

¿Fronteras en el arte?

(Tan flotantes como aplastantes en el contexto globalizado)

Víctor Valembois*

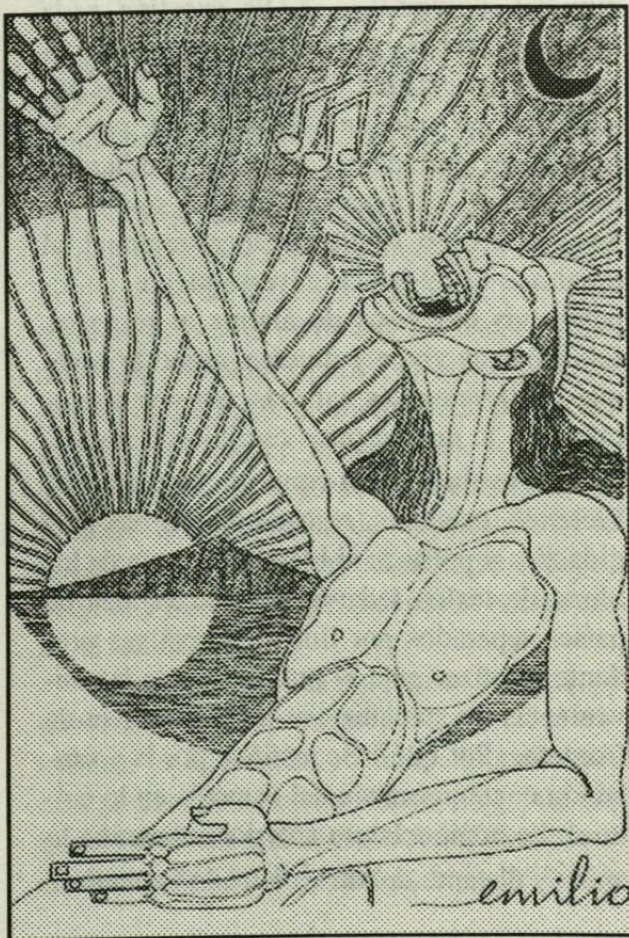
*En ciertos momentos seamos griegos/
o seamos hijos de Palestina:
cuando admiramos a Fidias,
cuando recordamos a Cristo.*

Omar Dengo,
"El maestro y la política"

A Juan Katevas, artista griego, chileno,
tico y, en resumen, ciudadano del mundo

1. Barreras semánticas, las más inexpugnables, las más necesarias

Dijo una vez Arthur Koestler que "las guerras se llevan a cabo sobre un campo semántico". Húngaro de nacimiento, pero escritor inglés, trashumante entre la Europa del Este y la del Oeste, podía sentir lo dicho en carne propia. Medio siglo más tarde, nosotros disponemos de tantos recursos adicionales, a nuestro alcance, para crear y transgredir fronteras. Más allá de generaciones e idiomas diferentes, nos une el encadenamiento a ese vehículo comunicativo tan esclavizante como libertador que se llama el lenguaje humano. Aplicada a la lengua y al arte con componente verbal, me gusta la frase de Ethel García: (se trata de) "recuperar el valor y el significado de la diferencia, para conformar el sentido de la pertinencia".¹



* Profesor de la Escuela de Estudios Generales. U. C. R.

Sorprende ver cómo en el idioma nuestro, de Cervantes a García Márquez, ha crecido tal cantidad de términos que se refieren justamente a la idea de límite (y en la frase que acabo de poner, caben dos: “término” y “límite”). Casares, en la parte analógica de su estupendo DICCIONARIO IDEOLÓGICO señala, nada más en el ámbito de sustantivos, equivalentes como barrera, borde, contorno, (des-)linde, lindero, mojón, confín, frontera, coto, orilla,... dando cuenta de la importancia histórica de separar espacios. Inversamente, conviene abrir bien los ojos para percibir que desde cierto ángulo y con intereses velados nos ofrecen de repente como panacea un mundo de vocablos que reflejaría lo contrario: la conveniencia de vivir sin necesidad de ese léxico de separación (lo total, mundial, universal, ...). Es cuestión nada más de escuchar y ver en acción a los agoreros de la globalización: de repente dan por un hecho no solo una aldea global, sino la falta de delimitaciones entre sus habitantes: la sociedad del mismo signo. La guerra de Kósovo (marzo 1999), tan local-regional, al igual que CNN-izada universalmente, de repente nos dio visos de alarma al respecto. Las palabras viven y mueren, como la gente que las lleva en sus cabezas. No voy a retomar aquí lo que ya otros escribieron respecto de la evolución del concepto de frontera². Pretendo, más bien, rescatar de allí una idea didáctica y política: si bien la mayoría de los libros de textos todavía recogen la idea de países separados por límites, quizá sea prudente enfatizar para el próximo siglo la conveniencia de sustituir ese término por el de frontera. ¿Por qué? Se justifica por la postulación contemporánea del ósmosis en lo cultural. La nomenclatura anterior subrayaba lo ajeno y distante del otro³. Hoy, la frontera se

ve como la piel: una membrana capaz de filtrar lo que le conviene o no. Desde este punto de vista, la frontera —aplicable al arte— ha de entenderse como región de influencia y de intercambio de culturas, es decir, como zona de fusión y de encuentro. Es curioso constatar que en español parecemos haber perdido la acepción del vocablo frontera en esa dimensión dinámica. El latín “*frons*, plural: *frontes*”, que etimológicamente también produjo “frente”, en su acepción moderna, se utilizaba no tanto como límite sino como avanzada. Postula un uso creador y abierto a la interferencia. Lo anterior se refleja todavía en topónimos con la colita “de (la) frontera”⁴. Es lo que prevalece también en el inglés de “frontier people”, los conquistadores hacia el Lejano Oeste. En español contemporáneo es raro, pero correcto todavía sugerir que la nuestra, por ejemplo, es “una universidad de frontera”, no para señalar que se encuentra en Los Chiles o en Paso Canoas o que va a abrir sedes a los cuatro vientos, sino que tiene fama de combativa.

En cambio, la expresión de límite (también originaria del latín: *limes*, *limites*), refleja una percepción más estática, equivalente a “border” o “boundary” en inglés (con el derivado “borderlands”). Visualiza algo cerrado, que a partir de determinado punto se agota. Hoy todavía se recuerdan los “tratados de límites” de los siglos XIX y principios del XX, que caracterizaron el surgir de la nacionalidad costarricense, en una definición desde la capital. Pero sería fatal si los manuales escolares del siglo XXI todavía reflejaran esa visión anquilosada, centripeta y militarista⁵. Por último, refleja miedo al otro, poniéndole barreras, barandas, mojones etc., e indicando “hasta aquí soy yo”. Del otro lado (del Virilla, del río San Juan, ...) va el otro,

el desconocido y, por ende, con un salto apenas perceptible, surge allende y aquende la vivencia xenófoba del "bárbaro", la asimilación comentada extranjero = extraño.

A partir de la reflexión anterior, conviene que todos construyamos la lengua del futuro, desde sus raíces, pero creciendo hacia el sol del mañana: con perdón del juego de palabras, que la problemática fronteriza (entre países, entre culturas, idiomas,...) no sea limitante, sino limítrofe, en el sentido original de la palabra: alimento a partir de una zona de confluencia. El arte presta una oportunidad única al respecto.

2. Aplicación de lo "fronterizo" a tres géneros artísticos

Visualizaré el postulado anterior a partir de la comprensión del arte y su aplicación en tres de sus géneros más explícitamente relacionados con la materia prima, la palabra, cada vez a partir de una creación relevante, generada en nuestro subcontinente. Pero la reflexión será aplicable en última instancia a todas las artes: Picasso (el de GUERNICA) y Goya (el de los DESASTRES) siguen gritando, pese a las décadas y los siglos que nos separan de su presencia física. Mozart (su música, no sus huesos enterrados en fosa común) es inmortal. La expresión artística implica y promueve ruptura, en diversos sentidos. Los colores, las notas y otros "materiales" (a veces precisamente in-materiales, valga la contradicción), se encuentran en nuestro entorno, regalo de la naturaleza o productos de elaboración humana. Pero el artista-artesano (allí, en el matiz, algún clasista inventó una separación clasista) moldea esa greda y le da un sentido comunitario diferente. A veces,

pero no necesariamente, el arte trasciende lo utilitario; otras veces, pero no siempre, rompe la barrera de lo real y se vuelve literalmente arti-ficial, hecho con arte, lo cual en esa ocasión, equivale a falso. En todo caso implica una técnica y un técnico (solo los mecanicistas a partir del Renacimiento separaron el arte de la técnica, en una frontera, esa sí, artificial por engañosa). Hasta aquí precisamente una definición del arte (y por si acaso, definición significa: poner fines, en sentido de límites).

a) "Poesía eres tú"

Aquella definición de la poesía como todo producto humano hecho a base del verbo (no el gramatical sino el bíblico), viene a ser en realidad la más amplia y sirve aquí para romper otra barrera tramposa: el prejuicio de que solo los poetas hacen poesía. El griego original del término se refiere a la potestad inherente al ser humano, aquel ser que por el don de la palabra se vuelve *zoon politikon*. La política puede ser muy prosaica y nada lírica, lo cual se debe a sus sujetos, pero por etimología poesía es el arte de hacer, construir con palabras y para eso nadie pide licencia ni permiso municipal. El poeta romántico aludido en el subtítulo, lo mismo que nuestro Jorge Debravo han subrayado el carácter de fabricación, de elaboración de la poesía, a base de un ingrediente que está por doquier y que nos regalan desde el nacimiento: el léxico.

Pero como no toda palabra es poesía (¡ya quisiera el rimador arrimado!), conviene establecer la diferencia, el límite, lo cual aplicaré precisamente viendo hasta qué punto ese género literario está constitucionalmente asociado con la idea de ruptura, bajo múltiples

perspectivas. Quisiera auscultar eso a base del poemario *TODAS LAS PIEDRAS DEL MURO*, de Laureano Albán⁶. La edición de la que yo dispongo rompe con los parámetros de “lo normal-la norma” primero por tratarse de una edición políglota. Se trata en seguida de un libro que destroza la visión corriente de “libro” por sus dimensiones: su anchura, de casi medio metro, no lo deja acomodar en ningún estante. Dirán: el ropaje externo es lo de menos, y estoy de acuerdo.

Sin embargo, otra ruptura evidente en este caso es que pareciera construir el “muro” al que alude su encabezado, a base de sus ladrillos poéticos: la yuxtaposición de cada unidad, de izquierda a derecha, primero en el español original, después en ágiles versiones en inglés, francés y hebreo (que por cierto se escribe “al revés”, hacia la izquierda) parece parapetarse detrás de una pared épica, en réplica verbal al Muro de Lamentaciones en la histórica ciudad del Medio Oriente. Permite una lectura múltiple: vertical y horizontal. Por el encadenamiento del centenar de poemas, casi todos, como los ladrillos, parecidos incluso en su presentación y el nombre de cada poema: “Las piedras de ... (y va un sustantivo diferenciador por el enfoque)”, se facilita una lectura al hilo, de arriba para abajo. Nos entrega como resultado cuatro hermosas columnas bajo un frontispicio titular común. Pero, al mismo tiempo, el armazón de ese templo desafía las leyes de la construcción poética: Albán pareciera sucumbir a la tentación babélica de superar la barrera de los idiomas mediante la traducción.

Es útil, desde luego, la lectura vertical, pero filólogo que es uno, también dan ganas de recorrer ese mural según la línea del horizonte. La confrontación de los textos, línea por línea, permite no solo gozar cuatro veces

de ciertas expresiones, sino comparar su logro estético, desigual por cierto, en la misma materia prima en castellano, como con el mortero utilizado por cada traductor. Pero que se olvide Albán de superar la prueba que ya los condenados no de Babel comprobaron: la poesía es poco o nada traducible, por la misma calidad del ladrillo, diferente en cada fábrica idiomática. Eso de la confusión de lenguas se ha visto, desde tiempos ancestrales en plan de lección, un castigo contra la osadía de querer alcanzar a Dios. En realidad, veámoslo como una bendición: qué estéril y aburrido debe ser el mundo si se lograra la hipotética “lengua universal”. También el osado poeta chocó con la barrera idiomática. Pero vale la pena: “*La poesía es el mayor abismo entre dos lenguas: traducir es crear*” estigmatiza don Laureano.

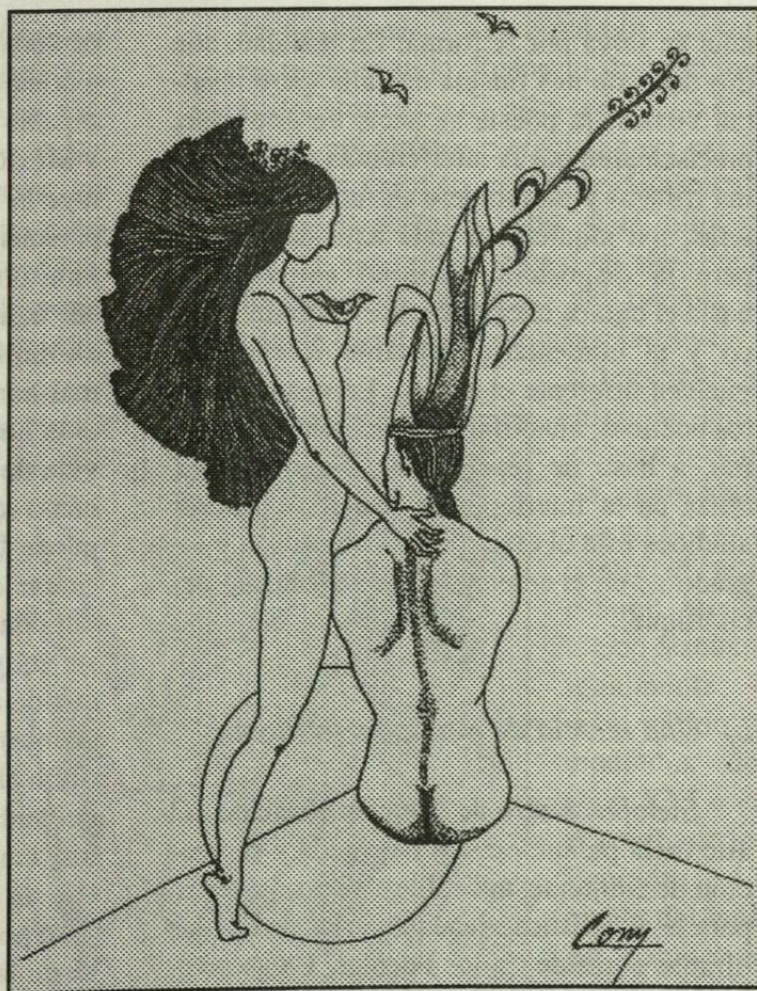
He montado adrede varios párrafos de esta parte sobre la imagen y hasta una metáfora del mundo de la albañilería, porque todo el poemario en cuestión se presta: aquello de “poesía eres tú” es una expresión muy decimonónica pero muy contemporánea: el género poético solo se realiza cuando comunica, en este caso que el oyente o lector re-crea el conjunto de ladrillos. Tiene tres posibilidades: sube hasta las esferas divinas, si los dioses se lo permiten; simplemente derrumba el paredón, como pasó con el templo en la misma ciudad bíblica, o por último, al no entender nada de lo que le quiere comunicar el hacendoso emisor poético, abandona la construcción. Es la opción que tomaron los constructores-lectores en Babilonia. La diáspora habría sido el castigo de Dios frente al pecado de suponer que existe un entendimiento humano mediante el verbo creador. Nosotros lo vemos precisamente al revés: cada idioma, en vez de ser una barrera infranqueable, es

una invitación: la poesía, construida esencialmente con las piedras que se llaman “metá-foras” (etimológicamente: que lo llevan más allá), debe perseguir la utopía de la fraternidad universal, más allá de fronteras lingüísticas: aprendamos precisamente a saltar ese muro de Berlín, aquí en sentido idiomático, y descubrir que del otro lado también, a veces con piedras parecidas o iguales en origen (el francés y el inglés tienen mucho del latín) es posible crear similares o distintas metáforas. Vale la pena el salto idiomático, aunque más de uno se cae en el intento.

“Las piedras del habla” es solo uno de los poemas dentro de este andamio con un arquitecto audaz. Porque contiene ciertos elementos de arte poético (que es cuando el constructor declara formalmente con qué y por qué le gusta trabajar). Tomemos una muestra. Esa poesía no viene a serlo por el tema, porque de repente la polémica entablada por el vate la habría llevado más fuerte mediante un ensayo. Se trata precisamente de reaccionar en contra del Génesis (que cita expresamente en su parte 11:7 a modo de epígrafe), respecto del nacimiento de los idiomas. El poema como tal empieza de manera abrupta contradiciendo esa interpretación:

Eso es mentira: / primero, porque nunca hubo un solo hombre, / segundo, porque nunca hubo un solo sueño, / tercero, porque nunca hubo una sola muerte. (p. 46)

¿Quizá ese poema se hace con base en lo que muchos teóricos llaman la “ruptura de



lenguaje”, en el refinamiento de las palabras, su uso ex-céntrico, en la frontera, y más allá, de lo permitido por la Academia y lo entendible por el buen oidor? No parece el caso aquí. No observamos ni palabras desusuales ni significados rebuscados. ¿Lo poético se hará por su soporte especial? Nada de eso. En este caso se trata de un libro; cualquier papel, no importa. El sostén material es lo de menos: hasta en un graffiti en un muro (aparte de ruptura de códigos de decencia) puede haber más poesía que en el verso prefabricado de cualquier aprendiz que presenta su producto empastado.

Sin embargo, se hizo el milagro. En aparente rivalidad con el gran Creador, el poeta

aquí se salva por la forma. En realidad, son dos caras de una misma medalla, pero resultan vitales: la poesía se hace, en este caso, precisamente por la interferencia entre un tema trillado y un molde o estructura de fronteras. ¡Ni siquiera se trata aquí de versos!, pero la disposición espacial entrecortada, hasta el enlace chocante entre epígrafe bíblico y el comentario, bastante iconoclasta, vuelven diferente el asunto. En cuanto efectos poéticos, añadiríamos, por ejemplo, el ritmo, a base de repeticiones. En definitiva, quizá en la interferencia de tantos factores aludidos está el efecto estético buscado y logrado ... en el entendido que el lector lo decodifique.

b) *Una novela de múltiples fronteras*

Siempre dentro de la ejemplificación del arte de la palabra, como búsqueda y superación de fronteras, aplicable a varios géneros, para la novelística viene de perlas una de las últimas obras de Carlos Fuentes: *LA FRONTERA DE CRISTAL*.⁷ Caso límite por excelencia, alguno defenderá radicalmente que aquello no merece esa categoría y que más bien se trata de una especie de *patchwork* de nueve cuentos. Si acaso se generaría en apariencia por el título grande. Hermosa novela, sin embargo, con esa terminología, siendo que ese tipo de obras precisamente nació como fenómeno de ruptura, con toda la posible disquisición de temas (ver el *QUIJOTE*) o de formas (el estéril *NOUVEAU ROMAN*), desembocando por suerte en un producto veinte veces declarado muerto y felizmente resuscitado, con un vasto arsenal de muestras latinoamericanas (el *boom* de la novela nuestra).

Por de pronto, recalquemos además de la presencia, en filigrana, de por lo menos un

personaje recurrente y sobre todo de una temática en común: justamente, aparte de un espacio fronterizo entre los Estados Unidos y México, el *leitmotiv* aglutinador lo constituye la incidencia de aquello en cantidad de personajes, unos para aprovechar la coyuntura, otros para sufrirla. La novela se arma en realidad sobre una serie de situaciones-en-límite: de cómo en la convivencia "normal-normativa" existe una tajante separación hombre-mujer que vuelve imposible la vida de un protagonista (primer cuento); de cómo la tecnología y el afán de apariencias puede llevar a un obrero alienado a impresionar con un teléfono celular de pantalla, allí donde había una real emergencia porque su amiga, en límite de desesperación tuvo que dejar a su niño amarrado en la casa (otro cuento); también el caso, en el relato que da título al conjunto, de un limpiador de vidrios que entabla una comunicación amorosa con una mujer, pero a ambos les separa la frontera de cristal del edificio. Al igual que en el caso poético, se favorece una lectura con base en las dos transversales: cada relato vale por sí (eje horizontal); su enhebramiento (en un eje vertical), es mucho más que la suma de las partes.

Aquí es donde conviene retomar y aplicar una característica en común al ejemplo anterior y al próximo, como a todo arte: su capacidad de trascender. Laureano Albán lo describe en un juego de palabras que no por caricaturesco deja de revelar cierta verdad: "*El escritor escribe contra el olvido, el poeta escribe para traspasar el olvido.*" Discreparía respecto de esa preeminencia de lo lírico porque también el poeta puede escribir contra la amnesia y sin duda el novelista —mejor dicho su obra, en manos del lector inteligente— es capaz de trascender la más formidable muralla del olvido. La idea es que el

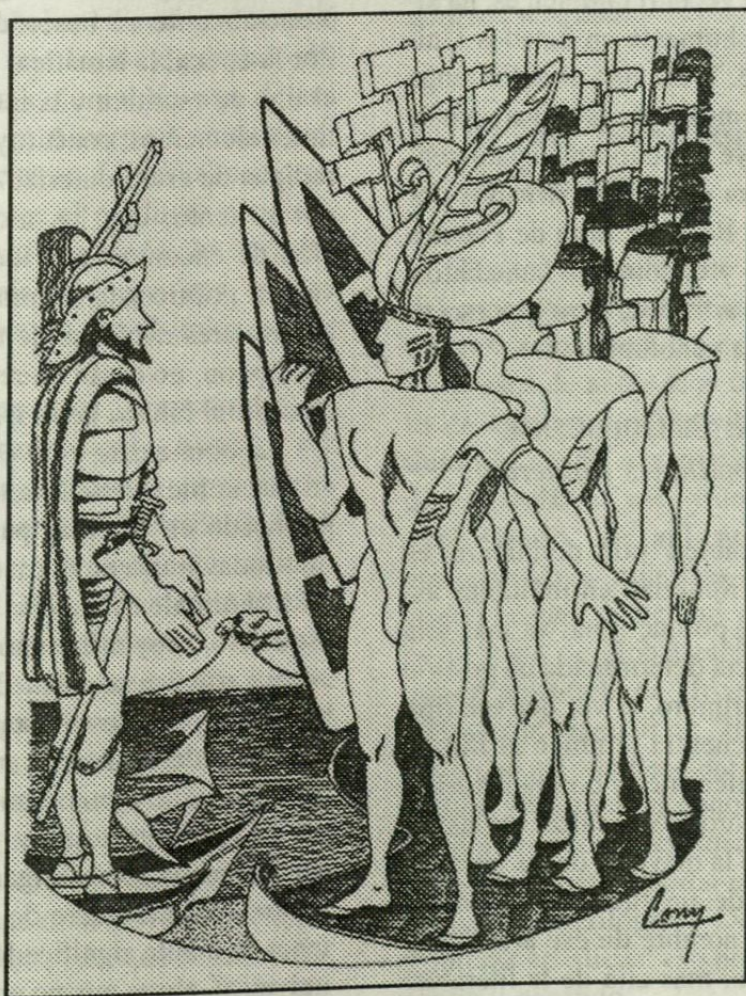
arte sirve (más allá de lo utilitario) en (y para) un tiempo y un lugar determinados, pero su obra no se agota en ello. Como un niño que rompió el cordón umbilical, la creación, gestada en el seno de su mamá-escritor, adquiere vida independiente. Ni siquiera resulta por un tiempo inválida y desamparada como el bebé. Tan pronto publicado, el poema, la novela, la creación teatral poco menos que agarran vuelo.

Flaco favor hacen los exegetas de lo artístico, recalcando en exceso la biografía del autor, como si allí también, hasta en la novela más autobiográfica, en el verso más íntimo, no hubiera un resquicio de diferencia, lo autocensurado, presentado de tal o cual forma y no de otra, que da como resultado "la gran mentira desnuda", con la que Alejandro Casona definió el teatro, en realidad aplicable a cualquier obra artística.

Esa, por esencia rompe moldes de tiempo, de lugar y de "realidad", por muy realista que sea. Sin embargo, también es cierto que son raros los momentos en que lo vernáculo resplandece en una dimensión universal.

Impresionante, LA FRONTERA DE CRISTAL, en ese triple sentido. Respecto de lo último apuntado, absurdo sería plantear si tal o cual personaje, epidérmico o crucial, haya existido o no. La cuestión resulta perfectamente irrelevante también de saber si el autor se inspira con sus propios ojos o en algo totalmente inventado. Respecto del tiempo, la obra desde luego, entre otros por la alusión a

la telefonía celular, se sitúa en años recientes, pero aquel manifiesto contra el fetichismo tecnológico resultará igualmente o más válido a mediados del siglo XXI o en el confín de los tiempos. La manía del *gadget* tampoco es nueva, como lo eran los molinos de viento en La Mancha imaginada de hace varios siglos. Respecto del lugar, con o sin una buena traducción, es de confiar que un japonés,



simplemente sensible a la resonancia del arte, se reconozca, al mismo tiempo que se diferencia, en confrontación con esa escena de declaración amorosa del aludido limpiador de vidrios: ¿por qué no escribió en el cristal el

consabido "I love you", hasta en inglés para la receptora? En ese caso, puede preguntarse un habitante de Tokio: ¿yo habría escrito en la pared transparente esa palabra de separación "mexicano" o, por irrelevante, para nada habría aludido a determinada frontera nacional?

La novela, indudablemente, tiene una ilimitada capacidad metafórica como, por ejemplo, para incitar a pensar al lector tico actual, que él (o su vecino) también es, ha sido o podrá ser trashumante en Estados Unidos o en otra parte. Y, sin que el autor tenga que señalarlo, demás está subrayar que la novela se constituye en todo un alegato centroamericano contra el racismo reinante, por ejemplo, en Costa Rica. La obra de Fuentes trasciende el texto y el contexto inmediatos, de manera sutil y artificial, pero por eso es arma letal contra la xenofobia.

c) *El caso teatral: EL GÜEGÜENSE transgresión de múltiples fronteras*

El teatro, también por definición es fronterizo y transfronterizo en múltiples aspectos. Lo último, porque igual va más allá de una circunstancia determinada de gestión y de alusión. Lo primero, al ver que ese tipo de creación se encuentra también al filo de varias entidades diferentes y contradictorias. No es literatura porque se realiza en las tablas; lo es, porque la mayoría de las obras se generan a partir de un fuerte componente verbal. El mismo nombre de ese arte es engañoso y limitante: más allá de la literatura dramática, el teatro lo es y lo será en la medida en que se monta para ver y ser visto. Pero no es ese sentido el que monopoliza su goce estético, siendo que, como lo proclamara el Principito, aplicable por cierto a las otras expresiones artísticas también: "lo

realmente importante es invisible". La representación de una obra no termina al caer el telón: allí empieza la catarsis, con la visión introspectiva.

No puedo aquí abordar *in extenso* la problemática absolutamente compleja y, por ende, tan enriquecedora en lo fronterizo que significa EL GÜEGÜENSE.⁸ Vale la oportunidad, sin embargo, para insinuar una serie de líneas ya en parte investigadas, pero todavía esencialmente en busca de un investigador. Por la época, la temática, el autor, el género, el tipo de escritura y la interferencia de múltiples elementos, constituye realmente un paradigma de arte fronterizo. No es de extrañar, por lo tanto, que los nicaragüenses, en su afán de encontrar una identidad entre tanto vaivén político, tanto modelo económico y los avatares naturales de toda índole que los castigaron, no cesan de reverenciar ese objeto cultural tan *sui generis*.

La obra existe y no existe, en la medida en que si bien tiene libreto, abundantemente publicado en diversas partes, en realidad y más todavía que en el caso de obras teatrales más "normales", aquello no es más que un esqueleto, muy útil como rescate de una vivencia artística popular. En efecto, al mismo tiempo supone los músculos y la sangre de una serie de elementos musicales, tradición vestimentaria y conocimiento de las máscaras en un contexto muy peculiar. Es lo que condiciona la fuerte raigambre "nacional" de la obra, sin desmedro de que pueda también tener su hondo significado latinoamericano y universal, ahora mismo en pleno debate de lo "global".

En seguida, basada entre otros en la palabra, como las otras manifestaciones de arte apuntadas aquí, EL GÜEGÜENSE manifiesta la curiosa interferencia idiomática hispana-náhuat. Un investigador trató de acuñar

el término de diglosia⁹, aplicable al caso presente: se trata de un texto escrito simultáneamente en dos idiomas. La raíz indígena y la expresión castellana forman en sí un fenómeno fronterizo muy particular. Siendo, además, que la lengua no se imagina sin su soporte cultural, del cual, ella a su vez, es expresión y transmisor, observamos que la obra en sí representa un cruce de vías: el mundo mítico indígena que se apaga, el entorno español-medieval que se está afianzando. Surge una visión de mundo diferente: la realidad colonial de uno de los primeros crisoles en América Latina: el territorio centroamericano. La actual nacionalidad nicaragüense es el producto resultante: no se puede escatimar ese hecho sociológico del primer país en lograr una intensa mestización, al extremo que el indio apenas sí hoy existe.

Luego, observemos al “dramaturgo” (si cabe aplicar tal terminología europea a esa nueva realidad). La obra fue compuesta por un indio revolucionario y guerrillero, entre 1600 y 1625. El punto de vista no es en todo caso el del Viejo Mundo. Más bien la temática revela otro cruce que se diluye: el ojo burlesco y despiadado observa que las dos formas de poder civil, el español y el local, a pesar de tanta disputa terminan comiendo en el mismo plato. Porque allí está también la temática fronteriza: *EL GÜEGÜENSE* es, por medio del arte, la primera descripción sistemática del güegüensismo; es una obra sobre la ambigüedad, la actitud “bifronte” del que se sabe vencido por la superioridad tecnológica e ideológica, pero le da largas al asunto.

Por último, no cabe imponer la nomenclatura occidental a una realidad artística diferente. Es absurdo forzar una creación totalmente nueva dentro de los moldes genéricos aristotélicos. Ni comedia ni tragedia; ni farsa ni sainete. Generalmente, se le suele poner la etiqueta, discutible por supuesto, de “comedia bailable” o “comedia bailete”, superando en todo caso ya el sesgo únicamente verbalista que revela la división clásica de géneros teatrales.

3. *El arte como esencial ruptura de fronteras*

Hemos logrado una nueva valoración del concepto “frontera” haciendo un estudio de corte semántico. No es que la etimología y los usos de antes sean determinantes para lo de hoy, pero se ha visto que lo pueden iluminar desde una perspectiva enriquecedora. Hecho el recorrido, apenas somero, exploratorio, de aplicación a las artes, mediante tres muestras significativas, se concluye que, de verdad y con mayor razón en tiempos de globalización, aplica la definición postulada de “frontera” y que no es conveniente insistir en “límites” —tan tajantes como asfixiantes— entre esas formas estéticas. Más bien al contrario, el encasillamiento produce esterilidad creativa y el arte no es como para guardar en frasquitos en un museo antropológico. Dejemos flotar las fronteras artísticas: eso nos va a enriquecer, dando y pasando.

Notas

- 1 Ver su prólogo al libro citado en bibliografía, p. 7.
- 2 Ver, por ejemplo, los estudios de Aínsa y Chaverri, citados en bibliografía.
- 3 Por eso es se puede ver en la mayoría de los idiomas extranjeros la tradicional relación entre extranjero y extraño, cosa que tendencias tolerantes actuales intentan romper con referencias menos xenófobas, como *foreigner* y *Auslander* en vez de *stranger* y *Fremde*. Ver **La extraña barbaridad de Babel**, por el suscrito.
- 4 Ver "Jerez de la Frontera" en España, y Temuco de la Frontera, en Chile, refiriéndose cada vez a zonas de combate activo en contra del musulmán, en el primer caso y de los araucanos, en el segundo.
- 5 Ver al respecto comentarios interesantes del Dr. Óscar Arias en "Alertas ante retrocesos en la desmilitarización", en **Hombres de Maíz**, N° 36, pp. 29-30
- 6 Editado por Alfil Publishing Ltd, Jerusalén, Israel, 1988, 110 páginas.
- 7 **Una novela en nueve cuentos**. 6a reimpresión. Alfaguara: México, 1997, 296 páginas.
- 8 **El Güegüense**, estudio, versión y notas de Jorge Eduardo Arellano, 6a edición. Ed. Distribuidora Cultural: Managua, Nicaragua, junio 1995, 67 páginas.
- 9 Aplico el concepto a partir de una interesante exposición de Edgard Pich: **En la frontera entre lo escrito y lo oral. Para una diglosia generalizada**, publicado por la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica, en 1993.

Bibliografía

- **Sobre la problemática de fronteras recomiendo lo siguiente, implícito en el presente escrito:**

AÍNSA, Fernando

1998 "El desafío de la identidad múltiple en la sociedad globalizada". En: **Fronteras e identidades**. Antología de Comunicación y Lenguaje. Editorial Universidad de Costa Rica, pp. 19-36.

CHAVERRI, Amalia

1998 "Hacia un concepto de frontera". En: **Fronteras e identidades**. Antología de Comunicación y Lenguaje. Editorial Universidad de Costa Rica, pp. 11-17.

GARCÍA, Ethel (compiladora)

1998 **Fronteras. Espacios de encuentros y transgresiones**. Colección Identidad Cultural, Editorial Universitaria: San José, Costa Rica, 243 páginas.

- **Sobre el poemario "LAS PIEDRAS DEL HABLÁ", desde una perspectiva de frontera:**

MEGGED, Nahum

1988 "Una piedra más". Estudio preliminar a "Todas las piedras del mundo", del mismo poeta Albán. Alfil Publishing Ltd, Jerusalén, pp. XI-XXIV.

- **Sobre la novela "LAS FRONTERAS DE CRISTAL", desde una perspectiva de frontera:**

CAVALLINI, Leda y Carolina SANABRIA.

1998 "La frontera trashumante de los cristales". En: **Fronteras e identidades**. Antología de Comunicación y Lenguaje. Editorial Universidad de Costa Rica.

- **Sobre el teatro "EL GÜEGÜENSE", desde una perspectiva de frontera:**

ARELLANO, Jorge Eduardo

1991 "El Güegüense, obra de teatro representativa de la Nicaragua colonial". En: **Mesoamérica**, CIRMA. Antigua Guatemala, 22 (12), diciembre, pp. 277-309.