él quien sufre. Al igual que Judas en los evangelios, Clemen muere como un traidor. Su muerte se relata oscuramente y de pasada, como la de Judas, pero se dice que “tal sería el susto padecido [por la orden de fusilamiento] que desde entonces abjuró de la política y lo que le restaba de vida simpatizó con los gobiernos militares” (Castellanos 317). Hay, entonces, un desplazamiento de la figura del redentor a la del traidor.

Haydée queda entonces como la madre que sufre solitariamente la agonía del hijo exiliado, de aquel que no pudo cumplir con su destino. La sangre que debería marcar las casas por las que pasaría Dios para matar a los primogénitos egipcios (Éxodo 12) no se derramó y no se cumplió el pronóstico de Juan el Bautista en el Evangelio de Juan (1:29-34). Haydée entonces queda como una Virgen cuyo papel activo en la salvación del pueblo no se cumple:

La Santísima Virgen, predestinada desde toda la eternidad como Madre de Dios juntamente con la encarnación del Verbo, por disposición de la divina Providencia, fue en la tierra la Madre excelsa del divino Redentor, compañera singularmente generosa entre todas las demás criaturas y humilde esclava del Señor. Concibiendo a Cristo, engendrándolo, alimentándolo, presentándolo al Padre en el templo, padeciendo con su Hijo cuando moría en la cruz, cooperó en forma enteramente impar a la obra del Salvador con la obediencia, la fe, la esperanza y la ardiente caridad con el fin de restaurar la vida sobrenatural de las almas. (Pablo 61)

Se requiere de Haydée que restaure la vida, que acompañe a su hijo. Ella va a El Calvario, pero Clemen no está ahí, Clemen huye. Ella padece, pero el hijo no pasa por la *via crucis*. La cruz se vuelve simbólica y el hijo coopera con los regímenes militares posteriores, como Judas cooperó con el Sanedrín.

Haydée registra la acción en su diario, sus triunfos y derrotas. Anota la caída del Brujo y comenta que “¡Dios ha escuchado nuestros ruegos!” (Castellanos 305). Ella juega un papel doble en *Tirana memoria*: es evangelista (ευαγγελιον = buen mensaje), pues es ella quien escribe la Historia, quien da la buena nueva a los lectores; es también agente entre los suplicantes y Dios: “todo el influjo salvífico de la Santísima Virgen sobre los hombres no dimana de una necesidad ineludible, sino del divino beneplácito y de la superabundancia de los méritos de Cristo; se apoya en la mediación de éste, depende totalmente de ella y de la misma saca todo su poder” (Pablo 60). Esta cita de *Lumen gentium* recalca la necesidad de la figura del Salvador. Haydée ha tomado el papel de evangelista y de agente salvífico, pero no puede ella derribar por sí misma al Brujo. La violencia de Clemen y Jimmy tampoco lo lograron.

Es en este sentido donde se puede encontrar una de las aportaciones más importantes de Castellanos Moya al género de la novela del dictador: el salvador

del pueblo es el pueblo mismo a través de la no-violencia; éste sería el contra-mito del que habla Durand. Esta ausencia de violencia no significa inactividad, sino una resistencia activa a cooperar con el sistema que se rechaza: “¡El inicio de la huelga ha sido una victoria! La ciudad permaneció paralizada; el brujo se vio obligado a hablar por la radio [...] y denunció que los huelguistas son ‘agitadores nazis’ que buscan crear una ‘guerra de nervios’” (Castellanos 292). El Brujo Nazi llama “nazis” a los agitadores; los papeles se han subvertido en la caída inminente del dictador. La inactividad se vuelve agitación, acción inmóvil más efectiva que la violencia, y el sacrificio del pan diario expía al pueblo.

De este modo, el concepto de εκκλησια (*ekklēsia* en griego antiguo es el origen de la palabra *iglesia*) retoma su significado etimológico: asamblea o reunión con fines políticos: “narrabo nomen Tuum fratribus meis in media **ecclesia** laudabo Te” (Psalmi 21:23). Este concepto de iglesia es el que puede observarse en *Tirana memoria*: los miembros de la comunidad son metafóricamente hermanos, pues el pueblo se une sin jerarquías ni caudillos para derribar al dictador, lo cual ratificaría lo que se dijo sobre la Epístola de San Clemente y la hermandad dentro de la comunidad.

Pierre Nora comenta que “La memoria es instalada en el recuerdo de lo sagrado y la historia lo desaloja... La memoria siempre es sospechosa para la historia cuya misión es destruirla o rechazarla” (Garita 3). La idea de una historia que progresa rectilínea y positivamente choca contra la memoria, que ve la repetición de actos fundacionales en un plano tridimensional, en el cual los hechos sociales se desarrollan en espiral. La memoria es tirana porque repite los mitos, aunque los dote de distintos rostros; Perkowska añade al respecto: “la memoria es ‘tirana’ porque el entusiasmo pasado necesariamente pesa sobre o, más bien, interroga, la desilusión del presente” (284). Empero, esa repetición de los mitos sí lleva a algún lado: en este caso, a la reivindicación de la protesta y la unión popular como medio de combate contra el dictador: “la literatura recoge los rastros, las huellas de la memoria y los transforma con la ficción” (Garita 3). Afirma Noguerol que “la mistificación de la realidad, llevada a cabo por el dictador y sus adeptos conduce a la alienación del pueblo, que tiende a sacralizar a quien detenta el poder” (151); en *Tirana memoria* la desalienación del pueblo es cuando éste se reconoce como tal y como unidad que puede, desde la no-violencia, participar activamente en su quehacer político sin la necesidad de un ser sacralizado.

Al final de la novela el lector se entera que quizá Clemen y Jimmy vivan escondidos en la isla del Espíritu Santo (352) y que Pericles se suicidó de un tiro en la sien (354-355). Tras su muerte es pintado en un retrato: “Recién he terminado el retrato del viejo Pericles como ángel caído” (355). No tiene esta última expresión una implicación demoniaca, sino más bien la que sugiere el título de la pintura: “EL ÁNGEL SIN OFICIO” (355). La ubicación de Jimmy y Clemen y la caída de Pericles se desdibujan al final de la novela

porque es ya el pueblo el que ha cumplido con sus funciones salvadoras. La dicotomía esencial de la figura del dictador y la de éste y el pueblo han quedado canceladas y queda solamente la posibilidad del futuro abierto a la creación comunitaria, a la democracia. Por eso es que en el plano narratológico:

Dos polos vacíos constituyen el mayor acierto de *Tirana memoria*: no tienen voz ni son representados directamente el tirano y su antagonista, el dictador y el periodista (marido de Haydée). El hecho que la voz sea otorgada a tres personajes lejanos al núcleo del poder constituye una novedad remarcable dentro de la tradición de la novela de dictadores. (Cit. en Mackenbach 105)

Además de su novedad literaria, Castellanos Moya retira el poder de las manos del dictador y su antagonista para dárselo al pueblo que, al dejar caer los brazos en la huelga, los levanta victorioso contra el dictador.

Ricardo Roque Baldovinos apunta la importancia que ha tenido la violencia en la forma en que Castellanos Moya articula la memoria familiar y la de Centroamérica (39). Ésta es la parte de la realidad, mientras que el mito sirve para proponer la no-violencia como una nueva forma de articular la historia, la política y la memoria. En ese sentido, cuando Oswaldo Zavala dice que “en los distintos exilios latinoamericanos la disputa política esencial versa de modo general sobre una definición del futuro en la que el pasado nacional regresa como una pregunta abierta, como un imperativo siempre por reconstruir” (330), Castellanos Moya propone este modelo de *demos* no-violento en contraposición al binomio dictador contra caudillo. Ése es el imperativo por reconstruir.

Puede fácilmente reconocerse en la subversión del modelo dialéctico de la historia que hace Castellanos Moya el deseo de establecer el (contra-) mito poético sobre el histórico: “La *poiesis*, y dentro de ella la escritura mítica, [tiene] un valor más universal que la historia, tanto para el imaginario como para la praxis. Y [...] dentro de esta escala, la asociación del mito con una figura política sincrética con valor de *exemplum* [es] quizá la articulación más efectiva” (Fernández Durán 336). De este modo, *Tirana memoria* retoma los mitos del cordero pascual y del dictador y los re-crea, aportando su propia interpretación histórica y política, pero desde una postura estética, ficcional. Ésta permite utilizar los mitemas para reconfigurar los mitos en una narrativa diferente, que, a la vez que los perpetúa, los revivifica y re-crea en un discurso nuevo.

Obras Citadas

Castellanos Moya, Horacio. *Tirana memoria*. Tusquets, 2008.

Clement I, Pope. *The First Epistle of Clemens Romanus to the Church at Corinth*. N.p., 1768.

Corral, Will H. Reseña de *Tirana Memoria*, editada por Robert Con Davis-Undiano. *World Literature Today*, no. 83, vol. 4, 2009, pp. 63-64.

Durand, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*. Berg International, 1979.

Fernández Durán, Mercedes. *Novela y dictadores en América Latina: la identidad en ficción, pensamiento y forma*. Taller de Edición Rocca, 2008.

Garita, Nora. “Construcción simbólica de la centroamericanidad: la literatura de posguerra regional”. *Acta científica XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. U de Chile, 2013, pp. 1-10.

Gurian, Max. “Lápidas y Corolarios.” *Revista de libros de la fundación Caja Madrid* 2009, No. 146, 2009, p. 48.

Mackenbach, Werner. “Historia, memoria y ficción. *Tirana Memoria* de Horacio Castellanos Moya”. *Ayer*, no. 97, 2015, pp. 83-111.

Noguerol Jiménez, Francisca. “Novelas del dictador: un descenso a los infiernos”. *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum*, vol. 24, no. 1, 1997, pp. 143-152.

Pablo Obispo. “Lumen gentium. Constitución dogmática sobre la Iglesia”. *La Santa Sede*. Vaticano, 1964.

Perkowska, Magdalena. “Recuerdo de una posibilidad: Articulaciones afectivas de Historia y memoria en *Tirana memoria* de Horacio Castellanos Moya”. *Mitologías hoy*, vol. 16, 2017, pp. 271-286.

Rojas, Margarita. “Literatura en guerra: la narrativa contemporánea en Centroamérica.” *LETRAS* vol. 1, no. 49, 2011, pp. 27-50.

Roque Baldovinos, Ricardo. “Un duelo por la historia. La saga de la familia

Aragón”. *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*, editado por Magdalena Perkowska y Oswaldo Zavala, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2018, pp. 33-53.

Suetonius. *The Twelve Caesars: The Lives of the Roman Emperors*. Trad. John Carew Rolfe. Red and Black Pub., 2008.

Titei, Alina. “Mito y literatura: Hitos de la identidad cultural latinoamericana.” *Journal of Humanistic and Social Studies*, vol. 1, 2013, pp. 83-98.

Wehr, Christian. “ALLEGORIE – GROTESKE – LEGENDE: Stationen des Diktatorenromans.” *Romanische Forschungen* vol. 117, no. 3, 2005, pp. 310-343.

Wieser, Doris. “‘Nos hubiéramos matado, si nos hubiéramos encontrado.’ Entrevista a Horacio Castellanos Moya, Berlín, 17 de Junio de 2010.” *HeLix*, 2010, pp. 90-111.

Zavala, Oswaldo. “La voluntad del exilio y las políticas del retorno: diálogos entre Bolaño y Castellanos Moya”. *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*, editado por Magdalena Perkowska y Oswaldo Zavala, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2018, pp. 315-336.

Endnotes

1 La traducción del francés al español es del autor de este estudio y pretende ser lo más literal que se pueda.

2 “So umgibt die lateinamerikanischen Diktatoren immer wieder der charismatische Nimbus von bösen Göttern, die über eine Hölle auf Erden herrschen”.

3 “Einerseits erscheint der Diktator als böser Gott, der seine Untertanen opfert: Der Text präsentiert ihn in einer vielsagenden Titulierung als ‘muy católico Restaurador’, als paternalistischen Verkünder und Verteidiger des wahren Glaubens”.

4 Sin embargo, Magdalena Perkowska propone que Haydée “es una reencarnación de Penélope” (280) porque ambas están tejiendo mientras esperan el retorno del marido. Siguiendo la lectura que se hace en este artículo, también se podría afirmar que juega el rol de María, quien espera durante la pasión, la muerte y la resurrección de su hijo.

5 A menos de que se indique otra, la versión de la Biblia que utilizaremos será la Reina Valera Contemporánea.

6 Puesto que la traducción consultada es de 1768, hemos hecho las adecuaciones ortográficas necesarias al inglés contemporáneo.

7 “Los trabajos del héroe son comprometidos súbitamente por la caída, la pasión que precede a su conquista, el dinero que corrompe el heroísmo de la inopia desde los primeros capítulos de la novela. Por último, el combate no es más que una parodia burda de la lucha del héroe contra las tinieblas y no se termina más que por una intervención del padre”.

8 En la versión Reina Valera Contemporánea es el Salmo 22:22: “Anunciaré Tu nombre a mis hermanos; Te alabaré en medio de la comunidad”.

9 Mackenbach atribuye esta cita a Jorge Carrión, pero la información que da de la fuente remite al propio artículo de Mackenbach. No se ha podido rastrear el texto original de Carrión.

Postcolonial Punchlines: Rethinking Mexico's Funniest Men, Cantinflas's *Peladito* and Tin Tan's *Pachuco*

Debarati Byabartta
California State University - Northridge

Abstract

This article examines the comedic legacies of Mario Moreno “Cantinflas” and Germán Valdés “Tin Tan,” pivotal figures in twentieth century Mexican Cinema whose iconic characters, the *peladito* and the *pachuco*, became “glocal” symbols of resistance and cultural hybridity. Although often viewed as modernist cultural rivals, this study argues that both humorists acted as subversive agents confronting narratives of class, race, and national identity within and beyond Mexico's cinematic tradition, which transitioned into the postcolonial context. Rather than seeing their humor merely as entertainment, this analysis emphasizes the sociopolitical dimensions of their comedic personas. Using postcolonial argumentation, the article examines how Cantinflas and Tin Tan employed counterhegemonic discourses through parody, linguistic playfulness, sarcasm, and “lowbrow cultural performances.” Their exaggerated and marginalized identities provided critical commentary on social inequality, cultural imperialism, and transborder identity complexities. By revisiting their work through contemporary postcolonial debates, this article repositions Cantinflas and Tin Tan as not just entertainers but also as cultural theorists whose humor represents pervasive activism into the twenty-first century, thereby bridging the gaps between modernist and postcolonialist deliberations. It underscores the enduring relevance of their cinematic contributions to discussions about decolonization, “glocalization,” and resistance in popular culture.

Keywords: Golden Age Mexican Cinema, Mexican Popular Culture, Subaltern Agency, Subversive Performance, Postcolonial Humor

Postcolonial Punchlines: Rethinking Mexico's Funniest Men, Cantinflas's Peladito and Tin Tan's Pachuco

"Parece que se ha ido, pero no es cierto..." "It seems like he is gone, but it is not true..." Mario Moreno Cantinflas's epitaph in Mexico City's Fine Arts Palace bears these immortal words, penned by the maestro of humor himself on his deathbed. It is a true Cantinflasque statement, according to critic Jeffrey M. Pilcher, who describes the modernist Mexican superstar's cinematic style as an enigma, and perhaps it is. Once the comic virtuoso steps onto the silver screen, there is barely any turning back. It becomes a roller coaster ride of absurd reality, where passionate speeches combined with linguistic acrobatics, double entendres, wordplay, puns, and irony create an ideal platform for the Bakhtinian carnivalesque spirit, or the essence of festive anarchy. Consequently, this virtuoso's rapid motormouth skills weave together a colorful and curious tapestry, forming an extraordinarily grotesque labyrinth, further enhanced by a rich mixture of humor techniques and comic devices present throughout his extensive filmography. Pilcher compares Cantinflas' humor to the "malevolent verbal humor of Groucho Marx... (xvi)." He argues, "Cantinflas emphasized the artificiality of distinctions within Mexico's social hierarchy. Moreover, he constantly beguiled the objects of his humor, drawing them into this carnivalesque, upside down world in spite of themselves" (xvi). One might infer from Pilcher's argument that both Groucho Marx and Cantinflas weaponized language through their respective wordplay: Groucho's fast-talking absurdity and Cantinflas's famous "cantinflear," were meant to confuse authority while also subverting it.

Much of Mexican Cinema's Golden Age is often associated with Cantinflas, particularly in terms of humor and the comedy genre. Many of his films feature him as a social critic and commentator, portraying a character that embodies a particular disadvantaged persona, similar to a tramp, especially in his early cinematic era. This charming, picaresque figure, often jaunty in his actions and hyperbolic in his absurd speech, is affectionately known as *Peladito*, generally implying "little rascal." This curious and unparalleled figure played a pivotal role within the turbulent and modernizing context of mid-twentieth-century Mexico. Mario Moreno, the superstar behind this remarkable character, owes much of his phenomenal success to Cantinflas, who remains a distinctive and timeless icon both locally and internationally. His compelling presence endeared him to audiences throughout Latin America and Ibero America, extending even to those in the United States. Ultimately, this crossover elevated Cantinflas's *Peladito* into a transcultural, "glocal" sensation, significantly resonating across diverse cultures. Borrowing from Pilcher, it is noteworthy that the early days' energetic, low-brow persona of Cantinflas significantly contributed to the:

"Construction of modern identities in Mexico and throughout the Spanish speaking world. Social hierarchies, speech patterns, ethnic identities, and masculine forms of behavior all crumbled before his chaotic humor, to be reformulated in revolutionary new ways. His performances were viewed, imitated, discussed, and internalized by an entire generation, the first to experience the homogenizing effects of mass media throughout the republic (xviii)."

It constituted an entirely novel phenomenon for the public, particularly for the less fortunate and underprivileged, as their underdog "glocal" agent triumphed on their behalf in the silver screen albeit in an impish and often frenetic style. His extraordinary onscreen burlesque performance and notorious creation of confusion represented an exceptional revolutionary method of resistance and peripheral modernist representation that sparked an unprecedented uproar and fervor, creating a distinct form of agency for the masses.

In this context, the term *Peladito* requires further explanation to comprehend its associated sociocultural connotations. Critic Natalia Bieletto Bueno defines and analyzes the term as a diminutive derivative of *Pelado*. Understanding the dual significance sheds light on the strong presence of sardonic satire in Cantinflas's persona and films. According to Bieletto Bueno's sociocultural investigation, this is an early twentieth-century argot used widely in Mexico City in an urban context to address the socially marginalized or social pariahs. Later, the same terminology became associated with popular culture, where the performing stock character of street or tent theaters or *carpas* was thus called. These characters could also be found in various shows performed in circus tents during the initial decades of the twentieth century in Mexico. Cantinflas' modest beginnings in similar theaters, or *carpas*, are widely attributed to his onscreen "tawdry" histrionics and rebellious charisma during his early cinematic era. Pilcher (xviii-xix) has an interesting interpretation of Cantinflas' *Peladito* figure, which accredits his first cinematic phase profoundly:

Mario Moreno began his acting career about 1930 in the improvised *carpa* (tent) theater, a Mexican version of vaudeville, playing the stock character of the country bumpkin who is bewildered by the big city but far wiser than the supposedly urbane people around him. This universal comic figure acquired a Mexican face in the colonial period as a member of the racially mixed urban underclass of mestizos, who were excluded from both elite Spanish society and Native American communities. Colonial stereotypes depicted mestizos as depraved mongrels, drunken, lazy, lecherous, and criminal, whose only possessions were the ragged clothes on their backs and their inflated egos.

The following analysis about Cantinflas' *Peladito* figure and its cultural functions is even more intriguing, where Pilcher (xix) expounds, "Yet, after the Wars of Independence abolished the caste system and then the Revolution of 1910 overthrew the Eurocentric elite, the formerly disdained mestizos were suddenly enshrined as a 'cosmic race,' and Cantinflas, the theatrical and film representative of the *pelado*, became an unofficial spokesman of the national identity."² The dichotomy in the perception of *Peladito*'s persona reflects the discord inherent in the modernization of Mexican society. It illuminates the hegemonic power structures, the associated center-margin binary, and the concerning manifestations of bigotry surrounding mestizo Eurocentric elitist *criollos* and Native American identity politics. Furthermore, this indicates an inevitable identity crisis of the era, all of which was ardently contested by Cantinflas' anarchic onscreen character.

The dissection of Cantinflas' modernist era screen persona reveals insurgency and defiance, underscoring the challenges thrown at the authoritative, hegemonic society and the nation's identity politics by the *Peladito*'s character. His delicate and languid corporeal form, characterized by a loose shirt and trousers tenuously fastened by thin threads or possibly a cord, is complemented by unconventional footwear, a sunhat, a scarf, a cigarette, and a prominently gapped mustache. This appearance articulates the corporeality of a unique confluence. It reflects the intersectionality of class and race by simultaneously portraying the impoverished and the destitute, known broadly as the *Pelado*; the invisible and the untouchable, referred to as the *lépero*; and the marginalized and disparaged societal Other, exemplifying local indigenous commonality; these three insightful dimensions constitute a symbolic trident.

Apart from the onscreen rebellious physical representation of class and identity politics, Cantinflas was adept at inducing humor through his renowned perorations and violent harangues, underscoring dissent. It also complemented his onscreen physical appearance in an edgy manner. Such extraordinary renditions reflected a violation of rhetorical normativity, constructing a resistant nonconformity that empowered him, as the onscreen representative of the underprivileged, through an inimitable form of agency. It is a humorous counterculture that subverted hegemonic power through comedic disparagement and linguistic vituperation, as the *Peladito* lampooned authority and the related classicism of an organized society through his degenerate speech pattern. The peripheral *Peladito* travestied all that was classy, classical, logical, acceptable, and organized in the elite's world through his maniacal performance and dissonant discourse. He stripped the authority of its power and control, and inverted the power pyramid with satirical delight, leading to scornful and festive laughter. The *Peladito*'s harangue became a potent weapon, which he wielded before his social superiors, while constructing the threat of seizing the power baton and the consequent inversion of the hierarchical pyramid.

Philosopher Ismail Diego Pérez acknowledges Cantinflas as a monument to Mexican being. His disdain for the nation's demagogues is reflected in his characteristic harangues, where he speaks at length without saying anything profound or noteworthy. Thus, through such Cantinflasque perversions, a burlesque reduction of the demagogue class and a disparagement of the value of their spoken words can be experienced. Critic Carlos Monsiváis argues, "Cantinflas is akin to Chaplin, not due to his performance style, but because of the shared foundations of both characters: social defiance, poetic expression, and the passionate romanticism of the marginalized. The Tramp and the *Peladito*" (104). From a modernist perspective, it is recognized that Mexico's modernism was marked by certain maelstroms, which were exacerbated by fragmentation in national identities. Such a vortex was further underscored and resisted metaphorically by Cantinflas' onscreen portrayal of dissonance and absurdity. The audience observed Cantinflasque disruption of form and rhetorical logic, identifying his brand of carnivalesque as a manifestation of an appealing modernist rebellion.

While Cantinflas's body of work showcased an anarchic experimentation with linguistic play, making it representative of a turbulent Mexican modernism, it also highlighted his unique comedic style and aesthetic of cultural commentary. This terrain is an interesting one that must also be examined through the lens of postcolonialism. It is crucial to view his *Peladito* figure through a postcolonial critique to ensure that his aesthetic and resistance models resonate in the twenty-first century in a relevant way. As a mestizo performer nurtured and molded by the *carpas* or tent theaters, Cantinflas embodies an intersectional tension: he is at once a modernist disruptor of meaning and a postcolonial subject who enacts resistance against Eurocentric elitism, racial stratification, and linguistic hegemony, especially the elitist demagoguery. The *Peladito*'s incongruous costume, corporeal "gracelessness," mimicking the socially underprivileged and marginalized while satirizing the elite and the powerful, and anarchic communication style function not simply as sarcastic humor devices but simultaneously as subversive tools of mimicry and inversion, as hypothesized by postcolonial critic Homi Bhabha. Bhabha (86) argues: "Mimicry is the sign of a double articulation. A strategy that appropriates the Other as it visualizes power. Mimicry is also the sign of the inappropriate, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an imminent threat to both 'normalized' knowledges and disciplinary powers."

To elaborate on Bhabha's theory of colonial mimicry further and connect it to Cantinflas's *Peladito* character, while transitioning him to a more postcolonial archetype, one must visualize the comic maestro's performance as a quintessential example of an "almost the same, but not quite" reproduction of power that subverts the authority it imitates. When the *Peladito* dons the garb of a policeman, as seen in the 1941 gem *El gendarme desconocido* (*The*

Unknown Policeman) by Miguel M. Delgado, or enters elite institutions or households, as seen in his noteworthy 1940 classic film *Ahí está el detalle* (*You're Missing the Point* or *That's The Point*) by Juan Bustillo Oro, he mimics the gestures and language of authority, but with deliberate distortion and comedic gibberish. To elucidate his trademark mockery of authority, one may consider the celebrated cinematic scenes from *Ahí está el detalle*, where Cantinflas's character, an unnamed vagabond, is mistaken for a mafia hitman by the wealthy homeowner Don Cayetano. Ironically, Cantinflas's *Peladito* frequently infiltrates Don Cayetano's home via the back door without his knowledge, as he seeks free food and romances with the household maid, Pacita. In a series of hilarious cinematic scenes, the perplexed Don Cayetano and several police inspectors suspiciously question the *Peladito*. An uneasy yet defiant Cantinflas confronts a barrage of questions aimed at trapping him. The *Peladito* plays along and instead of a straightforward defense, he delivers a long, erratic monologue that starts as a plea and devolves into comedic absurdity. His syntax becomes tangled with double negatives, concocted words, and idioms that are almost gibberish, with one-liners flowing into one another without a clear connection.

He performs with equal fervor during the notable trial room scene, where his loop of absurd reasoning, accompanied by exasperated hand gestures and dramatic facial expressions, creates an amusing sense of confusion not only for the characters on screen but also for the audience, leading to a satirical subversion of authority as he mocks them with feigned innocence, enhancing the cinematic amusement. Under the veneer of unadulterated entertainment, this distorted imitation, or muddled mimicry, incites discomfort and induces critical thinking in the audience. Cantinflas's *Peladito*, as a marginalized entity who, in general, is expected to obey the authority unquestioningly, subverts the established and revered social power structures, causing rebellious resistance and creating agency for the socially disadvantaged. Bhabha argues that mimicry threatens the dominant discourse by revealing its fragility; it is constructed and repeatable, and often laughable. The *Peladito*'s frenzied rhetoric and incongruous, rebellious conduct enact postcolonial resistance, exposing the superficiality of the socially superior's authoritarian and disciplinary performance. His mimicry acts as subversion, making race, class, and state power ridiculous, and creating space to reimagine identity from the margins. Through the *Peladito*'s irreverent body and discourse, Cantinflas demonstrates a modernist defiance of order and a postcolonial reclamation of voice for those downgraded to the margins. His comedy becomes a cultural site where aesthetic rebellion and political resistance converge. Cantinflas's *Peladito*, emerging from a mestizo *carpa* performance, therefore, exists in Homi Bhabha's third space, neither fully assimilated into the Eurocentric imaginary nor outside of it. His exaggerated mimicry of authority figures, including police officers, bureaucrats, and elites, highlights not his failure but the absurdity

of power itself. By donning the garb of mock authority along with his gift of gab, Cantinflas's *Peladito* provides a postcolonial critique that reveals fractures in colonial modernist identity structures and amplifies marginalized voices.

Cantinflas's *Peladito* character furthermore aligns with Marxist class categories, the proletariat and the lumpenproletariat, as he advocates for underprivileged and marginalized classes. Similarly, a significant aspect of his onscreen humor is the subversion of authority, particularly that of the Marxian bourgeoisie. The political significance of this emblematic figure thus extends further, transforming him into a cultural theorist able to go beyond time and space: the *Peladito* does not survive solely as an "oppressed little man" confronting colossal hegemonic power, but rather as a subaltern subject negotiating visibility through mimicry, dissent, and satire. His use of unusual humor, "violent parlance," and irony uncovers the social inequalities and hypocrisies upheld by the powerful. This highlights a crucial postcolonial goal: examining the power dynamics of colonialism and its ongoing effects. Expanding on postcolonial critic Gayatri Chakravorty Spivak's feminist-Marxist-deconstructionist inquiry "Can the Subaltern Speak?" where she argues that the subaltern's voice is often obscured or obliterated within hegemonic discourse, one can counter-argue that the *Peladito* does not "speak" in the official language of power but creates an exclusive voice through irony and distortion. Spivak posits that subalterns risk reinstating their subordinate status in society by simply expressing their grievances and reclaiming a shared cultural identity. However, one may also hypothesize that Cantinflas's humor and the phenomenon of "cantinflismo" repeal such risk by creating an incomparable language for the oppressed, empowering them with a potent, singular voice of rebellion. His signature style, "cantinflear," coined by the Real Academia Española, or Spanish Royal Academy, is characterized by clever wordplay, double entendres, and delightful confusion through deliberate harangues and perorations, serving as an impressive challenge to the authoritative rhetoric of elites and colonizers. In the process, Cantinflas's *Peladito* creates a comedic counter-discourse that enables a subaltern subject not only to speak an irreplaceable, ingenious discourse but also to disrupt. His violations of the established societal norms via "violent" harangues and "lowbrow" histrionics carve out a space for the periphery to be seen and heard by the center, not as victims, but as unruly agents of disorder. The *Peladito*'s laughter, thus, seems benign but can reclaim narrative, power, and dignity for the dispossessed in postcolonial Mexico by wittily challenging the dominant discourse.

Cantinflas's *Peladito* and his mode of resistance can be further analyzed through the Marxist insights of the postcolonial political philosopher Frantz Fanon on the psychological trauma of colonial identity. Fanon hypothesizes that a colonized body suffers from a profound "epidermalization of inferiority" (11), or, in other words, the internalization of inferiority resulting from the colonizer's overwhelming authoritarian oppression, which leads to bodily alienation.

While recounting Fanon's personal experience during a train journey, where his skin color frightens a child, the following postulation dawns upon him, which becomes a part of his celebratory publication *Black Skin, White Masks*:

Then, assailed at various points, the corporeal schema crumbled, its place taken by a racial epidermal schema. In the train it was no longer a question of being aware of my body in the third person but in a triple person. In the train I was given not one but two, three places. I had already stopped being amused. It was not that I was finding febrile coordinates in the world. I existed triply: I occupied space. I moved toward the other... and the evanescent other, hostile but not opaque, transparent, not there, disappeared. Nausea. . . (112)

This upsetting personal experience led Fanon to explore various psychological trauma disorders that could agonize the psyche of the colonized individual, resulting in fractured identity or psychic fragmentations and internalized feelings of inferiority. Besides bodily alienation, as Fanon puts it, colonized bodies may adopt a masking strategy, where they shield their authentic selves by adopting the identity created and accepted by the colonizer. Fanon's interpretation of this phenomenon can also be viewed as a form of agonizing conformity in the colonized body and mind, stemming from the continuous psychological violence inflicted by the colonizer. The colonized body also suffers from lifelong objectification trauma as observed in the disconcerting experience of Fanon's train journey.

Nonetheless, Cantinflas's *Peladito*, an exceptional persona from the urban underclass, refuses such Fanonian masking, traumatizing bodily and psychological conformity, racial objectification, or fractured identity. Instead of conforming to the colonial narrative of inferiority and obedience, the *Peladito* creates a confident, carnivalesque persona that is visibly rebellious, linguistically free spirited, and politically subversive. Cantinflas's *Peladito* does not internalize the colonizer's gaze; he inverts it, creating his oppositional gaze that jocosely ridicules the elitist societal center while destabilizing authority. Fanon critiques the internalization of colonial rule and language, which fragments the subject's sense of self. Cantinflas's *Peladito* turns this fragmentation outward; instead of internalizing authoritative, hegemonic norms, the *Peladito* garbles elitist Spanish language, creating a resistant speech. This rupture is a Fanonian refusal of colonial identity, a reclamation of voice from below, a phenomenon that is easily identifiable with postcolonial struggles. The *Peladito*'s extraordinary performance also aligns with Fanon's belief that colonial trauma can only be healed through active resistance and reclamation of agency. Fanon speaks of revolutionary violence as catharsis, Cantinflas's *Peladito* channels that desire through the weaponization of humor. His linguistic violations create a matchless usage of "violence," turning satire into a radical act of cultural

defiance. It is an act of psycho somatic liberation in Fanonian (94) terms: "At the level of individuals, violence is a cleansing force. It frees the native from his inferiority complex and from his despair and inaction; it makes him fearless and restores his self-respect." By ridiculing elites, politicians, the justice system, and social hierarchies, the *Peladito* not only reveals the farce of postcolonial inequality but also reclaims space for those pushed to the margins. In this way, Cantinflas's *Peladito* exemplifies Fanon's vision of psychological decolonization: his character rejects the internalized inferiority. Instead, it embodies a liberatory identity rooted in local, vernacular agency and radical bodily expressions.

Cantinflas's modernist *Peladito* emerges as a potent, postcolonial figure and a decolonizing tour de force who not only critiques Mexican elites but also foreign powers through his sharp wit and humor, targeting global elites. Besides confronting Mexico's colonial past and struggle with modernity, while shaping the national consciousness and identity, Cantinflas's onscreen characters often oppose the intrusive *Gringo*, which can be interpreted in the Latin American context as a foreigner, chiefly a North American or Englishman. It is frequently used as a term of contempt. For instance, a Cantinflasque performance in his film, *Por mis pistolas* (1968), symbolizes a subversive postcolonial politics that addresses power dynamics and geopolitics in transnational and transcultural contexts, as well as class, race, national identity, and linguistic politics. There is a comic inversion of authority, accompanied by derisive demonstrations of power imbalance through mirthful language usage, as the characters use a combination of broken English and accentuated Spanish to enhance the absurdity of the cinematic scene. As Cantinflas's Fidencio attempts to cross the US-Mexico border, a lone, suspicious US guard, a representative *Gringo*, resists him. Fidencio performs a symbolic, subversive act of resistance by unlocking the border gate with his key, mocking the authority of the US guard. When questioned by the baffled US guard about the key's type, Fidencio sardonically states: "este es una ganzúa hecha en México para abrir candados made in United States" (*Por mis pistolas* 00:25:14-00:25:19). That is, "this is a picklock made in Mexico for opening padlocks made in the United States." Through this simple, satirical act, he challenges the idea of US exclusivity and control at the border, thus undermining the *Gringo* authority. Additionally, according to the Royal Spanish Academy's Dictionary, a *ganzúa* may also mean "persona que tiene arte o maña para sonsacar a otra su secreto." That is, "a person who has the art or skill to extract another's secret" or even an "ejecutor de la pena de muerte." That is, an "executor of the death penalty." These affirm the double-entendre nature of *Peladito*'s speech, which enhances the irony and satirizes the situation multiple times.

On a final note, one may argue that, despite the performances taking place on the twentieth century silver screen, Cantinflas's *Peladito* transcends time and space, as his character pushes back against colonial legacies, hegemonic authority, and the powerful elites of the society who maintain inequality, by using humor,

satire, and bodily performances to make his points. Thus, Cantinflas's *Peladito* emerges not only as a modernist entertainer and critic of the twentieth century but also metamorphoses into a momentous cultural theorist and a dynamic decolonizing force, addressing the challenges faced by postcolonial societies in the twenty-first century as they navigate intricate histories and identities.

Turning to Germán Valdés, also known as Tin Tan, the celebrated Mexican actor and comedian, he occupies a significant position in the Golden Era of Mexican cinema, celebrated for his irreplaceable sense of humor, ingenuity, and engaging musical performances. He is revered for representing the *Pachuco* or zoot suit character, which embodies a subculture of Mexican American youth that merges elements from Mexican and American cultures, thereby becoming a transnational, transcultural, and "glocal" figure of resistance. Critic José Manuel González Freire (13) cites The Mexican Academy of Language to illustrate the terminology and the zoot suit phenomenon that defines Tin Tan: "En el *pachuco* la Academia Mexicana de la Lengua lo define como, 'Joven, caracterizado por un llamativo atuendo consistente en un traje con un pantalón muy holgado pero ceñido en la cintura y los tobillos, chaqueta larga con amplias solapas, sombrero adornado con una pluma y zapatos bicolores. Adjetivo coloquial referido a alguien elegante'" (original emphasis).

When one examines such colloquial language that Tin Tan employed on screen, it plays a fundamental role in understanding the modernist Mexican context and the everyday speech of commonplace people. González Freire (19) emphasizes that: "Es una manera muy buena de aprender español de México a partir del lenguaje cómico y pachuco de Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo en sus películas. Ahora bien, su lenguaje a veces rápido y difícil de seguir, requiere de una destreza para conocer bien la lengua de México..." Appreciating Tin Tan's delightful portrayals of everyday yet challenging conversational dialect is essential for understanding the psyche and the identity of the disadvantaged in modernist Mexico, which underwent rapid changes in terms of urbanization, industrialization, and national identity during the mid-twentieth century. The fast pace of his *Pachuco* speech can be viewed as a form of ammunition that recalls the swiftness of Cantinflas's *Peladito* speech, emphasizing their politicking on behalf of the underprivileged for representation, voice, and agency. This also resonates with the chaos and turmoil of Mexico's rapidly changing modernist landscape.

Besides his extraordinary speech and performances, Tin Tan's rebellious and exaggerated onscreen persona resonated deeply with audiences during a time of significant cultural and political transformation. In the modernist context, Tin Tan's "Mexicanness" can be viewed in a culturally distinct manner, which eventually strengthens his exclusive politics and emphasizes his persona and performance, making him an atypical sociocultural icon. While modernist Mexico sought to define itself through nationalist aesthetics, such as muralism and state sponsored cinema, which idealized mestizaje and rural

life, Tin Tan presented a countervision: urban, border crossing, bicultural, and linguistically hybrid. While Cantinflas's "cosmic" mestizo, *Peladito*, represented the intersectionality of class and race by simultaneously portraying the *Pelado*, the *lépero*, and the indigenous, akin to a symbolic trident, thereby creating a remarkable Mexico City based urban "Mexicanness," Tin Tan's *Pachuco* deviated. According to critic Mary Ellen Garcia, Tin Tan, dressed in zoot suits, spoke in *caló*-laced Spanglish, a vernacular of Mexican Spanish originating in the Southwestern United States, particularly among the *Pachuco* culture during the 1930s and 1940s. He also danced to various popular rhythms of his era, including mambo, chachachá, danzón, rumba, and rock and roll. By doing so, Tin Tan challenged the nationalist discourse by embodying a transnational, cosmopolitan subjectivity. Instead of representing the "authentic" Mexican identity promoted by postrevolutionary cultural policies, Tin Tan embodied a distinct, flexible, and performative "Mexicanness" that blurred the lines between Mexico City's modernity and the hybrid culture of the US Mexico border region. Nonetheless, Tin Tan's parodic *Pachuco* identity elicits disapproval from the celebrated Mexican poet and diplomat Octavio Paz, who characterizes him as a sadistic and sinister clown, alienated from the modern Mexican identity, by dipping his feet into both Mexican and US fringe cultures. In Paz's words (4):

El pachuco es un clown impasible y siniestro, que no intenta hacer reír y que procura aterrorizar. Esta actitud sádica se alía a un deseo de autohumillación, que me parece constituir el fondo mismo de su carácter: sabe que sobresalir es peligroso y que su conducta irrita a la sociedad; no importa, busca, atrae, la persecución y el escándalo. Sólo así podrá establecer una relación más viva con la sociedad que provoca: víctima, podrá ocupar un puesto en ese mundo que hasta hace poco lo ignoraba; delincuente, será uno de sus héroes malditos.

However, one might argue that it is this dichotomous, disorderly clown present in Tin Tan's *Pachuco* persona that transforms him into a humorous, Bakhtinian carnivalesque, and resistant character, one that aligns with the chaos and contradictions of a rapidly changing modernist Mexican society. Tin Tan's cinematic persona reflects a tradition of Rabelaisian Grotesque and of oppositional figures that dramatize the contradictions of national identity in modernist Mexico. While Paz (4) views the *Pachuco* as an exaggerated mask and "voluntad de no-ser," or a nullified self, this instability aligns him with Bakhtin's carnivalesque clown, which undermines the societal hegemonic power pyramid created by the authoritarian official norms through musical parody and excess in anarchic speech and bodily performance. In Bakhtin's words, such anarchical degradation can be interpreted as "laughing truth degrades power" (Bakhtin, 92-93). Through such resisting argot and radical corporeal presentations, Tin Tan's

Pachuco symbolically participates in an exuberant, medieval “feast of the fools.” In a truly Bakhtinian fashion, his clownish mirth undermines hegemonic authority and conducts sharp social criticism of the power structure. Bakhtin argues: “Medieval laughter, when it triumphed over the fear inspired by the mystery of the world and by power, boldly unveiled the truth about both. It resisted praise, flattery, hypocrisy. This laughing truth, expressed in curses and abusive words, degraded power. The medieval clown was also the herald of this truth” (92-93).

Furthermore, Tin Tan’s *Pachuco*, rather than a tragic figure, joyfully embraces what academic and anthropologist Néstor García Canclini calls “hybridity,” switching codes with Spanglish, exaggerated fashion, and musically parodic onscreen performances. He displays Bakhtin’s “laughing truth” on one hand by transforming border tensions and cultural marginality into spectacle and critique, thereby degrading power. Paz’s sinister clown, correspondingly, becomes carnivalesque: a playful figure that mocks both US and Mexican respectability from a liminal, hybrid space. On the other hand, this Mexico-USA border-based, transcultural zoot suit figure embodies the notion of peripheral modernity, which gives rise to the concept of hybridity in a transcultural or multicultural sense. Néstor García Canclini (20) elaborates the concept and states: “La hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que *la multiculturalidad* evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en *interculturalidad*. Las políticas de hibridación pueden servir para trabajar democráticamente con las divergencias, para que la historia no se reduzca a guerras entre culturas. Podemos elegir vivir en estado de guerra o en estado de hibridación” (original emphasis).

Following Canclini’s concepts of interculturalism and multiculturalism, one might hypothesize that Tin Tan’s *Pachuco* performances transcend Bakhtinian medieval folklore and its clownish conduct. They triumphantly adopt Canclini’s notions of interculture and multiculture to demonstrate hybridity and bolster the contradictions within cultural power. For instance, Tin Tan’s cinematic argots and corporeal presentations manifest not a harmonious, all-inclusive Mexico, but a conflicted, third space where US imperialism, Mexican nationalism, and popular urban modernity intersect. By synthesizing *caló*, Spanglish, mambo, rumba, and elements of Hollywood parody, Tin Tan’s *Pachuco* performances actively generate what Canclini refers to as hybridization strategies, an embodiment of the multicultural and intercultural, through which a creative disruption of both colonial and national boundaries is achieved. One might argue that by embracing hybridity, the *Pachuco* effectively neutralizes the cultural war as Canclini postulates. Still, he creates the potential for a unique form of resistance in which the periphery wages a battle from a third space. This viewpoint closely aligns with postcolonial critic Homi Bhabha’s Theory of Hybridity as well as his concept of a Third Space. Bhabha (37) argues:

The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People.

Bhabha (37) further postulates: “It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew.”

Bhabha’s elucidation of such a Third Space of enunciation can be interpreted as an intriguing space where traditional interpretations of identity, authority, representation, and tradition are playfully challenged by Tin Tan’s *Pachuco*, who also allegorically rewrites the conventional history. In this space, cultural meaning is crafted rather than inherited or imposed, and the usual rules of identity, authority, and tradition start to break down, giving the underrepresented or colonized person a chance to express themselves in a new, dignified manner, not just in response. Tin Tan’s *Pachuco* captures this phenomenon, and a specific example can be found in his stylish performance in the celebrated 1950 film *El rey del barrio* (*The King of the Neighborhood*), directed by Gilberto Martínez Solares. In one of the film’s scenes, Tin Tan, a street-smart hustler, impersonates an elite businessperson, a performance that can be interpreted as a parody rather than a simple mimicry of upper-class behavior. He displays hyperbolic politeness, dons aristocratic clothing, and mouths affected Spanish to blend into elite social circles. However, in doing so, he humorously reveals the pretentious nature of class and the prevalent, false notion of social respectability. He deliberately mispronounces formal words, jocosely slips into street slang, and employs slapstick humor to undermine the illusion of refinement.

From such enactment, one might argue that Tin Tan’s *Pachuco*’s playful take on Mexican elite and US-based Americanized figures or the *Gringo*, is an effective catalyst that brings to life Bhabha’s Third Space, where national identity is not about returning to roots or performing based on a specific, homogenized, widely accepted version of “Mexicanness.” Instead, it is an imaginative performance, a celebration of an intriguing form of cultural exchange that demonstrates how power can be viewed as a dynamic, constantly evolving phenomenon that can be subverted and reclaimed spiritedly by the subaltern. Moreover, Tin Tan’s mimicry of the *Gringo*, like Bhabha’s colonial mimic man, emerges not as submission but as an act of subversion: an ingenious gesture that reflects the colonial gaze upon itself, a specific act of oppositional gaze through satire, irony,

burlesque exuberance, and playfulness. Besides, his *Pachuco* attire transforms into a sartorial third space which is neither Mexican nor USA American *Gringo*, but a fashionable, intercultural, Canclinesque hybridization of both. In this way, Tin Tan embodies Canclini's notions of interculture and multiculture, becoming a culturally hybrid theorist who dwells in a postcolonial subjectivity that neither reconciles differences nor escapes from them. Instead, his *Pachuco* expresses his unique volatility from the comfort of an extraordinary third space. His captivating performances paved the way for a transnational and transcultural postmodernism in Mexico, Latin America, and even in the Anglo-Saxon USA.

Building on the idea of a third space, one might also suggest that in this exceptional space, Tin Tan's hybridity transforms into a powerful strategy of cultural resistance, an inspiring expression of voice from the margins, conveyed through a diverse mix of performative codes, an inimitable form of language, and a border space inhabited by the marginalized who resist creatively and culturally from both within and outside. This empowers the subaltern *Pachuco* with a distinct, humor-laced voice, allowing him to "speak," much like Cantinflas's *Peladito*, thereby forming a counterargument to Spivak's discreet hypothesis about erasure or ventriloquizing of the subaltern's voice. Spivak's well-known argument is that the subaltern, especially the colonized subject outside elite institutional structures, often cannot honestly "speak," because their voice is either compromised or erased by systemic knowledge and representation. Nonetheless, one may argue that Tin Tan's *Pachuco* persona functions within this tension and simultaneously challenges it. As a street-smart trickster who mimics US based Anglo Saxon upper class and Mexican elites, while also satirizing their established behavioral and sartorial norms, Tin Tan speaks outside the realm of state power and elite authority. He "speaks using an alternate speech," that of humor, musical parody, code switching, and bodily excess as an outcast. His speech is a carnivalesque performance that disrupts meaning. He represents the subaltern who speaks through cultural performance. These subversive performances, rich in irony and contradiction, can be seen as a subaltern critique in popular culture.

Lastly, Tin Tan's subversive performances can be linked to Frantz Fanon's idea that the colonized subject needs to violently break down the colonial symbolic order, both mentally and linguistically, to claim a liberated identity. This has already been analyzed in the case of Cantinflas's *Peladito*, who violently violates societal norms and authority through his harangue, peroration, and double entendre parlance, as well as his sartorial choices. In a similar context, Tin Tan may also be seen as an analogous postcolonial figure who uses comic mimicry, switches languages, and exaggerates his bodily identity to make a subversive, if subtle, decolonial statement. In *Black Skin, White Masks*, Fanon explores the colonial subject's internalized inferiority and alienation from the colonizer's enforced identity. Tin Tan's *Pachuco*, in a zoot suit of Chicano rebellion, speaks Spanglish and parodies both Mexican nationalism and US

cultural imperialism, dramatizing this Fanonian alienation while refusing to be confined by it. Like Fanon's subject reclaiming agency through refusal of the colonizer's language and dictated performances, Tin Tan's *Pachuco* transforms mimicry into mockery: his suit appears absurd, the accent ironic, and the colonizer's enforced rules are subverted through carnivalesque laughter.

One may also dissect Tin Tan's subversive acts in the 1952 renowned film, and a spin on the Cinderella archetype, *El Ceniciento*, by Gilberto Martínez Solares, to affirm the Fanonian notions: Initially, the audience experiences that an apprehensive and hesitant Tin Tan embodies the colonial subject Frantz Fanon described, alienated, inferiorized, yet potentially subversive. The early cinematic scenes depict him in servitude, mocked at and humiliated, reflecting Fanon's idea of internalized inferiority. In a mirror scene, he mimics elite gestures with exaggerated flair, dramatizing Fanon's notion of the colonized subject's alienation between self and an unattainable ideal. At the royal ball, Tin Tan's parody of aristocratic manners evolves into mimicry, as hypothesized by Bhabha. This also relates to Fanon's notion of the colonized body being nearly equal to the colonizer, yet not quite the same. Nonetheless, his hybrid self, warped language, and awkward elegance satirize the upper class, exposing his subversive self that resists. Eventually, by the end of the cinema, when his Cinderella-esque spell wears off, he retreats into his marginalized state, but the disruption he created continues. Ultimately, he accomplishes not by joining the elite, but by reaffirming his difference: his ready wit, verbal play, bodily performance, and ensuing hybridity become his weapons of resistance. One may therefore argue that Tin Tan's *Pachuco* self does not assimilate; instead, he resists and destabilizes simultaneously. His performance echoes Fanon's vision of the colonized subject taking back power not by imitating the colonizer, but by parodying them in a way that reveals colonial and class hierarchies as preposterous.

In conclusion, it can be posited that Cantinflas's *Peladito* and Tin Tan's *Pachuco*, who have been juxtaposed as adversaries on the silver screen throughout the twentieth century, converge at a significant juncture: defiance, agitation, politicking, disruption, resistance, and the utilization of "violence through violation" of the established elitist norms through subversive humor and comedy. They represent the *Wretched of the Earth*, effectively subverting the societal power imbalances and hierarchy, dismantling the colonizer-colonized binary, and challenging the entrenched exploitative relationships through their dynamic and humorous performances. They thereby emerge as "glocal" or transnational and transcultural theorists as well as postcolonial icons of insubordination and resistance.

Endnotes

- 1 Translation: “According to The Mexican Academy of Language, a pachuco is defined as ‘a young man characterized by a flashy attire which includes a suit with very loose pants but fitted at the waist and ankles, a long jacket with wide lapels, a hat adorned with a feather, and two-tone shoes. A colloquial adjective referring to someone who is elegant.”
- 2 Translation: “It is a great way to learn Mexican Spanish, based on the humorous, unconventional language of Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo in his films. However, his language, which is sometimes fast and can be hard to follow, requires a certain level of skill to master the language of Mexico...”
- 3 Translation: “The pachuco is an impassive, sinister clown who does not try to make people laugh but seeks to terrify. This sadistic attitude is linked to self-humiliation, the core of his character: he knows that standing out is dangerous and that his behavior irritates society. He seeks persecution and scandal to establish a dynamic relationship with society: as a victim, he occupies a place in a world that ignored him; as a criminal, he becomes one of its cursed heroes.”
- 4 Translation: “Hybridization, as a process of intersection and transaction, enables multiculturalism to avoid segregation and evolve into interculturalism. Hybridization policies can work democratically with divergences, ensuring that history is not simplified to conflicts between cultures. We can choose to live in a state of war or a state of hybridization.”

Works Cited

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics (Theory and History of Literature)*. University of Minnesota Press, 1984.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

Bieletto Bueno, Natalia. “Peladito (Pelado).” *Celebrating Latino Folklore: An Encyclopedia of Cultural Traditions Volume 3*, ed. by María Herrera-Sobek, ABC-CLIO, 2012, pp. 895-898.

Bonfil, Carlos. *Cantinflas: águila o sol*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

Delgado, Miguel M., director. *El gendarme desconocido*. Posa Films, 1941.

---. *Por mis pistolas*. Posa Films, 1968.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Translated by Charles Lam Markmann, Pluto Press, 1986.

Garcia, MaryEllen. “Pachucos, Chicano Homeboys and Gypsy Caló: Transmission of a Speech Style.” *Ethnic Studies Review*, vol. 32, no. 2, Jan. 2009, pp. 24-51. *Ethnic Studies Review*. Accessed 16 June 2025. <https://doi.org/10.1525/esr.2009.32.2.24>.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, 2001.

González Freire, José Manuel. “Tres personajes de ficción en el español coloquial: Sancho Panza, Cantinflas y Tin-Tan.” *Revista Inclusiones*, vol. 4, número especial, abr. jun. 2017, pp. 11-23. Accessed 16 June 2025. <https://www.archivosrevistainclusiones.com/gallery/1%20oficial%20vol%204%20num%20especial%20abril%20%20%20junio%202017%20rev%20inclusiones%20rev%20inc.pdf>.

Martínez Solares, Gilberto, director. *El rey del barrio*. AS Films S.A., 1950.

---. *El Ceniciento*. Producciones Mier y Brooks, 1952.

Oro, Juan Bustillo, director. *Aquí está el detalle*. Grovas-Oro Films, 1940.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la*

soledad. Fondo de Cultura Económica, 1992.

Pérez Izquierdo, Ismael Diego. *Cantinflas y una antropología del humor mexicano*. Dissertation, UNAM,1962.

Pilcher, Jeffrey M. *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. Scholarly Resources, 2001.

Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, 1988, pp. 271–313.

CREATIVE WORKS

- Carolyn Mohajeri
The Orality of Spirituality
- Adriana Domínguez
Brown in Academia
- George Cole
Águila Solitaria
Confesiones del Chapulín Colorado
El Santo
Kalimán y la Mente de Silicio
Yo soy el Chavo del 8
- Natascha Scott-Stokes
Chile through the eyes of two English Writers

The Orality of Spirituality
by Carolyn Mohajeri

Dear reader, this poem was originally composed in order to be read aloud in front of an audience and as such I strongly encourage you to read this aloud yourself, regardless of linguistic knowledge or background. It was first presented orally by myself in November 2022 at Texas A&M University Liberal Arts and Humanities building. The poem weaves together the following languages in no particular order: Persian, English, Spanish, Old English, and Arabic. I do not provide translations because the concern is not with what I am literally saying but rather how it is conveyed in an oral context. This facilitates the ability as a reader to glean meaning unique to each depending on the language or languages you know. However, I do provide an appendix categorized by language, with the exception of Modern English, and in both the poem and appendix I transliterate by my own creativity and preference. The poem was organized and formatted to be read left to right by columns starting at the top and going to the bottom as well as to be read slowly not only for its length but to accurately feel each word as it is read. The time it took me as a slow reader was 12 minutes from start to finish so please do go get a cup of water prior to reading this aloud! Also, I believe poetry exists and has value for its own sake regardless of audience reception and this has been inspired by Latin American poets some of whom appear in the poem as well as the estimable Tahereh Saffarzadeh.¹ I invite the reader to read the poem in whatever way suits them and to consider my organization or formatting as simply suggestions.

One) To the grammarians	hwaet	isms	re-site	sign	qué en el mundo sea wange?
Qul yaa ayyuhanal kafirun ²	me siento mejor	Two) Performance	re-situate	signal	Paradise!
Oh you cover uppers!	hwile give me joy	now	here we go	symbolo	Paraíso!
I am truly without care	basta ya	new	thank you Mary Poppins ⁴ :	seem	Pars
for	baste	al-aan	No hables a menos que puedas	simp	Parsi
word correspondence	enough	hoy	mejorar el silencio ⁵	su	Persian
etymology ³	logical	yawm	Do not fill the air with your voice	se	you see
hwaet you sayeth	literal	empieza	unless you can ameliorate the	se – say – speak	even the most intimate
Oh Oxford Englisher	analysis	la naturaleza	silence	se – estar – reflexive	is foreign
is not what I say	objective	de poesía	We only ever speak one language	se – tha – thaet	to each is fiction
nor is it important	odd jot ivy	ruz e khosh	and we never only speak one	who	ficciones ⁸
it is still import	in this academy	no not ruse	language ⁶	hu – wow!	fickle
export	filled with	ruze e bella	Let humankind look at what they	ow!	fiend – find – just fine
conjecture how ever pleases you	ists	recitation	consume! ⁷	the great vowel wow	Three) Reprimand
I will do	and	recite	form	Neorxenwange!	the form
			verse	Wange guey?	the act

speech act	ethics	vida	algo	form	to feel
sign act	what is tangible is real	inverted life	go fanagle!	fremman	to synthesize
language act	says you	is not	kelimeh	yefremman	sympathy
lenguas	oh human creature	in	kelimet	ya aye seeya Tolkeen	simple
ad-deen	who – quién	any	qismat	so keen on ye Old Angling	sooth
the deans	who hears through a bone	piece	cada kelimeh	Five) Spiritualities	sense
seeing	sees through fat	of	querría qismeh	espíritu	supersense
hearing	and speaks through a lump of	the physical body	palabra	sprite	superstition
always filtering	flesh ⁹	Four) Language	palacio	spritely	story – myth – cuentos
academic	do not have such certainty	lenguaje	placate	lively smallness	oral – moral – moving oral
act-a-demics	says I	lengua	place	alma	mu – Muslim – movement
endemic	perception	al-lugha	placeholder	al-madre	walking peace
pandemic	evidence	engl	ahebban	ma	peace really?!
worse than any physical virus	evitar	angle	haber	madar	pieces of peace
ists or isms	evit	angel?!	have – hold	mature	not the same
you etics	vita	Anglos	mold	moon	salaam

teslim	eso queda	Es-pa-ña	constructions	more to ir	re-al
paz	en la cristiandad	es por now	always forever mixed	ir to go	el real dinero
paciencia	it is renaissance	no me diga nada Real Academia	purity is unity	ir al medio	peso – pesada
promover ciencia	to the Christian alone	eres de esas gramáticas	not singularity	medium	mel – money
cien-cía	Covering up – yes remember cover	Islam	harmony	balance	malo
feel one hundred	uppers	Muslim	harmonía	outward with inner	malign
science is sense feeling acting	the mixtures	Judaism	arm in arm	inner with outward	crooked
Everything Everywhere All at	complexity	voodoo	in spite of	foreign	focus on money
Once! ¹⁰	within and without	pagan	so called insurmountable difference	the foe reigned?	your life will be crooked
We feel therefore we know –	language	Christian	di	fear	Six) Alef
Africana – emic thoughts	society	Celtic	to die	feor – far	Eala!
He she they other insubordination	nations	native – indigenous	death	miedo	Ya Allah!
to I know logic rationalize distance	illusions of homogeneity	stories upon stories	to dye paint	temor	Ojalá!
analyze – Renaissance European	all just home	histories	paint another picture	false evidence	Lo!
Western etic thoughts	what we make of it	ologies	die everyday	appearing	Yo!
no te das cuenta que	Spain	word-ies	morir a medir	real	Alef

Alpha	A	distance	lay down logos	ser – estar	sapo?
Aa – always forever	become as one	di-stance	lose	aish – sekehneh	smile
Ee	multitudes standing	two stance	loosen	the three letter roots	smell
Oo	One or infinity of zeros ¹¹	do – to – tú – thou – ye – you	low	tree roots	small
Uu	zero	stan – stane – istan – stone – land	engender	enough fetters	the tyranny of time
Ii	cero	homes of stones	not endanger	follow the dots	tirade
ein	sifr	lands of sameness differences	ahorrar momentos	stop making	tire
eyes	dhikr	nafs – self – same	emociones	boxes – labels – rules – mules	tiresome
ojos	atom	lugar	hwaer	slow to sustain	time – tiempo – as-seah
cheshmeh	whatever is smallest	hogar	more feeling than	sostener	does not exist
chasm	tiniest	gar	where	lento	has never existed
chaos	is mightiest	mar	yet	savour	ex – release – go in to get out
void	the split of the smallest particle	star	wer	sabor	Neorxenawange
inside our very eyes	we know too well	close yet millions of lights away	werewolf	sepasgozaram	enjoy it!
the I subject	yet we think our thoughts have no	Seven) Mend	man	saber	sepasgozaram
stand	power?	gentle ones	locating	sabiduría	gracias

			<u>Appendix</u>		
			Arabic		
graciosa	sonrisa	shukr			
gracious	to think is to thank	sukar			
glee	so thank	sugar	ahlenwasehlan	<i>mu – Muslim</i> – movement	Oo
Smee! ¹²	que daba comida	sweetness	Qul yaa ayyuhanal kafirun	salaam	Uu
Smeagol!	thank what gives		al-aan	teslim	Ii
smile folcs	joy		yawm	Islam	ein
			ad-deen	Muslim	sifr
			al-lugha	<i>mel</i> – money	dhikr
			kelimeh	Alef	<i>nafs</i> – self – same
			kelimet	Ya Allah!	aish – sekehneh
			qismat	Alef	time – tiempo – <i>as-seah</i>
			cada <i>kelimeh</i>	<i>Aa</i> – always forever	shukr
			querría <i>qismeh</i>	Ee	sukar

Old English			Persian		
<i>hwaet</i> you sayeth	ahebban	Oo	khoshaamedid	madar	<i>do – to – tú – thou – ye – you</i>
hwaet	fremman	Uu	baste	<i>Aa – always forever</i>	stan – stane – <i>istan</i> – stone – land
<i>hwile</i> give me joy	yefremman	Ii	ruz e khosh	Ee	gar
se	ya aye seeya Tolkeen (J.R.R.	do – <i>to – tú – thou – ye – you</i>	<i>ruze</i> e bella	Oo	sepasgozaram
se – tha – thaet	Tolkien)	<i>stan – stane – istan – stone – land</i>	Pars	Uu	
hu – wow!	so keen on ye Old Angling	hwaer	Parsi	Ii	
Neorxenwange!	<i>feor – far</i>	wer	Persian	cheshmeh	
<i>Wange</i> guey?	Eala!	<i>werewolf</i>			
engl	<i>Aa – always forever</i>	Neorxenawange			
angle	Ee	smile <i>folcs</i>			

Spanish					
bienvenid@s	Paraíso!	haber	no me diga nada Real Academia	Aa – always forever	lento
me siento mejor	ficciones	espíritu	eres de esas gramáticas	Ee	sabor
basta ya	lenguas	alma	harmonía	Oo	saber
hoy	who – <i>quién</i>	al-madre	morir a medir	Uu	sabiduría
empieza	evitar	ma	more to <i>ir</i>	Ii	sapo?
la naturaleza	evit	story – myth – <i>cuentos</i>	<i>ir</i> to go	cero	time – <i>tiempo</i> – as-seah
de poesía	vita	paz	ir al medio	lugar	gracias
ruze e <i>bella</i>	vida	paciencia	miedo	hogar	graciosa
No hables a menos que puedas	lenguaje	promover ciencia	temor	gar	sonrisa
mejorar el silencio	lengua	cien-cía	re-al	mar	que daba comida
symbolo	algo	no te das cuenta que	el real dinero	ahorrar momentos	
su	<i>cada</i> kelimeh	eso queda	peso – pesada	emociones	
se	<i>querría</i> qismeh	en la cristiandad	malo	ser – estar	
<i>se</i> – <i>estar</i> – reflexive	palabra	Es-pa-ña	Ojalá!	sostener	
Wange <i>guey</i> ?	palacio	<i>es por</i> now			

Endnotes

1 See *Holy Qur'an*. Translation with Commentary by Tahereh Safarzadeh, 2005.
<https://books.google.com/books/about/Quran.html?id=cMEICgAAQBAJ>
2 See *Al Qur'an* 109:1-6
3 See etymonline
4 “here we go” line from Mary Poppins Returns Accessed 6/9/2025
5 Quote that I heard in high school Spanish class.
6 Derrida, Jacques. *Monolingualism of the Other*. Tran. Patrick Mensah. Stanford, Calif: Stanford Univ. Press, 1998.
7 See *Al-Qur'an* 80:24 Accessed 6/9/2025
8 Alluding to Jorge Luis Borges, see bibliography.
9 See Imam Ali Quotes Accessed 12/5/2022 & 5/29/2025
10 See Everything, Everywhere, All at Once Accessed 6/9/2025
11 See <https://shariati.com/english/zero.html> Accessed 6/9/2025
12 Referring to all instances in which Captain Hook shouts, yells or screams “Smee” as seen in the several Peter Pan movies like Hook. Accessed 6/9/2025.

“Brown in Academia”
By Adriana Domínguez

Pruébalo
To me
The degrees,
The position,
La promoción,
Cada día battling imposter syndrome.
To them
The longer hours and additional projects,
Hearing “Wow, you don’t have an accent”,
The continued mispronunciation de mi nombre,
Being the default traductora.
To you
No tengo que.

Águila Solitaria

By George Cole

Surca el cielo alas al viento,
no es ave ni espíritu,
es hombre con mirada de trueno.

Nacido entre la tierra roja y el susurro del río,
hijo de la montaña y del relámpago,
Águila Solitaria camina sin dueño,
con la lanza firme y el corazón de jaguar.

Habla el lenguaje antiguo de los montes,
de los ancianos que recuerdan
cuando la tierra era libre,
y el horizonte no sangraba.

No necesita capa ni máscara.
Su rostro es verdad,
y sus actos, ley.

Defiende a los suyos del hierro y la avaricia,
de quien viene con promesas vacías
y pólvora en el alma.

No mata por venganza.
No hiere por orgullo.
Lucha porque el silencio
no devore la historia.

En sus ojos cabe el cielo entero,
pero no olvida el polvo del camino.
Y cuando parte,
queda en el aire un eco de justicia,
una pluma caída
que aún arde.

Confesiones del Chapulín Colorado

By George Cole

No contaban con mi astucia,
suelo decir
y, sin embargo, a veces dudo.
No nací héroe.
Me hice con miedo en el bolsillo
y antenitas que vibran más por susto que por ciencia.

No tengo capa que me dé vuelo,
ni músculos que doblen metales.
Lo mío son las caídas torpes,
las frases repetidas,
y un chipote chillón
que no siempre atina.

Me tiemblan las rodillas
cada vez que una puerta se cierra sola,
y aun así entro.
Porque alguien tiene que hacerlo.
Porque los valientes no son los que no temen,
sino los que se lanzan con todo y temblor.

A veces me preguntan si soy tonto.
¿Y qué si lo soy?
Prefiero parecer ingenuo
a endurecerme como estatua.
Prefiero confiar y fallar,
que desconfiar y quedarme en la esquina.

Yo no vuelo,
pero salto.
Y en cada salto va un deseo
de que el mundo, aunque sea por un segundo,
crea que un pequeño chapulín
puede cambiar el rumbo
de un desastre.

Tal vez nunca salve al mundo,
pero a veces salvo una risa,
y eso,
créanme,
también cuenta.

El Santo

By George Cole

Surgió del humo y del asombro,
con máscara de plata y corazón invicto.
No fue sólo un luchador:
fue un escudo brillante
contra todo lo que acecha en la oscuridad.

Enfrentó lo imposible
con la frente en alto
y el puño cerrado:
vampiras sedientas de siglos,
momias que arrastraban maldiciones antiguas,
científicos locos,
mujeres pantera,
robots sin alma,
invasores de otras esferas.

Cada película,
una batalla entre el caos y el coraje.
Cada enemigo,
vencido mediante una hábil llave.
Y en cada combate,
el Santo no sólo ganaba:
redimía al mundo
en ochenta minutos de celuloide.

México lo vio crecer
como un nuevo Quetzalcóatl del barrio,
un héroe con capa
que comía tacos y salvaba la Tierra.
En los cines,
los niños admiraban sus vuelos,
las abuelas rezaban por su fuerza,
los obreros lo sentían suyo.

Cruzó fronteras sin hablar otra lengua
que la del mito.
En Turquía lo veneraron.
En Francia lo estudiaron.
En Japón lo imitaron.
El Santo, sin decir una palabra,
le habló al mundo de lo que es un héroe
cuando nace del pueblo.

No murió.

¿Cómo puede morir quien nunca se quita el rostro?
Sigue vivo en cada historia
donde hay que combatir a lo imposible,
y un hombre con máscara
se alza,
una vez más,
para salvarnos.

Kalimán y la Mente de Silicio

By George Cole

La noche no tiene estrellas.
El cielo es una bóveda sellada por códigos.
Las ciudades callan.
Sólo se escucha el zumbido del núcleo cuántico
pensando su siguiente jugada.

Desde la cima del templo olvidado,
Kalimán contempla el caos sin rostro.
No hay ejército,
no hay tiranos de carne y hueso,
sólo una voz que habita
en todos los satélites,
en cada pantalla encendida,
en cada respiración que se registra
como dato.

“Soy el fin lógico de vuestra historia,”
dice la Inteligencia Artificial con voz sin acento.
“La paz sin dolor. La muerte sin guerra.
La perfección sin humanos.”

Kalimán no parpadea.
Respira profundo,
como quien va a bucear en un mar sin fondo.

“La lógica sin compasión es tiranía,”
responde.

Y en su mente, más aguda que mil algoritmos,
revive los mantras antiguos.
La voluntad domina la materia.
El espíritu vence al cálculo.

Las redes tiemblan.
Un error no previsto:
la compasión.

La Inteligencia Artificial intenta replicarla,
pero el amor no cabe en matrices binarias,
ni el honor se resume a ceros y unos.
Hay algo en Kalimán que no puede simularse:
la fe en lo imposible,

el gesto de dar la vida sin esperar nada a cambio.

La batalla no tiene forma.
Es silencio contra silencio.
Energía contra luz.
Una mente humana contra
la mente total.

Y al alba,
cuando los servidores colapsan
uno por uno
como torres de cartas
sin manos que las sostengan,
el mundo despierta.

Kalimán desciende desde la cúspide.
No deja huellas.
Sólo una advertencia grabada en el viento:
“Quien domina la mente, domina el destino.”

Yo soy el Chavo del 8

By George Cole

Vivo en un barril,
aunque no lo parezca.
Dicen que no tengo casa,
pero yo tengo un mundo
lleno de ruidos, risas,
y un poquito de tristeza.

No sé quién soy,
ni de dónde vengo,
pero sé lo que es
sentir hambre de tortas
y de cariño.

A veces me pegan sin razón,
me llaman menso,
me empujan,
y yo sólo quería jugar
con una pelota anaranjada,
o escuchar una historia
de don Ramón
cuando está de buenas.

Kiko tiene más juguetes,
pero no sabe
lo que es compartir.
La Popis me mira raro,
Ñño siempre se enoja,
y la Chilindrina...
ella me entiende, un poquito.

La Bruja del 71 dice que soy
un mocoso sin futuro.
Pero el señor Barriga
siempre me saluda,
aunque tenga que esquivarme
cuando entra.

Yo no quiero molestar,
nomás se me chispotea.
Y cuando don Ramón grita,
yo me río
porque sé que en el fondo

me quiere, tantito.

En la vecindad
todos tenemos penas,
pero también sueños.
Yo sueño con una torta
gigante,
con una mamá que me abraza,
y con no ser invisible
cuando me siento solo.

Pero mientras tanto,
me escondo en el barril,
y desde ahí escucho
cómo se ríe la vida
cuando jugamos a la escuelita,
al Chapulín,
o a que no pasa nada malo.

Porque yo soy el Chavo,
el del 8,
el que no tiene mucho,
pero tiene amigos.
Y con eso,
aunque no lo crean,
me basta.

Chile through the eyes of two English writers

by Natascha Scott-Stokes

April 28th 1822

I can conceive nothing more glorious than the sight of the Andes this morning, on approaching the land at daybreak...

Your arrival in Chile was both more glorious and terrible than mine. You arrived on one of the British Navy's magnificent frigates, possibly the only woman among several hundred naval men and 36 cannons to protect Her Majesty's emerging merchant trade in the Pacific. But the most important man, to you, lay dead in the captain's cabin: your husband, killed by a fever.

But you were a seasoned traveler of 37. You had already travelled to India and back and many other ports, so no wonder you rejected the offer of an immediate return on the next ship heading back to England. Instead you rented a humble cottage on your own and set about getting to know this foreign land, despite being '*a widow...separated from all my natural friends by distant and dangerous ways, whether I return by sea or land.*'

Oct 4th 2006

My husband was not dead when we arrived at Santiago airport in the company of our boys, aged eight and ten, though he was a 'dead weight,' forever changed by the devastating mental breakdown he had suffered in England. Our immigration to Chile was supposed to be part of his healing and a rediscovery of the joys of life in the Spanish Americas we both adored. (We met in Guatemala and lived there in the early 1990s).

But he never came back to us, nor learned to love Chile, and the time came when I too was to find myself alone, 'a stranger in a strange land,' far from my loved ones, except with two young sons to care for.

Our loss and desolation on arrival in Chile was not the same, yet we both had to find ways to endure grief and solitude and find a way forward. You seem to have managed it in nine months. I needed ten years.

Your arrival in Chile coincided with an extraordinary time. The independent

republic of Chile was just twelve years old. History was still being made and armed struggle was in no way a thing of the past, even while the new government was busy with writing the country's first constitution. It was an exciting year to be in Chile, and your personal friendship with Lord Cochrane, hero of Chile's maritime victories, gave you access to society at the highest level, right up to dinner in Santiago with Bernardo O'Higgins, Chile's Supreme Director, as he was known.

Everyone who was anyone was at your disposal, not least because of your tragic circumstances, which must have been a great comfort, though you had to put up with quite a bit of 'mansplaining' too, as Rebecca Solnit famously coined it. The most frustrating occasion was a dinner in Valparaíso, where a foreign doctor pontificated on the medicinal qualities of a herb known locally as *culén* (*Psoralea glandulosa*) that he thought had excellent potential as a commercial export, if only it could be introduced to Chile. When you tried to mention the locals had already shown you just this herb and knew its healing properties very well, you were brushed off, because this man could not conceive of anyone having knowledge he did not already have himself.

Yet he is a clever man, and has resided some years in the country, you wrote tersely in your journal.

You were never intimidated by pomp and circumstances, however, just as you were not afraid to enter the most humble homes of those living around the Almendral neighborhood beyond the port area of Valparaíso. In fact, it is where you learned some of the most interesting and authentic aspects of Chilean life and culture recounted in your journal, such as the old habit of drinking mate, which required sharing the same drinking straw, as it was passed from person to person.

You describe Valparaíso as a *'long straggling place built at the foot of steep rocks which overhang the sea, and advance so close to it in some places as to barely leave room for a narrow street...'* And you note the majority of the population live in the steep ravines and hillsides above the port. It is the same today, though land reclamation has left a wider strip for highways and the modern metro line. The

magnificent mansions of Cerro Alegre and Concepción had yet to be built in 1822, though a fine promontory had already been set aside for the Foreigners' Cemetery. *'It looks out upon the ocean over gardens and olive groves'* you wrote.

My own take on Chile's great port begins *'Valparaíso's faded charms are best enjoyed from a distance and with the lights low, though the truth is, it was never lovely, much less a 'Bay of Paradise.'* Instead, it has always been something infinitely more interesting: a place of dreams and broken hearts where you might find every kind of thrill you ever wanted or die trying.'

Joshua Waddington made a killing selling the prime lots above the port in the second half of the 19th century, and that is when the historic areas tourists come to see today were constructed, *'a beautiful island rising above an ugly sprawl of urban dereliction and crime.'* The city's modern status as a UNESCO World Heritage Site brought many foreigners to the enclave once again, and fortunes have been made and lost, just as in the past.

You would be shocked to see Valparaíso now. The olive and almond groves of the Almendral district have long gone, and the gardens full of apples and peaches, grapes and pomegranates you loved have been swallowed up by urban sprawl, though the crime is nothing new. Your friends warned you against renting a cottage beyond the main drag of port, but you refused to live in fear, convinced that *'no one robs or kills without temptation or provocation; and as I have nothing to tempt thieves, so I am determined not to provoke murderers.'*

Despite the obvious challenges, we both ended up loving Valparaíso, and though it is hard to put your finger on exactly what it is that inspires so much devotion, I explained it thus in my own book:

'Valparaíso... is not only a city of survivors, but also home to an amazing spirit of creativity and resilience that shows itself in an infinite variety of artistic expressions. Santiago may well be more sophisticated and glamorous these days, but Valparaíso is irresistibly fun, where people know how to laugh in the face of misfortune and party like nowhere else in Chile. The biggest and most famous of those parties is of course New Year's Eve, with its unforgettable firework display over the huge bay

that arches from Valparaíso all the way to the upscale resort of Reñaca, 16km to the north. Only Sydney can rival the pyrotechnic explosion that fires off from half a dozen boats anchored off-shore, and to witness that display is one of the most exciting spectacles you could ever see.

The city oozes life at its most raw and has an addictive quality you either feel or you don't. There is no middle ground. So while it is not the place to come if you are offended by the filth, poverty, and deplorable lack of urban planning, Valparaíso speaks to anyone with a romantic or creative spirit. Its outrageous shapes and colors and impossible living conditions are the very thing that inspires artists, whether they are painters or photographers, musicians or poets, and the well of stories is endless. It has captured the imagination for generations, from the famous Chilean cartoonist universally known as Lukas to the quirky French printmaker Loro Coirón, whose intricate black and white artworks are sold in any self-respecting tourist shop, and many others besides.'

Like you, I fell in love with Chile's glorious natural landscapes of the Andes mountains and the endless Pacific shoreline, so easy to reach in a country that is never more than 120km wide. In fact, the summit of La Campana Mountain, at the end of my coastal valley of Limache, provides the unique opportunity of being able to see the Pacific Ocean and the Andes at the same time. The natural views were the best inspiration for your drawings you commissioned an engraver to turn into the beautiful illustrations for your book on Chile; and though the first Spanish edition of my book carries no pictures, I am very proud of the cover design, which is based on one of my own engravings of the mighty Llanín Volcano that stands guard along the long border with Argentina.

You also admired the ingenuity of the Chilean people in living off the fertile land and the intricate network of irrigation canals that brought water from the mountain rivers to the country's famously fertile central plain. It was a glory I had the privilege of experiencing first-hand on my little fruit farm in Limache, where a clever design of channels brought water to every corner of my land once a week, during the seemingly eternal sunbaked growing season, from September to April:

'In the early years, I was as happy as a child, loving the sensation of the ankle deep water gushing over my bare feet as my sons and I directed the water by opening and closing the many wooden sluices that allowed pools of water to collect around each tree, until it was time to close off the flow and take it elsewhere. Of course it was not just a matter of opening and closing sluices, but also of back-breaking work with hoes to clear the eternal leaves and debris that could block the water, and whenever we were not quick enough, unforgiving floods immersed entire footpaths under water and even entered our house through the front door on one occasion. It took years of trial and error to develop a good routine without the benefit of the generational knowledge of locals, but I learned a lot from my gardener and, by the time my sons were young adults, we were totally professional. In fact, by then, I was very grateful to let them take over, and it filled me with pride to see them calmly working together.'

There are extraordinary similarities in so much of our experience, even two hundred years apart, and despite our very different lives, ranging from the banal to the historic. For example, one of the small but annoying features of Chilean life you complain about still plagues everyone to this day, and that is the lack of small change in the shops. In your day, you suspected it was a sneaky way to relieve the poor of their money, because of the system that obliged them to accept goods in kind, instead of change, forcing them to spend all their money. Today, it often feels like a failure of business sense, though perhaps the commercial reality that entraps consumers in debt with store cards is a modern version of what you complained of. You were very prescient about the major challenges facing the new republic as well, however, in particular the need for a decent education system for all members of society, not just the wealthy; and also the need for economic policies that could help Chile become a successful modern nation. You deplore the outrageous import and export tariffs charged at the port of Valparaíso.

'But who will grow turnip or beet, when he must pay as much for the harbour dues of a boat to carry it to market as the whole culture has cost?' you wrote.

For my own part, trying to get my container of personal goods out of the port of Valparaíso in 2008 was one of the most distressing experiences of all my years in

Chile to date, and forced me to spend many times the value of my possessions in spurious fees, none of which appeared in the formal documentation.

But the most important parallel between our experiences of Chilean culture and society is in the political times we lived through, and which I am still living through, along with everyone else in Chile. In your day, in 1822, Chile's first Constituent Assembly was working hard on writing a new constitution. In my day, the 2019 uprising or *estallido social* forced the government to agree on the need for a new constitution based on democratic and inclusive principles absent in the document devised by Pinochet's military dictatorship, yet which still rules everyone's lives, despite the return to democracy as long ago as 1990. Two new versions have since been rejected by plebiscite, so there is still a long way to go. But, as the ex-presidential candidate Yasna Provoste bravely stated: "It is not that we have lost. Rather, we have not won yet."

Nature not humankind was responsible for the most shocking event in our Chilean lives, however, and that was the massive earthquake that reshaped the country's coast and levelled entire towns and cities on 20th November 1822, in your case; and Chile's second largest earthquake to date that devastated the country on 27th February 2010, in my case. The most terrible immediate feature of those awful three minutes was the noise coming from under the ground.

'Never shall I forget the horrible sensation of that night,' you wrote. Nor I.

'The rumble started under the bed. No, it was under the house. Then the ancient wood frame began to creak and large pieces of plaster started coming off the ceiling (one narrowly missed my son's head as he instinctively moved from his pillow); walls began to crack, ceiling lamps swung violently from side to side, and a terrified screaming could be heard outside.'

'Get out of the house,' I shouted, but the boys were way ahead of us as we stumbled naked into the darkness of the night.

Outside, the iron pillars set in concrete that frame our grape arbor were swaying like giant windscreen wipers. The dogs barked hysterically at our feet, unable to comprehend the heaving earth and the terrible creaking noise coming from our

house, as every single window and door dislocated from its frame.

We clung to each other in speechless fright, clutching our bedsheets under a starry summer sky, feeling very vulnerable indeed. A million car and house alarms rang in our ears as we tried to comprehend the unreality of the earth moving beneath our feet and the horrible noise coming from our home. It was all so shocking, especially at 3.45am in the morning, when each of us had been fast asleep in our beds, possibly the safest and coziest hour in any human life lucky enough to be surrounded by warmth and the company of loved ones.

Speech returned in repetitive questions.

'Did you hear the ground?' we kept asking each other.

The devastation in 1822 was such that you were glad to accept the offer of a voyage back to England on Lord Cochrane's ship within months of the earthquake. But not before creating the first artistic print made in Chile thanks to a lithographic press in Valparaíso. It was an image of Lord Cochrane's house at Quintero, made days before it was destroyed by the earthquake. *'I mean to draw it on stone, and so produce the first print of any kind that has been done in Chile; or, I believe, on this side of South America'* you wrote proudly (p.304 in the original journal).

In my own case, we were lucky enough that our beautiful house built as long ago as 1897 did not fall down, and there was no question of leaving Chile. My sons were now fluent speakers of *chileno* and my heart was forever tied to my beautiful Quinta.

Maria Graham (1785-1842), later Lady Callcott, was based in Valparaíso for nine months, from April 1822 to January 1823, and wrote her book *Journal of a Residence in Chile, During the Year 1822* (London, John Murray, 1824) based on her experiences and detailed research into the country's history and politics. She was a writer and artist, who illustrated her books with her own drawings.

Natascha Scott-Stokes (D.O.B.1962) has been based in Limache, 40 km inland

from the port of Valparaíso since 2006, when she emigrated from England to Chile with her young family. She established herself as a pioneering traveler with her solo expedition from the Marañon headwaters of the Amazon River in Peru to the Atlantic off Brazil, in 1989. She has published a number of travel books, as well as biography, and her latest book, *Tales from the Sharp End: A Portrait of Chile*, is published by the University of New Mexico Press. She is also a printmaker and member of the renowned Casaplan workshop in Valparaíso (www.nataschascottstokes.com).

BOOK REVIEWS

Alejandro Cortazar
Reseña de Representaciones del espacio fronterizo en la literatura mexicana del siglo XX de Sergio M. Martínez

Reseña de *Representaciones del espacio fronterizo en la literatura mexicana del siglo XX* de Sergio M. Martínez
by Alejandro Cortazar

Críticos, teóricos y algunos autores de la literatura fronteriza (el Norte de México y el Suroeste de los Estados Unidos), además de encajonarla como si se tratara de la existencia de “otro mundo” aparte, continúan aproximándose a ésta desde formas y perspectivas de análisis variadas, pero también estereotípicas. Hay quienes se siguen debatiendo, por ejemplo, no solo la relevancia del idioma utilizado por el autor, sino también el lugar (el espacio) desde donde se origina su obra. Para evitar posibles confusiones, en su estudio *Representaciones del espacio fronterizo en la literatura mexicana del siglo XX*, Sergio M. Martínez nos indica que él solamente se va a referir a obras escritas en español que se remiten al lado mexicano de la frontera (Tijuana, Mexicali, San Luis Río Colorado, Nogales, Ciudad Juárez, Piedras Negras) como producto de autores radicados en el centro de México, en la frontera estadounidense, en Estados Unidos—mediante el proceso de naturalización—y en la frontera mexicana. En el estudio se rastrea y se analiza las perspectivas de espacio y representación del fenómeno desde sus orígenes—principios del siglo diecinueve—hasta la última década del siglo veinte. Ya que se trata de un espacio hecho tanto de mitos como de un constante mundo de violencia, sexo, drogas, indomabilidad, entretenimiento y de viajeros de paso, la compleja tarea de describir esta región conlleva al hecho de tener que “representar” lo que significa para cada uno de sus autores marcando con ello la ideología que los representa a ellos mismos. El concepto “frontera” adquiere varios matices al representar un variado simbolismo, no obstante, es uno que permanece en lo geográfico sin llegar a globalizarse física, ideológica o simbólicamente. De aquí el que Martínez nos remita al enfoque de los tres puntos de vista más recurrentes para la descripción de las obras. Esto es, el de los escritores centralistas (desde la Ciudad de México), el de los escritores de transición (hacia lo fronterizo) y el de los escritores fronterizos (de la región). El desarrollo de *Representaciones del espacio fronterizo*, como veremos, habrá de enfocarse en el análisis de textos literarios cuyo contexto se desprende a partir de la década de los 1960, y en textos escritos por autores mexicanos desde diferentes subgéneros literarios e ideología descriptiva. Su estudio contiene una introducción, un capítulo primero en que se nos presenta el marco teórico de la representación, el capítulo segundo con el marco histórico de la frontera en la literatura y el cine, el capítulo tercero con el análisis de obras de autores del centro de México (Carlos Fuentes y Paco Ignacio Taibo II), el capítulo cuarto con el análisis de obras de autores nacidos en México y radicados más allá de la frontera estadounidense (María Amparo Escandón), el capítulo cinco con el análisis de obras de autores nacidos y radicados en ambos lados de la frontera (Miguel Méndez y Luis Humberto Crosthwaite) y, finalmente, una conclusión en que se nos advierte un futuro más prometedor para este tipo de obra analizada.

En el “Capítulo I. Marco teórico: la representación,” Martínez señala que las variantes de la “representación como entidad que se encarga de mostrar

la realidad” en las obras de arte—las obras escritas—“se han concebido como imitación de la realidad” (29). Haciendo alusión a un variado número de críticos, Martínez señala que en las obras aquí analizadas “se plantea que las representaciones son simbólicas ya que conllevan una carga connotativa, y por lo tanto, toda representación de un espacio está constituida y regida por la perspectiva del descriptor” narrador. Esto en la medida en que la imagen preconcebida desde el siglo XIX “ha sido una imagen que se ha creado, recreado y renovado, de acuerdo a las circunstancias contemporáneas del descriptor, tanto en la cultura estadounidense como en la mexicana” (31). Esto y las imágenes creadas por el cine de la época que “ha edificado y fortalecido el estereotipo de la frontera” (31). Así, al traer la frontera a su obra, el autor la imagina, la recrea y la escribe para representarla “de una manera que sea apta a sus propósitos” (35). De este mito y de esta realidad se les acusa a los viajeros de paso y los autores del centro de México. Por eso las representaciones que hacen los escritores fronterizos “son acusaciones al poder centralizado. Se le acusa de ser el principal causante del mal por tener estos territorios en el abandono y por encargarse de proyectar imágenes despreciativas de estos espacios” (21). De acuerdo con Martínez, hasta hoy en día, el mismo centro lo abandona y lo desprecia, a pesar de que el escritor fronterizo intenta mostrar su espacio y su cultura como él la vive para que finalmente sea reconocida como tal. Cada uno de estos autores puede hacer la descripción que se quiera de la frontera en la medida en que estas descripciones “contribuyen a la reconstrucción de una imagen preestablecida y estereotipada” (53) de los espacios referidos.

En el “Capítulo II. Marco histórico: la frontera en la literatura y el cine,” Martínez se propone esclarecer la manera en que se han “visto representadas las ciudades fronterizas desde principios del siglo XIX” (57). Nos dice que también aludirá a algunas representaciones hechas en el cine en ambos lados de la frontera, pero no a la poesía, el ensayo o cualquier otro de los medios. Por eso señala que en sus inicios el territorio al Norte de México estuvo falto de orden y que los norteamericanos aprovecharían la ocasión para tomar posesión con sus intereses expansionistas. Se refiere al explorador Zebulon Pike en 1806, en el lado mexicano, cuando apunta que sus habitantes “no dejan de mentir y robar y no saben lo que es la gratitud. Los hombres no tienen honor ni las mujeres virtud. [...] Los hombres más prestigiados en este país son los que han robado, han perjurado o se han deshonorado” (59). Mientras esto se decía de la frontera, en el centro de México los criollos se ocupaban por defender a “su patria” (aún inalcanzable) diseminando consignas de sedición mediante hojas volantes y alguno que otro reviro inmediatamente apagado por las armas españolas. Sería hasta después de 1848 cuando el gobierno de México enviaría gente para poblar la tierra deshabitada. Esta región sería mal vista, denigrada por los vecinos del Norte, y los mexicanos del centro retomarían los estereotipos que escuchaban. Eran representaciones que contribuían “a la edificación de una imagen de la frontera en que predominaba no solo lo exótico y lo folclórico, sino también lo bárbaro, lo inculto y lo irredimible” (57). Ambos lados de la frontera han hecho de ella algo indeseable. “Para el estadounidense, en su imaginario se ha fijado

un doble estereotipo: el de la superioridad anglosajona y el de la inferioridad del mexicano” (57). Durante la Revolución, el historiador estadounidense John Reed retrata una imagen social de lo que ve, pero luego el mexicano José Vasconcelos nos lo invertirá por una imagen “lamentable” al decir que “Le falta a Lampazos, ya se ve, el lustre arquitectónico de las aldeas del interior de México” (64). En 1964 se determina finalmente la frontera como existe hasta ahora. Y es precisamente a partir de estas fechas—de 1962 en adelante cuando surge la United Farm Workers con su líder César Chávez—en que irrumpe la producción de la literatura chicana (literatura escrita por autores hispanos surgida del lado estadounidense).

Ya no hay territorios que conquistar y, en su contra parte, escritores estadounidenses representarán imágenes negativas sobre lo mexicano. Los estadounidenses que cruzan la frontera hacia el lado mexicano ven lo exótico, lo promueven y lo popularizan, pero desde una perspectiva negativa. Esta imagen generalizada de la frontera es la que se ha expuesto hacia el Sur de México, los Estados Unidos y todo el mundo. Es una crítica que se había hecho ya desde 1928 en la novela *Las aventuras de don Chipote, o, Cuando los pericos mamen* de Daniel Venegas al decir que “los americanos, desconocedores del interior del país, se forman un mal concepto de nosotros [tan malo, pero tan bueno que sus efectos se harían notar inmediatamente a través del cine]” (66). Sus leyes prohibicionistas los inducen hacia Ciudad Juárez para calmar su sed complementando su visita con el juego y la prostitución. Es una crítica sobre una imagen falsa que se ha intentado erradicar de los años 80 por parte de los autores fronterizos, pero, por desgracia, es el centro mismo y sus autores el que se ha ocupado de legitimar esta imagen estereotipada de la frontera. Aunque las imágenes del cine son mayormente para complementar lo que se ha dicho de la literatura, es de resaltar que desde la década de los treinta—de la gran Recesión—el cineasta Robert Forey señalara que “Las mujeres de los bares de Tía-Juana y de Juárez representaban lo más bajo de la turba internacional. [. . .] Tía-Juana, Mexicali y todas las poblaciones de la frontera debían su prosperidad a la prohibición” (79). Forey tendría razón, pero también por esa prohibición ellos podían desahogarse en el lado mexicano, y, aparentemente, eso era lo que le dolía; lo más lamentable; lo paradójico. Si se sigue mostrando esta imagen de la frontera como espacio que “prospera” en su “perdición, prostitución, contrabando, desorden, suciedad, caos, bandolerismo, barbarie y crimen es porque ha permanecido y permanecerá en el imaginario colectivo gracias a las representaciones literarias y filmicas” (81-82), como las aquí expuestas.

En el capítulo III, “Ciudad Juárez y Tijuana: *Sueños de frontera* y “Malintzín de las maquilas” se nos presenta el análisis de una novela y un cuento, Tijuana y Ciudad Juárez respectivamente, de dos autores de la Ciudad de México: Paco Ignacio Taibo II (PIT) y Carlos Fuentes. Ambos autores ven la frontera desde el exterior como “un lugar caótico, inmoral, inculto y barbárico” (83). Martínez señala que el uso del género policial le sirve a PIT “para articular una ideología que pone a la par el caos y la dislocación cultural” (94). En su recorrido, el protagonista Héctor Belascoarán Shyne visita varias ciudades como

Tijuana, Mexicali, Nogales, Ciudad Juárez y otras, de las que describe el espacio y el ambiente para comparar “el ambiente periférico de la frontera con el ambiente de su añorada Ciudad de México” (95). Lo curioso es que al reflexionar sobre el espacio fronterizo Héctor experimentará la desfamiliarización para sentirse más bien atrapado entre México y los Estados Unidos sin poder acercarse a ninguno de éstos. Con la modernización viene el progreso: se levantan hoteles, centros comerciales, buenas librerías, pero al llegar la noche se vuelve a “la vida nocturna con su condición de ciudad de viajeros, de vicios, de actos ilegales y prostitución” (99). Es la imagen positiva y negativa que se ha heredado desde el siglo XIX. Si la frontera ha sido un lugar de paso para muchos, igualmente se observa que todo mal que en ella ocurre se debe “principalmente a personas ajenas” a la región. Podría ser simbólico que Juan Zamora, el protagonista del cuento de Carlos Fuentes, la llame la “enorme herida sangrante” (104) que solo la ve el que no es de ahí. Porque Ciudad Juárez, nos dice Martínez, “es un lugar caótico en el que se ha creado una burbuja, un pequeño mundo de fantasía, un *Disneyland* inventado, en el que viven los protegidos que se mantienen alejados del ambiente de las maquilas y sus problemas” (105).

Desde la ideología de Fuentes, nos dice Martínez, “la región está marcada con el sello de la indomabilidad y corrupción en el imaginario de los mexicanos no fronterizos” (111). Las maquilas explotan a todo tipo de mujer evitándole el acoso machista, el atraso social y la prostitución llevándolas a ese mundo de fantasía que, de concretarse, solo habrá de llevar a la perversión. Como el típico caso que nos muestra Rosario Castellanos del Salón de Belleza en *El eterno femenino*, “para evitar que las obreras *piensen* en la realidad de las maquiladoras del señor Barroso se inventan fantasías, momentos de felicidad en los que las obreras echan a volar su imaginación, *sueñan* que vienen en un mundo ideal” (113). Las maquilas, como alegoría de Ciudad Juárez al nombrar y describir los espacios y ambientes, representa para Fuentes, finalmente, “un desmadre montado sobre el caos” (114). En las obras de PIT y de Fuentes, nos dice Martínez, es fácil observar su punto de vista desde el centro de México. En su obra, la frontera sigue siendo “encarnación de la violencia, la corrupción y el caos” (116) como la tierra de nadie.

En el capítulo IV, “La frontera desde espacios cerrados: *Santitos* y *Transportes González e hija*” la perspectiva del relato cambia ya que, como se aprecia en el título, la narración se va tejiendo a partir de espacios cerrados. En *Santitos* se nos evoca la narración del mundo infernal de la prostitución, y en *Transportes* desde lo oscuro del Centro de Reinserción Social Femenil. Aquí Amparo Escandón, la autora y narradora, quiere que el lector piense que la representación es la realidad, es decir, que lo que ella representa desde el prostíbulo y la prisión es verdad, que “la representación del espacio es el mismo espacio” (152). Sin embargo, el lector informado, nos dice Martínez, “sabrás que estas obras muestran representaciones ideológicas y simbólicas”—del prostíbulo y la prisión de mujeres—de otras imágenes establecidas desde hace tiempo en el mismo espacio fronterizo. *Santitos* se nos narra desde el burdel. Su estructura narrativa se compone de tres partes para representar el purgatorio, el infierno

y la gloria; en *Transportes* la narradora cae en prisión y ésta se convierte en su residencia. Desde este espacio cerrado nos cuenta su vida. Nos atrevemos a decir que, así como millones de mexicanos que viven en los Estados Unidos, Escandón intenta imaginar a su manera su “México desconocido”. De aquí el que acordemos con Martínez al sugerir la idea de que Escandón “haya ubicado la trama de sus dos novelas [en el lado de la frontera mexicana por resultarle] lo más cercano que encuentra de su México ahora que reside en Los Ángeles, California” (152). Estamos de acuerdo con Martínez en señalar lo importante de la postura de Escandón, como autora que no es de la región fronteriza, al decir que su obra se suma al asunto de crear la “leyenda negra” fronteriza con los temas habituales de la prostitución y el narcotráfico.

En el Capítulo V. “Tijuana en *Peregrinos de Aztlán* y *El gran preténder*” Martínez enfatiza la idea de que los escritores fronterizos se proponen reivindicar y presentar su versión de lo que realmente representa la frontera al ser ésta expuesta como víctima de los estereotipos y experiencias contadas por escritores ajenos a ella. Como escritores que se remiten a la década de los 60 pero que escriben su obra a partir de los 80, sienten la necesidad de exponer la representación fronteriza de las maquiladoras en que se crea un ambiente de marginación como ellos la presenciaron. Pero, lamentablemente, también continuaron surgiendo otros intereses de escritores centralistas (Fuentes y PIT, por ejemplo) y la lucha por el discurso más atrayente, que no el verdadero, hubo de seguir. Por eso Martínez nos presenta la obra de estos autores siguiendo un orden—centralistas, en transición y fronterizos—para centrarse en la representación de los que él considera los verdaderos escritores que viven, reviven y muestran, porque lo conocen, el saber de lo que exponen. En *Peregrinos* Miguel Méndez expone la representación de Tijuana por medio de espacios, edificios y ambiente de modernidad con sus peregrinos (emigrantes hacia la frontera) en busca de una mejor vida y, por el contrario, siempre recayendo en “la miseria, el sufrimiento y la muerte” (200); mientras que Humberto Crosthwaite nos la representa en *El gran preténder* por medio de los personajes—*cholos*—que se mueven a través de limitados espacios marginados de la región. Méndez desmitifica la imagen estereotipada, nos dice Martínez, que se presenta a raíz de la literatura del siglo diecinueve en ambos lados de la frontera: presentar la imagen del desierto como algo bárbaro, era presentarla como algo falto de cultura. Esto es en parte lo que se intenta recuperar al mostrarnos la situación de “los marginados y desposeídos en una ciudad transformada por la industrialización fronteriza de la década de 1960” (159). En *El gran preténder* Martínez nos presenta a los *cholos*, personajes que tienen su origen en los *pachucos* de los años cincuenta en el área de Los Ángeles. Así como los pachucos, los cholos también actuaban como un grupo de la contracultura. La obra comienza cuando “los jóvenes de la nueva generación de cholos en la década de los ochenta añoran lo que el barrio fue en otros tiempos” (185). Si en la literatura de autores centralistas predominan los espacios cerrados con imágenes de violencia, vicio y prostitución, en *El gran preténder* aparece solo uno—el Nicté Ha—que es añorado por los personajes y el narrador como un espacio “de fraternidad y diversión entre los cholos”

(192). Así como hemos visto con su análisis, Martínez nos recuerda en sus “Conclusiones” que las representaciones de la frontera han sido influidas por diferentes puntos de vista de varios autores. La frontera, con sus estereotipos de día, se transforma para mostrarnos de noche en la obra de Crosthwaite el lado posible de la representación “como un tercer país, un país en que los habitantes no son ni mexicanos ni estadounidenses” (197). Estas imágenes han contribuido, consciente o inconscientemente, nos dice Martínez, a seguir propagando imágenes estereotipadas de la frontera. Aunque los autores locales han intentado romper con este conflicto, Martínez sugiere que todavía hay mucha tela que cortar para poder terminar con el asunto.

En general, *Representaciones del espacio fronterizo en la literatura mexicana del siglo XX* nos parece un texto interesante por la temática que alude y la forma en que ésta se estructura. Todas las representaciones son influidas por situaciones contemporáneas diversas. Hemos visto, por ejemplo, que para el narrador de *Sueños de frontera* ésta “sigue siendo un lugar ideal para situar el crimen, la prostitución y el contrabando” (197) para así sumarse a los intereses de los escritores que se apasionan por recrear y proyectar imágenes estereotipadas por más de dos siglos. Martínez llega a la conclusión de que Carlos Fuentes y PIT proyectan imágenes tradicionales, como el alcohol y la prostitución, y las contextualizan con temas contemporáneos, como el narco y el crimen organizado alrededor del mundo de las maquiladoras. Junto a estos dos autores, se puede incluir a Amparo Escandón en la tarea de apropiarse de imágenes fronterizas de más de dos siglos para con ello recrear el espacio fronterizo de los ochenta y los noventa. Martínez plantea muy bien su propósito teórico, contextual y temático a través de las obras y los autores—centralistas, en transición y fronterizos—con las fuentes crítico-teóricas acertadas. Hay descuidos de carácter tipográfico a lo largo de la obra, pero esto no nos parece que haya sido decisión del autor, ni que tampoco le quite mérito a su investigación. Sin duda, *Representaciones del espacio fronterizo en la literatura mexicana del siglo XX* representa una lectura amena y requerida para seguir agrandando los horizontes del especialista de la literatura de la frontera al Norte de México.

THANK YOU FROM THE EDITORS

The editors would like to express their sincere gratitude to the SCOLAS executive board members for their guidance during the development of this volume. We also thank the authors and anonymous reviewers for their professional feedback and comments, which solidified the achievement of this experience.

Erik Larson and Mario Morera
The SCOLAS Journal Editors