

con su compañero de los planes nocturnos mientras tortura a los jóvenes prisioneros revolucionarios, sufre de constantes pesadillas como consecuencia, y termina cuestionando si lo que hace realmente ayuda a que se mejore las condiciones de su país.

Se puede arguir que el embajador Elbrick también es un personaje bastante idealizado, y que aquí Barreto muestra su deseo de complacer al público norteamericano. Esta noción no es tan inverosímil si se considera el hecho de que el gobierno estadounidense le negó la visa de turista a Fernando Gabeira cuando quiso asistir al estreno norteamericano del film. Sin embargo, Elbrick, por ingenuo que el revolucionario veterano Jonas le haga parecer, tiene opiniones que llegan a mostrarse mucho menos simplistas de las que retiene el líder Jonas.

Si durante los años 60 hasta los 80 pudieron tomar poder los regímenes militares opresivos y violentos como un efecto dominó por casi toda latinoamérica, la razón principal a mi parecer sería la intensa polarización estructural que existía en el continente—económicamente, políticamente, y socialmente. No se puede decir lo mismo de esta película. La estructura matizada de *O que é isso, companheiro?* le permite evitar la tentación de reducir todo a una dicotomía—derecha vs. izquierda, buenos vs. malos. Pero, claro, reaccionar extremadamente a condiciones críticas, cabe perfectamente en lo razonable y lo lógico, mientras que mantener la paciencia se puede considerar la apatía más aborrecible que hay. Pero, la pregunta que todavía queda pendiente es la siguiente: ¿se podría haber logrado, tanto por las dictaduras como por la gente que se oponía a ellas, lo que llevaron a cabo sin haber sacrificado y perdido tanto? A esta pregunta, mis amigos brasileños y argentinos contestarían sí y no. Compartían la desilusión de no haber realizado ningún cambio a pesar de todos sus sacrificios y esfuerzos. A la vez, mantienen la esperanza que nos otorga la película en las últimas secuencias: que sí fue necesario y que sí valía la pena porque eventualmente la suma de todos estos actos en combinación con otros factores nacionales y globales resultaron en el reestablecimiento de los derechos humanos y civiles. Este dilema tal vez se vuelve más actual precisamente en estos días que el Congreso de los EEUU está considerando mandar millones de dólares de armas y provisiones a uno de los ejércitos más corruptos del mundo—el colombiano—para contribuir al esfuerzo de oposición a la guerrilla. Ojalá que los políticos norteamericanos reflejen en los temas que presenta esta película para poder mentalizar las consecuencias irreparables de sus posibles acciones.

Christina Buckley, Furman University

La otra conquista. Dir. Salvador Carrasco. México, 1998. Duración: 105 minutos.

Tonantzin/Guadalupe fue la respuesta de la imaginación a la situación de orfandad en que dejó a los indios la Conquista. Octavio Paz

La otra conquista, primera película del joven realizador mexicano Salvador Carrasco (1967), explora el tema de la transculturación religiosa operada en el México colonial a raíz de la conquista militar cortesiana de 1521. El filme cuenta la historia de conversión a la nueva fe de Topiltzin, (Damián Delgado), un hijo natural del emperador Moctezuma, después de haber sido físicamente escarmentado por intentar seguir con el culto de sus dioses. Recluido en un monasterio franciscano, bajo la tutela de Fray Diego de la Coruña (José Carlos Rodríguez), Topiltzin inicia el proceso de cristianización que lo llevará a “conquistar” el icono de la Virgen María. Sin

embargo, el nuevo “Icono” conquistado por Topiltzin es, en realidad, una imagen sincrética formada por la yuxtaposición de la diosa indígena Tonantzin con la Virgen María. De esta manera se subraya la importancia capital que la imagen occidental cristiana jugó en la conquista y colonización del Nuevo Mundo. Con todo, la premisa mayor en que está fundada la película de Carrasco consiste en señalar el carácter transcultural de las creencias religiosas del México que nace en el siglo XVI. Es indudable que en muchas regiones de ese país se veneran hasta el presente dioses indígenas antiguos detrás de las figuras de los santos patronos de los pueblos. El mejor ejemplo de este sincretismo religioso es el de la Virgen de Guadalupe, quien viene a asociarse con Tonantzin, diosa y madre del género humano en la religión de los nahuas, la cual era muy reverenciada por los indígenas del valle de México en tiempos precortesianos.

Uno de los aspectos interesantes de la cinta de Salvador Carrasco es la puesta en escena del fenómeno de guerra de imágenes librada entre Occidente y el Nuevo Mundo. Para Fray Diego de la Coruña no hay duda de que el icono de Tonantzin, la diosa madre indígena, es un “ídolo”, un “fetiche”, al que es necesario derrumbar y convertir en lo que es, un “puñado de piedras”. Es la mirada occidental que dota a las imágenes indígenas de una identidad diabólica y niega su aspecto divino. Fray Diego se inserta en la tradición occidentalista que se adjudica el monopolio de lo divino. Precisamente por la naturaleza y características “demoníacas” que el europeo confiere a las imágenes del Otro, en los primeros años posteriores a la conquista militar de México, los códices fueron destruidos sistemáticamente por los misioneros que los vincularon con un sistema ideológico-religioso al verlos como testimonio de la “idolatría” indígena. A este hecho histórico hace referencia una escena de la película en la que vemos la quema de los “amoxtili” o libros de pinturas precortesianos junto a la recién consagración de un templo a la Virgen María. A pesar de que la oralidad desempeñaba un papel central en la transmisión del conocimiento indígena, la escritura pictográfica permitía preservar al amerindio sus mitos, su historia, la genealogía de sus reyes, sus rituales, sus ceremonias, su memoria colectiva. Este universo cultural indígena es reducido a “humo y cenizas”, como lo señala Topiltzin en uno de sus enfrentamientos con Fray Diego. Sin embargo, en un intento por parte del director de no incurrir en términos maniqueos, Fray Diego experimentará a lo largo del desarrollo de la historia una suerte de tolerancia frente a las imágenes indígenas. Incluso, en el instante de su muerte, en 1548, vemos que preservará parte de un códice elaborado por Topiltzin entre las páginas de su biblia. Nadie sale indemne del fenómeno de la transculturación.

Por su parte, Topiltzin, cancelada la posibilidad de una resistencia frontal a la religión cristiana que estuvo a punto de llevarlo a la hoguera, inicia una operación de domesticación de la imagen occidental: de lo desconocido a lo familiar; del Otro al Uno-Mismo. Así el icono de Tonantzin se transfigurará en la Virgen María. El proceso de la apropiación de la imagen cristiana es de una extraordinaria complejidad y no exento de violencia, fractura y negociación por parte de Topiltzin. Un gran acierto de *La otra conquista* es mostrar la violencia física y mental de las maniobras de apropiación de la nueva Imagen. El ritual público de conversión ordenado por Hernán Cortés ilustra la violencia física de que es objeto Topiltzin en aras de la salvación de su alma. El dramatismo de la escena culmina con la quema de los pies del indígena, lo que remite a todo espectador mexicano a la famosa escena del rey Cuauhtemoc, quien sufre el mismo tormento en manos del conquistador después de la caída del imperio azteca. La violencia que amenaza con socavar la integridad mental de Topiltzin está señalada con una serie de alucinaciones y episodios febriles presentes durante 1531, el último año de su estancia en el monasterio franciscano de Nuestra Señora de la Luz. En uno de estos estados alucinatorios, Topiltzin se ve a sí mismo a punto de sacrificar a la Virgen María cuando de golpe ésta se transfigura en To-

nantzin, la diosa madre azteca. El que finalmente se sacrifica es el propio Topiltzin, quien en la última escena de la película se enfrenta por fin con la estatua de la Virgen María que él mismo sustrae de la sacristía. Está, en realidad, frente a su diosa madre Tonantzin. La abraza y se lanza al vacío. Así como el sacrificio ritual entre los nahuas tenía la función de preservar el movimiento del cosmos, Topiltzin se inmola con la imagen cristiana para asegurar su propia redención. No en balde la última toma de la película está constituida por una imagen solar (representación de la divinidad para los antiguos nahuas) que anuncia la llegada del nuevo día. Topiltzin literal y simbólicamente se funde con la imagen de la Virgen María en un intento de recuperar a su propia diosa madre indígena, de recobrar una identidad perdida.

Esta reconstrucción filmica que hace Salvador Carrasco de la apropiación de las imágenes cristianas por parte de los nahuas del siglo XVI, muestra el proceso de respuesta que el indígena dio al sentimiento de orfandad al ver el derrumbamiento de su mundo como resultado de la imposición del nuevo orden colonial. La historia que se cuenta en *La otra conquista* subraya la asimetría de las relaciones de poder entre los europeos y los indígenas. Topiltzin se ve obligado a “conquistar” el icono cristiano debido a su carácter de subalterno en el contexto de la situación colonial. Debemos entender la subalternidad no como una condición estática sino como una condición dinámica y relacional en la que grupos o clase sociales pertenecientes a la nobleza indígena, como es el caso de Topiltzin, pueden perder esa posición de poder y hegemonía en un momento determinado. Sin embargo, dentro de los espacios reducidos de maniobra que le quedan, Topiltzin manifiesta su capacidad para negociar su herencia indígena e insertarla en el marco del presente colonial, echando por tierra la tesis de una “tersa” conquista espiritual debido a la persistencia de las creencias indígenas debajo de los ritos y sacramentos cristianos. *La otra conquista*, más allá del drama histórico, es una parábola del sincretismo religioso que caracteriza a la nación mexicana desde el siglo XVI.

Salvador Velazco, Claremont McKenna College

Pizza, birra, faso. Dirs. Bruno Stagnano y Adrián Caetano. Argentina, 1997. Duración: 83 minutos.

Este aclamado film de Stagnano y Caetano, que tanto furor de crítica ha producido en los países en que se exhibió y premió, nos presenta a un grupo de jóvenes que, necesitados de dinero, se dedican al robo. Estos muchachos son la emergencia de una violencia económica y social que, como base del conflicto, se metaforiza en una Buenos Aires ciega y hostil, completamente deshumanizada y cancelada de futuridad. No es una película de gánsters. Se trata, en cambio, de pequeños ladrones que, aunque carecen de la pasión metafísica arliana, reasumen a su manera una rabiosa necesidad de dinero y una desesperada compulsión al fracaso. No parece entonces casual que, tanto la literatura de Arlt como esta película de Stagnano-Caetano, surjan de una transformación brutal del paisaje urbano, con la atroz diferencia de que, en el caso del film, los personajes, todos y sin excepción, carecen de voluntad de poder, de rebeldía y utopismo, y sobreviven esa hecatombe filosófica con la delación, la fuerza bruta y el individualismo. Es un mundo de hijos que, sin llegar a ser hermanos, se mueven en un mundo sin padres o, mejor, en un mundo donde el padre es apenas un nombre que golpea o un símbolo urbano, como el obelisco, al que puede ahora explorarse para comprobar la desdicha de la falta. El delito, en el film de Stagnano-Caetano, no procura—como lo hace en Arlt—identidad. Tampoco involucra los sistemas

de justicia y ni siquiera hay culpabilidades opacas o aspiraciones mesiánicas. Estos jóvenes roban para comer, para sobrevivir. La pulsión transgresiva, rebelde, del hijo se vuelve ahora no contra el padre sino contra el hermano. El subalterno se devora a sí mismo en un canibalismo brutal, como en la escena del asalto al músico ambulante sin piernas, o se patentiza en una teatralización que, puesta al servicio del delito, hace emerger la base homoerótica de una fuerza de trabajo masculina amenazada, tal como ocurre en la fila de desempleados, en la que no aparece ninguna mujer. Apenas si hay pactos precarios, la mayoría realizados sobre bases homosociales, que no logran sostenerse. Sólo el pacto entre Pablo y el Cordobés, de dimensión homoerótica muy marcada, pervive hasta la muerte. Y aunque el amor del Cordobés por Sandra parece certificado al final, no resulta menos cierto que él le ha faltado a su promesa y que, en su imposibilidad de imaginar la paternidad, ha decidido, sin embargo, llamar “Pablo” a su propio hijo. El hijo viene más a certificar el homoerotismo que la paternidad o la fidelidad a la mujer. La mujer, finalmente, es enviada afuera, al exilio. ¿Salvada o sacada del medio de la sublime relación homoerótica masculina como base, todavía efectiva, para la constitución de la nación?

El “realismo sucio” del film no está tampoco conducido por ninguna superioridad moral de la cámara o del espectador. Los hechos están allí expuestos sin barroquismos, pero con un manejo muy sutil y progresivo del ritmo narrativo y una magnífica actuación que no sólo carece de todo distanciamiento sino que, por el contrario, absorbe empáticamente hasta al espectador más resistente. El ritmo del relato está progresivamente medido por el fracaso reiterado, casi inocente, de cada uno de los robos. Sólo en un momento el relato parece desvanecer su lógica y su verosímil. Se trata del momento en que la pasajera del taxi, una señora cordobesa, espera en el auto que Pablo y el Cordobés reduzcan al taxista para que les entregue las armas. No se entiende por qué ella, que está al volante y que sabe que los muchachos no tienen las armas en su poder, no intenta escaparse. Este momento tiene gran fuerza sintomática. ¿Se trata de que, indirectamente, hay un residuo de solidaridad dado por ser provincianos ella y el Cordobés? ¿Se trata de una oscura memoria que reelabora a su manera el deambular del asma guevarista de Pablo y abre el relato a una impresionante reflexión política sobre el estatus del rebelde en un mundo sin utopías? ¿O bien la actitud de la señora es la rémora de un autoritarismo todavía confiado en la captura de lo desviado? Quizá hasta pudiera postularse un replanteo político del homoerotismo como alianza interior-Buenos Aires que la mujer asume como lo que vale la pena “esperar”.

Sea como fuere, en este mundo de corrupción generalizada, lo único que parece conservar la potencia de la vida es el lenguaje. No sólo porque la película introduce, como muy pocas veces o nunca en el cine argentino, un dialecto provinciano, sino por la potencia transformativa del significativo. Palabras del tradicional lunfardo recicladas, palabras de jergas callejeras y nocturnas, palabra injuriosa en el lenguaje del amor, de repetición obsesiva y que llega hasta cancelarse a sí misma, palabras rimadas—como la homofonía de los apellidos de la pareja de directores-guionistas—que confluyen en un sintagma de solidaridades azarosas, significantes que remiten a significados diversos, siempre inestables. En fin, el lenguaje marginal y masculino como función poética y lugar—todavía—de reconocimiento de los argentinos, lenguaje que, resistiendo toda globalización, seguramente ha de perderse totalmente en los subtítulos de las traducciones.

Gustavo Geirola, Whittier College

Chasqui; revista de literatura latinoamericana

ISSN: 0145-8973
VOLUMEN XXVIII
NUMERO 1
mayo 1999

EDITOR: DAVID WILLIAM FOSTER

Languages and Literatures, Arizona State University
Tempe, AZ 85287-0202
phone: 602-965-3752
fax: 602-965-0135
e-mail: david.foster@asu.edu

EDITORES ASOCIADOS

JOSÉ B. ÁLVAREZ IV—producción y reseñas de películas
LON PEARSON—reseñas de libros
BOB CHAMBERLAIN—portugués

JUANA SUÁREZ; ÁLVARO VERGARA-MERY—asistentes editoriales
MELISSA LOCKHART—asistente de redacción

CONSEJO EDITORIAL

Danny Anderson
Andrés Avellaneda
Eva Bueno
Debra Castillo

Efraín Kristal
Randal Johnson
Naomi Lindstrom
Elena Martínez
Salvador Oropesa

Chasqui is the only academic journal devoted exclusively to Latin American literature in the sense of bringing together research on both the Spanish-speaking republics of the continent and Brazil. As part of its new editorial policy *Chasqui* is seeking full-length manuscripts, approximately 20-40 pages, in English, Spanish, or Portuguese, that focus on significant theoretical issues in the analysis of Latin American cultural production, with particular emphasis on literature. Essays dealing with specific texts or authors will be of interest only if they address interesting theoretical questions, and those studies that focus on interdisciplinary approaches, the bridging of national and linguistic divisions, subaltern studies, feminism, queer theory, popular culture, and minority topics are especially encouraged. Submissions, which will undergo double-blind review, should be received in full conformance with the *Chicago Style Manual/MLA Style Sheet*, and authors should be in a position to submit IBM-compatible WordPerfect 5.1 diskette. Manuscripts should contain no reference to the author; a separate cover sheet should contain the author's name and the title of the essay. Only manuscripts accompanied by a self-addressed envelop with loose postage can be returned. All essays accepted for publication are subject to editorial copyediting as regards questions of linguistic accuracy, style, expository format, and documentation. Contributors to *Chasqui* must be subscribers at the time their articles are published.

Contenido

Artículos

- Maite Zubiaurre, "Hacia una nueva geografía feminista: nación, identidad y construcción imaginaria en *Dreaming in Cuban* (Cristina García) y en *Memory Mambo* (Achy Obejas)" 3
- Gloria Estela González Zenteno, "Augusto Monterroso: el animal y la recreación paródica de una tradición literaria" 16
- Rose Marie Galindo, "Modernidad y liberación femenina en *Antigua vida mía* de Marcelo Serrano" 32
- Taran C. Johnston, "Transculturation as a Resistance Strategy in Bilingual Children's Literature" 42
- R. A. Kerr, "Lost in Lima: The Asian-Hispanic Fiction of Siu Kam Wen" 54
- Silvia Bermúdez, "¿*Ut pictura poesis?*: ¿Julián del Casal y Gustave Moreau, frente a frente?" 66
- Irma M. López, "Crónica de un desencanto: el México moderno en *Paseo de la Reforma* de Elena Poniatowska" 80
- Reviews 91
- Film Reviews 133

Cover art: *The Woman Who Outshone the Sun/La mujer que brillaba aún más que el sol*, by Alejandro Cruz Martínez. Reprinted with permission of the publisher, Children's Book Press, San Francisco, CA. Copyright ©1991 by Children's Book Press and Rosalma Zubizarreta