

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 18 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA
Aree Anglofona, Francofona, di Germanistica,
Sezione di Comparatistica, Filologie e Studi Linguistici,
e Sezioni di Iberistica, Rumenistica, Scandinavistica, Slavistica, Turcologia,
Ugrofinnistica e Studi Italo-Ungheresi, Riviste

Direttore

Beatrice Töttössy

Coordinamento editoriale

Martha L. Canfield, Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo, John Denton,
Mario Domenichelli, Fiorenzo Fantaccini, Ingrid Hennemann, Michela Landi,
Donatella Pallotti, Stefania Pavan, Gaetano Prampolini, Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlik,
Angela Tarantino, Beatrice Töttössy

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli, caporedattore

Laboratorio editoriale open access, via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

tel +39 0552756664 - 6616; fax +39 0697253581

email: bsfm@comparate.unifi.it; web: <<http://www.collana-filmod.unifi.it>>

Comitato scientifico internazionale

Nicholas Brownlees, Università degli Studi di Firenze

Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze

Martha L. Canfield, Università degli Studi di Firenze

Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London

Piero Ceccucci, Università degli Studi di Firenze

Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze

John Denton, Università degli Studi di Firenze

Mario Domenichelli, Università degli Studi di Firenze

Maria Teresa Fancelli, emerito dell'Università degli Studi di Firenze

Massimo Fanfani, Università degli Studi di Firenze

Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze

Michela Landi, Università degli Studi di Firenze

Paul Geyer, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Seamus Heaney, Nobel Prize for Literature 1995

Ingrid Hennemann, studiosa

Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.

Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences

Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University

Mario Materassi, studioso

Murathan Mungan, scrittore

Álvaro Mutis, scrittore

Hugh Nissenson, scrittore

Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze

Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze

Gaetano Prampolini, Università degli Studi di Firenze

Peter Por, CNR de Paris

Paola Pugliatti, studiosa

Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos

Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest

Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze

Alessandro Serpieri, emerito dell'Università degli Studi di Firenze

Rita Svandrlik, Università degli Studi di Firenze

Angela Tarantino, Università degli Studi di Firenze

Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze

György Tverdota, Eötvös Loránd University, Budapest

Marina Warner, scrittrice

Laura Wright, University of Cambridge

Levent Yilmaz, Bilgi Üniversitesi, Istanbul

Clas Zilliacus, Abo Akademi of Turku

The Shade of the Saguaro /
La sombra del saguaro

Essays on the Literary Cultures of the
American Southwest /
Ensayos sobre las culturas literarias del
suroeste norteamericano

edited by

Gaetano Prampolini and Annamaria Pinazzi

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2013

The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro : essays
on the Literary Cultures of the American Southwest
/ Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste
norteamericano / edited by Gaetano Prampolini,
Annamaria Pinazzi – Firenze : Firenze University Press,
2013
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)

ISBN (online) 978-88-6655-393-9

I prodotti editoriali del Coordinamento editoriale di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparete dell'Università degli Studi di Firenze, ai sensi della Convenzione stipulata tra Dipartimento, Laboratorio editoriale open access e Firenze University Press il 10 febbraio 2009. Il Laboratorio editoriale open access del Dipartimento supporta lo sviluppo dell'editoria open access, ne promuove le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere, fornisce servizi di formazione e di progettazione. Le Redazioni elettroniche del Laboratorio curano l'editing e la composizione dei volumi e delle riviste del Coordinamento editoriale.

Editing e composizione: redazione di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna con Arianna Antonielli, Diana Battisti, Arianna Gremigni, Giacomo Poli e i tirocinanti Dorottya Batik, Giada Bertinato, Madlen Fernández, Erika Kiss, Melanie Poletti, Alessandra Olivari, Francesca Salvadori, Fruzsina Sárkány, Zsófia Tódor.

Si ringrazia la famiglia Boscarino, Colorado Historical Society, National Archives e *Journal of the Southwest* per la gentile concessione alla pubblicazione delle immagini nel volume.

Progetto grafico: Alberto Pizarro Fernández.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>.

© 2013 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

For Gianni Spera,
sine quo non

CONTENTS

<i>A Few Words from the Editors</i>	11
I. NATIVE AMERICAN	
<i>Seeking Balance Through History and Community: The Presence of the Past in LeAnne Howe's Shell Shaker</i>	25
Hans Bak	
<i>Gardens in the Dunes and the Perversion of Nature</i>	43
Louise Barnett	
<i>Healing California Her/History: The Chumash Native People</i>	49
Yolanda Broyles-González	
<i>La tierra y sus colores: naturaleza y paisaje en la poesía de Joy Harjo y Humberto Ak'abal</i>	59
Emanuela Jossa	
<i>The Role of Setting in Hanay Geiogamah's Plays</i>	71
Annamaria Pinazzi	
<i>Hi/storytelling in Wallace H. Tucker's Plays</i>	79
Annamaria Pinazzi	
<i>N. Scott Momaday's Indolent Boys: A Matter of Balance</i>	87
Annamaria Pinazzi	
<i>Momaday's Children of the Sun: Many Stories in One Play</i>	97
Annamaria Pinazzi	
<i>Reclaiming History through Fiction: Linda Hogan's "That Horse"</i>	103
Gaetano Prampolini	
<i>The Growth of Luci Tapahonso's Poetic Voice</i>	111
Gaetano Prampolini	



<i>Aspects of Ofelia Zepeda's Poetry</i> Gaetano Prampolini	123
<i>About the Genre(s) of Irvin Morris' From the Glittering World.</i> A Navajo Story Gaetano Prampolini	139
 II. MEXICAN-AMERICAN	
<i>Emotional Discomfort and Strategies of Survival in</i> <i>Alejandro Morales's The Rag Doll Plagues</i> Michele Bottalico	151
<i>The Sound Tracks of Borderlands Mujerista Movements:</i> <i>Remembering Chelo Silva</i> Yolanda Broyles-González	159
<i>Norteño Borderlands Cumbia Circuitry: Selena Quintanilla</i> <i>and Celso Piña</i> Yolanda Broyles-González	173
<i>Escritura y cuerpo femenino: sugerencias y fuentes de</i> <i>Europa y América</i> Martha L. Canfield	195
<i>De México a Aztlán a través de las imágenes parentales</i> Martha L. Canfield	203
<i>Pocho, Assimilation and the Melting Pot: A Reconsideration</i> Daniel Cooper Alarcón	217
<i>La experiencia del sujeto femenino chicano y la construcción de su</i> <i>identidad en la obra narrativa de Sandra Cisneros</i> Erminio Corti	227
<i>Yo, myself and I: pronombres personales e identidad bilingüe</i> <i>en un "poema largo" chicano</i> Francesco Fava	241
<i>The Role and Meaning of Border Corridos:</i> <i>The Case of Narcocorridos</i> Celestino Fernández and Jessie K. Finch	249
<i>Del cine al poema largo: Scene from the Movie GIANT – Escena de la</i> <i>película GIGANTE de Tino Villanueva</i> María Cecilia Graña	263

<i>El poeta chicano y la ciudad</i> María Cecilia Graña	275
<i>Late Renaissance Roots of Religious Architecture in Southwest Arizona</i> Francesco Gurrieri	285
<i>Doubles: Strategies of Sense Production in Rudolfo Anaya's</i> <i>"The Man Who Found a Pistol"</i> Mario Materassi	299
<i>The Desert and the Seed: Three Stories by Rudolfo Anaya</i> Mario Materassi	307
<i>The Politics of Family History: A View of Growing Up Hispanic in</i> <i>Nineteenth-Century California</i> Chuck Tatum	321
<i>Sabores y aromas de México: la comida en la obra de Sandra Cisneros</i> An Van Hecke	333
III. ANGLO- AND AFRICAN-AMERICAN	
<i>Black Okies, Migrant Dreams: The Realities of Life with Cotton in the</i> <i>Casa Grande Valley — A Brief Historical Perspective</i> Geta LeSeur	345
<i>Gun and Cotton Stories: Narratology, Orality and the Romance of Eloy, Arizona</i> Geta LeSeur	351
<i>William Eastlake's Trilogy: The Southwestern Landscape</i> <i>as Truth and Revelation</i> Francesco Marroni	363
<i>"Unbecoming an Educated Man and Becoming a Kind of</i> <i>Peasant": Stanley Crawford's Double World</i> Mario Materassi	371
<i>"One Step Ahead of His Doom": Larry McMurtry, Rudolfo Anaya,</i> <i>and Billy the Kid</i> Roberto Serrai	387
<i>From Visual Legend to Voice: Entering the Dream World of</i> <i>"Baby Doe" Tabor</i> Judy Nolte Temple	393

<i>Mary Austin and the Challenges of Capturing Western American Rhythms</i> Judy Nolte Temple	403
<i>Pecos National Historical Park: An Interpretive Vortex</i> John Warnock	409
<i>The Creation of the American Southwest as a Site for Military-Industrial Adventure</i> John Warnock	429
<i>Pontiac on the Pinnacle: The American Southwest as Rhetorical Topos</i> John Warnock	447
IV. ABOUT THE BORDER	
<i>Sign-Cutting: Thresholds, Borders, and Others in The Devil's Highway</i> Abraham Acosta	463
<i>Immigration: Historical Overview, Mexican Bashing Revisited and Necessary Reform</i> Celestino Fernández and Jessie K. Finch	469
<i>Between Borders and Margins: Reconceptualizing Alterity</i> Carlos Gallego	485
<i>Crossing the Ideological Divide: The US-Mexican Border in Chicano/a Literature</i> Carlos Gallego	491
<i>Etnicidad e historia social en los estudios recientes sobre la frontera norte de México</i> Manuel Plana	501
<i>La revolución mexicana y la frontera con Estados Unidos: historiografía y perspectivas de investigación</i> Manuel Plana	507
<i>Mexicanos en los Estados Unidos: aspectos demográficos y sociales en la segunda mitad del siglo XX</i> Manuel Plana	513
<i>Contributors</i>	519
<i>Index</i>	525

DEL CINE AL POEMA LARGO: SCENE FROM THE MOVIE GIANT-
ESCENA DE LA PELÍCULA GIGANTE DE TINO VILLANUEVA

María Cecilia Graña

1. Autorrepresentarse

Contagiada por la “pasión crítica” de Octavio Paz que siempre demostró una particular predilección por borrar las fronteras geográficas y lingüísticas en ámbito literario y que, a pesar de las diferencias de lenguas y culturas, consideraba la poesía moderna de occidente una sola (Paz 1972, 15-16), he elegido un texto en inglés de un autor estadounidense de madre lengua española que ha sido definido por Charles Tatum “fino poeta y perceptivo investigador” (Tatum 1986, 215).

*Scene from the Movie GIANT*¹ de Tino Villanueva, un volumen ganador del American Book Award for Poetry en 1994, cuenta y canta el esfuerzo por autorrepresentarse de un individuo a partir de la representación que de él ha hecho el Otro.² Una autorrepresentación que se logra en la medida en que se deconstruye el estereotipo del chicano creado por el angloamericano — dos polos de una dicotomía que, desde la batalla de El Álamo, aparecen como opuestos. Investigar el funcionamiento de esa serie de oposiciones en su argüir, y en las relaciones que establecen con los diversos niveles textuales³ es, aquí, un proceso en el que la escritura se vuelve el remedio que restituye un espacio a quien había sido expulsado como chivo expiatorio de su lugar originario: el méxicoame-

¹ An earlier version of this essay appeared in *Séptimo foro internacional de estudios sobre las culturas literarias del sudoeste norteamericano*, M.C. Graña and F. Fava (eds.), Verona: QuiEdit 2007.

² La primera edición fue publicada en 1993 en Willimantic, CT, por la Curbstone Press. Aquí usaré la edición bilingüe, traducida por R. Cabañas Alamán (Villanueva 2005).

³ Fiamma Montezemolo reflexionando sobre la representación y la autorepresentación chicana recuerda que para los constructivistas el mundo, para poder ser percibido y vivido, tiene que adquirir un sentido; y para que el sentido no sea arbitrario tiene que nacer de la relación que establecen entre sí una serie de signos en el interior de un código socialmente fijado (Montezemolo 2004, 97).

⁴ En una oposición filosófica tradicional no encontramos una coexistencia pacífica de términos sino una violenta jerarquía en la que uno de los términos domina al otro axiológica o lógicamente. Por lo tanto deconstruir la oposición es, ante todo y en un momento dado, invertir la jerarquía (Culler 1982, 79-82).

ricano que, de residir en el propio territorio, se convirtió en el ‘Otro’ en el sudoeste norteamericano.

Scene from the Movie GIANT, sobre el que su autor estuvo meditando durante casi diez años,⁴ aparece constituido por 21 poesías articuladas en cinco partes. Como encabezando el poema aparece indicada la dicción: “Estos poemas relatan un incidente del pasado y están concebidos para leerse en secuencia,” podemos vincular el texto con el concepto de *modern sequence*, término utilizado por la crítica anglosajona para definir un poema en el que las acciones se manifiestan diegéticamente pero se alternan o confluyen en pasajes fundamentalmente líricos que tienden a interactuar con el todo en forma orgánica. En pocas palabras, un poema que, gracias a su extensión, va expresando la compleja música de sentimientos que envuelve un número de centros radiantes por medio de secuencias que progresivamente se van liberando de su marco narrativo o temático (Rosenthal y Gall, 1983).

Pero el concepto de *modern sequence* no es suficiente, como ha señalado Klaus Martens, para clasificar las formas poemáticas relacionadas con las principales experiencias poéticas de ámbito anglófono e hispanoparlante que se manifestaron a ambos lados del Atlántico en las primeras décadas del siglo pasado y caracterizadas, como en este caso, por una larga elaboración escrituraria y por una longitud mayor que la de una poesía (Martens 1986, 350-65). Más abarcador resulta el de “poema extenso,” en el que la extensión puede llegar a ser relativa, pero en el que la tensión compositiva debe incluir la “máxima variedad en la unidad” (Paz 1990, 12). Este tipo de tensión en la estructura de un poema es lo que aquí me interesa observar porque se enfrenta con una idea canónica de unidad al multiplicar los contextos emotivos, las voces, las perspectivas (Altieri 1978, 653) y, en este caso, las lenguas y los códigos semióticos.

2. Primera causa

En la primera lírica de *Scene*, una suerte de “poema pórtico,” el enunciante queda atrapado por la pantalla del televisor de su casa al ver que transmiten una película, *Giant*, que lo retrotrae a un pasado en el que había asistido como espectador — entonces adolescente —, a la misma proyección en un cine: “A scene from / the past has caught me in the act of living;” “Una escena del / pasado me ha sorprendido en el acto de vivir” (Villanueva 2005, 20-21).

De la saga cinematográfica de 1956, dirigida por George Stevens, basada en la novela homónima de Edna Ferber, e interpretada por Rock Hudson, Elizabeth Taylor y James Dean, Tino Villanueva extrapola la penúltima

⁴“It was in Madrid, in 1978, when I was interviewing Spanish poets for my research, that it finally clicked in my mind that I had a poem here,” he says. “What I didn’t know was that I had a book.” He wrote the first six poems on the basis of his memory of the scene in 1983 and finally bought a VCR and the film and completed the cycle of 21 poems.” (Susman 1994).

escena y gira obsesivamente alrededor de ella, convirtiéndola en el núcleo germinal de su poema y la parte de un todo que es algo más que la película.

What I have from 1956 is one instant at the Holiday
Theater, where a small dimension of a film, as in
a dream, became the feature of the whole.

Lo que llevo conmigo de 1956 es un instante en el Cine
Holiday, donde una breve escena, como en
un sueño, se convirtió en un distintivo de la película. (18-19)

Porque con *Scene*, como dice Ann Marie Stock, se cierra “el trecho que se para el espectador pasivo del enunciante activo” (Stock 1998, 243).⁵

En *Scene* cada lírica describe y se refiere, alternadamente, a acciones y personajes de la película (“The Serving of Water,” “The Benedicts [Up Close]”), al sujeto que la mira (“On the Subject of Staying Whole”), a la toma de la cámara filmadora (“Stop Action: Impression”) o al acto de escribir (“The Telling”).

Ahora, ya no en un cine del sudoeste de los Estados Unidos en 1956, sino en Boston en 1973, el yo lírico se ve viendo — en el presente y en el pasado — la escena en la que el propietario de un restaurante de carretera advierte entre la clientela la nuera y el nieto chicanos de los rancheros Benedict. Cuando éstos piden un helado para el nieto, Sarge, el propietario, responde que lo imaginaba prefiriendo *tamales*; y con su agresión niega el mestizaje anglo del niño para remitirlo al lugar de origen de sus ancestros maternos. Y cuando, sucesivamente, Sarge prohíbe la entrada a su local a una familia México-americana, esta última discriminación — dentro de la ficción cinematográfica — indigna a Bick Benedict al punto que sale a pelear contra Sarge, pero resulta perdedor.

Si al volver a ver *Giant*, el sujeto lírico adquiere conciencia del dolor que le produjo a los catorce años aquella escena que le parecía muy semejante a la vida misma y, concretamente, a la vida de un chicano,⁶ las últimas dos partes del poema se detienen en el proceso por el cual la sensación de derrota del jovencito al salir del cine se transforma en la afirmación escrituraria de un sujeto lírico que en la Palabra va a hallar el fundamento de su identidad.⁷

⁵ “The gap between the viewing ‘eye’ and the enunciating ‘I’, as the passive spectator develops into the active enunciator.”

⁶ Sin embargo, véanse los matices que establecen J.M. Lotman y Y. Tsivian (2001, 14-21), para referirse al arte cinematográfico como duplicación de la vida.

⁷ En su libro *Identidad y violencia* Amartya Sen considera que existe una gran cantidad de categorías a las que pertenecemos simultáneamente: “Puedo ser, al mismo tiempo, asiático, ciudadano indio, bengalí con antepasados bangladesíes, residente estadounidense o británico, economista, filósofo diletante, escritor, especialista en sánscrito, fuerte creyente en el laicismo y la democracia, hombre, feminista, heterosexual,

Villanueva explicita que está fundiendo el texto artístico con un texto de vida (la suya). De esta forma, la escena que se recorta de la saga elimina su carácter fragmentario en cuanto se inserta como un elemento fundamental en la personalidad del autor, delata una tendencia romántica y entra a formar parte de lo que podríamos llamar su “diario poético”.⁸ La escena, al dar lugar a una particular tensión entre la represión del recuerdo y la repetición y revisión del mismo, genera una identidad melancólica que, como dice Harold Bloom, “se rompe con cada nuevo poema fuerte y [...] a la vez es reconstituida por este mismo poema” (Bloom 2000, 49).

3. De la abyección a la escritura

El poema cuenta (Partes I, II y III) un “suceso”⁹ abyecto que se transforma en la causa desplazada y simbólica de una historia posterior (Partes IV y V). Lo abyecto — entendiendo por el mismo una mezcla de fobias y obsesiones racistas — es ese episodio de discriminación anglo dentro de lo que fue visto como una épica americana, épica basada en el dinero (*self-made man* hace una fortuna petrolífera) y en el *melting pot* (rudo texano y heredera del este tienen un hijo que estudia en Harvard y se casa con una chicana).

Pero lo abyecto funciona también en el sentido que le da Julia Kristeva. La crítica búlgara afirma que, a diferencia de la histeria en la que el yo expulsa completamente de sí el “objeto maligno,” el sujeto de la abyección “produce eminentemente cultura” porque “su síntoma es el rechazo y la reconstrucción de lenguajes” (Kristeva 1982, 51. La traducción es mía).

El yo lírico del poema al querer “volver a ver” una y otra vez con la memoria la causa de su trauma, descubre cómo, a partir del “suceso,” fue trasgrediendo ciertos límites: en el momento de la primera visión de la película mezcló el juicio con los afectos pero, al acercarse de nuevo a esa frontera de la que creía haberse separado sumiéndose en la pesadumbre (Parte II “Fallingrief of Unpleasure”), logra representar “otra cosa” (Parte V), en la que las dicotomías semánticas e ideológicas (que, en la Parte III, se representan en la luz y la sombra

defensor de los derechos de los gays y las lesbianas, con un estilo de vida no religioso, de origen hindú, no ser brahmán y no creer en la vida después del la muerte.” Aclara que en este tema hay dos aspectos para tener en cuenta: el primero consiste en reconocer que las identidades son en gran medida plurales, el segundo consiste en el hecho de que una persona tiene que elegir “explícita o implícitamente — la importancia relativa que dará, en un contexto particular, a las lealtades divergentes que compiten por ser prioritarias” (Sen 2007, 44).

⁸ Al respecto véase Lotman 1980, 230.

⁹ Hablo de “suceso” en el sentido utilizado por Roland Barthes en “Estructura del suceso,” es decir: “El ‘suceso’ o ‘fait divers’ [...] procede de una clasificación de lo inclasificable, es el desecho inorganizado de las noticias informes; su esencia es negativa, sólo empieza a existir allí donde el mundo deja de ser nombrado, sometido a un catálogo conocido [...]; en una palabra es una información monstruosa, análoga a todos los hechos excepcionales o insignificantes, es decir, anómicos, que suelen clasificarse púdicamente bajo el epígrafe de los Varia” (Barthes 1967, 225).

con las que se encuadra la pelea entre Sarge y Bick), se disuelven. Y a medida que se disuelve también el recuerdo de la escena cinematográfica, se pone en juego “una metamorfosis del sujeto con la que se extraen de los significantes elegidos un vigor inventivo y un heroísmo completamente nuevo” (Saint Girons 2006, 214)¹⁰ — como vemos en la Parte V del poema.

En “Fade-Out-Fade-In” el espectador adolescente a la salida del cine, va transformando el ritmo de su caminata y su respiración en la acentuación alternada del verso yámbico. Y de ser alguien que no era nada más que su nombre y que, en la derrota no poseía siquiera el escudo de su fe, con un juego de palabras, enlaza el nombre del verso (*Iambic*) con el tema de la propia identidad (*I am*). Inmolando el Silencio, el sujeto lírico regresa a un nudo de la memoria para recuperarlo, y cada paso de la historia, o poema, es un anhelo o “inspiración” para el siguiente, de modo tal que, gradualmente, se va creando la extensión del *long poem*.

[...] And
 what I took in that afternoon took root and a
 quiet vehemence arose. It arose in language —
 the legitimate deduction of the years thought out.
 Now I am because I write: I know it in my heart
 and know it in the sound iambics of my fist that
 mark across the paper with the sun's exacting rays.

[...] Y
 lo que capté aquella tarde dejó huella y surgió en mí
 una silenciosa vehemencia. Surgió en el lenguaje —
 la legítima deducción de los años meditados.
 Ahora soy porque escribo: lo sé en mi corazón
 y lo sé por los firmes yámbicos de mi puño que
 marcan el paso por encima del papel con los precisos rayos del sol. (84-85)

En *Scene from the Movie GIANT* el recuerdo de una escena representada que había quedado al margen de la vida del poeta — pero que ahora se transforma en “primera causa” de su escritura¹¹ — se va tejiendo con el recuerdo auditivo de su caminar por las calles del pueblo en un atardecer de 1956.

¹⁰ “[...] una metamorfosi del soggetto pronta ad estrarre dai significanti d'elezione un vigore inventivo e un eroismo del tutto inediti.” La traducción al español es mía.

¹¹ En la parte I de *Scene*, “Claiming the air” “Apropiándose del aire,” el poeta inicia a contar, ya no la entrada de los Benedict en el restaurante, sino la de la familia México-americana que podría haber sido la suya propia, y aparecen estos versos: “The camera's eye blinks, adjusts its / Focus to the segment that follows, the one grown around / Me like a lingering first cause.” “La lente de la cámara parpadea, ajusta el / enfoque al fragmento que sigue, el que ha ido creciendo como / una persistente primera causa en mi mente” (34-35). Meditar sobre una ‘primera causa’ biográfica que se transforma en incentivo de la escritura, es algo recurrente en Villanueva. De hecho da el título a un volumen en español de 1999. En ese libro, la “primera causa,” aunque no aparezca “narrada,” existe para motivar y sustentar las palabras y la identidad de quien las emite: “Entretanto, me dejo llevar / por la condición de la memoria / — primera causa que me nombra — / que me persuade a escribir sobre lo escrito. / Ser y seguir siendo: / soy el que sólo existe más / si está escribiendo” (Villanueva 1999a, 14).

Luego de una sensación de levedad, de vacío (“*Observer and observed*”¹²) y de a-significación, el yo “ligero de equipaje” — como diría Machado —, al desprender “your daily / self from the lost fragments of the past” (86-87), con el “pesar del tiempo” ancla su salvación y va reconstituyendo, del contexto al texto y de la realidad a la profundidad de su alma, su integridad. Una integridad cuya amalgama es paradójica, pues está constituida por dos tiempos, dos lenguas y dos culturas, separadas por una frontera porosa, en la que una no quiere ser asimilada por la otra, dominante. Será a través de ese “Otro” escriturario del que hablaba Rimbaud, que Villanueva logra recuperar la unidad tendida entre momentos temporales diversos y fragmentos culturales dispares.

4. *Una composición híbrida*

El poema se transforma en un cuerpo textual en el que el acto de habla del sujeto lírico, no sólo evidencia, sino que “produce” ante nuestros ojos/oídos, el mestizaje que lo caracteriza y lo fundamenta, en una exploración del umbral que lo separa del Otro: esa frontera que separa al chicano del anglo y que divide el yo presente de la enunciación del yo que se sitúa en el enunciado.

Una exploración que se trasluce en la concepción misma del poema de Villanueva. De hecho, en la estructura de *Scene* se articulan dos códigos diversos — pues el lenguaje de uno (la literatura) retoma y reproduce el lenguaje del otro (el cine) que, ya de por sí, es un fenómeno que resume, desde un punto de vista semiótico, varias lenguas.¹³

[...] Now I think: *the poem's the thing wherein I'll etch the semblance of the film.* [...]

[...] Pienso ahora: *el poema es donde la esencia de la película mejor podrá grabar.* [...] (82-83)

Así pues, el texto es, voluntariamente, la trasposición de una forma artística (el cine) en otra: el cine, por ejemplo, aparece en el léxico de algunos títulos e incide en el *design* de cada poema porque, como William Carlos Williams, Tino Villanueva piensa que el sentido de una lírica puede obtenerse prestando atención al diseño, al aspecto visual de la misma.¹⁴ En *Scene* las estrofas se transforman en unidades visuales, consistentes, repetitivas de tres en tres, de cuatro en cuatro, etc., que van pasando frente a

¹² “Something weightless / gathers around me, while my body, unpoised, / holds its forward momentum / in silence and slow time.” “Algo ingrávido / se forma a mi alrededor, mientras mi cuerpo, sin plomo / sostiene el impulso hacia adelante / en silencio y a tiempo lento” (74-75).

¹³ Cine: fotografía en movimiento + discurso verbal, por ejemplo. Cf. Lotman 1980, 53.

los ojos del lector como “encuadres” unidos unos con otros por el *enjambement* para diferenciarse de la fotografía y asemejarse a una secuencia cinematográfica. O, como en “The Existence of Sarge,” vemos una estrofa de versos largos transformarse en un solo bloque textual comparable a la prosa,¹⁵ con el que se quiere representar, irónicamente, no sólo el peso emotivo de la imagen cinematográfica del propietario del infimo local en la psique del adolescente chicano, sino también su potencia física y social. Y sin embargo, el llenar con la escritura la página en blanco, no quiere ser sólo un *analogon* de la fuerza física de quien se describe, sino también demostrar el poder de la Palabra. Algo que el espectador adolescente descubre cuando Sarge concluye la pelea con Bic tirándole encima un cartel al que se acerca el zoom de la cámara:

WE RESERVE
THE RIGHT
TO REFUSE SERVICE
TO ANYONE

Al concepto de composición híbrida se agrega, asimismo, el que el poema sea plurilingüe,¹⁶ algo que lo centra en la modernidad del siglo XX.¹⁷ De hecho en *Scene* advertimos un *code switching* del inglés al español en “Text for a *Vaquero*: Flashback,” o en “The Telling.” En esta poesía que combina tercetos con dísticos, la palabra quiere transformarse en un *analogon* de la existencia, que no es *stasis* sino un ansioso caminar por los recuerdos para adelantarse a ellos y verlos bajo otra luz: vivir es escribir y al escribir se recupera la ceniza ardiente del pasado y se anticipa la vida por venir. De esta forma las frases en español (“*vida que no olvida*”

¹⁴ Esta atención, que en la modernidad había iniciado con Mallarmé y continúa con Apollinaire, se refuerza con Williams, para quien componer objetos verbales claramente delineados en el espacio llegó a constituir la razón misma de un texto poético. Es sabido además, que Williams fue un apasionado por trasponer otras formas de arte en la poesía (por ejemplo, al ver los movimientos de Isadora Duncan quiso transmitir la experiencia estética que sintió y, en ese momento, se dio cuenta de que debía inventar una forma nueva). Cf. Dijkstra 1978, 3 y 11.

¹⁵ William Carlos Williams se ha referido a la “ligereza” de la poesía frente al peso de la prosa (“I can go no further to say that poetry feeds the imagination and prose the emotions; poetry liberates the words from their emotional implications, prose confirms them in it.” (Williams 1970, 145).

¹⁶ Un plurilingüismo que no es exclusivo de la literatura chicana, como señala el mismo Villanueva refiriéndose al aspecto lingüístico en su ensayo *Rupturas y alianzas en la poesía bilingüe chicana*, recordando las jarchas o ciertas poesías de Chaucer escritas en inglés, francés y latín o las poesías escritas en vasco y español (Villanueva 1999b, 185-87, y también en el “Prólogo” a Villanueva 1994).

¹⁷ Recordemos que Steiner, observando el multilingüismo característico de la obra de los escritores más prominentes de nuestra época, considera que la literatura del siglo XX bien puede ser considerada multilingüe (Steiner 1973, 18).

“*la vida revivida*,” “*vida sacada de cada clamor*”) adquieren el significado de un renacimiento y una liberación.

Pero el plurilingüismo reverbera asimismo en los poemas escritos exclusivamente en inglés: por ejemplo, si traducimos este título “The Slow Weight of Time” al español, como lo hizo Cabañas Alamán (“El lento pesar del tiempo”), podemos pensar que el título inglés pudo haber sido concebido en español, porque el desvío de la *langue* hacia la *parole* se produce en este idioma. Veamos: el inglés usa una sola palabra (*Weight*) para indicar el sustantivo “peso” y el infinitivo sustantivado “pesar,” mientras que en la lengua española existen dos (“peso” y “pesar”). Y es en español que, por medio de la paranomasia, se produce un desvío de la *langue*, pues se ignora el cliché “*pasar del tiempo*,” para introducir la novedad del “*pesar del tiempo*.” En español, además, se introduce un matiz semántico que se relaciona con la experiencia dolorosa del adolescente ya que “pesar” une al significado del “peso” del tiempo, la “tristeza” que conlleva el mismo.

5. El poema extenso como depósito de valores

El autor, al elegir un fragmento de una historia que de la literatura pasa al cine, para transformarlo nuevamente en literatura, nos está demostrando que los signos están vacíos de significado y lo adquieren en un mundo de relaciones. Porque la saga, que en un sistema de relaciones sociales y en un código semiótico determinado (el cine) había sido vista como perteneciente al género épico (y el título de la novela y de la película son indicativos), al ser contada por otro enunciante que recorta de ella un “suceso” para insertarlo en otro código, se vacía de su sentido originario. En el poema de Tino Villanueva, la saga cambia sentido cuando el poeta encuadra una sola escena ínfima de la misma (seis minutos frente a tres horas y media de la película). Y el nuevo sentido se enriquece aún más cuando en el poema se recupera, por medio de un *flash back* ausente en la película, un héroe olvidado, el *vaquero*. Este personaje, de acentuada concreción histórica, forma parte de la estructura interna de una colectividad, la chicana, y literariamente diverge, en cuanto motivo, del *cowboy* que por aparecer tradicionalmente vinculado a los motivos del duelo y del combate, pertenece a otra serie: la de la naturaleza de los conflictos (Lotman 1980, 152-53).

En “Text for a *Vaquero*: Flashback” vemos de joven al anciano que Sarge ha intentado echar de mala manera de su local. El poema, que recuerda un vaquero en completo control de la propia situación en un rodeo, compensa la intensa negatividad que proponía el anterior “Claiming the air.” Esta lírica focalizaba — con la neutralidad de la cámara cinematográfica — los fotogramas de la expulsión de la familia chicana del restaurante, aunque su título aludiese a esa falta de aire que sintió el joven espectador ante la arrogancia de Sarge, y que ahora el sujeto poemático reclama, para transformarlo en pneuma creativo.

El hecho de que el *flashback* cumpla la función de recordar al lector la existencia de un sujeto social que la cultura anglo ha olvidado, pues el vaquero es el antecedente del *cowboy* y el detentor de su paternidad cultural,

justifica además el que el poema en inglés mantenga la palabra *vaquero* y el resto del vocabulario (*sombrero, chaparreras*) que lo caracteriza en español: para el sujeto lírico no hay otra lengua para definir o nombrar quien “Owned the language of a roundup” “Poseía el lenguaje del rodeo” (36-37). El vaquero, una figura mítica para la cultura México-americana a pesar de que “time denies him what he’s been” “el tiempo le niega lo que ha sido.” (38-39) es representado con una imagen *sub specie aeternitatis* similar a la del viejo gaucho en *El sur* de Borges: “[...] a separate fact / a silhouetted stoic in his saddle / like some vigilant bronzed-god / pondering his fate.” “[...] una realidad aparte / una estoica figura en la montura como algún dios bronceado vigilante / reflexionando sobre su destino” (36 a 39); y, en la exaltación de esa figura, el texto se relaciona con el *corrido* — canción tradicional mejicana y sobre todo tejana — que cantaba la gesta de los héroes de la frontera.

Conclusión

Así pues, *Scene from the Movie GIANT* se propone deconstruir la épica de la cultura angloamericana para poner en primer plano las emociones que suscita lo abyecto de la misma; y al seguir de otra manera los pasos de esa historia, al poner el fragmento del “cuento” en un “canto,” el poeta dirá que el mestizaje constituye un rescate si en él entran en juego con paridad los diversos sujetos sociales y raciales que lo componen. En este sentido el poema extenso apunta a una “experiencia moral”¹⁸ y en un mundo globalizado pero fragmentario, constituye un depósito de valores.¹⁹

Pero en *Scene from the Movie GIANT* la tensión que caracteriza al poema largo no se encarna en una voz “poseída” o grandiosa, como la de *Alturas de Machu Picchu* o, por momentos, la de *Anabase*. Es, en cambio, una voz “recuperada” del Silencio aunque corroída por la ironía,²⁰ cuyo propósito es desmenuzar la tendencia totalizante y abarcadora de la épica. Como ha señalado Alfred Arteaga citando a Bajtín, los géneros poseen una historia; ellos contaminan y aparecen contaminados por el espíritu del tiempo; representan la tradición a través de la cual el presente renegocia la subjetividad (Arteaga 1997, 127). Además, luego de las reflexiones de Lukács sobre el problema de la historia de las formas y los géneros literarios, ha quedado bastante claro que en la modernidad se vuelve imposible reconstituir el sentido homogéneo y unitario de la antigua épica en la que aparecían conjugadas experiencia y trascendencia (Lukács 1994, 46).

¹⁸ Estas palabras las utiliza Pere Gimferrer para referirse a la intencionalidad que mueve la escritura de Octavio Paz en sus poemas mayores (Gimferrer 1998, 19).

¹⁹ Peter Baker considera que los *long poems* de la modernidad cumplen esta función. Son un continente textual en el que se colocan una serie de valores del contexto (Baker 1972).

²⁰ De hecho ya la crítica ha notado que “hay una ironía que subyace constantemente” en la obra de Tino Villanueva (Bruce-Novoa 1999, 255).

Quizás por esta razón, Villanueva recoge una forma, la del poema extenso, para reescribir, sobre una manifestación emblemática de la cultura anglo, una historia mínima, un fragmento de historia en el que se reconoce una comunidad; y lo hace, sobre todo, para explicar el proceso por el cual llega a 'individuarse' un sujeto subalterno en la modernidad. Si desde Mallarmé la palabra poética termina en el Silencio, y el lenguaje se ha vuelto una prisión en la que el hombre está solo, Tino Villanueva expresa, por lo contrario, que el grito mudo ha quedado en un momento de la infancia, mientras que el lenguaje es la propia casa desde cuya puerta se advierte el perfil del yo.

Obras citadas

- Altieri, Charles. 1978. "John Ashbery and the Modern Long Poem: Motives in Metaphors." *Genre* 11: 653-687.
- Arteaga, Alfred. 1997. *Chicano Poetics: Heterotexts and Hybridities*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baker, Peter. 1972. *Obdurate brilliance. Exteriority and the Modern Long Poem*. Gainesville, FL: University of Florida Press.
- Barthes, Roland. 1967. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Bloom, Harold. 2000. *Poesía y represión. De William Blake a Wallace Stevens*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bruce-Novoa, Juan D. 1999. *La literatura chicana a través de sus autores*. México: Siglo XXI.
- Culler, Jonathan. 1982. *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- Dijkstra, Bram. 1978. "Introduction." In William Carlos Williams, *A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists*, ed. by Bram Dijkstra, 1-46. New York: New Directions Books.
- Gimferrer, Pere. 1998. *Lectura de Octavio Paz, 'Piedra de sol'*. Barcelona: Mondadori.
- Lotman, Jurij M. 1980. *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di Simonetta Silvestroni. Bari: Laterza.
- Lotman, Jurij M., e Yuri Tsivian. 2001. *Dialogo con lo schermo*. Bergamo: Moretti & Vitali Editori.
- Lukács, György. 1994. *Teoria del romanzo*. Parma: Pratiche.
- Kristeva, Julia. 1981. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*. Milano: Spira edizioni.
- Martens, Klaus. 1986. "Rage for Definition. The Long Poem as a Sequence." In *Poetry and Epistemology*, ed. by Roland Hagenbüchle and Laura Skandera. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet.
- Montezemolo, Fiamma. 2004. *La mia storia non è la tua. La costruzione dell'identità chicana tra etero e autorappresentazioni*. Milano: Guerini.
- Paz, Octavio. 1972. *Puertas al campo*. México: Seix Barral.
- . 1990. "Contar y cantar (sobre el poema extenso)." En *La otra Voz. Poesía y fin de siglo*, 11-30. Barcelona: Seix Barral.

- Rosenthal, M.L., and Sally Gall. 1983. *The Modern Poetic Sequence: 'The Genius of Modern Poetry'*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Saint Girons, Baldine. 2006. *Il sublime*. Bologna: Il Mulino.
- Sen, Amartya. 2007. *Identidad y violencia: la ilusión del destino*. Trad. por Verónica Inés Weinstabl, y Servanda María de Hagen. Buenos Aires-Madrid: Katz. [*Identity and Violence. The Illusion of Destiny*. New York: W.W. Norton, 2006.]
- Steiner, George. 1973. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Seix Barral.
- Stock, Ann Marie. 1998. "Talking Back, Looking Ahead: The Revisionist Cine-poetry of Tino Villanueva." *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 23 (3): 237-247.
- Susman, Gary. 1994. "Screen saga. The film GIANT spawned a big slim volume of poems." *The Boston Phoenix Literary Section* (July): 75.
- Tatum, Charles M. 1986. *La literatura chicana*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Villanueva, Tino, comp. 1994. *Chicanos. Antología histórica y literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1999a. *Primera Causa/First Cause*. Merrick, New York: Cross-Cultural Communications.
- . 1999b. "Rupturas y alianzas en la poesía bilingüe chicana." En *Poesía hispanoamericana: Ritmo(s)/Métrica(s)/Ruptura(s)*, ed. de Gemma Areta Marigó, Hervé Le Corre, Modesta Suárez, y Daniel Vives, 182-198. Madrid: Verbum.
- . 2005. *Scene from the Movie GIANT/Escena de la película GIGANTE*. Madrid: Editorial Catriel.
- Williams, William Carlos. 1970. "Spring and all." En *Imaginations*, 85-151. New York: New Directions Books.

