

revista

cultura 109

SECRETARÍA DE CULTURA DE LA PRESIDENCIA DE EL SALVADOR

ENERO
MARZO
2013

ISSN: 0011-2755

EN LOS CONFINES DE LA MEMORIA

CARLOS CORTÉS

MUESTRA DE GRABADO
CARLOS BARBERENA

ADÁN Y ESTEBAN
A LAS CALLES:
ENY ROLAND HERNÁNDEZ
DENISE PHÉ-FUNCHAL



ENTREVISTA A CARLOS CAÑAS PREMIO NACIONAL DE CULTURA



Título: El Sumpul (detalle), Autor: Carlos Cañas.

cañas, 1

SECRETARÍA DE CULTURA DE LA PRESIDENCIA

Ana Magdalena Granadino
Secretaría de Cultura

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES E IMPRESOS

Róger S. Lindo
Director DPI

REVISTA «CULTURA»

Mauricio Orellana Suárez
Director

CONSEJO EDITORIAL

Mayra Barraza
Róger S. Lindo
Manuel Velasco

GERENTE EDITORIAL
Éric Lombardo Lemus

EDICIÓN Y CORRECCIÓN
Nátali González Martínez y Américo Pleitez

DIAGRAMACIÓN
Carlos Benjamín Galdámez
Juan Marcos Leiva

DISEÑO DE PORTADA
Juan Marcos Leiva
Fotografía: Eny Roland Hernández

IMAGEN DE CONTRAPORTADA
Carlos Barberena. "Venus 2.0"

CORRESPONDENCIA Y CANJE
Oficina central DPI:
17 av. Sur, n.º 430,
San Salvador, El Salvador, Centroamérica

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA
direcciondepublicaciones@cultura.gob.sv



Adán y Esteban a las calles:
Eny Roland Hernández
 • Denise Phé-Funchal



Carlos Cañas:
El izquierdista horroroso
 • Eric Lombardo Lemus



Muestra de grabados
 • Carlos Barberena

- 05** Editorial. Borrando fronteras
- 09** **RUTAS**
- 09** **Literatura centroamericana del siglo XXI.** En los confines de la memoria
 • Carlos Cortés
- 17** **Anhelo de hielo. Islandia: Sjón y su zorro ártico** • Tania Pleitez Vela
- 23** **Mariano Otero, 1499** • Vanessa Núñez Handal
- 43** **INVENTARIO**
- 43** *El cielo en la ventana.* Poesía • Roxana Méndez
- 47** *Bitácora.* Poesía • Carmen González Huguet
- 49** *Trasatlántico.* Poesía • David Cruz
- 52** *Grabados.* • Carlos Barberena
- 59** *Mean.* Cuento • David Alejandro Córdova
- 61** *Dos hombres y una pierna.* Fragmento de novela • Arquímedes González
- 67** **PRIMER PLANO**
- 67** *De polinizaciones y otros frutos colaterales* • Helen Umaña
- 77** *Dossier: (Per)versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos* • Editoras: Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner, Verónica Ríos Quesada. Ensayistas: Silvia L. López, Yansi Pérez, Ricardo Roque Baldovinos, Edgar Esquíit, Ana Patricia Rodríguez
- 89** *Los locos mueren de viejos.* Una mirada diacrónica de la desigualdad de género: de la España franquista a la actual Centroamérica • Mercedes Rodríguez Tinoco
- 95** *El mal de Portnoy,* Philip Roth • Juan Murillo
- 101** *Una mirada hacia atrás: reconstruyendo la historia* (Narrativa histórica peruana) • M. Ángeles Vázquez
- 109** **TINTA FRESCA**
- 109** *Vuelo 7096,* de Salvador Canjura • Jacinta Escudos
- 115** Colaboran en este número



Ciudad sitiada. Acrílico sobre papel.

Borrando fronteras

Al iniciar este nuevo ciclo, la revista *Cultura* desea retomar la concepción original de ser “un hogar en que dialoguen, cordiales, las personas de pensamiento y los artistas centroamericanos”, como escribiera Manuel Andino en su primer editorial. Haciéndonos eco del sentido de sus palabras, nos proponemos alcanzar un perfil de publicación salvadoreña con vocación centroamericana y aspiraciones universales.

El intercambio de ideas sobre las expresiones y las necesidades culturales de Centroamérica muestra que es urgente crear un soporte logístico para la integración regional de la cultura centroamericana, que le permita a esta romper los aislamientos nacionales en los que se encuentran los hombres y las mujeres de sus territorios. Una revista literaria de cultura centroamericana es solo un paso en este sentido.

En este nuevo ciclo, que no por nuevo deja de incluir los anteriores, sino, por el contrario, nace orgulloso de todos ellos, el objetivo de la revista *Cultura* será ayudar a conformar un marco de referencia pluricultural, inclusivo, diverso y autónomo, destinado a la población centroamericana que vive tanto dentro como

fuera de este territorio. Para esto, entenderemos por *cultura* todos los quehaceres, expresiones, actividades, medios, pensamientos y actos de los grupos humanos, que colaboran en comprender y en conformar una sana identidad, o, mejor aún, identidades que se construyen dinámicamente, a través del diálogo con las realidades específicas y generales, y que les permite a estos grupos humanos y a los individuos desenvolverse eficiente, creativa y propositivamente en la realidad social de la que forman parte.

El reto que nos hemos impuesto en estos tiempos de fragmentación y polarización de la nación salvadoreña (rasgos que comparten los demás países de la región) es proporcionar un espacio de unión: ayudar desde estas páginas a promover la unidad en la diferencia, la cohesión social a partir del respeto a los otros, borrar las fronteras mentales, abrirnos al diálogo, propiciar el enriquecimiento humano a través del conocimiento y del entendimiento de las singularidades de los otros. Aspiramos a proyectarnos integralmente con la inclusión y la proyección también de quienes viven fuera, siendo todas ellas y todos ellos parte primordial de un *nosotros* que deseamos llegar a ser a partir de un todo —hecho de múltiples peculiaridades— más consciente, respetuoso y propositivo. Aspiramos,

además, a llevar la revista a los espacios que ofrece la tecnología actual, evolucionar hacia ese ámbito compartido y compartible por todas y todos.

“No existe, por cierto, ninguna escala de valores entre las culturas”, sostiene Irina Bokova, actual directora general y primera mujer en dirigir la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura); “son todas iguales, en dignidad y derecho, cualesquiera que sea el número de sus representantes o la extensión de los territorios donde florecen” (en Centroamérica, la diáspora, por ejemplo, nos hace pensar de inmediato en territorios muy diversos en los que se van construyendo nuevas maneras de ser).

Creemos que la cultura debe proyectarse como un valor de importancia real y cotidiana al que todas y todos contribuimos, que genera opinión, diálogo e interacción, y cuya difusión requiere elementos y soportes adicionales que la vuelvan accesible mediante el desarrollo de atractivos que permitan un más amigable acercamiento de la población a algo que le pertenece y de lo que participa, sabiéndolo o no, siendo, por tanto, un valor que puede apropiarse. En este sentido, hemos tratado de diseñar un formato acogedor y expresivo, y seccionar el contenido interno de manera tal que las lectoras y los lectores reconozcan claramente cada uno de los pasos con los que les haremos hacer un recorrido ameno y sustancial, una revisión de una parte destacada del acontecer cultural centroamericano; hemos dado nombre a estas nuevas secciones.

Para introducimos en este viaje, en la sección *Rutas*, ofreceremos crónicas, relatos de vida, diarios de viaje, anécdotas, testimonios, cartas, diarios personales, así como artículos que aporten una panorámica cordial sobre diferentes tópicos culturales que atañen a nuestros pueblos o que sean del interés de la gente que vive tanto dentro como fuera de nuestro territorio. En este número, nos encontraremos colaboraciones originales que van desde la particular visión de un reconocido escritor centroamericano, Carlos Cortés, sobre la literatura actual centroamericana, hasta el sentir y pensar más íntimo de una escritora salvadoreña radicada en Guatemala, Vanessa Núñez-Handal, desde la soledad del cuarto de hotel de una gran ciudad de libros: Guadalajara, pasando por el abordaje que hace Tania Pleitez, investigadora salvadoreña residente en Barcelona, sobre una muestra de la literatu-

ra, música y cinematografía escandinava.

En la sección *Punto Focal* haremos resaltar un evento particular que sea una notoria muestra —entre muchas, cabe decir— de la visión pluricultural e inclusiva que defendemos. En este número, destacamos el artículo exclusivo que Denise Phé-Funchal (autora guatemalteca con bastantes raíces asociadas en su formación al territorio salvadoreño) hace sobre una galería urbana-fotográfica del artista Eny Roland Hernández, cuyo tratamiento sobre el homoerotismo (temática que suele invisibilizarse en los medios regionales) ligado, por si fuera poco, a referentes religiosos generó gran debate y polémica en la ciudad de Guatemala. Denise titula a su artículo: “Adán y Esteban a las calles”.

La sección *Álter Ego* presentará un diálogo cordial y empático con destacadas personalidades de la cultura. En este número, contamos con la presencia del pintor Carlos Cañas, Premio Nacional de Cultura 2012, quien, mordaz, sarcástico, comparte una reflexión sincera acerca de su obra y sus vicisitudes.

En la sección *Inventario*, conoceremos las expresiones literarias (narrativa, poesía, dramaturgia, guion) de escritoras y escritores centroamericanos, y destacaremos el trabajo de un artista visual de la región. En el presente número, contamos con muestras literarias de los trabajos premiados de Roxana Méndez (El Salvador), David Cruz (Costa Rica), Arquímedes González (Nicaragua) y el joven David Alejandro Córdova (El Salvador), así como con la destacada poeta y narradora salvadoreña Carmen González Huguet, quien nos comparte unos poemas de su libro *Bitácoras*, ganador de los Juegos Florales Hispanoamericanos, en Guatemala. También en esta sección les presentamos una muestra del grabador nicaragüense Carlos Barberena, radicado en Chicago, Illinois.

La sección *Primer Plano* la hemos reservado para ensayos literarios o sobre temas culturales, además de ponencias, artículos, reseñas, críticas y comentarios exhaustivos sobre libros, películas, obras musicales o de teatro, danza, exposiciones artísticas, audiovisuales, escultura, artistas destacados y temas culturales en general.

Nuestro recorrido concluye con la ya tradicional sección *Tinta Fresca*, en la que exhibiremos algunas (no todas las que quisiéramos) publicaciones recientes. Con este espacio literario intentamos, en fin, visibilizar

los vínculos humanos ya existentes entre nuestras naciones y proyectar sus culturas como herramientas imprescindibles para el desarrollo verdaderamente humano, incluyente, que contribuye a la saludable cohesión social, es decir, a la generación e integración de ciudadanas y ciudadanos plenos, responsables, creativos, participativos, conscientes y solidarios, mediante la valoración de las singularidades culturales propias, en un espacio de participación decididamente plural e inobjetablemente crítico y autónomo. Como lo expresó Carlos Fuentes: "Cada cultura es una concha en la que oímos voces que nos dicen lo que somos y lo que fuimos, lo que hemos olvidado y lo que podemos ser".

"Las fronteras, por consecuencia, son solo porciones lógicas de algo que no practico y no quisiera practicar", nos insiste Pablo Bromo, escritor y editor guatemalteco, cuyas ideas expresadas en el libro *A dos pasos* compartimos para concluir: "Limítrofe no es una de mis palabras favoritas; tampoco es una palabra con la que tenga una convivencia muy amena. Las fronteras son para los que no ven más lejos. Hay que cruzar los muros e invadir los territorios prohibidos. La poesía es un acto de libertad que no respeta las fronteras. El lenguaje es un arma suficientemente voraz para destruir una patria y reconstruirla al siguiente día".

Sin título.



En este breve ensayo, el escritor costarricense Carlos Cortés hace un recuento personal de la narrativa actual centroamericana

Literatura

CENTROAMERICANA DEL SIGLO XXI

EN LOS CONFINES DE LA MEMORIA

Carlos Cortés ■

“**Cómo narrar el horror es una cuestión esencial en la narrativa centroamericana contemporánea, especialmente entre los autores guatemaltecos y salvadoreños mencionados. ¿Cómo hacerlo verosímil sin caer en el sinsentido?**”

Centroamérica es una angosta hamaca de contrastes y contradicciones, “de volcanes y balcanes”, como la llamó el escritor nicaragüense Sergio Ramírez al realizar el primer estudio clásico sobre narrativa regional. Rubén Darío, al igual que los guatemaltecos Asturias, Cardoza y Aragón, y Monterroso, o los costarricenses Carlos Luis Fallas y Yolanda Oreamuno, surgieron en un espacio que aún hoy carece de un mercado desarrollado de bienes y servicios culturales, y de un espejo colectivo en el cual reconocerse, reconciliarse consigo mismo y unir las piezas de un complejo rompecabezas de identidades.

El mayor patrimonio del cual fue despojada Centroamérica, durante el periodo dictatorial de 1930 a 1979, al que siguió la Guerra Fría y el conflicto civil subsiguiente, fue la memoria. La virtual desaparición de los rasgos, lazos y redes de identidad cultural entre las etnias, comunidades y países provocó un extrañamiento hacia la tradición propia. En el istmo, no solo se sufrieron las consecuencias de la doctrina de “tierra arrasada”, sino también su equivalente cultural, la *tabula rasa*: partir de cero, comenzar siempre otra vez, dar vueltas alrededor de las mismas interrogantes sin respuesta.

A pesar de eso, Centroamérica ha disfrutado de modo intermitente de una notable riqueza literaria y de la posibilidad de socializarla regionalmente. En las décadas de 1950 y 1960, el editor salvadoreño Ricardo Trigueros de León publicó a numerosos escritores modernos gracias al Departamento Editorial del Ministerio de Educación. Entre 1970 y 1997, lo hizo la

Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), fundada por el también salvadoreño Ítalo López Vallecillos y dirigida posteriormente por los salvadoreños Manlio Argueta y Sebastián Vaquerano, el hondureño Julio Escoto y la costarricense Carmen Naranjo. Durante el periodo sandinista, la editorial Nueva Nicaragua realizó la misma labor, aunque al término de la revolución sus bodegas terminaron en el molino de papel y en el olvido. Centroamérica se encuentra perdida y encontrada en la “audiencia de los confines” de la memoria, en los márgenes de la marginalidad, en la periferia de la periferia, como la llamaba el poeta y ensayista salvadoreño Roberto Armijo. En el siglo XIX, los primeros viajeros europeos y estadounidenses que redescubrían las ciudades mayas no podían entender que unos “pobres indios” pudieran haber construido una civilización milenaria comparable a la de Egipto. Por este camino, es fácil entender cómo Darío, el principal representante del modernismo latinoamericano, fuera incluido en antologías de poesía española y que aún haya teorías pseudocientíficas sobre la relación entre los mayas y la Atlántida o la construcción de pirámides como obra de extraterrestres. Esta incompreensión se actualiza hoy en día en el mito de las profecías mayas de 2012 y el fin del mundo. Para evitar que a la vuelta de las décadas o de los siglos fuera considerado una especie de epígono o mero antecedente de García Márquez, a pesar de haber ganado el premio Nobel de Literatura en 1967, un perspicaz Asturias legó sus manuscritos a la Biblioteca



Detalle de cuaderno de dibujo.

Nacional de París en 1974, antes de morir, como base para la edición crítica de sus obras completas. Este legado fue el origen a la colección Archivos de Literatura Latinoamericana, Caribeña y Africana, editada por la UNESCO. Como en el mito de Quetzalcóatl, el espejo en el que nos reconocemos como centroamericanos no está en nuestras manos, sino en las de otros, en las de Tezcatlipoca, el señor de los espejos, el espejo humeante. El reconocimiento no siempre proviene de nosotros mismos, sino de la mirada ajena y de industrias culturales externas. La legitimidad literaria centroamericana es una dualidad entre el adentro y el afuera, entre lo propio y lo extranjero, entre lo exógeno y exótico, y lo cotidiano y familiar,

y de ahí provienen las lecturas, a menudo contradictorias, si bien enriquecedoras, sobre lo que se entiende por literatura y literaturas centroamericanas.

En la década de 1980, como consecuencia de la Revolución sandinista y de la guerra civil en El Salvador y Guatemala, la producción literaria local se leyó como “no ficción” autobiográfica, documento antropológico, crónica de guerra o testimonio antinorteamericano, antimperialista, militante y comprometido. Esta visión sesgada, quizá necesaria, permitió una internacionalización mayor de los nuevos autores.

En el periodo siguiente emergieron narradores que son los más representativos en la actualidad, como los nicaragüenses Sergio Ramírez

(1942) y Gioconda Belli (1948), el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa (1958), el salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1957) y las costarricenses Tatiana Lobo (1939) y Anacristina Rossi (1952).

Algunos de estos escritores han sido adscritos por la crítica a tendencias generales como la llamada nueva novela histórica, la estética de la violencia o el renacimiento de géneros populares como la novela negra o el relato fantástico. Aún así, sigue siendo válida una pregunta que a menudo se hace Rey Rosa: ¿existe Centroamérica en tanto unidad cultural?, ¿qué es literatura centroamericana?, ¿realmente existe?

Hay una verdad en esta pequeña y gran provocación, porque, a pesar de algunos vasos comunicantes entre sí, las diferencias entre estos autores son mucho mayores que sus coincidencias, y cada uno ha construido un territorio propio, como se pone de manifiesto en la obra extraña y personal de Rey Rosa y en la de Castellanos Moya, intensa, a ratos delirante y de engañosa sencillez.

Ambos cultivan el cuento y la novela corta, que ha sido un género típico de la tradición centroamericana, y se acercan a la estética del fragmento o del universo narrativo fragmentario, más bien característico de la posmodernidad. También prefieren las formas breves escritores recientes como los guatemaltecos Méndez Vides (1956) y Eduardo Halfon (1971), las salvadoreñas Claudia Hernández (1975) y Jacinta Escudos (1961), y el costarricense Rodrigo Soto (1962), con lo cual se desmarcan de la generación que los antecedió.

Las novelas de Méndez Vides parecen minimalistas y opuestas a cualquier noción épica. Se aprovechan del discurso directo y de una narración tensa y factual, casi imparcial, para gobernar los acontecimientos y conducirlos hacia un destino irremediable, ya sea al plantear el fracaso del sueño americano para los inmigrantes centroamericanos, en *Las murallas* (1998) y *El leproso* (2007), o emprender una rigurosa y obsesiva reconstrucción de la década de 1950 y de los

“**Aún así, sigue siendo válida una pregunta que a menudo se hace Rey Rosa: ¿existe Centroamérica en tanto unidad cultural?, ¿qué es literatura centroamericana?, ¿realmente existe?**”

últimos días de Jacobo Árbenz en el poder, en *La lluvia* (2007).

Sin embargo, otros autores prefieren obras de gran aliento narrativo, como el salvadoreño Mauricio Orellana (1965), con *Heterocity* (2011), que explora de forma directa y desenfadada las relaciones gay y la represión de las minorías. Sus textos anteriores son novelas polifónicas que se caracterizan por su originalidad y diversidad discursiva: *Te recuerdo que moriremos algún día* (2001) y *Ciudad de Alado* (2002). En 2011, publicó *Kazalcán y los últimos hijos del sol oculto* y *La dama de los velos*, en la que retrata la vida de la legendaria fundadora de la Sociedad Teosófica,

Madame Blavatsky (2012), famosa por su libro *Isis sin velo*.

Narradores como los guatemaltecos Dante Liano (1948) y Arturo Arias (1950), y el nicaragüense Ramírez, parten de un mundo ideológico, histórico y jerarquizado que progresivamente se pulveriza o reclama un orden abolido. La memoria y el significado social caen en el inframundo de lo grotesco, la ironía y el humor, que también son rituales de supervivencia en la caótica cotidianidad centroamericana. Mientras Liano apela con virtuosismo a la estructura polifónica —en *El misterio de San Andrés* (1996) y al relato policíaco —*El hombre de Montserrat* (1994) y *El hijo de casa* (2004)—, Arias desestructura el lenguaje en un *pot-au-feu* corrosivo, verdadera olla podrida de estética esperpéntica, en *Sopa de caracol* (2003). Al igual que otros autores —como Castellanos Moya y Rossi, Adriano Corrales y Magda Zavala, de Costa Rica—, Arias plantea un discurso desencantado hacia los antiguos ideales revolucionarios. A una tendencia más bien histórica, aunque apelando a la exageración y a la complejidad narrativa, también se adscriben los hondureños Julio Escoto (1944), con su obra mayor, *Rey del albor, Mardrugada* (1992), y Roberto Castillo (1950-2008), autor de la extensa metáfora *La guerra mortal de los sentidos* (2002).

A lo largo de su evolución, la narrativa centroamericana plantea una permanente dialéctica entre la historia colectiva y la vicisitud individual, entre la exterioridad y la interioridad. Esto no deja de ser válido incluso para una autora como la mítica narradora costarricense

Yolanda Oreamuno, conocida por su novela *La ruta de su evasión* (1949), introductora del monólogo interior en Centroamérica y protagonista de la más reciente obra de Ramírez, *La fugitiva* (2011).

Otro ejemplo es Panamá, donde novelistas actuales, como Rosa María Britton y Juan David Morgan, han dedicado algunas de sus obras más importantes a desentrañar el determinismo geográfico de su país, la circunstancia transoceánica de su pasado y presente y las complejas relaciones con Europa y Estados Unidos.

El material humano

En 2009, Rodrigo Rey Rosa abandonó de forma radical las convenciones del género novelístico al publicar *El material humano*, un relato que se presenta a sí mismo como la transcripción de un cuaderno de notas y se inscribe dentro del estilo lacónico y antirretórico que el narrador ha cultivado durante 20 años y más de diez libros.

La obra está temática y estructuralmente vinculada a *El hombre de Montserrat*, de Liano, y, sobre todo, a *Insensatez* (2004), de Castellanos Moya. En esta última, uno de los títulos fundamentales de su autor, junto con *Baile con serpientes* (1996) y *El asco* (1997), un periodista extranjero recibe el encargo de revisar el informe sobre el genocidio indígena en Guatemala.

El material humano no es una novela —¿es una novela?— sobre lo que está escrito, sino sobre lo no dicho —en las páginas ficticias y en las reales—. No ocurre nada; lo

que le sucede al narrador —fácilmente identificable con el autor— es irrelevante, si no tuviéramos en cuenta que se sitúa en un espacio borrado, en una zona de penumbra como Guatemala. En este país mueren 5,000 personas al año, sin dejar rastro, y en 2010 y 2011 esa cifra se incrementó a 19 muertes por día.

La portada del libro expresa lo

“En 2009, Rodrigo Rey Rosa abandonó de forma radical las convenciones del género novelístico al publicar *El material humano*, un relato que se presenta a sí mismo como la transcripción de un cuaderno de notas y se inscribe dentro del estilo lacónico y antirretórico que el narrador ha cultivado durante 20 años y más de diez libros.”

que se niega a decirnos el texto al exhibir la fotografía rota de un rostro —un “masculino”, en jerga policial—. Es la primera página de un expediente real de la Policía Nacional, rescatado por el Proyecto de Recuperación del Archivo Histórico. Ya fuera con el objeto de hacer irreconocible al individuo preso, o por azar, la foto está rota. A la cabeza le falta un fragmento, y los ojos y la boca están tapados por trozos de papel —igual como se le cubre el rostro a los secuestrados—. Los títulos de la carpeta fueron tachados y no se distingue

lo escrito. Sobre los ojos y la boca vemos lo que no se ve, lo tapado y oculto.

La narración, intrascendente para un lector desprevenido, reconstruye las visitas del personaje-autor al antiguo archivo de la Policía Nacional —disuelta después de la firma de los Acuerdos de Paz, en 1996— y la lectura, a veces aleatoria, de los informes de labores redactados por el jefe del Gabinete de Identificación, Benedicto Tun. En una carta de 1945, Tun, indio maya quiché y criminólogo empírico, le escribe al director de la Guardia Civil: “Dos son los campos amplios que se ofrecen... El primero es *el material humano* (el subrayado es mío) que ingresa día tras día en los Cuarteles de la Policía... y que hay necesidad de identificar...”.

Este proceso de leer —eso es lo que hace el personaje durante gran parte de la novela— se mezcla con otras lecturas: de los periódicos (que cuentan la muerte de los tres diputados salvadoreños del Parlamento Centroamericano y de su chofer, el 19 de febrero de 2006, el asesinato de sus homicidas y su secuela de crímenes), la biografía de Stefan Zweig sobre Fouché, el temible ministro de policía de Napoleón y las citas de Voltaire sobre el tratado *De los delitos y las penas*, del jurista italiano Cesare Beccaria. De esta maraña textual surgen preguntas claves sobre el crimen, el castigo y la justicia. ¿Cómo puede compararse el crimen individual con el genocidio colectivo?

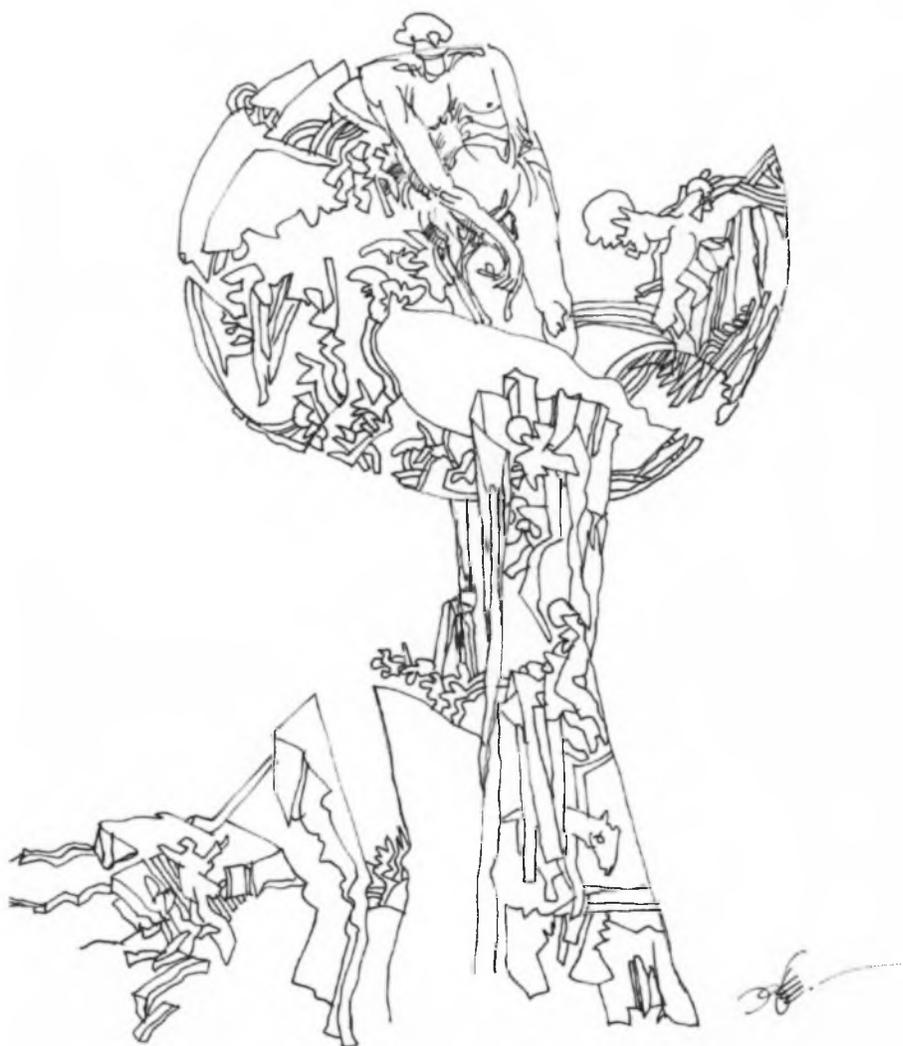
La vida cotidiana del narrador continúa al filo de sus visitas irregulares al archivo, de los desencuentros

con su amante y de sus recuerdos, en los que aparecen trazas de la irreal realidad guatemalteca. El autor se obsesiona, preguntándose si el jefe del Proyecto del Archivo Histórico fue uno de los secuestradores de su madre, en 1982, o si debe abandonar el país debido a las llamadas nocturnas que recibe. ¿Son amenazas reales o fantasmas de su conciencia?

En este laberinto entre conradiano y kafkiano, la historia de Guatemala ofrece los mismos espacios en blanco que los expedientes policiales: el golpe de Estado de la CIA contra Árbenz, en 1954; el asesinato del militar golpista Castillo Armas, siendo presidente, en 1957; los 45,000 desaparecidos y 150,000 ejecuciones de la guerra civil... El archivo guarda más de 80 millones de documentos escritos entre 1890 y 1996, sin clasificar, y se encuentra en un sector de la ciudad que se va hundiendo en un cráter sin memoria. Porque el alcantarillado de la ciudad se desploma de vez en cuando, con un ruido ensordecedor, y produce la desaparición de cuerdas enteras.

La metáfora es clara. Es Centroamérica. Es otro país. Es el mismo país. Como en otros libros de Rey Rosa, el relato balbucea la casi indescriptible violencia latinoamericana desde una mirada oblicua, que se niega a llenar de palabras los espacios en blanco de la historia. ¿Qué queda, entonces? *El material humano*.

Cómo narrar el horror es una cuestión esencial en la narrativa centroamericana contemporánea, especialmente entre los autores guatemaltecos y salvadoreños



De la serie Metáforas transgénicas.

mencionados. ¿Cómo hacerlo verosímil sin caer en el sinsentido de los megarrelatos desacreditados tras la caída del muro de Berlín o en el sumario anodino de hechos? ¿Cómo, ante lo indecible, decir? Esta ficción, surgida, si se quiere, de las ruinas tanto como de la sátira, la ironía y la burla, es un inmenso ritual de desacralización, en tanto la realidad humana no puede interpretarse de otro modo. La historia centroamericana convive con el terror y con la puerilidad y vulgaridad que la hacen posible y la sobrepasan.

Una región posapocalíptica

En *El cielo llora por mí* (2008), Sergio Ramírez define el tono narrativo de la época con una metáfora posrevolucionaria, postsandinista y posapocalíptica de una Centroamérica perdida en el limbo de su historia. Ya no estamos en una guerra entre potencias o dictaduras de derecha y guerrillas de izquierda, sino entre los actuales imperios de la Tierra. Los carteles de Cali y de Sinaloa se disputan el istmo en busca de un nuevo *estrecho dudoso* —al igual que

durante la conquista de América— hacia los mercados de la droga en Estados Unidos.

En esta novela de factura cinematográfica, el somocismo aporta el decorado —los restos de Managua, “la pequeña capital provinciana que entonces era... de la familia Somoza”—; la Revolución sandinista adiciona las palabras gastadas y los himnos rotos, y el presente garabatea con mano temblorosa los hechos de la novela.

El mundo en que sucede, no por estrambótico deja de ser reconocible. Un mundo “embalsamado en cinismo” —como se retrata uno de los personajes—, la Centroamérica del ecoturismo y del narcodesarrollo, en que el poder político es sustituido por marcas comerciales y consumismo. El ministro de Gobernación se apodora Placebo, y el obeso presidente de la República inaugura gasolineras sobre un caballo, secando su doble papada como lonjas de tocino al sol inclemente del trópico.

Es un mundo que pasó de la dictadura al terremoto y de la revolución al realismo capitalista sin explicaciones. Es la Latinoamérica de los paraísos fiscales, el lavado de dinero y de una gigantesca corporación global que no quiere grandes héroes, sino un par de policías muertos por una causa perdida de antemano. Personajes de segunda clase, en un país del tercer mundo, en una telenovela de serie B, condenados a ser y estar, como se percata uno de ellos cuando se entera de su papel en la historia —en la no historia—: “señuelos... dos ineptos de la Dirección de Drogas”.

Detrás de la búsqueda de la ver-

dad no hay respuestas. ¿Para qué llorar? ¿Para qué? *No country for old men*. No es país para honestos. No es país para pendejos.

El fin de la Suiza centroamericana²

Costa Rica estuvo exenta de la realidad política, militar y social de Centroamérica durante el siglo XX y constituyó un modelo de estabilidad democrática, equidad e ideología igualitarista hasta el agotamiento de su modelo de desarrollo, en la década de 1980. Desde entonces, ha intentado reformar el Estado benefactor, introduciendo la apertura comercial y la liberalización económica, y sufre lo que podría denominarse una crisis de identidad y de confianza hacia un sistema político que muestra una fuerte tendencia a volverse oligárquico y corrupto.

En 1992, la publicación de *Asalto al paraíso*, de Tatiana Lobo, redefinió lo que hasta entonces se consideraba literatura nacional en Costa Rica. Esta relectura del modelo de representación literario provino de una autora que no formaba parte de la cultura oficial y que se situó de lleno en la novelística moderna, es decir, en la encrucijada en la que un hecho individual deviene acontecimiento histórico, adquiere significado político o resonancia simbólica.

La política cultural pública del periodo socialdemócrata (1948-1982) estableció una continuidad cultural, un programa editorial y un canon nacionalista que siguen siendo fundamentales. Sin embargo, aisló la narrativa costarricense de la confrontación con la literatura latinoamericana y produjo una escritura

simbiótica, ideológicamente inofensiva y dependiente del sistema del cual se nutría.

La ruptura permitió que la crítica y los lectores vieran *Asalto al paraíso* y obras posteriores como parte de la nueva novela histórica en Centroamérica, tendencia de la que puede considerarse antecedente *Tenochtitlan. La última batalla de los aztecas* (1986), del también costarricense José León Sánchez (1929). Otros autores del país privilegiaron lo que algunos ensayistas denominan la estética de la violencia o la reescritura de los géneros de la novela negra o de indagación criminal. Como lo puso de manifiesto Margarita Rojas³, la ciudad y la noche son el *no lugar* —la noche líquida— para la generación de 1980, de la que forman parte Rodrigo Soto (1962), José Ricardo Chaves (1958), Uriel Quesada (1962), Fernando Contreras (1963), Carlos Cortés (1962), Jorge Méndez Limbrick (1954), Dorelia Barahona (1959), Rodolfo Arias (1956) y Sergio Muñoz (1963), entre otros. Entre 1992 y 1994 se publicaron las novelas iniciales de Lobo, Contreras y Chaves —con su novela de aprendizaje *Los susurros de Perseo*—. Si bien Soto ya había editado su primera novela en 1985, *La estrategia de la araña*, la siguiente, *Mundicia* (1992) —farsa épica, según el autor—, guarda relación con *Única mirando al mar* (1993), de Contreras, y con *Las estirpes de Montánchez* (1992), del notable cuentista y novelista Fernando Durán Ayane-gui (1939), que trastoca la historia iberoamericana y el orden temporal en una narración entre maravillosa y realista.

Tanto Contreras como Soto construyen fábulas que van del cinismo a la ternura y el absurdo, para reflejar un país que empieza a volverse inexplicable e irracional en su burocrática y legalista institucionalidad. Una década más tarde, también lo hacen *El gato de sí mismo* (2005), de Uriel Quesada, y *La ruta de las esferas* (2008), de Dorelia Barahona. En el primer caso, se trata de un “cuento de hadas” sobre la ciudad de Cartago, mientras que la saga fantástica de la narradora pretende ser una metáfora total sobre la construcción del imaginario nacional y los héroes de la patria, a partir del ícono precolombino de las esferas de piedra.

Asalto al paraíso (1992) y *El año del laberinto* (2000), de Tatiana Lobo, se inscriben en una tentativa por ir en contra de la versión oficial, tanto del periodo colonial como del siglo XIX, y cuestionan las bases ideológicas de la nacionalidad. La primera novela le recordó a los lectores que Costa Rica tenía pasado y que fue tan conflictivo y convulso como el del resto de Latinoamérica. La trama se desarrolla durante la rebelión indígena de Talamanca, en el siglo XVIII, y la decapitación y descuartizamiento en Cartago de su principal responsable, Pablo Presbere.

En 1995, Contreras publicó su novela más importante, *Los Peor*, dentro de un ciclo sobre la descomposición urbana que prosiguieron *Cruz de olvido*, de Carlos Cortés, y *Los dorados*, de Sergio Muñoz —ambas novelas de 1999—. Este último autor continuó esta temática en sus libros de cuentos *Urbanos* (2003) y *Los herederos* (2012).

El más violento paraíso (2001) y *Canciones a la muerte de los niños* (2008), de Alexander Obando (1958), proponen una escritura dionisiaca y expansiva, cercana a la novela lírica, abierta a la integración de múltiples textos, modos narrativos y estilos, con constantes rupturas del discurso, y en la que por encima del relato predominan el juego, el erotismo, la carnavalización carnal, la violencia y la subversión del lenguaje.

Dentro de la extensa producción de los últimos 20 años, es posible reconocer un ciclo de novelas que cuestiona o critica los mitos del Estado nacional, una narrativa urbana sarcástica y a ratos grotesca, el resurgimiento de una escritura contracultural y experimental —con escasa trayectoria en Costa Rica⁴, un país de tradición predominantemente realista—, y de una literatura fantástica y de ciencia ficción no exenta de ribetes ideológicos que atacan o reaccionan ante “el estado de las cosas”.

Mario Zaldívar (1954) y Oscar Núñez (1955) son parte de un grupo de escritores que partieron de la narrativa urbana y del ciclo sobre la guerra centroamericana, respectivamente, para incursionar en la novela policíaca, tendencia a la que luego se sumaron Jorge Méndez Limbrick, con *Mariposas negras para un asesino* (2005) y *El laberinto del verdugo* (2010), y Daniel Quirós (1979), con *Verano rojo* (2010).

Al lado de sus obras más intimistas y de seis libros de cuentos, Rodrigo Soto explora los meandros de la corrupción en la novela breve *El nudo* (2008), y Alfredo Aguilar (1959) esboza una educación sentimental

de la sociedad josefina en *El amor es eterno mientras dura* (2008).

Dentro de una ambiciosa y lograda recreación histórica y humana, vale la pena mencionar *Limón blues* (2002), de Rossi; *Te llevaré en mis ojos* (2007), de Rodolfo Arias; y *Hasta encontrarnos de nuevo* (2008), de Muñoz. La primera rescata del olvido la leyenda del líder jamaiquino Marcus Garvey en las primeras décadas del siglo XX, en Costa Rica, Panamá y el Caribe, quien aboga por el regreso de los negros a África y funda la naviera Black Star Line.

Te llevaré en mis ojos se ubica entre lo social y lo más personal, al crear un vasto panorama de las décadas de 1970 y 1980 a partir de las voces y sueños de una generación que se detuvo a las puertas del paraíso revolucionario. *Hasta encontrarnos de nuevo* desarrolla un apasionante universo narrativo centrado en la década de 1940 y en las circunstancias, dramas, historias y personajes reales y ficticios que culminaron en la guerra civil de 1948.

Una interesante revisión ideológica y estética de la revolución centroamericana y los mitos de la izquierda se plantea en *Desconciertos en un jardín tropical* (1952), de Magda Zavala (1999); *Los ojos del antifaz* (1999), de Adriano Corrales (1958); y *Limón reggae* (2007), de Rossi. Estos y otros textos desenmascaran el discurso oficial, la manipulación de la opinión pública y la corrupción del sistema político. Dorelia Barahona pasó de la introspección de su primera novela, *De qué manera te olvido* (1990), y de *Los deseos del mundo* (2006), fundadas en historias de amigos,

confidencias y secretos, a la reveladora intuición de su segunda novela, *Retrato de mujer en terraza* (1995). Esta es una de las primeras obras que analizan en Centroamérica los efectos del narcotráfico, la decadencia social y el turismo.

Uriel Quesada es autor de una sólida producción de cuentos en la que plantea una renovación estilística y temática del género en sus principales libros: *Ese día de los temblores* (1985), *El atardecer de los niños* (1990), *Larga vida al deseo* (1996), *Lejos, tan lejos* (2004) y *Viajero que huye* (2010).

En la última década surgen autores que pasan del cuento a la novela, de la poesía a la diversidad genérica o incluso que revitalizan el periodismo literario tanto en medios escritos —es el caso de Catalina Murillo (1970)— como en la blogosfera. La diversidad actual de la escritura costarricense se pone de manifiesto en la muestra generacional *Historias de nunca acabar. Antología del cuento costarricense* (ECR, 2009), de Guillermo Barquero y Juan Murillo; y *Cuentos del paraíso desconocido. Antología última del cuento en Costa Rica* (Algaida, Sevilla, 2008), de José Manuel García Gil —que reúne autores nacidos entre 1951 y 1970—. Esta heterodoxia babélica, esta traición de la tradición, confirma que la narrativa costarricense vive su momento más estimulante, perturbador y heterogéneo desde la década de 1940.

La literatura fantástica contempo-

ránea tiene como antecedentes la obra de Alfredo Cardona Peña (1917-1995), Rafael Ángel Herra (1943) y José Ricardo Chaves. Este último narrador se ha inclinado desde el principio de su carrera por una reelaboración, a veces paródica, de la literatura gótica y de los intertextos que ofrece el modernismo y las ciencias ocultas. El historiador Iván Molina (1961) ha incursionado en la ciencia ficción junto con narradoras recientes como Jessica Clark (1969), Laura Quijano (1971) y Laura Casasa (1976). A este panorama en construcción se suman escritores que toman su propio camino. Entre los más consolidados se encuentran Heriberto Rodríguez (1967), conocido por su novela *Archipiélago* (2008) y los cuentos de *Atrapadosomnios* (2011); Alfonso Chacón (1967), autor de la corrosiva y lúcida *Cuando los ángeles juegan a la suiza* (2003) y el volumen de cuentos *El luto de la libélula* (2011), entre otros; y los narradores y editores Juan Murillo (1971) y Guillermo Barquero (1979).

Puertas abiertas, puertos abiertos

En los últimos cinco años se han editado muestras antológicas y estudios que ponen de manifiesto la vitalidad de las literaturas centroamericanas en el siglo XXI. Entre los más importantes se encuentran *La herida en el sol. Poesía contemporánea centroamericana*

(1957-2007) (UNAM, México 2007), de Edwin Yllescas (prólogo, selección y notas); *Diccionario de literatura centroamericana* (ECR-EUNA, San José, 2007), de Albino Chacón (coordinador); y las recientes antologías preparadas por Sergio Ramírez para el Fondo de Cultura Económica (México, 2011): *Puertas abiertas. Antología de poesía centroamericana* y *Puertos abiertos. Antología de cuento centroamericano*.

La literatura centroamericana contemporánea proporciona una perspectiva desde la cual poder vislumbrar un conjunto de obras y autores como pertenecientes a un espacio cultural propio. Esto es lo más relevante y a la vez lo más simple. Por encima de una producción editorial impresionante, si bien dispersa y de dificultosa divulgación regional y extrarregional, permite reconocer una tradición viva y ofrece una perspectiva de Centroamérica como un proceso identitario plural y complejo, muy alejado de la imagen estereotipada, unidimensional y maniquea que se exportó en el pasado.

NOTAS

- 1 Como Audiencia de los Confines se conoció al antiguo Reyno de Guatemala en 1543, y dio título a una obra de teatro del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, en 1957.
- 2 Cortés, Carlos (2010). *La gran novela perdida. Historia personal de la narrativa costarricense* (2.ª edición), San José: Uruk Editores.
- 3 Rojas, Margarita (2006). *La ciudad y la noche. La nueva narrativa latinoamericana*, San José: Farben/Grupo Editorial Norma.
- 4 *La serpiente se come la cola y Escritura*, de Óscar Álvarez Araya, y *Encendiendo un cigarrillo con la punta del otro*, de Carlos Cortés, se publicaron en la década de 1980.

Desde Barcelona, un vistazo al repertorio de intereses escandinavos de una salvadoreña Doctora en Filología Hispánica.

Islandia

Sjón y su zorro ártico

Tania Pleitez Vela ■

“
Entre las leyendas y los cuentos islandeses hay un personaje típico: el sacerdote rural, quien a menudo es un hombre de gran fuerza física y un sobresaliente maestro en los debates teológicos.”

Los veranos en la costa del Maresme solo son soportables bajo una sombrilla de playa y el abrazo de la brisa marina, lo más cerca posible de un Mediterráneo anciano, navegado, como ha sido durante siglos, por mercaderes y aventureros. Los dedos de un sol irónico sobre las dunas de arena provocan una distorsión dorada en el horizonte.

Mediados de agosto de 2011: ola de calor que sopla desde África. A mi alrededor, nadie se imagina que soy de un país centroamericano, porque esa región no tiene lugar en el mapa de sus realidades. Soy nueva en el pueblo y no conozco a nadie, pero a estas alturas estoy acostumbrada a pasar largas horas sola. Me gusta hacer soledad. Pero esa mañana, el aire seco y caliente me derrota. Temo lo que el calor puede despertar. Temo que destape un mal recuerdo. No mataré a nadie, claro está, como lo hizo Meursault, a pesar de que sea yo también ajena a este y otros lugares, no así a la vida: mi patria reside en la memoria y esa solo se refresca con palabras que viajan, se desplazan, extranjeras también. Intento pensar en otra cosa. En el hielo.

Se me viene al recuerdo un poema medieval islandés, escrito por un escaldo, un poeta-guerrero vikingo. Gracias a Borges, supe que esos poemas están contruidos a partir de una gama de símbolos particulares, los *kennningar* —figura retórica utilizada entre los siglos IX y XII—, los cuales nacen de asociaciones que a la vez dan luz a un inventario metafórico:



El aniquilador de la prole de los
gigantes
quebró al fuerte bisonte de la
pradera de la gaviota.

Así los dioses, mientras el guardián
de la campana se lamentaba,
destrozaron el halcón de la ribera.
Al caballo que corre por arrecifes
de poco le valió Jesucristo.

El aniquilador es Thor, dios del
trueno. El guardián de las campanas
es un ministro de la nueva fe

cristiana. El bisonte del prado de la
gaviota, el halcón de la ribera y el
caballo que corre por los arrecifes
son una misma cosa: la embarca-
ción maltratada. Así lo asegura el
sabio argentino en su texto "Noti-
cia de los Kenningar", publicado en
la revista *Sur*, en 1932 (n.º 6). Ya en
ese poema islandés se encuentran
algunos de los elementos más ha-
bituales de esa literatura: el sacer-
dote, la fuerza de lo sobrenatural
que se complementa con la de
la naturaleza (una tormenta) y "el

menor de los mundos", es decir,
lo humano, su vulnerabilidad. Ima-
gino paisajes helados y remotos,
pero apasionados. Decido recorrer
tierras nórdicas en los libros.

* * *

El ambiente es aún más caluro-
so e insoportable en el centro
de Barcelona, pero me dirijo a la
librería Laie, en la calle Pau Claris.
Encuentro un libro del islandés
Sjón, *El zorro ártico* (*Skubba-*

Baldur (2003), traducido por Enrique Bernárdez (Nórdica Libros, 2008), por el que ganó el Premio de Literatura del Consejo Nórdico en el 2005. Pronto, también descubrió que Sjón (Reykjavik, 1962) significa “visión” y que es el seudónimo de Sigurjón Birgir Sigurdsson, uno de los escritores más aclamados de Islandia. Ha escrito obras de teatro, numerosos libros de poemas, novelas, cuentos para niños y hasta la letra de canciones, siendo las más famosas aquellas que escribió para la película *Bailar en la oscuridad*, dirigida por Lars von Trier, e interpretadas por Björk, también islandesa. Otras novelas suyas que han sido traducidas al castellano son *Tus ojos me vieron* (Siruela, 2005) y *Maravillas del crepúsculo* (Nórdica Libros, 2011).

El reconocimiento de Sjón llegó tras años de constante trabajo en el ámbito artístico islandés. Con apenas dieciséis años, publicó su primer poemario, *Visiones* (*Synir*, 1978), al que le siguieron siete colecciones más que luego fueron reimprimadas en un volumen titulado *El chico con ojos rayos X* (*Drengurinn með röntgenaugun*, 1986). En 1979, junto a otros artistas surrealistas y experimentales, el joven fundó Medusa, un grupo que tuvo vida hasta mediados de los años ochenta. Entre sus actividades, destacaron los *performances*, los eventos musicales, las artes visuales y la poesía. En esos años, Sjón también dedicó parte de su tiempo a la confección de marionetas. Los otros miembros del grupo —Einar Melax, Matthías Magnúson, Jóhannar, Ólafur Jóhann Engilbertsson y Þór Eldon— también se dedicaron a diversas ramas del arte, entre

ellas, la música: canto, creaciones musicales, sintetizadores y guitarra bajo.

Así, gracias a su participación en Medusa, Sjón estableció fuertes lazos con el mundo de la música de Reykjavik, y hacia 1986 comenzó a colaborar con The Sugarcubes (*Sykurmolarnir*, en islandés), conjunto hoy en día legendario y al que perteneció Björk antes de optar por hacer música en solitario. Ese mismo año, algunos miembros de The Sugarcubes —Bragi Ólafsson, Einar Örn Benediktsson y Friðrik Erlingsson— junto a Sjón y otros artistas que habían sido parte de KUKL —un grupo musical anárquico-punk del que también fue parte Björk—, comenzaron a trabajar en la creación de Smekkleysa/Bad Taste, una empresa que se dispuso ser, al mismo tiempo, sello discográfico, distribuidora de cortos cinematográficos y editorial (sobre todo de libros de poesía). Gracias a esta empresa vanguardista, otros conjuntos de la música islandesa obtuvieron visibilidad, sobre todo en el mundo anglosajón, como es el caso de Sigur Rós.

La primera novela de Sjón, *Noche de acero* (*Stálnótt*), se publicó en 1987. A esta le siguió *Ángel, sombrero de copa y fresas* (*Engill, pípuhattur og jarðarber*, 1989), y fue precisamente con la tercera, *Tus ojos me vieron* (*Augu þín sáu mig*, 1994), que Sjón logró notoriedad como novelista. En 2001, apareció *Con una lágrima estremecida* (*Með titrandi tár*); esta, al igual que su anterior novela, recibió el premio cultural del periódico islandés *DV*. Sin embargo, su consolidación como narrador se dio gracias a *El*

zorro ártico (*Skugga-Baldur*), publicada dos años después.

En el epílogo a esta novela, el traductor, Enrique Bernárdez, comenta que no en vano el subtítulo de la misma es *Leyenda popular*, ya que plasma elementos característicos de este género islandés, uno que va acompañado siempre del de los “cuentos”. Esa simbiosis entre ambos géneros tiene la misión de explicar el origen de algo o alguien, pero con la intención de entregarle a las historias “cierta apariencia de historia real”.

Entre las leyendas y los cuentos islandeses hay un personaje típico: el sacerdote rural, quien a menudo es un hombre de gran fuerza física y un sobresaliente maestro en los debates teológicos. Asimismo, en el folclore de la isla, el zorro es un personaje destacado: es el único depredador de la isla y, además, fue el único mamífero que moró en ese territorio antes de la colonización nórdica de finales del siglo IX. Otro rasgo habitual es la combinación de lo real y lo maravilloso que —como indica Bernárdez— no se limita a los personajes y los temas, sino que también llega hasta la lengua: expresiones sencillas y conversacionales coexisten con razonamientos rebuscados a nivel retórico; las palabras coloquiales comparten espacio con las cultas. Tampoco hay una división entre el mundo humano y el mundo natural o sobrenatural. De esta forma, los seres míticos suelen tener trato cotidiano con los humanos. De todo lo anterior está poblado este libro de Sjón.

No obstante, la novela tiene otros rasgos que derivan de las búsquedas formales del autor.

Se ha escrito, por ejemplo, que su estilo evoca una composición musical de Shubert, un cuarteto de cuerdas. Y es cierto: escucho *Rosamunda* y entro al paisaje lingüístico de *El zorro ártico*: limpio, elegante, poético, concentrado. Lo anterior no extraña, si tenemos en cuenta que Sjón ha participado en proyectos musicales junto a The Brodsky Quartet, una reconocida agrupación inglesa de música de cámara que está a la vanguardia dentro de ese género. Él mismo lo dijo en una entrevista publicada en el periódico sueco *Svenska Dagbladet*: “Descubrí, durante los inicios de la novela, que quería emplear una forma musical. [...] He realizado muchos trabajos para The Brodsky Quartet y a menudo escucho las grabaciones de sus cuartetos de cuerda”.

Skugga-Baldur

El zorro ártico es una novela corta —ciento y pico de páginas— con capítulos breves que varían de extensión; algunos incluso están compuestos por una sola oración que provoca intensa expectativa en el lector: “La noche era fría y no terminaba” (22). Se trata, por lo tanto, de una narración lacónica, concisa, que encuentra su equilibrio entre las fronteras de la poesía y la prosa, la fina tensión que germina en un terreno preciso y lírico: “El sol calienta el blanco cuerpo del hombre; y la nieve, que se funde con un crujido indeciso. Es el ave del día” (26).

La novela está dividida en cuatro partes: primero, tres historias entrelazadas, y, por último, una carta reveladora de un secreto.

La primera parte (9-11 de enero de 1883) versa sobre la persecución para cazar un zorro pardo que emprende el séra (sacerdote luterano) del pueblo de Dalur, Baldur Skuggason. Una mañana en la que el “cielo estaba claro y el alba tan negra como solo sabe serlo en invierno”, Baldur, hombre de mirada aguda y tronco ancho y corpulento, divisa al zorro entre las rocas del páramo: “Los zorros pardos se asemejan a las piedras de una manera tan asombrosa que se diría obra de brujería” (11). Desde ese momento, conocemos cómo cada uno, animal y hombre, vive la cacería a lo largo de valles y mesetas cubiertas de nieve, bajo ventiscas y nevascas, azotados por el intenso frío. Y durante cinco largos días de invierno, aullidos, cansancio, delirio:

[...] De repente, algo se movió muy cerca de séra [Baldur]: una figura de raposa se desligó de la oscuridad, justo ante sus ojos. Bailaba sobre las patas traseras y se retorció como una anguila en la corriente, como si se hubiera separado completamente del suelo. El cuarto, invisible en algún lugar cubierto por la oscuridad, soltó desde lejos un grito: —Agga-gagg!

El hombre intentó recuperar la cordura. [...] El negro, el retraído, el bailarín y el chillón: todos eran aquel único zorro. No podía ser de otro modo: —Todos son el mismo zorro, todos son el mismo zorro. Todos el mismo zorro, todos el mismo zorro... (38-39)

La segunda parte toma lugar un par de días antes de que el séra emprenda la cacería: 8-11 de enero de 1883. Así conocemos la historia del herborista danés Fridrik B. Fridjónsson, dueño de una casa rural en Brekka, quien desde hace años acoge a su protegida, Abba, mujer con síndrome de Down. Aparecen otros personajes, como Hálfmán Atlason, “el tonto de séra Baldur”, enamorado de Abba. Gracias a estos nuevos personajes, conocemos quién es en realidad Baldur Skuggason: un hombre mezquino, de sentimientos secos, que golpea a los feligreses “revoltosos” y desdén a Abba al punto de no dejarla entrar en la iglesia: “la palabra de Dios había de llegar a los oídos de la congregación ‘impoluta de las necesidades de una subnormal’, como lo expresó séra Baldur tras la primera y única misa a la que asistió Abba en su iglesia” (80). Es por medio del trato que cada uno le da a Abba que el autor muestra el profundo contraste entre la fibra moral del sacerdote y del herborista.

La siguiente parte (11-17 de enero de 1883) comienza en el momento en que el séra aprieta el gatillo contra el zorro. Cuando Baldur cree que ha triunfado y camina “como un Napoleón del páramo”, aparece “la respuesta de la montaña al disparo” (93). Se pone en marcha la nieve, monte abajo, y una avalancha arrasa al cura hasta que es arrojado a una grieta debajo de un glaciar. Empieza entonces el momento más maravilloso de la novela: sueños perturbadores, cantos y poemas, para sobrellevar lo incierto de su destino; voces que le hablan desde dentro de la



Detalle de cuaderno de dibujo.



Secuela social. Acrílico sobre papel.

grieta; la resurrección del zorro; la polémica verbal, absurda y humorística, que se establece entre ambos; y, por último, la transformación del pastor: “tanto menos tenía de hombre, y tanto más de bestia” (119).

La última parte de la novela brinda luz —por medio de una carta escrita por Fridrik B. Fridjónsson— sobre los orígenes de Abba y la razón del ensañamiento contra ella por parte de Baldur. Asimismo, se explica de dónde deriva la obsesión del sacerdote por cazar zorros.

Uno de los animales fantásticos del folclore islandés es precisamente el *skuggabaldur*, criatura híbrida, hijo de gato y zorra, que causa estragos al ganado. Su nombre surge de la combinación de *Baldur*, el dios pagano de la luz, y *skugga*, que significa “sombras”. Precisamente, el nombre del cura de esta historia es Baldur —nombre común en Islandia—, y por deducción sabemos que su padre se llama Skugga: puesto

que en ese país no hay apellidos, el personaje de esta historia se apellida Skuggason, es decir, es hijo de Skugga, hijo de las sombras. A partir de este juego de palabras, combinado con la naturaleza de aquella criatura folclórica imposible —un híbrido de gato y zorra—, ya se desvela la esencia oscura del alma del cura. Sin embargo, al emprender la cacería del zorro, una que llega hasta la locura, el autor muestra la verdadera naturaleza de esa búsqueda: Baldur sale de las sombras, del mal que lo puebla, cuando se abandona y renace en un día de primavera “antes de los días del hombre” (120).

* * *

Cierro el libro. Miro el Mediterráneo. Ahora me parece débil, lánguido. Su majestuosidad es delgada como la hoja de un periódico viejo. Una indiscreta botella de plástico flota sobre sus corrientes. Es el fin de agosto, y septiembre se anuncia nostálgico. Y yo ansío convertirme

en zorro pardo y enroscar mi cola, convertirme en una bola de pelaje en las piedras. Ambiciono un hogar esculpido en el hielo de una fruta ardiente y amarilla, pero también esférica y lunar. Pero la imaginación y los anhelos no son suficientes. Siento el aura del otoño que se acerca; el roce de las sombras ocres avanza sobre el escándalo de la luz. Sin embargo, la melancolía no se queja. Mis días se balancean contentos en los trapecios finlandeses de Värttinä y su álbum *Iki*. Y no seré nunca zorro pardo, pero se me antoja que sí puedo ser piel de invernadero sobre el jardín de mis recuerdos. Esos cristales nórdicos que anhelo los llevo dentro disfrazados de color.

Post scriptum: Sjón colabora con Björk desde 1981. De hecho, ha escrito la letra de algunas de sus canciones más celebradas: “Isobel”, “Jóga”, “Bachelorete”, “Oceania”. Una breve entrevista sobre esa colaboración se encuentra en el sitio de Björk: <http://unit.bjork.com/specials/albums/medulla/sjon/>

La ubicación de un hotel de Guadalajara en el marco de la feria del libro es la puerta de entrada a la interioridad de esta escritora salvadoreña radicada en Guatemala

Mariano Otero, 1499

Vanessa Núñez Handal ■

“
¿Y si todo lo planteado fuera, al final de cuentas, la nada dentro de un océano de nada que carece de eco para la posteridad? ¿Y si todo esto no se tratara más que de una vanidad absurda? ¿Acaso no es vanidad querer existir después de la muerte?
 ”

No es fácil esto de dedicarse a la literatura, pienso, mientras me saco los zapatos que, pese a ser cómodos (o eso pensé cuando los compré), me lastiman los pies. En una región en la que la mayoría de la población está más preocupada por comer que por leer, esto resulta casi un acto de fe, me digo, mientras me sobo los dedos que, de tanto apuñamiento, se me han puesto morados. Tomando en cuenta que somos una sociedad en la que la mayoría sobrevive con un dólar diario, ¿quién podría destinar una parte de eso —unos diez dólares, por decir algo— a comprar un libro?, me pregunto.

Miro mi reloj. Son las seis y treinta. Tengo media hora para alistarme. A las siete debo estar de vuelta en el jolgorio.

La habitación es pequeña pero cómoda. La contemplo desde la silla del minúsculo escritorio frente al ventanal que da a una atestada avenida de una de las ciudades más importantes de este México tan enorme, tan ancestral y tan referente.

Su rostro lo descubrí por Octavio Paz; su historia, por Carlos Fuentes, al que conocí a tan solo dos cuadras de aquí, en el Hilton, su hotel cinco estrellas, del cual logro ver un costado desde la ventana. Cumplía ochenta años y Alfaguara lo celebraba con un coctel. Monsiváis también se encontraba presente. Se lo veía mal. Murió algunos meses más tarde. Esta vez me tocó una habitación con vista a la calle. No me quejo, pese a que está ubicada al final de un largo pasillo que es mi tortura caminar. Aunque el ruido de los coches (no carros) se filtra por la ventana, me

permite ver la explanada y escuchar los conciertos por la noche. Conciertos a los que nunca he asistido, con excepción del que dieron "Los Lobos" hace un año. Estuvo concurrido y lleno de olores extraños. Fui por insistencia de

Dejanira. Había que ver a los mestizos (ya no indígenas-españoles, sino mexicanos-estadounidenses) volver a su origen, triunfales. Después nos fuimos a los tacos y al karaoke (mestizaje México-japonés).

Los conciertos me ponen melancólica, me digo, mientras destapo la botella de agua purificada que la tarde anterior he comprado en el Oxxo, nombre que no sé pronunciar, pero que en México se me aparece hasta en la sopa, y una de cuyas minúsculas tiendas queda a menos de una cuadra. No todos los conciertos me causan el mismo efecto. Ocurre con los que tienen lugar aquí.

Desde que llegué, luego de una breve escala en el Distrito Federal, no he podido parar de analizar(me) sesudamente (palabra horrorosamente orgánica). Y hoy por la noche ocurrirá igual. Lo sé. ¿Por qué es importante escribir? Me lo he preguntado mil veces. ¿Acaso importa?, me he respondido otras tantas. Se trata de una labor solitaria. Aunque existan más haciéndolo, jamás serán compañía. La competencia en este ámbito nunca es bienvenida. En todo caso, los autores son mejores muertos o desconocidos.

Levanto la botella. No me queda más que un par de tragos.

Horas frente a un papel o a una computadora (que es un decir, porque las mejores ideas se le ocurren a una mientras camina por

la calle, se toma una pastilla para la gripe o va al baño), intentando atrapar ideas. Y, al final, todo lo que se consigue es producir un material con el que jamás se habrá de estar satisfecha y por el cual se habrá de cobrar derechos (si es que se tiene suerte) que la mayor parte de las veces no compensan el tiempo invertido. Eso sí una logra publicar, tomando en cuenta que en Centroamérica casi no hay editores. Y los que hay, publican muy lo que desean y pueden, que tampoco es mucho. ¿Quién puede estar tan chiflado para jugarse dinero fabricando productos que nadie necesita ni compra? Algunos son mis amigos. A algunos los he encontrado en el supermercado, intentando hacerse pasar por personas normales.

Otra historia son las librerías. Pero estas, al menos, me digo, tienen algo concreto que vender (sin prejuicio del los *e-books*, que solo Dios sabe qué males traerán consigo). Aunque también tienen sus propios conflictos. Como, por ejemplo, la paranoia de no dejar que sus productos sean tocados. "Si compra, no magulle". Y, bueno, supongo que los libros, de tanto usarlos, también se pudren.

De nuevo observo por la ventana. Los coches circulan a gran velocidad. Comienza a atardecer tras el inmenso rótulo de la Feria Internacional del Libro. Estar parada en la acera, esperando el cambio de semáforo, requiere un dejo de valentía e imprudencia, pienso. El aire que despiden los autobuses y los coches mueve los cabellos y las ropas de los peatones. Una serie de nubes sonrosadas se forman y deforman en el cielo. Aquí

anochece más tarde. No es la primera vez que vengo. Y aquella vez también estaba asustada. Aunque quizá menos que ahora. En aquella ocasión no dejé de preguntarme: ¿qué hago aquí? Hoy, que también me lo pregunto, al menos tengo algo que hacer. Existo dentro de esa maraña mercantil. Al menos para mi editor y un par de amigos que no han cesado de invitarme a Carnes Pípiolo y gorditas. Aquí nació la comida mexicana. También los charros.

El flujo de personas, que en su mayoría son jóvenes, cruza de un lado a otro la calle de doble sentido. Un policía, invariablemente malencarado, controla el paso. El semáforo no dará más de dos minutos. Todos apuran su marcha. Se atropellan en el intento por alcanzar el arriate contrario. Algunos no lo lograrán. El trecho no es corto. Son cuatro carriles y hay que evadir a los otros transeúntes que, en sentido contrario, también buscan avanzar, bloqueándose entre sí. El semáforo cambia. El fluir de personas se detiene. Los coches arrancan. Algunas personas quedan atrapadas en el arriate central. Semejante jengibre me abrumba. La tarde sigue cayendo y mi melancolía (eterna y estéril) se filtra por el vidrio. Intento apoyar los codos sobre el escritorio. Una maraña de cuerdas y objetos me lo impide. El celular, la compu, el gafete, el pasaporte, decenas de monedas, la conexión a internet, los calcetines de la noche anterior. Apilo los objetos en una esquina. Intento hacer lo mismo con mis miedos, que a veces (casi siempre) me hacen dudar. Me hacen entrar en algo parecido a una depre. Y sí, para qué



Congruencia. Acrílico sobre papel.

me lo voy a negar, me hacen pensar en una inmolación literaria y en mandar todo al carajo y en nunca tocar un lápiz ni un papel y convertirme en gente normal. Ponen en cuestionamiento todo lo que hago. Todo lo que he hecho. Y lo que es peor, todo lo que tengo pensado hacer. ¿Y si no sirviera? ¿Y si no importara? ¿Y si todo lo planteado fuera, al final de cuentas, la nada dentro de un océano de nadas que carece de eco para la posteridad? ¿Y si todo esto no se tratara más que de una vanidad absurda? ¿Acaso no es vanidad querer existir después de la muerte? ¿He escogido la literatura por esa razón? Bebo el último trago de agua. Es probable, me respondo. Todos lo hacemos, aunque luego se diga que no, que es una necesidad catártica, un deseo de transmitir ideas, una gana de tener ganas.

¿Y si, tal como me lo dijo Margarita Carrera durante uno de nuestros almuerzos en el Club Italiano, publicar en Centroamérica es estar inédito? Ella, que lleva más de medio siglo en esto, lo sabe de sobra. Ser mujer, agregó, tampoco ayuda. Observo mi reloj. Tengo quince minutos para estar lista. Debo darme prisa. Hurgo la maleta. Saco un pantalón negro y una blusa de igual color. Suspiro. El miedo me atraviesa. Debo dejar de pensar, me digo. Me dirijo al baño, que es minúsculo pero práctico y posee espejos enormes. Me observo. Dispongo mis cosas. Corrector de ojeras. Delineador de ojos. Realizo cada movimiento de forma mecánica. Soy yo, me digo, al tiempo que intento que el rímel no forme grumos. Sigo siéndolo. No obstante, recuerdo aquella ocasión en que conducía desde Carretera a El

Salvador hacia Ciudad de Guatemala. Habían acibillado a un hombre en Los Próceres. Tuve que llamar a Raúl para que me hiciera una espera. Llegaría tarde a la presentación, dije. La fila de carros era enorme y lenta. Yo estaba nerviosa. Hilma me acompañaba. Intentaba tranquilizarme. El muerto no ayudaba. Las cosas no son muy distintas aquí, pienso. También la vida ha seguido su marcha luego de los veintiséis decapitados que el jueves aparecieron cerca de los Arcos del Milenio. Me lavo las manos. Faltan cinco minutos para las siete. Los pies aún duelen. Y, mientras me calzo los zapatos, miro por la ventana. La noche ha caído. Tomo mi cartera y salgo. Oigo la pesada puerta golpear su marco. La próxima vez, me digo, mientras camino el largo pasillo hacia los elevadores, pediré una habitación menos ruidosa.



Fotografía de: Ery Roland Hernández.

Cuando se unen homoerotismo e iconografía religiosa en los edificios convertidos en una galería urbana

Adán y Esteban

A LAS CALLES:

ENY ROLAND HERNÁNDEZ

Denise Phé-Funchal ■

“El proyecto Galería Urbana, del cual Eny Roland Hernández es fundador y parte desde el año 2007, inició con la intención de utilizar las paredes como puertas de salida a la cotidianidad de aquellos que transitan por el centro.”

Salidos de la “Fábrica de Santos” del fotógrafo Eny Roland Hernández, Adán y Esteban aparecieron poco a poco en paredes de la zona I de la ciudad de Guatemala. Durante la XVIII Bienal de Arte de la Fundación Paiz, la 6.ª avenida —espacio peatonal— funcionó como parte del proyecto Galería Urbana, iniciado hace algunos años por Eny Roland Hernández, Neko Saldaña e Iván Guas. Los dos primeros, junto al fotógrafo Luis González Palma, crearon piezas que fueron colocadas en muros de locales comerciales a lo largo de once cuadras.

Galería y fábrica

Las paredes mal cuidadas son parte del paisaje del centro histórico de la ciudad de Guatemala. Además de las capas de pintura que se desprenden y de los anuncios de comercios que ya no existen, se pueden apreciar en estos muros señales y firmas de pandillas. Desde hace algunos años, diferentes colectivos de jóvenes han aprovechado las paredes grises y despintadas, para crear en ellas espacios de expresión artística y política.

Así, encontramos colecciones de fotografías de los desaparecidos de la guerra, grafitis fantasiosos y murales de corte político y social. El proyecto Galería Urbana, del cual Eny Roland Hernández es fundador y parte desde el año 2007, inició con la intención de utilizar las paredes como puertas de salida a la cotidianidad de aquellos que transitan por el



centro. Iniciaron colocando fotos de artistas, imágenes de películas y de caricaturas. Por esta época, la pasión de los fundadores por las artes visuales estaba en plena revolución y, poco a poco, colocaron en esos espacios fotografías y composiciones propias. La instalación de imágenes en los muros es una actividad generalmente nocturna y clandestina, pero los organizadores de la bienal consideraron apoyar la iniciativa de la Galería Urbana y hacer uso de la técnica de fragmentación de imágenes, para colocar a la vista pública la obra de tres artistas

visuales guatemaltecos. Eny Roland consideró que el evento era propicio para poner a trabajar la “Fábrica de Santos”, proyecto iniciado en 2011, a través del cual cuestiona y reconstruye los mitos e imágenes religiosos que son parte de los imaginarios morales de los guatemaltecos.

Adán y Esteban: el origen

A lo largo 2011 y 2012, varios personajes piadosos han sido repensados desde la “Fábrica” de Eny Roland: Santo Dominguito —el niño mártir—, San Sebastián

—considerado un mártir gay—, Juan Diego —el mensajero de la Virgen de Guadalupe—, el Sagrado Corazón de Jesús y, más recientes, las cargadoras devotas de las procesiones de Semana Santa, Jesús Resucitado, San Francisco de Asís y San Simón, el santo idiosincrático por excelencia. Al ser invitado a participar en la bienal, Eny se propuso llevar una sensualidad distinta a las calles, ya tan plagadas de publicidad en la que se muestran, sin pena alguna, cuerpos de mujeres que anuncian desde llantas hasta tintas para impresoras. Además, al ser junio



Manos, Adán y Esteban: Eny Roland Hernández.

el mes de la diversidad sexual, consideró que era la oportunidad perfecta para mostrar una imagen digna de la misma, al trasladar el mito de Adán y Eva a la homosexualidad masculina, a través de los nombres Adán y Esteban, que generalmente hacen referencia a la homofobia a través de la frase: “Dios creó a Adán y Eva, no a Adán y Esteban”.

A través de los medios electrónicos, Eny realizó una convocatoria abierta para realizar retratos y, por mensaje privado, comunicó a los interesados que se trataría de desnudos. Hombres y mujeres re-

accionaron a la propuesta desde el pudor. Todos, menos uno, declinarían su interés por ser fotografiados, unos inmediatamente, y otros luego de recibir una respuesta negativa ante la pregunta de si la hoja de parra —o algún otro elemento— protegería su pudor. Pero para Eny Roland, la ausencia de la hoja es un símbolo de lo humano antes de lo religioso, antes de la culpa y la censura. Adán y Esteban no pueden estar tapados, no pueden estar censurados desde su nacimiento. Con ligeras modificaciones en el aspecto del modelo, Eny reprodujo el mito. Al igual que Dios, a partir

de un ser, a partir de Adán, creó a quien lo complementa: Esteban.

Adán y Esteban: primeras apariciones

Luego de algunas reuniones, Eny encontró un punto medio entre las imágenes que él quería mostrar, la historia que quería contar y las sugerencias de Santiago Olmos, uno de los curadores de la bienal. Inicialmente, las fotografías de cada artista serían colocadas en secuencia, pero las dimensiones y forma de las paredes en las que se les autorizó colocar las imágenes no



Fotografía de Eny Roland Hernández

destruidas, pero esto, de acuerdo a la opinión de Eny, es parte natural de la vida de este tipo de intervenciones y les da cierto carácter, es una especie de apropiación —destructiva— de las obras por parte de la ciudad.

Al deterioro contribuyen hombres y mujeres de distintas edades, condiciones sociales, pasantes nocturnos y aquellos que transitan todos los días por el centro. La manzana en la mano de Esteban y los pies de Adán fueron removidas casi completamente en pocos días. Los pies y las manos entrelazadas aún sobreviven a pedazos, y solo el pecho, colocado en lo alto de una pared, parece ser el testigo que quedará, por mucho tiempo, de la aparición de Adán y Esteban y de la censura que, en la segunda quincena del mes, sufriría una sexta fotografía.

El vello de Adán y la censura

Debido a que algunos permisos no fueron otorgados a tiempo, en el mapa del recorrido de la bienal se señalaba solamente la ubicación de las cinco imágenes ya mencionadas, pero una sexta fotografía era parte de la muestra: el torso de Adán, un torso sin ombligo y con vello púbico asomándose a la vista pública.

Aunque esta imagen era un poco más sugerente que las anteriores, Eny había cumplido con las reglas de la bienal: no pene, no nalgas. Pero, probablemente, el asomo del vello púbico fue lo que desató la censura, y un día después de haber sido colocada en la pared de un almacén de electrodomésticos, los dueños del local anunciaron que

permitían hacerlo de esta manera, por lo que fue necesario crear recorridos cruzados.

En los primeros días de junio, gracias a la colaboración de los estudiantes de las Escuela Nacional de Artes Plásticas, la 6.^a avenida quedó convertida en una galería. La aparición de Adán y Esteban, de norte a sur, quedó así: la mano de Esteban sosteniendo la manzana sobre la 10.^a calle, y un poco más adelante, la mirada de Adán; su pecho, una calle después; luego, sus pies y —a unos pasos y al otro lado de la 12.^a

calle— las manos entrelazadas de la pareja. Aunque la referencia a la historia de Adán y Eva era clara, los observadores atentos en algún momento notarían algo fuera de lo común: no hay líneas femeninas en los cuerpos, y seguramente se preguntarían por un momento si habían entendido bien, las imágenes son solo masculinas, las manos entrelazadas... la mano y la manzana, y quizá —con miedo o sin él— comprenderían la historia que Eny Roland les contaba. A pocos días de haber sido colocadas, las piezas comenzaron a ser

removerían la fotografía, que consideraban ofensiva para su clientela, a quienes ofrecen los productos un gorila sin camisa y muchachitas de escotados y entallados vestidos de licra anaranjada. Además, argumentaron que la censura era apoyada y requerida por la municipalidad, ya que la imagen rebasaba lo moralmente permitido.

En menos de 48 horas, el vello púbico de Adán y su torso sin ombligo, fueron eliminados y la pared fue repintada de un colorido anaranjado. Esto sucedió a pesar de la propuesta de Eny Roland de enmarcar la imagen y esconder así el vello púbico. La censura se dio a pesar de la protesta del creador de esta pareja, a pesar de la queja de otros artistas y de personas que a través de los medios electró-

nicos se enteraron de la censura, la denunciaron y contribuyeron a propagar la noticia, que mereció un par de notas en los diarios locales. A raíz de esto, las páginas de Facebook de la tienda de electrodomésticos y de la municipalidad alojaron preguntas sobre la censura y la opinión que estos entes tienen de algunos de los desnudos masculinos considerados parte del arte clásico. Por supuesto, ni la venta de aparatos de hogar ni la municipalidad respondieron y, pronto, Eny recibiría un correo de Silvia Herrera, curadora directa de su obra, en el que tachaba de "berrinche" la protesta del fotógrafo, y en el que le solicitaba dejar el tema en paz. Públicamente, la Fundación Paiz ofreció gestionar otro espacio para colocar la imagen, pero junio

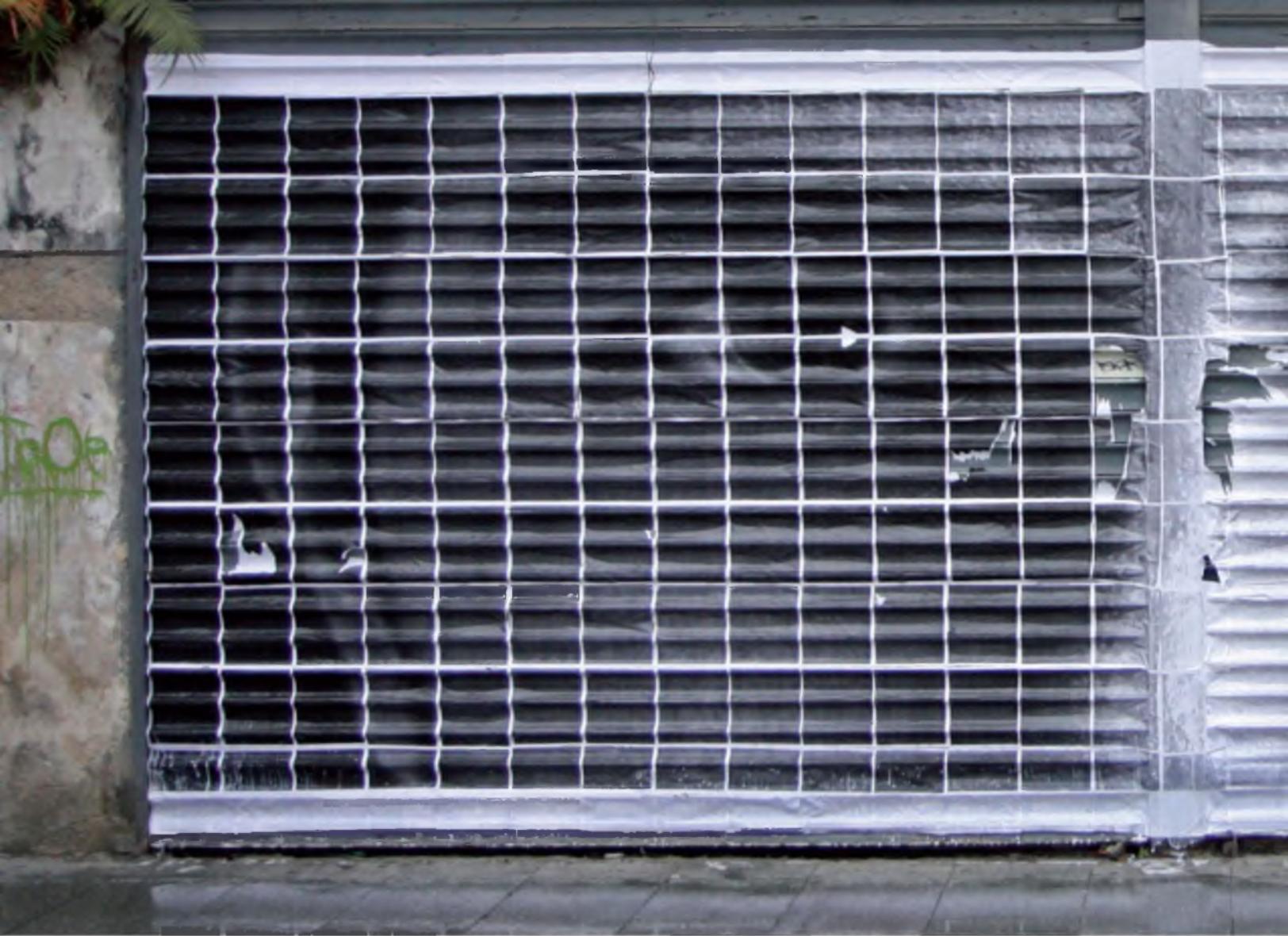
y la bienal terminaron sin que esto sucediera.

La rebelión de Adán y Esteban

La Galería Urbana desde sus inicios ha tenido mucho de clandestina, mucho de sorpresa y, a pesar de que la Fundación Paiz solicitó la inclusión de su técnica y de sus artistas en la muestra de la bienal, la oportunidad de asombrar, de dar algo más, no podía dejarse a un lado. Desde el año 2007, uno de los lugares predilectos de esta galería ha sido la pared de un estacionamiento situado en la 7.^a avenida y 13 calle A. Por más de un año, la imagen de un perro alado fue testigo del paso de millones de personas por esa calle y permaneció intacto, sin ser vandalizado,



Fotografía de Eny Roland Hernández



hasta la noche en que fue reemplazado por Adán y Esteban, una noche antes de la XII Caminata de Orgullo de la Diversidad Sexual y de la Identidad de Género, promovida por varias organizaciones que trabajan alrededor de estos temas. En esta ocasión, y fuera de los espacios oficialmente gestionados para la bienal, Adán y Esteban hicieron su aparición definitiva. En la imagen se muestra a la pareja tomada de la mano, Adán viendo hacia adelante y Esteban de espaldas, con el rostro volteado hacia la manzana que lleva en la mano derecha. Eny Roland tomó la decisión de ocultar el pene de Adán con unas banderillas que

representan a la diversidad sexual, queriendo transmitir la idea de que el tema de la identidad sexual y de género no se resume a los órganos sexuales.

Adán y Esteban dieron la bienvenida a los participantes en el último tramo de la marcha del 30 de junio. Un día después, los pies de Adán, su pene y las nalgas de Esteban habían sido raspados. El porqué del raspado del trasero y el pene queda claro, pero los pies levantan en los pasantes y en Eny Roland la interrogante de si lo que se censura es el movimiento, la acción sugerida por la fotografía o si los pies son considerados altamente eróticos, al menos por aquella

persona que se tomó la molestia, una noche, de raspar las partes que le parecieron más ofensivas. Así, sin pene, sin pies y sin nalgas, Adán y Esteban permanecen hasta el día de hoy, sin que otras partes de la imagen hayan sido tocadas, sin que el sentido de la misma se haya perdido por la censura pública.

Más allá de Adán y Esteban

Además de la participación en la bienal, a lo largo de este año, Eny Roland Hernández continuará participando y presentando imágenes que reflejen su visión del mundo. Aunque el fotógrafo considera

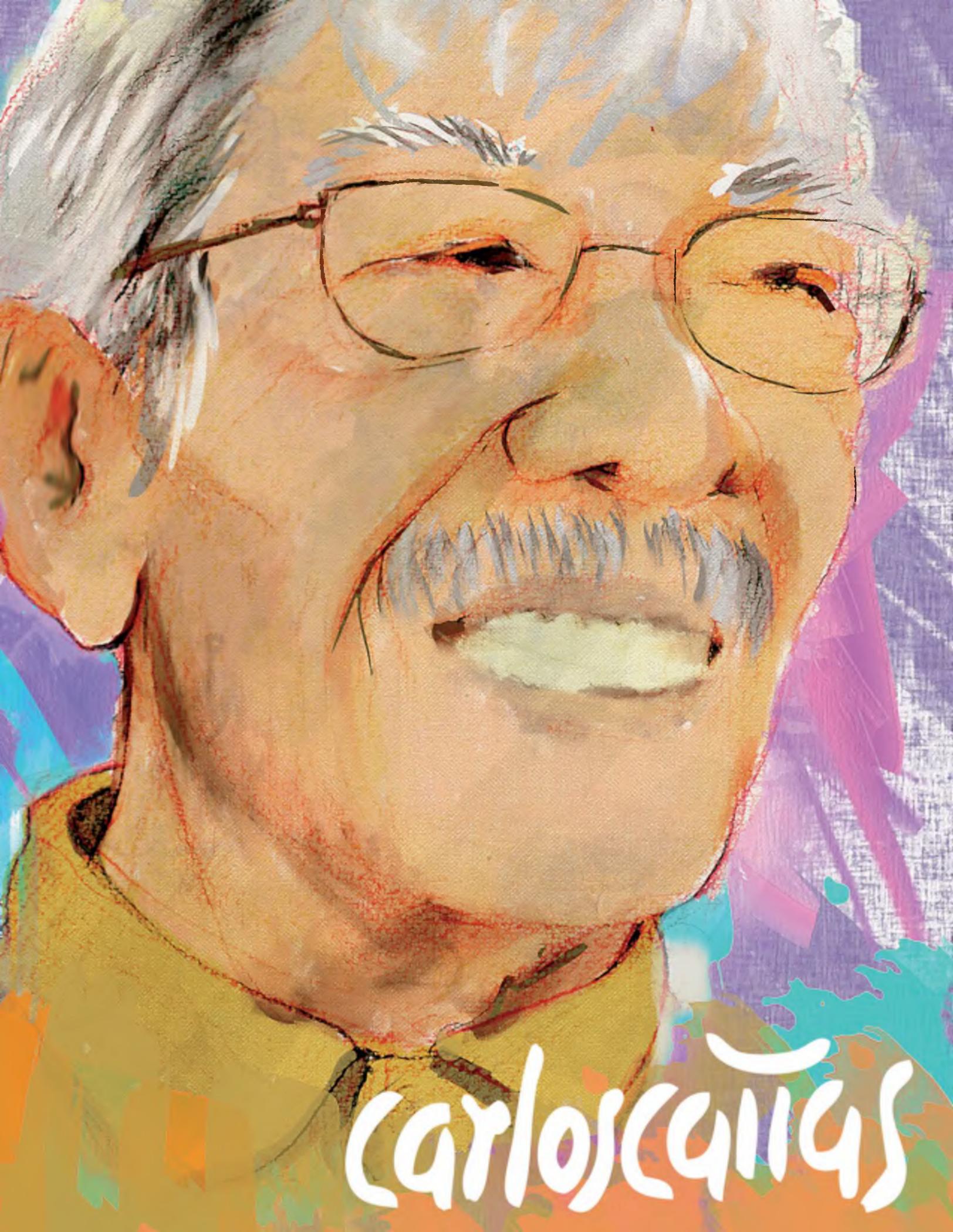


Cora J. Adán; Eny Roland Hernández

importante tratar el tema de la diversidad sexual a través de su arte, no pretende hacer de este su punta de lanza. Así, paralelo a la bienal, presentó como parte de la muestra “Generación Contemporánea”, del Museo Ixel, y luego, en la galería de Design Center, imágenes modernas y —según los ojos de algunos espectadores— un tanto perturbadoras de San Simón, San Francisco de Asís y Cristo resucitado. Durante el mes de agosto, y como parte de la producción de la “Fábrica de Santos”, presentó una reinterpretación de la Virgen de la Asunción, durante la exposición “La patrona” (15 de agosto - 15 de septiembre), que tuvo lugar en el

espacio de arte del bar N.O.A., situado en la zona I. Por otro lado, y fuera de la “Fábrica”, Eny ha trabajado otros proyectos. En junio, participó en las muestras “Biciciudad” y “Cuarto oscuro”. La primera, colocada en la galería Ex-céntrico, parte de un proyecto que intenta impulsar el uso de bicicletas en el centro de la ciudad; y la segunda, montada en el bar gay Black & White, situado en la II calle, entre la 3.ª y 2.ª avenida de la zona I. Para apreciar esta muestra, era necesario internarse en el cuarto oscuro de este bar e ir alumbrando la pared con la luz del celular. En esta ocasión, compartió créditos con José

Manuel Mayorga. La exposición estuvo abierta al público hasta el 21 de julio. Desde el 18 de julio, Eny participa en “Érase una vez”, muestra presentada en el bar N.O.A., en la que presenta su versión del Conde de Montecristo. Luego, en septiembre, fue parte del festival Foto30, en el que su propuesta era parte de una exposición que giró alrededor del tema “poder”. Finalmente, Eny Roland Hernández participó en noviembre en la exposición colectiva “Aquí todos los días es Día de Muertos”, que fue presentada en la Alianza Francesa de la ciudad de Guatemala.



CARLOS CAÑAS

Él es maestro de arquitectos, pionero del arte abstracto salvadoreño y uno de los máximos exponentes de la plástica. Ahora, tras años de ignominia, recibió el Premio Nacional de Cultura que honra a un artista ineludible que sufre lo que pinta

El izquierdista HORROROSO

Eric Lombardo Lemus ■

“
La obra de Carlos Cañas, *El Sumpul*, a secas, observa a quienes la miran y fulmina a quienes la escudriñan porque —la pieza histórica más importante de la pintura salvadoreña, como le conocen— tiene vida y carácter propio.”

La imagen es un amasijo de carne amontonada una sobre otra. Es carne desnuda. Son unos cuerpos inertes superpuestos en medio de las prisas de la guerra. Sobresalen brazos, alcanzas a ver torsos y unos cráneos reposando encima de los torsos de unos que se confunden con los otros. Desde el costado derecho entra un chorro de luz fulminante que aplasta más esa montaña de carne hecha acrílico.

Del encuadre sobresale el rostro de una mujer de cabello largo, manchado, mugriento, entrelazado y fusionado con el resto de cuerpos que integran la composición de la pintura. Y el rostro de la mujer tiene apretados los labios y entrecerrados los ojos, pero nos mira adolorida desde esa otra dimensión, mientras alrededor musitan los curiosos que llegan un domingo de museo.

La obra de Carlos Cañas, *El Sumpul*, a secas, observa a quienes la miran y fulmina a quienes la escudriñan porque —la pieza histórica más importante de la pintura salvadoreña, como le conocen— tiene vida y carácter propio. Sin compasión, mira desde ese encuadre a quienes la merodean. “Me han hecho tantas entrevistas que ya ni sé qué es pregunta o no porque hay un momento que digo ‘esto ya pasó de lo normal’, pues ya es excesivo. Un periodista de un diario vino porque quería saber sobre el cuadro *El Sumpul*. Pues yo le respondo: ¡*El Sumpul*! Pues es un cuadro, ahí está, véalo, léalo, entiéndalo y diga lo que le parece; sepa aprender a leer un cuadro”, recuerda que respondió este hombre que vino al mundo un 3 de septiembre de 1924 que suena lejano y cercano.



Fotografía de Eric Lombardo Lemus

Cañas, el maestro de la pintura, el Premio Nacional de Cultura 2012, el mismo que llegó a vivir con 60 colones a cambio de horas clase, hace una pausa antes de empezar la conversación.

Una de sus obras emblemáticas descansa en una sala denominada "Por las entrañas de un conflicto". Data de 1984 y describe el horror. Finalizada pocos años después de la masacre, la escena sintetiza una pesadilla cometida en el borde de la frontera Norte, allá donde las aguas de un afluente dividen a El Salvador de Honduras, allá donde huían sin éxito los campesinos en

la primera mitad de la guerra civil. La obra de Cañas denuncia el horror del 12 de junio de 1980, cuando el batallón Atlacatl, en colaboración con el ejército de Honduras, cercó a 300 campesinos sospechosos de pertenecer a la guerrilla: mujeres abusadas, ancianos calcinados y niños lanzados al aire y atravesados con fusiles y machetes.

Cuatro años tardó el pintor en rumiar la tragedia, pero la sociedad salvadoreña tuvo que esperar mucho más para saber que era verdad aquella representación de óleo sobre lienzo de 112 x 144 cm.

El artista egresó de Bachiller en Arte y Teoría de la Escuela Nacional de Artes Gráficas (1937-1944); estudió Arte, Historia y Estética en el Instituto de Cultura Hispanoamericana de España (1954), y Literatura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Junto a Julia Díaz, Noé Canjura y Raúl Elas Reyes, representa a la generación de pintores salvadoreños que estudió en Europa y regresó al país a cambiar el panorama de la pintura nacional, al margen de la ignominia de las siguientes décadas. Agobiado por una tos repentina y a paso quedado, aparece este hombre

de manos finas y ojos agudos. El estudio está rodeado de lienzos, bocetos, pinceles, tubos de óleo. Una luz exquisita nos inunda, y el olor del aceite de linaza desde un bastidor acompasa sus palabras.

¿Cómo pintó obras que a otros —con un discurso político, por ejemplo— les habría costado la vida y, sin embargo, usted pudo sobrevivir indemne pese a su denuncia?

No soy excesivamente religioso, pero creo que sí hay una ayuda divina, algo que te está empujando hacia eso y que sabe lo que es el sufrimiento; aunque el mío era el de vivir con malos sueldos y tener que educar a los hijos, sacar adelante a la familia.

¿Pero hubo un resquicio de tolerancia?

Recuerde que en ese momento fue cuando llegaba al gobierno Napoleón Duarte. En aquellos momentos, mi casa se llenaba de periodistas extranjeros que no sé cómo se enteraron cuando yo estaba pintando *El Sumpul*, que era un cuadro relativamente pequeño, porque yo no tenía una tela de otro tamaño y tenía unos pocos materiales.

¿Pero cómo es que la masacre fue un tema de su obra?

¿Cómo me entero yo de eso? Si a Pablo Picasso en París le llegan a contar lo que había sucedido en España y él hace su cuadro cubista, yo leo una revista pequeña, un cuadercillo que sacaba la universidad a través de la iglesia hondureña. ¡Y sufrí cuando leí cómo había sido la matanza!

Entonces llevaba un cuaderno de dibujo donde hice un boceto con un cuadrado maya, y en cada esquina iba a estar un niño que es lanzado al cielo, que es recibido por un sable... Cosa que cuenta el sacerdote hondureño que testimonió la masacre.

¡No podía estar con eso adentro del cuerpo! "¿Cómo es posible esa tragedia, esa destrucción!", decía yo. ¡Que Duarte lo negara y que todo el mundo lo negara! Es una realidad. No es una irreverencia. Así lo quise pintar, pero desgraciadamente en una tela muy pequeña, porque no había más... Allí hay un niño que ya está muerto y está jugando con un cartón, unas flores, está una madre que organiza todo el sistema de unidad de esa muerte.

¿Hay escapatoria para este país?

Pues gente como usted o como yo, de vez en cuando, vamos a protestar porque algo no nos parece, y creemos que podría ser de una forma que dé un beneficio al pueblo. ¿Quién necesita de la cultura? No es el médico, el abogado, el académico, porque tiene su oficio y de eso vive. La cultura no le interesa. Esa cosa que se da fuera de su posición, las costumbres, los sistemas del pueblo, a él no le interesa nada de eso. Es su posición lo importante, porque cura gente, el otro que es abogado salva, estafa, etcétera. De esos, hay unos que de vez en cuando salen, que son poetas, tienen curiosidad, pero nada más. No es una cosa del Estado, es una inquietud personal. No se confunda. Cualquiera puede pensar: "Pero si

a este señor le acaban de dar un premio". Tengo 88 años y a mí no me sirve de nada eso. Cinco mil que se traducen en 4,200 dólares, porque pagas impuesto (de la renta). Tengo amigos en España que cuando reciben un premio jamás les han quitado un centavo, una peseta. Es un reconocimiento general del público; aquí no hay. Mire, yo he encontrado gente de la calle, que no me conoce, pero tiene una idea general de mí y me preguntan si soy Carlos Cañas. Y es gente humilde que posiblemente no puede leer ni escribir. ¡Ese es el pueblo salvadoreño! A esa gente es para la que trabajamos, pero no nos dejan. El pueblo salvadoreño no es la gente que está cultivada en una carrera y que tiene conocimiento de esa carrera y nada más. Se acercan a la literatura, pero nada más.

Un par de artículos periódicos lo califican como un irreverente, ¿está de acuerdo?

Yo he sido un contestatario de todas las cosas, porque he buscado la mejora de la cultura en el país, y como no estoy de acuerdo en ciertas cosas, dicen que soy un irreverente, pero es una frase estúpida que a saber quién se la inventó.

He sido maltratado por directores de la antigua CONCULTURA, he sido retirado y me he preguntado por qué lo han hecho, si he hecho lo mejor que he podido.

Cuando dirigí el CENAR [Centro Nacional de Artes], hice una cosa extraordinaria que nadie ha hecho; quizás por eso me quitaron, o porque quise evitar que la Orquesta Nacional del CENAR fuera a parar a un señor particular. Recuerdo



desde que se fundó y nunca había funcionado. Yo lo puse a trabajar e hicieron cosas que nunca habían hecho: hasta escultura en bronce. Puse los aparatos, porque me dieron licencia para dar clases particulares y aumenté el programa. Con ese dinero, puse todo lo que era necesario y que el Estado no daba para mejorar la cultura. El taller de cerámica hacía solamente cositas de barro. No había una consistencia sobre lo que es la cerámica, de aquello que es cocido con fuego. A partir de mi momento, se hizo escultura en bronce y nació un

grupo de mujeres escultoras.

Cuando me quitaron, destruyeron todo eso. Tener un centro de artes como el CENAR, que no sirve para nada, ¿para qué tenerlo? Hay que tener un centro que sirva para enseñar lo que se supone es un centro de artes... Y porque he protestado por eso, ¿soy un irreverente?

Pues encantado de serlo, es un placer serlo, por estar en beneficio de la cultura del país.

que dije "no", porque él podía pagar y comprar sus músicos con sus instrumentos. ¿Eso es ser irreverente? No, eso es cuidar la propiedad del Estado.

He cuidado la propiedad del Estado cinco, seis años en el CENAR, desde un lápiz hasta sus instalaciones. Puse clases nuevas que no existían. Había un taller de escultura que estaba en el CENAR

¿En esta sociedad, entre los funcionarios e instituciones, cree que hay un hábito a destruir toda la obra hecha por el precedente?

Mire, yo no voy a negar que en El Salvador exista mucha gente culta, gente muy preparada: médicos, abogados de todo tipo. Pero lo que es la cultura [sic] no tienen la menor idea. No saben qué es poesía, qué es pintura, qué es música, no saben nada de esas cosas, aunque conozcan muy bien su profesión.

¿Pero qué sucede con la cultura general que debe llegar al pueblo, de aquel que no tiene la oportunidad de convertirse en médico, abogado, lo que sea? Desde el tiempo que tiene de existir la antigua CONCULTURA, no hay una forma que haya logrado que la cultura llegue al pueblo. No llega; ahí está tendida, entre ellos, quién gana más, quién gana menos [risas]... Eso es todo.

¿Entonces cree que la cultura es vista como un bien superficial?

Así es. Es decir, existe cada individuo que tiene la cultura de su profesión; eso es indiscutible. Pero la cultura no es eso: es lo que está afuera, lo que conforma la estructura social de un país. ¿Dónde está? Aquí no existe.

¿Cree que la generación actual es presa de la vacuidad, si la compara con su época?

Mire, yo me he educado en escuelas pobres. Empecé en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, que la

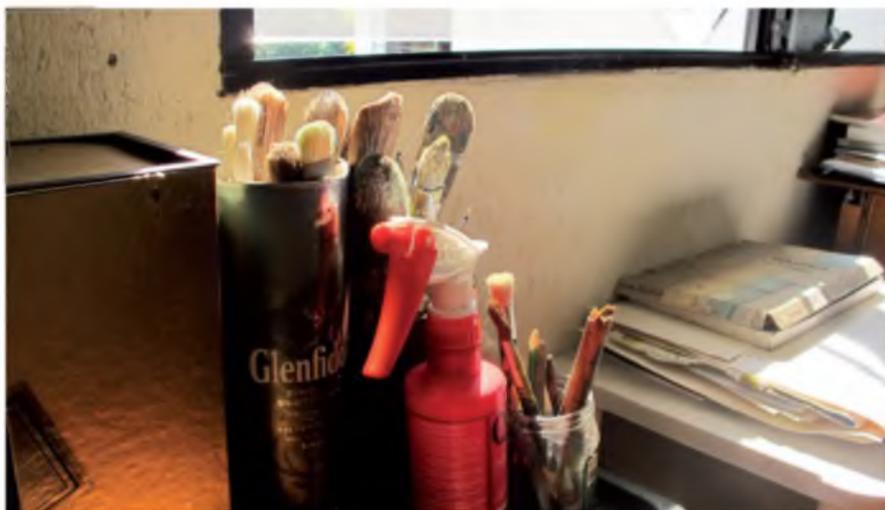
deshizo Walter Béneke por hacer la Dirección Nacional de Bellas Artes, que no funcionó para nada. Luego viene CONCULTURA. Pero no hay nada; hay empleados (y muy bien que haya gente que trabaje), pero ¿qué hay de la cultura para el país?!

Yo soy pintor, sé mi oficio de pintor, conozco la historia de la pintura, me he obligado a tener una cultura de la pintura, porque tengo que hablar de la Edad Media, del periodo clásico, he dado clases de historia del arte durante 20 años en la escuela de Arquitectura de la Universidad de El Salvador y yo no soy nadie para este país.

Esta vez, cuando me retiraron del CENAR, recuerdo que era Navidad. Siempre organizaba una comida para todos los empleados con el dinero que obteníamos de los talleres. En eso estábamos, cuando llegó un paquetote que me da la secretaria y me dice: "Mire, don Carlos, esto solo usted lo puede abrir. Yo sé lo que es. Ya he visto varios de estos paquetotes...". "Me imagino", respondí. El contenido era un paquete, echándome del lugar. ¡Me dio una cólera!

¿Dónde está la cultura? ¿Dónde, cuándo ellos se acercaron a ver cómo mejoraba las condiciones económicas para poder mejorar al CENAR en su sistema de clases? Mire, magníficos profesores venían y decían: "Carlos, aumentame el sueldo", y no podía. ¿Sabe cuánto ganaba como director del CENAR? 600 colones, y tenía que cuidar del edificio, de todo; ahí había vacaciones en las que yo estaba yendo para ver si no se habían robado nada, porque el personal estaba descansando. Y todo eso

por 600 colones. Así que yo enviaba cada vez notas, solicitando aumento salarial para el personal, con cada presidente de la antigua CONCULTURA y la respuesta era la misma: "No hay aumento de sueldo. No hay esto, no hay lo otro". Mire, ¿cree que no sufrí yo? Conocí a un profesor de piano magnífico que había estado en Europa, luchando, hasta que logró ser un ejecutante extraordinario. ¿Sabe de qué vive ahora? Es ebanista en Cojutepeque o en un lugar de por ahí. Y pregunto:



Fotografía: Eric Lombardo Lemus.

"¿dónde está la cultura, la verdadera cultura?" Y este maestro ahí está perdido... Yo, de respetar la institución, la respeto. Pero de vez en cuando protestamos, y eso no es ninguna irreverencia.

Quiero echar un poco atrás los escenarios. Dígame: ¿cómo era la coexistencia entre los dos grupos de pintores en El Salvador entre aquellos alumnos de Carlos Alberto Imeri en la Escuela de Artes Gráficas y la escuela de Valero Lecha?

Se fundaron dos grupos de pintores. Uno que nos llamábamos

artistas libres, no académicos, que no seguíamos una secuencia, que pensamos que a nosotros no nos convenía el sistema que había traído don Valero. No hablábamos mal de él, sino de su sistema. Nosotros queríamos una pintura libre, donde pudiéramos pintar como quisiéramos lo que habíamos aprendido y sobre temas que fueran cercanos al pueblo. Por ejemplo, recuerdo cuando fui llevado a la escuela de San Fernando, en España, donde en un aula gigantesca había ciento y pico de

muchachos dibujando una pareja de modelos desnudos. Entonces, el profesor me preguntó por qué yo solamente dibujaba las piernas. "Pues es lo que veo", le respondí. "Se supone que voy a aprender a dibujar lo que veo", agregué. Y aquel profesor, adusto, me dice: "¡Venga principios!".

Por eso, cuando encontré pintores que me invitaron a Bellas Artes, donde a cambio de una cantidad mínima podías llegar a dibujar y donde cada alumno se transformaba en profesor para los nuevos que llegaban, estuve yendo tres meses y estaba feliz. Luego fui a trabajar con el taller de Pierre de Matheu Montalvo.

A Francia fui por unos pocos meses, conocí lo que quería conocer, vi lo que quería ver, me enteré del aspecto cultural total de la pintura, que incluía la literatura, la filosofía, y había un montón de cosas que componían lo que hay en torno a la pintura. Era el periodo del existencialismo, del que tuve que nutrirme, leer y entender sus significados.

¿Pero es en España donde usted empieza a construir sus universos simbólicos?

En España empiezo a tener un concepto del humanismo, de las bondades del ser humano, sus capacidades y condiciones, cosas que no conocía en El Salvador, pese a que acá conocía gente que quería mucho. Allí estaba Salarrué, Alberto Guerra Trigueros y otros más, a

quienes escuchaba porque yo era el niño entre ellos. Así entendí que pintar no abarcaba lo académico, sino que tenía otras condiciones. Ahí fue cuando establecimos la disputa con los alumnos de Valero Lecha en el sentido artístico. Pero no en el sentido de odios personales. ¡Todos nos veíamos, todos éramos amigos, nos saludábamos y abrazábamos! Algunos de ellos, cuando llegaron a Europa, se dieron cuenta de la diferencia de los estilos y lograron cambiar su visión.

Raúl Elas Reyes fue uno de los que lo intentó mucho. Noé Canjura también, porque se fue por un camino no muy agradable del *bonitismo*, que aquí se llama pastelería, o sea, pinturas de cuadros con rositas y cosas así, y Julia

Díaz se quedó en un mundo en el cual manejaba a esta sociedad a un conocimiento elevado de la pintura.

Pero la cultura es más que eso.

¿Tiene algún mal recuerdo?

Mejor le voy a contar una anécdota. La primera Casa de la Cultura en el país la creó Raúl Contreras aproximadamente seis años antes de que yo fuera a España. Recuerdo que la puso en el centro de la ciudad. Así que cuando me voy a España, dejé ahí, en propiedad, para que los cuiden, 30 cuadros, porque no tenía dónde tenerlos.

Cuando regreso, le pregunto a un señor que seguía trabajando ahí (no digo el nombre porque no vale la pena), y sabe qué me respondió:



Fotografía de Eric Lombardo Lemus.

“**A Francia fui por unos pocos meses, conocí lo que quería conocer, vi lo que quería ver, me enteré del aspecto cultural total de la pintura, que incluía la literatura, la filosofía, y había un montón de cosas que componían lo que hay en torno a la pintura. Era el periodo del existencialismo, del que tuve que nutrirme, leer y entender sus significados.**”

“¿Y para qué fue idiota, para qué los dejó?”. Así me respondió un poeta.

Sabe que desde entonces no hallo un cuadro de esos y no tengo idea quién los puede tener. Son mis obras primarias. Es aquella obra que yo siempre mencioné como obra social cuando nos llamaban comunistas; aunque no lo éramos. Aquello era pintura del pueblo refiriéndose a gente del pueblo. Yo trataba de que estableciera una base cultural. Aquella era una pintura que funcionaba para un reconocimiento de cómo estaba el pueblo...

¡No hay nada, ni un rastro, se perdió, lo robaron! Don Raúl Contreras ya no podía decirme nada, pese a que él me ayudó, pues gracias a él estuve en España, porque aquel Gobierno no me dio absolutamente nada.

¿La desaparición de esas 30 pinturas puede ser un símbolo del imaginario cultural salvadoreño?

Sigue siendo lo mismo. No hay nada.

¿Fue tortuoso el regreso a El Salvador?

Cuando vine, estaba deshecha la escuela de Carlos Alberto Imery. No existía más Bellas Artes. No era más que un desorden. Yo estuve trabajando en la Escuela de Artes con 60 pesos al mes de sueldo.

Para mantener a mi familia, mi esposa e hijos, el resto del dinero tenía que hacerlo dando clases por todos lados. Yo enseñaba el desarrollo de las artes a través de la literatura, de su práctica real

positiva, hasta que logré entrar a trabajar a la UES [Universidad de El Salvador], y gracias a esos 20 años de trabajo pude jubilarme con una mediana dignidad. Yo no sé lo que es el negocio de los cuadros.

Ahora sí ha habido por ciertas personas de la Secretaría de Cultura [SECULTURA] cierto cariño para mí, donde dijeron que ya era tiempo que el Estado me pagara lo que me debe por lo que he hecho.

Pero hubo un señor que criticó mi actitud, y que yo cometí el error de no hacerle caso, y es que no debí haber aceptado el premio.

¿Habría sido más consecuente si hubiera rechazado el premio?

¡No, hombre... [risas], hubiera sido peor que un irreverente, un rebelde tremendo, un izquierdista horroroso!









Novus ordo seclorum.

Cuatro poemas del libro *El cielo en la ventana*, ganador del Premio Alhambra de Poesía Americana para Libro Inédito, 2012. Al concurso se presentaron cerca de doscientos poemarios procedentes de diecisiete países, y el jurado estuvo compuesto por la venezolana Yolanda Pantin y los españoles Luis García Montero, Raquel Lanseros, Fernando Valverde, Daniel Rodríguez Moya y Javier Bozalongo

El cielo en la ventana

Roxana Méndez ■

Primera imagen de Sudáfrica

Frente al hotel, un lago.
Alrededor, cipreses que se alargan
como gritos verdes
al borde de lo antiguo.

Me asomo a la ventana
y comprendo que el viento
proviene de la boca del león,
y lo que escucho,
aunque no lo parezca,
es un rugido.

Sobre la cabeza del elefante
crece el alba.
En el lomo del antílope
huye también el día.

Cuando llega la noche,
el lago se endurece
hasta volverse oscuridad,
un ojo profundo,
como el del asesino
que observa

su presa sin moverse,
dentro de la maleza.

La brisa, el perfume, las aves
se alejan de ese frío,
los hombres se hunden
en sus siluetas,
al amparo del fuego,
y todo retrocede hacia la sombra,
pero lo que se va
retorna siempre con el día,
con ese sol que apenas
alcanza la tibieza.

Hacia donde quiera que mire,
comprendo que África
es el inicio del hombre
a toda hora,
todo parece más real,
incluso el mundo...

Viento de noviembre

El silencio que antes
lo hubo llenado todo
asciende como el humo
del incienso novísimo
y en lo alto se disipa,
se convierte en palabras
que no se han pronunciado
ni se pronunciarán.

El viento las arrastra
más allá de las tierras
que pueden ver mis ojos.

Viento glacial.

Viento casi sombrío
que ha atravesado el mar.

Una mitad de frío,
de luz la otra mitad.

Este viento del Norte
tiene un aliento extraño
de estepa y de metal.

Su sonido es antiguo,
misterioso, sombrío.
Por la costa, en la noche,
viaja como un inmenso
continente glacial.

Lo he visto. Lo he escuchado,
y sin entender cómo,
comprendo lo que dice:
su luz, su oscuridad.

Es noviembre. Hace viento.
Y el viento dice nombres
que quisiera callar.

A su extraña manera

Todo ha sucedido a su extraña manera
y no como lo tenía previsto:
ni siquiera me he separado
de esa casa que no me pertenece,
de las paredes que no son más,
del viento que entra y respiro sin preguntar.

No soy el mar, soy la orilla del mar.

Y sé que los años tan solo pasan una vez,
como un desfile de gaviotas
que se alejan en la playa,
no las puedo contar, son demasiadas,
cuando empiezo, me canso,
y aunque no quiera tengo que parar.
La muchacha que fui no la soy más.
Nada ha pasado en vano.
Bajo mis pies no hay huellas, sino piedras,
hostiles piedras demasiado lisas
donde todo resbala, nada permanece,
nada se puede levantar.

He tratado de asirme
a la ola que llega hasta mi cuerpo:
no puede detenerse. No la puedo tomar.

Mis manos son la arena:
me diluyo en aquello que quiero sujetar.

Paseo

Sobre la luz tediosa de la tarde
no queda nada. Nadie.
Y la brisa es un ruego.
Y el viento una sentencia.

Dentro de mí, me busco
y solo encuentro
un bosque de pinares invisibles
y de invisibles fresnos.

Sobre mí, algo se acaba.
Atrás, algo se cierra.

Mi boca es otra noche.
Mis ojos, el invierno.

Me abrazo y no me amo.

Sin embargo, mi rastro
es semejante al rastro
de toda humanidad sobre la tierra.

Baja desde mi espalda
a mis talones
lo nefasto.
La brisa retrocede.
El mar me besa.

Sobre la luz camino,
y soy la sombra
que en la noche se interna
y no regresa.

Los siguientes poemas son una muestra de la obra *Bitácora*, ganadora de los Juegos Florales Hispanoamericanos, Quetzaltenango, Guatemala, 2010

Bitácora

Carmen González Huguet ■

I.

Este es el primer paso, este es el viaje,
la primera palabra, el primer día,
la inicial en la página baldía,
el sol que abre su herida en el celaje.

El acorde en la música, el lenguaje
lanzado al aire como red vacía
silencios reta, dulce voz envía
y en la luz siembra el fuego de su oleaje.

Solo esta vez es esa vez primera,
solo es hoy el minuto que separa
lo que será, lo que es, lo que ya ha sido:

destello de la imagen verdadera
que nunca entrega su virtud, avara
de compartir su quieto edén perdido.

2.

Bajo la quieta madrugada fría:
montes en fuga, ruta en la que fluye
la distancia, relámpago que huye
y quema su instantánea travesía.

Hay un rumor en la inicial del día
que en rauda afán su tránsito construye.
El párpado a la luz nos restituye
y nace el mundo. Siempre. Todavía.

Nacen de nuevo rama y espesura,
espiga, flor, raíces, pensamiento,
ciego creador y lúcida criatura.

En quieto viaje, eterno movimiento,
vuelve a vivir la voz y su dulzura
y entrega el fruto de su oleaje cruento.

David Cruz (Costa Rica, 1982) obtuvo el Premio Mesoamericano de Poesía Luis Cardoza y Aragón 2011 con el libro al que pertenecen estos poemas

Trasatlántico

David Cruz ■

Lamento del científico ante Huitzilopochtli

Un hombre
 es un árbol
 que se ha liberado
 de las raíces.
 Es la palabra
 que solo busca una cueva
 donde ocultarse
 de las barcas
 que esperan
 como perros cansados,
 en esa costa
 tan falta de agua,
 tan llena de sangre,
 que gira
 en su círculo inexacto.

Si todo
 hubiera sido plano,
 algún día, lo rojo
 que deambula
 en el oleaje
 desaparecería
 —murmura
 el científico Azteca—.

Contempla a los astros
 que amenazan con caerse,
 a los minotauros
 envueltos en metal.

Los enemigos avanzan
 con sus espadas.

Metáfora del prior a sus hermanos

(Monasterio de Santa María de Rábida)

Somos
 un fósforo
 en la oscuridad,
 que dio el primer fogonazo
 sobre los pergaminos
 de Alejandría.
 El que esculpió
 las cenizas del Fénix,
 o fue a quemar Panamá
 con una gavilla de piratas.
 Uno sin memoria,
 para iluminar la aureola de Cristo
 en estas tierras extrañas
 donde el infinito resplandor
 es un lenguaje que no entiende
 la metafísica de soñar
 con los párpados abiertos.

Faro en ruínas

En locum Quonicularia, intus Saure mar en la cara.

Flotar:
 aparecer boca arriba
 sin escuchar
 la venganza de las olas,
 como un faro
 que se derrumba
 cada amanecer.

Saber que el invierno
 trae los restos
 de mi infancia:
 el futuro es un bisturí
 mellado
 en manos
 de un cirujano ciego.

No hay erudición superior
 a la ignorancia,
 y aunque nos probamos
 las máscaras,
 no hay sangre capaz
 de hacerlas florecer.

Despertamos

abrazados a los días,
 vemos las nubes
 que huyen de la luna
 como murciélagos inseguros.

Da miedo la vida.
 Escuela de galeotes,
 jardín de momias
 sin diseccionar.

Los inmigrantes

Valles blancos
 han quedado atrás:
 empiezan a transformarse
 en rocas,
 pinos
 y águilas.
 Cientos de años de viaje.
 En el camino
 han muerto mis padres.
 En el camino
 nacerán mis hijos.

El cazador

Ayer fui a buscarte.

La luna
 amenazaba
 quebrar los pinos.

El río estaba congelado.
 Su rojo profundo
 me salpicaba en la cara
 al pisar la escarcha.

No te encontré.

En la sombra
 todas las flechas
 me apuntaban al pecho.

VII - Epitafio

Regresar es siempre estar
 de pie frente a mi tumba:

América.

Presentamos una muestra de grabados de Carlos Barberena, artista nicaragüense radicado en Chicago, Illinois.

GRABADOS

Carlos Barberena ■



Les Demoiselles d'Avignon.



Ofrenda.



Riding the Beast.



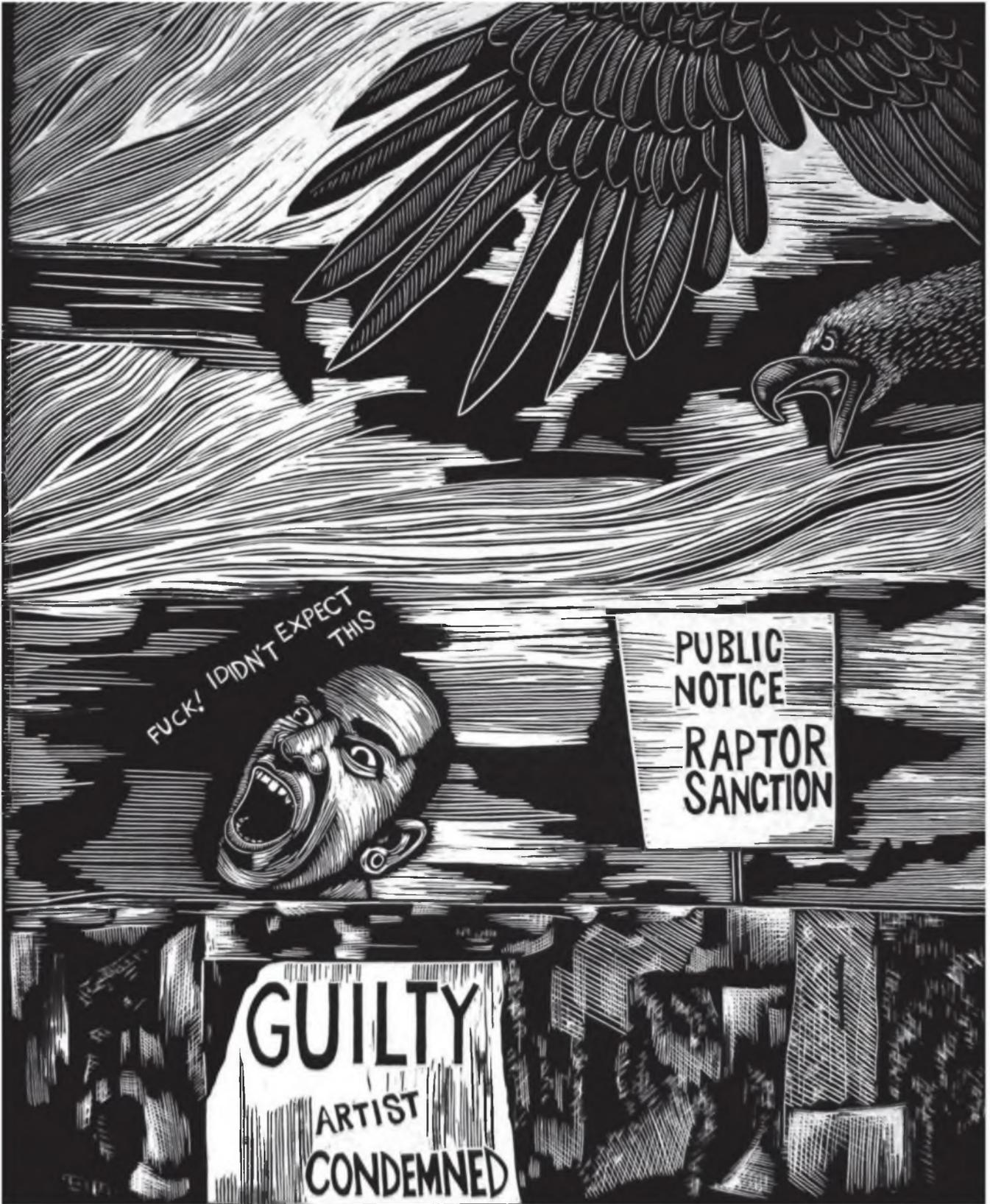
The Jungle.



La mort du saltimbanque.



The Four Horsemen of the Apocalypse.



Prometheus II.

Este relato se ocupa de un tema de bastante actualidad: el acoso escolar (*bullying*) por homofobia y sus repercusiones más íntimas en la psique de los involucrados. El título lo toma el autor de una canción de Taylor Swift. Forma parte de la colección de cuentos *Repertorio de heridas*, con la que David Alejandro Córdova ganó el Premio Nacional de Cuento Joven en los Juegos Florales de Sonsonate 2012

Mean

David Alejandro Córdova ■

*Someday I'll be big enough so you can't hit me...
and all you're ever gonna be is mean.*
Taylor Swift
Mean

“El pájaro es rojo, hermoso, con un pico puntiagudo y ojos penetrantes. El padre le pide al niño que no le tenga miedo al ave, que se duerma. El niño dice no temerle. Dice sentirse mejor con el pájaro que con los niños en la escuela.”

—Está encerrado en el baño, profesor.

El maestro sale de clase corriendo, a confirmar lo que Damián le dijo. Llega al baño y tranquiliza a todos los demás niños que obstruyen el paso, pide a Darío que por favor abra la puerta y lo deje entrar. No le contesta. Los demás maestros calman el alboroto de los niños e ingresan de nuevo a sus aulas. El profesor intenta utilizar las palabras adecuadas para convencer a Darío de que ya no lo van a molestar más sus compañeros, que le abra la puerta, que todo va a estar bien. El silencio dentro del baño comienza a preocuparle. Toca la puerta con más insistencia. Pide que llamen a la ordenanza, para que abra como sea. Se escucha el canto de un pájaro.

* *

Desde entonces, a Damián le dan miedo los pájaros. Cuando mira uno, comienza a sudar y se desespera de inmediato. Los años siguientes no podía dormir tranquilo, porque un pájaro lo visitaba en las noches y daba picotazos en la ventana. Damián no volvió a molestar a nadie y se empeñó en olvidar aquel incidente de sexto grado en el que Darío se encerró en el baño y no volvieron a saber de él. Y no hubiese vuelto a recordarlo el resto de su vida, de no ser por el dolor en el pecho que manifestó su hijo

menor la mañana del pasado viernes. Cuando el doctor no encontró justificación a los síntomas, Damián sabía que el niño estaba condenado. Abrió los ojos aterrado y miró a su hijo con lástima. Aunque ya sabía las respuestas, le preguntaba a su hijo desde cuándo comenzó a sentir ese pequeño dolor en el pecho. Le preguntó si alguien en el colegio lo molestaba. El niño afirmó con la cabeza. "Muchos", le dijo. Le hacen cosas terribles. Damián le prohibió volver a clases hasta que el dolor cesara, con el afán de prevenir una tragedia.

* * *

El profesor llamó a Damián y lo sentó frente a su escritorio. Le pidió que, por favor, le explicara todo lo que había sucedido antes de que Darío se encerrara en el baño. Damián, obediente al tono serio e intimidante del profesor, le contó que en el recreo, él y sus demás compañeros llamaron a Darío por sus acostumbrados sobrenombres, le dijeron que dejara de comportarse como niña y que si quería la lonchera, que desde temprano le habían quitado, tenía que bailar como mono. El profesor frunció el ceño y le atacó con una sola interrogante. Damián dijo que nunca había escuchado nada acerca de pájaros, que no tenía idea de lo que él le estaba cuestionando. Le comentó, finalmente, que ese día, Darío les dijo que no lo molestaran, por favor, que le dolía el pecho. Ellos no atendieron su petición y, al contrario, le quitaron sus lentes y lo empujaron. Se reían mucho. Darío se tocó el pecho con ambas manos y comenzó a debilitarse. Salió

corriendo hacia el baño, sin mediar palabra. Los otros dos niños que estaban dentro salieron asustados por un rumor extraño que provenía del pecho de Darío. Fue ahí cuando él cerró la puerta con seguro y comenzó a gritar. Cuando llamó la atención de todos los niños en el recreo, Damián se encargó de avisarle al profesor. El profesor no se dejó afectar por las explicaciones de Damián. Lo levantó de su silla y lo llevó a que viera qué cosa encontraron en el baño del edificio.

* * * *

En el desayuno se acerca a sus padres y les dice que tiene dolor en el pecho. El padre, atónito, interrumpe el recorrido de su mano con el tenedor hacia su boca. La esposa acerca a su hijo a sus brazos y le pide que compare el dolor que siente con otros dolores más comunes. No es como la gripe ni la tos, no; tampoco le duele como si faltara o sobrara el aire; no son los músculos ni la circulación. "¿Cómo son, entonces?", pregunta el padre. "Como picotazos", dice el niño.

* * * * *

El baño está abierto y el profesor busca a Darío por todas partes. Una a una, abre las puertas de los inodoros y los encuentra vacíos. Al final, cerca de los lavamanos, está tendido un niño. El niño tiene la mirada perdida, opaca. Su cuerpo está en una posición que delata movimientos bruscos. En el pecho, tiene un agujero que vuelve su tórax un compartimiento deshabitado. Hay plumas. Tras la ventana, se presume el vuelo de un ave.

* * * * *

Es medianoche. Damián no puede dormir. Ya está grande, para seguir teniendo pesadillas sobre Darío, pero eso no le ayuda a justificar el temblor en sus manos. Va a la cocina por un poco de agua. Bebe. Todo está oscuro. De pie, se hace un leve masaje en el cuello, para relajarse. Se siente la barba y se confirma sus años.

En aquel instante, siente remordimiento. Escucha de nuevo el picoteo en una ventana. Camina hacia el cuarto de su hijo. Se detiene frente a la puerta y escucha con mucha más claridad el golpe del pico de un pájaro en el vidrio. Maldice a Darío y se maldice a sí mismo. Abre la puerta. Encuentra a su hijo despierto, contemplando al pájaro. El pájaro es rojo, hermoso, con un pico puntiagudo y ojos penetrantes. El padre le pide al niño que no le tenga miedo al ave, que se duerma. El niño dice no temerle. Dice sentirse mejor con el pájaro que con los niños en la escuela.

Que quiénes son los niños que le molestan, pregunta el padre. Que él se encargará de que no vuelvan a maltratarlo. El niño llora y se toca el pecho con ambas manos. Damián corre e intenta impedirlo. Frente a sus ojos de padre, se rompe la carne de su hijo y se rasgan sus vestiduras. Un hermoso pájaro rojo alza vuelo desde su pecho y se incorpora a la ruta del otro pájaro en su ventana y de otros miles y miles de pájaros rojos que, en bandada, se dirigen hacia donde termina el horizonte, allá, muy lejos, mucho antes de que perfore la mañana.

Publicada por la Universidad Tecnológica de Panamá, con esta obra, el escritor nicaragüense Arquímedes González ganó el Premio Centroamericano de Novela Rogelio Sinán, Panamá, 2012.

FRAGMENTO DE NOVELA

Dos hombres y una pierna

Arquímedes González ■

92

Quípor no era lo que recordaba ni lo que mis padres vivieron.

Encontramos un pueblo abandonado, con basura en sus calles de tierra, con nidos de telarañas en las paredes de las casas, acosado por un viento que hacía remolinos de polvo y que, en vez de crecer, en estos años, su población, calles y casas parecían achicarse.

Afuera no había gente. La actividad comercial que alguna vez tuvo, debido a su ubicación como puerto de montaña, se reducía a dos ventecitas de zanahorias marchitas y una gasolinera triste, sin alma y, al parecer, desde hacía años cerrada, porque las bombas estaban hasta oxidadas. Como nunca pisé otra vez este lugar, no tenía idea de dónde podía estar la casa del abuelo, o si todavía existía, porque la perdieron debido a su mala suerte en los dados, con ese siete que jamás apareció.

Levantaste la mano y me hiciste de señas que siguiéramos la carretera central, la única vía por donde de vez en cuando se miraba pasar un camión. Había dos filas de casas a cada lado y parecía que ahí acababa el pueblo. Cruzamos el puente y abajo vimos lo que alguna vez fue un caudal, convertido en una vena petrificada con piedras, ramas, troncos y raíces secas.

—Por ahí pasaba el río de miel —me indicaste, serio.

Tu mano me orientó doblar a la derecha, y entramos en un camino estrecho que iba al interior de Quipor, con un aspecto peor al que había atrás. Todo se miraba seco, como si hubiera dejado de llover hacía

“
Sentía arder mis manos y ya miraba dónde saldrían las ampollas. Y el hambre, no contaba con el hambre, se hacía presente como si se me abriera un hoyo en el estómago.”



siglos. Los árboles daban frutos enanos que caían podridos y repletos de gusanos.

—En Quipor solía llover seguido, y por las tardes teníamos que usar suéter —me explicaste, viendo a tu alrededor ese consumido pasado—. No había animales de corral, pájaros, ni se escuchaban pasos de caballos, solo el ruido de las llantas al contacto con el pedregoso camino.

Seguimos y vimos un segundo puente. Al pasar, dimos con idén-

tico panorama que el primero, con su arteria detenida, reseca y sin vida.

—De ahí bajaba la leche —me aseguraste.

Dejamos el caserío y nos adentramos al polvoriento camino. A los lados, estaban los árboles agonizantes y allá, al frente, las montañas peladas y ennegrecidas, como si hubieran sido quemadas durante la noche, para deleitarse con el fuego.

Fuimos a parar a una casa de ma-

dera descolorida. Estaba de lado y parecía sostenida por los cientos de nidos de arañas que la cubrían. Me hiciste de señas que nos detuviéramos y me pediste bajar la silla de ruedas. Era la casa en la que vivió don Segundo, y donde pasé días de mi niñez, pero, para mí, era totalmente desconocida. El lugar se encontraba en ruinas, como tantas otras cosas en Nicaragua. Esa morada del abuelo se asemejaba a nuestro desmoronado país. Te saqué de la cabina, te

sostuve para sentarte en la silla de ruedas y recorrimos el lugar. No había señas del corral o la letrina, y no podíamos entrar a la casa, porque las puertas y ventanas estaban cerradas y los candados con sarro, lo que hacía suponer que nadie vivía ahí desde hacía décadas.

—Abrila —me ordenaste, con la mirada perdida en aquellos años de tu niñez y adolescencia. Traje el pico, y con tres golpes, el candado de la puerta cedió. Estaba oscuro, cubierto de polvo, con un techo bajo y más arácnidos, como si fueran los únicos inquilinos decididos a quedarse en Quípor. El interior era menos espacioso de lo que guardaba en mi memoria, y tenía una soledad pesada que jamás sentí al recordar la cantidad de personas que iban y venían cuando nosotros la visitábamos.

En la cocina había porras que en sus años de actividad estaban colmadas de comida; vasos caldos, platos acumulados, esperando a ser lavados desde hacía décadas, cucharas y tenedores, cuchillos enormes, para cortar la carne de cerdo y de venados. No había camas, ropas, mesas, sillas o escobas. Las rendijas en la madera dejaban entrar alguna claridad, y de los descansos de las esquinas se asomaban candiles jubilados.

Salimos, cerramos y me ordenaste bajar el congelador.

Lo arrastré detrás del corral y, al fondo, nos topamos con una cruz en la que estaba escrito el nombre del abuelo, sin fecha de nacimiento ni de muerte.

La sepultura estaba cubierta de ramas y hojas secas.

—Hay que enterrar la pierna donde está tu abuelo —me pediste. viendo hacia las fantasmagóricas montañas mientras yo hundía la pala.

93

No creí que cavar una fosa tomara tanto tiempo.

El suelo era de piedras, y la pala rechinaba al chocar contra ellas. Debía soltar con el pico las piedras soldadas con la tierra y extraerlas lento, debido a su tamaño y peso. Me pareció que a don Segundo, en vez de enterrarlo, lo lapidaron. Sentía arder mis manos y ya miraba dónde saldrían las ampollas. Y el hambre, no contaba con el hambre, se hacía presente como si se me abriera un hoyo en el estómago. Me detuve a descansar, extenuado por el calor y la sequedad en el ambiente, haciendo entrar en mis pulmones ese polvo que se paseaba sin parar.

Había hecho reparaciones en casas, y una que otra vez había que hacer un hueco, pero no tanto como abrir un hoyo profundo, y ni siquiera había avanzado más allá de la altura de mi rodilla.

Vos estabas dormido sentado, y yo te miraba sin tu pierna, débil, sin aquel grado de combatividad que una vez tuviste, sin el arsenal de defensas con las que pudiste sobrevivir, con tu cuerpo incapaz de sanar y con la patética necesidad de pedir la ayuda que, con tu omnipotente presencia, jamás hubiera pensado que lo harías. Eras un desolador espectáculo para quien alguna vez fue capaz de caminar por las montañas dos días con sus noches, descansar unas horas y seguir dos días más; pero

tras esto, incapaz de salir a una esquina, machacado por tu enfermedad y acosado por la sensación de que el final de tu vida estaba cerca, podía escuchar a quienes armaban y clavaban el ataúd para depositar tus restos: los de un hombre cuyo historial médico, su serie de hospitalizaciones, su montón de impedimentos e incapacidades y la lista de sus medicamentos sustituyó en su agenda aquellos ocupadísimos días entre la política, los aplausos, los gritos, las celebraciones, las mujeres y el mundo en tus manos. De suerte, el viento se calmó y recomencé con el pico a separar las piedras, pero tras sacar diez paladas, otra vez agotado, me detuve y divisé a una anciana de delantal, quien, con un canasto en la cabeza, avanzaba lento hacia nosotros. Saqué dos pequeños cargamentos más de piedras y tierra. Al acercarse la mujer, dejé caer la pala y fui hacia ella, limpiándome las manos en mi pantalón.

—¿Qué hacen en este pueblo abandonado? —preguntó, dejando ver su boca sin dientes—. Tenía la cara arrugada como flor marchita y los ojos nublados.

—Buenos días —la saludé.

La señora pareció no escuchar y se aproximó.

—Venimos a Quípor a enterrar la pierna de mi padre —le expliqué, señalándote.

—Ah —contestó, y te quedó viendo.

Te despertaste como si te hubieran encendido.

Desconcertado, viste para los lados, tratando de saber dónde estabas, quién eras, te viste en la silla de ruedas y sin tu pierna, comprendiendo que el sueño había



Madre del Desaparecido.

acabado y volvías a estar preso en tu situación.

—¿Por casualidad tendrá algo de comer? —le consulté.

La desconocida, con cuidado, tratando de no dañarse los brazos que le temblaban, bajó el pesado canasto, cuyo interior estaba cubierto por un mantelito a cuadros azules y blancos. Lo acomodó en una piedra, se quitó de la cabeza la tela enrollada que le servía de amortiguador, abrió el mantel y vi las tortillas calientes por el sol, o es que estaban recién palmeadas.

—¿Tiene queso o crema? —me asomé, curioseando donde parecía haber más de comer.

—Solo sal. Aquí se acabó todo, y solo nos ha quedado la sal.

Te llevé tres tortillas, un puñado de sal, y yo, hambriento, con las manos aún sucias, a pesar de haberme limpiado, me comía otra tortilla más.

—Agua —me pediste, engullendo la primera tortilla y viendo a la viejita que, igual, no te quitaba la vista,

chupando sus encías.

En cuanto volví a ella, se agachó y del canasto sacó dos vasos tapados.

—Es pinolillo simple, lo único que se puede hacer estos días —se excusó.

Te di uno de los vasos y bebimos a la vez, desesperados, como si tuviéramos días extraviados. La anciana esperó de pie, siempre chupando sus encías.

Pedimos otra ronda de tortillas con sal.

Satisfechos, le dimos las gracias y le pregunté cuánto era.

—Lo que sea su voluntad —me dijo.

Me saqué un billete de diez, la señora ni lo vio, lo tomó, y su mano lo ahogó en el delantal. Se acomodó el rollo de tela en la cabeza y le ayudé con el canasto que, para mi sorpresa, no pesaba. —Gracias —le dije.

Sin despedirse, nos dio la espalda y avanzó hacia el centro del pueblo. Entonces, me anunciaste:

—Esa era tu abuela.

La tolvanera tomó fuerza, cubriendo el camino, y me puse a cavar.

94

Redoblé mi esfuerzo, y serían como las cuatro de la tarde cuando dejé al descubierto las podridas astillas de madera del ataúd de don Segundo.

Salí y te dije que estaba listo. No me dejaste descansar, y me mandaste a sacar la pierna, porque un grupo de moscas se concentraba en el congelador.

Zumbaban en alegre locura de un lado a otro, tratando de entrar, otras se relamían las patas o succionaban con sus trompas en el



Pieta.

borde de la tapa, y las más atrevidas se posaban en mi cara, queriendo arrancarme un pedazo.

Como pude, acerqué el congelador, oyendo cómo iba y venía el charco de agua en lo que se convirtió el hielo, y sintiendo el olor de la carne descompuesta. No hubo mayor ceremonia ni despedida. Me saqué los guantes, los metí en mis manos, abrí la puerta del congelador y el impacto del hedor me hizo dar un paso atrás. La pierna flotaba. Tenía un color oscuro y violáceo.

Vos estabas paralizado, viendo el contenedor, con tus brazos descansando en los apoyos de la silla de ruedas y las manos entrelazadas, presionando tu estómago como si tuvieras dolor.

No observé tu reacción al sacar tu miembro, y como si fuera aquel perro que sostenía muerto en mis brazos, con cuidado, lo trasladé y lo deposité en la fosa.

Ni tiempo me dio de sentir algo, y rellené el hueco.

La tarea fue más fácil, y al caer el sol estaba concluida.

Fui al congelador, donde un gran

número de moscas estaban en éxtasis, ahogadas. Le di vuelta y vacié el contenido. La tierra sedienta pareció chupar el líquido. Las moscas quedaron regadas en el suelo, hartas e inertes, como diminutos

hongos ennegrecidos. Partimos cuando la niebla oscura del anochecer tomaba posesión de sus dominios. Yo estaba agotado, y a vos el muñón te daba señales de vida, atacándote,

como si supiera que dejábamos atrás esa parte a la que estuvo unida. Al salir de Quípor, era de noche. Una noche sin estrellas y sin ladrar de perros.



Hambre.



Estudio introductorio de la antología *Voces de mujeres en la literatura centroamericana*. Universidad de Alcalá de Henares, en colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN-León), Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán de Honduras, Universidad de El Salvador, Red Interuniversitaria de Cooperación para el Desarrollo de Centroamérica (Red GIRA) y la Universidad Autónoma de Madrid. Ediciones Críticas, 2012

De polinizaciones Y OTROS FRUTOS COLATERALES

Helen Umaña ■

“**Al joven Juan Ramón Molina lo embrujó la “vieja y apacible Xelajú”; sus compañeros le adjudicaron el apelativo de “Morazán”, y escribió una obra teatral en la que, según parece, revivió el amor a una bella quetzalteca.**”

Hasta bien entrado el siglo XX, en Centroamérica, el paso de un país a otro no requería de mayores trámites. En los pequeños pueblos situados a ambos lados de las fronteras, se mezclaban los sentimientos, la sangre, los intereses... Abundaban las familias con miembros que habían venido al mundo más allá o más acá de la línea divisoria. El obviar las instancias oficiales podría indicar que, en la práctica, germinaban las semillas de la muy permeabilizada idea de la unión centroamericana por la que bregaron, por más de un siglo, políticos bienintencionados y destacadas personalidades de las letras.

No es fortuito que, en las escuelas del istmo, se enseñasen los himnos nacionales de los cinco países y que, en los actos cívicos o en las inolvidables “veladas” nocturnas, en alegóricas obras de teatro, alumnos o alumnas, representasen a las distintas repúblicas y el personaje simbólico más destacado luciese el famoso gorro frigio. Tal vez por ese sustrato colectivo, el tránsito o las largas estancias en el territorio vecino se solucionaban mediante una explicación verbal ante las dos o tres autoridades que resguardaban el orden y la tranquilidad.

Tal, mi vivencia en familia propia. Abuelos y tíos pasaban largas temporadas, ya en uno, ya en otro hogar de parientes residentes en la zona del Trifinio. Judit y yo nacimos en Honduras. Siete hermanos más, en Guatemala. Una de mis abuelas, cuando el sol aún no había salido, horneaba aromáticas quesadillas y preparaba un suave y cremoso requesón. La otra tejía arabescos en tapetes y cubrecamas, y de sus manos

brotaban espléndidas rosas de papel. El abuelo paterno, pala en mano, de la salida al ocaso del sol, hacía florecer los más inhóspitos predios. Nítido, aún, a sesenta años de distancia, el recuerdo de sus manos que se extendían generosas para mostrar las vainitas esmeralda de las recién cosechadas arvejas. Padres y tíos solventaban el día con pequeñas transacciones comerciales. Por varias generaciones, extracción popular de pura cepa. El constante deambular también ocurría en niveles de prestigio social. Revisar la historia aporta luces. Rubén Darío, caminando por tierras de Honduras, El Salvador, Guatemala y Costa Rica, consolidó su personalidad literaria y empezó a ejercer un permanente e indiscutido magisterio. Rafaelita Contreras, la añorada “Stella” de su poesía, fue hija de Álvaro Contreras, connotado orador y periodista hondureño cuyo exilio, en El Salvador, encontró un lenitivo en el hogar que forjó con una ciudadana de ese país. Al joven Juan Ramón Molina lo embriajó la “vieja y apacible Xelajú”; sus compañeros le adjudicaron el apelativo de “Morazán”, y escribió una obra teatral en la que, según parece, revivió el amor a una bella quetzalteca. En la capital del valle de la Ermita, participó en animadas tertulias con su compatriota Froylán Turcios, el guatemalteco Ramón A. Salazar, el salvadoreño Arturo Ambroggi y el mexicano Fedro Guillén. Como remate de esa trashumanza, acabó sus días en El Salvador, en un tugurio de fatídico nombre. ¿Evocaría los cielos de su infancia antes de caer en la inconsciencia? Froylán Turcios fue de los primeros autores que atrapó la atmósfera

de la ciudad de Antigua Guatemala en dos de sus mejores relatos. Mucho del afecto a la “ciudad de las perpetuas rosas”, la que “cerró los ojos a la edad presente”, quizá provenga de comentarios en rueda de amigos, entre los cuales no sería remoto que hubiese estado un imberbe Carlos Wyld Ospina, autor de los celebrados versos. El ambiente intelectual, con personalidades procedentes de diferentes latitudes, era propicio para que se exaltase la belleza del país. El poeta César Brañas traza un animado cuadro sobre las dos primeras décadas del siglo XX:

La Guatemala de entonces preocupábase intensa, febrilmente, por las bellas letras; se discutían los versos casi con tanto calor como las óperas o los toros... o —sotto voce— los desmanes de la dictadura o los deslices de bellas mujeres de la recatada y rigurosa sociedad metropolitana; se excitaban los elementos intelectuales al contacto, en la convivencia, con las vibrantes y ávidas juventudes centro-americanas, predominantemente hondureñas y nicaragüenses, que Guatemala, y su desarticulada pero aún influyente universidad —decapitada por la dictadura de Barrios, artificiosa y efímeramente recompuesta para lucimiento de la dictadura de Estrada Cabrera en 1918—, albergaba y sobornaba con su prestigio tradicional. Son memorables los nombres que, en montón, saltan al recuerdo: entre ellos José María Moncada

(nicaragüense), Antonio Barquero (salvadoreño), Andrés Largaespada (salvadoreño), Virgilio Zúñiga (¿mexicano?), Alfonso Guillén Zelaya (hondureño), Gustavo A. Ruiz, Salvador Ruiz Morales, Hernán Robleto (nicaragüense), Ramón Ortega (hondureño), Hernán Rosales, Roberto Barrios, Julián López Pineda (hondureño), Juan Ramón Avilés (salvadoreño), Herberto Correa, Manuel Andino (salvadoreño), Andrés Vega Bolaños (nicaragüense), Mario Sancho, y tantos más (...) El ambiente literario guatemalteco de 1914, con sus veladas poéticas, sus concursos literarios y las reuniones estudiantiles, atraía a la capital de Guatemala a muchos de los escritores y poetas de los demás países de América. Había una alegría y una camaradería literaria que jamás se había visto antes. (...) Se discutían los nuevos movimientos de literatura, sus propias obras literarias y las filosofías de Darwin, Comte, Marx, Freud y Nietzsche. (Hugo Cerezo Dardón, *Porfirio Barba-Jacob en Guatemala y en el recuerdo*, 1995: 47-48).

Augusto Monterroso, figura señera de las letras universales, nació en Tegucigalpa porque allí vivían dos singulares guatemaltecos, promotores de espectáculos y de proyectos editoriales de escaso éxito: el general Vicente (su padre) y Augusto (su tío). Luego pasó a Guatemala, patria por decisión propia, a la que por décadas tampoco pudo retornar. Su tío, en Honduras, tuvo una proyección cultural

de largo impacto. El fino trazo de su pluma mostró las posibilidades artísticas e ideológicas de la caricatura, y mucho del posterior florecimiento que tal género ha tenido en suelo hondureño (cfr. Allan McDonald) quizás esté en deuda con el inquieto dibujante. Aunque la nostalgia de su entrañable Guatemala le impidió gozar a plenitud del singular encanto de las noches tegucigalpenses, Rafael Arévalo Martínez, en la redacción del diario *El Nuevo Tiempo*, fue eficaz colaborador de Froylán Turcios.

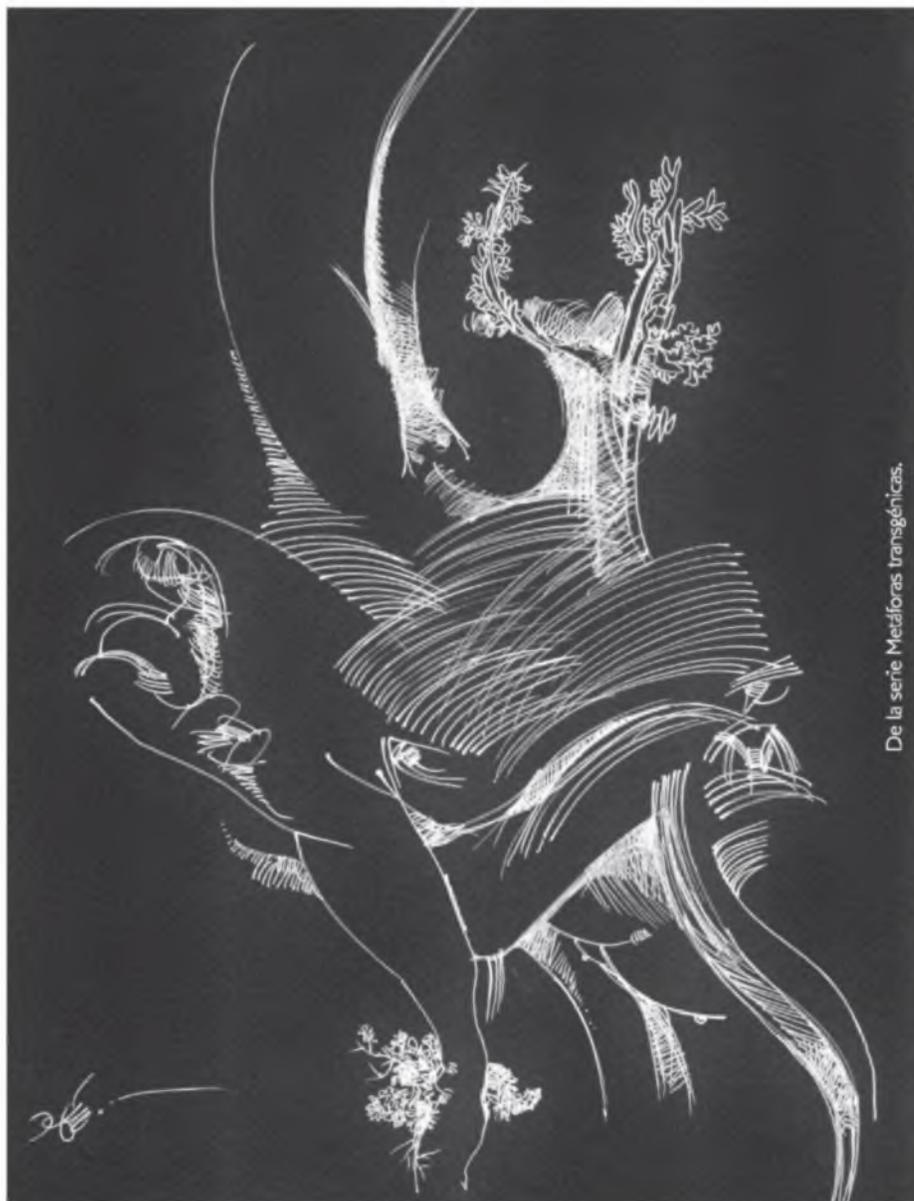
Clementina Suárez, la hondureña emblemática, en su temporada salvadoreña fundó El Rancho del Artista que, por un tiempo, animó la vida cultural cuzcatleca. De paso, intercambió votos matrimoniales con el pintor José María Vides. Mientras que, en sus visitas a la antigua capitanía, fraternizó, entre otros, con Alberto Velásquez, Carlos Wyld Ospina, Carlos Samayoa Aguilar, Humberto Hernández Cobos, Otto René Castillo y Miguel Ángel Asturias, que fue su huésped en Tegucigalpa. Sus más de cien retratos —respaldados por firmas que van de México a Colombia— pregonan su estatura continental. También sus paisanos Alfonso Guillén Zelaya, Medardo Mejía y Ventura Ramos transitaron por el Cerrito del Carmen, y no sería raro que hubiesen presenciado más de alguna pieza dramática en el teatro Colón o en el Abril. Todavía falta recopilar y estudiar sus enjundiosos aportes en los diarios de Guatemala. Mediando el siglo, la salvadoreña Claudia Lars, en uno de sus tantos periplos por la tierra del quetzal, casó con el cuentista Carlos Samayoa Chinchilla.

Por la misma época de la “primavera democrática”, hermanados en su gran amor por el arte, el hondureño Francisco Salvador y el guatemalteco Hugo Carrillo demostraron su talento histriónico en cuarenta pueblos de Guatemala. Francisco Salvador nunca olvidó sus días de estudiante en la vieja Facultad de Humanidades, en donde, en la densa atmósfera de su cafetería (cuando el cigarrillo era imprescindible en los ambientes bohemios o intelectuales), pudo haber participado en estimulan-

“**El constante deambular también ocurría en niveles de prestigio social. Revisar la historia aporta luces. Rubén Darío, caminando por tierras de Honduras, El Salvador, Guatemala y Costa Rica, consolidó su personalidad literaria y empezó a ejercer un permanente e indiscutido magisterio.**”

tes discusiones con Luz Méndez de la Vega, Carlos Mencos Deká, Matilde Montoya, Carlos Ziphel y García, y Manuel José Arce (los dos últimos fallecieron en el destierro). El día de la inauguración de dicha casa de estudios, con un flamante Juan José Arévalo Bermejo presidiendo el solemne acto, la conferencia magistral corrió a cargo del hondureño Rafael Heliodoro Valle, uno de cuyos secretarios, en México, fue el escritor guatemalteco Alfonso Enrique Barrientos. Su connacional Otto René Castillo

dejó su simiente literaria y, a la vez, recibió gérmenes fecundos en tierras cuzcatlecas, donde fraternizó con el imprescindible Roque Dalton, otro obligado viajero hacia inhóspitas regiones extranjeras. En 1979, con la ola eufórica que levantó el triunfo sandinista, la salvadoreña universal, Claribel Alegría, y su inseparable compañero, el escritor estadounidense Darwin J. “Bud” Flakoll, anclaron su hogar en la tierra de los lagos, que también abrió sus brazos para recibir a Franz Galich, una de las primeras víctimas de la gran represión que, en el ochenta, se abatió sobre estudiantes y trabajadores de la Universidad de San Carlos. En Nicaragua, levantó las cuatro paredes de su casa y, antes de morir, dejó su gran legado: una obra narrativa como penetrante escalpelo de una realidad muy diferente a la que sus utópicos sueños proyectaron. El hondureño Julio Escoto, el salvadoreño Manlio Argueta, el nicaragüense Sergio Ramírez Mercado y los guatemaltecos Mario Roberto Morales y Roberto Cabrera (un maestro de la plástica latinoamericana) quizás, en algún momento, coincidieron en las calles josefinas. Juega en el cálculo de lo posible que Sergio Ramírez, con sano orgullo, les hubiese presentado a sus compatriotas, las poetas Daysi Zamora o Gioconda Belli, proscritas, por ese entonces, de Nicaragua. Hacia los años fin de siglo, la salvadoreña Flor Alvergue, después de haber acumulado vitales experiencias en Guatemala, con mano experta, empezó a esparcir el germen del arte danzario en San Pedro Sula, ciudad en donde Julio Escoto, cierta vez que la vio bailar



De la serie Metáforas transgénicas.

blanco muro... Para una sensibilidad siempre alerta a las vibraciones del entorno, todo puede marcar rumbos. Abrir ventanas hacia horizontes más amplios o lanzar a oscuridades más profundas. En situación de destierro, la batalla es cotidiana. Y talvez porque operen ancestrales patrones de resistencia, el ansia de sobrevivir estimula la búsqueda de tablas o asideros espirituales que sanen heridas y se produzca un renacimiento hacia nuevos derroteros. En esencia, lazos que se tejen o destejen. Oasis momentáneos o terrenos fértiles, propicios al afincamiento definitivo. En ese ir y venir, mentalidades que se fecundan mutuamente. Rectificación o consolidación de caminos. Reacomodos mentales. En el arte o en la vida, el trazo de nuevas rutas. Auténtica polinización cultural que ha enriquecido la historia centroamericana.

El anterior recuento no es exhaustivo. Casos al azar y solo como ínfima muestra de una diáspora que, las más de las veces, ha sido provocada por las feroces dictaduras militares y sus cíclicas olas represivas. Innumerables son los casos en los que el escritor y el artista, dejando girones de sí en los escollos que se alzan a su paso, se han visto compelidos a poner tierra de por medio como desesperado recurso para salvar la vida. Sobre el exilio y sus secuelas (incluido el no menos doloroso exilio), hay páginas ejemplares que traducen el amargo sabor del "pan ajeno", de la "mesa extraña" y de "primaveras" que, para siempre, han quedado con "la esquina rota". Con frecuencia, la aclimatación

a la luz de la luna, renunció a su soltería. Actualmente, teniendo a sus espaldas la verde cortina del Merendón, día a día, bregan por el arte y la cultura. Horacio Castellanos Moya nació en Honduras, pero, en su deambular por el Triángulo Norte de Centroamérica, ha dejado magistrales páginas que radiografan aspectos neurálgicos de los tres países.

Hemos hablado de hombres y mujeres dedicados a la actividad intelectual o artística que, obligados por circunstancias adversas, abandonaron su suelo natal y

transitaron por tierras extrañas. Como lógica salida, buscaron a sus pares. Los encuentros pudieron ser de días, de años o de toda la vida. En cualquier caso, se generaron situaciones inéditas en donde el acto más sencillo pudo adquirir una trascendencia insospechada. La palabra o el acto solidario como respuesta a una catártica confianza sobre afectos vulnerados por la violencia demencial que irrumpió en sus vidas. El fragmento de un poema escuchado al azar. El eco de una melodía escapándose por una ventana. El rebelde grafiti sobre un

en los nuevos escenarios ha sido ardua. Pero, de la experiencia de aquel que logró sobrevivir, han brotado frutos espléndidos. La historia de la literatura de cada país exhibe un conjunto de obras que nunca se hubiesen podido concebir, de haber sido otras las circunstancias económicas, políticas y culturales que prevalecen en Centroamérica. Ubicados en ambientes propicios, los forzados viajeros pudieron expandir su talento y accedieron, en el plano artístico y humano, a sitios de privilegio. ¿Cómo no evocar el legado de Manuel Galich, Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, Mario Monteforte Toledo, Otto-Raúl González, Carlos Illescas, Roberto Armijo o Ítalo López Vallecillos? ¿Cómo ignorar el exquisito trabajo de Alaíde Foppa en México? (Exilio con trágico final: a los tres o cuatro días del retorno a Guatemala —su madre estaba enferma—, a la poeta la secuestraron y desaparecieron... El terror galopando por tierras de Centroamérica...). Apuntes para entender en qué condiciones se ha generado y frutecido el arte y la literatura centroamericana. En un párrafo precedente, César Brañas trazó una estampa de la Guatemala de principios del siglo XX. Cuando trasladarse de un lugar a otro implicaba días de camino, empleando, la mayoría de las veces, incómodos medios de transporte. Pero los viajes propiciaron el acercamiento y la comunicación. En sus gastadas maletas (tal como relata Fernando Vallejo de Porfirio Barba-Jacob), siempre portaban sus libros y manuscritos. Además, los compartían y la respuesta no se hacía esperar. Aque-

llos se reproducían o comentaban en periódicos y revistas (la labor de estas últimas fue extraordinaria; casi no había ciudad, institución o escuela que no las tuviese). De esta forma, muchos escritores se convirtieron en auténticas cajas de resonancia o correas de transmisión, a través de las cuales se conoció qué rumbos tomaba la literatura de cada país. Demostraron que Centroamérica no solo era tierra de volcanes. Baste recordar algunos nombres: Froylán Turcios, Rafael Heliodoro Valle, Alejandro Castro, Joaquín García Monge, Alberto Masferrer (perseguido político que, en San Pedro Sula, conoció la solidaridad de la escritora Graciela Bográn), Luis Cardoza y Aragón, César Brañas, Óscar Acosta, Roberto Sosa, Pablo Antonio Cuadra...

A un nivel que la mayor parte de los escritores mencionados ni siquiera sospecharon, las tareas de intercambio y difusión crecieron en forma exponencial. Actualmente, con la explosión electrónica que de un día para otro redujo el tamaño del mundo, no se necesita ni siquiera del traslado físico para establecer un contacto casi instantáneo. ¿Qué escritor, especialmente si es joven o está en la medianía de la vida, no tiene su flamante y bien diseñado blog? Los autores de última generación —hombres y mujeres— se han labrado caminos desde la habilidad e inteligencia con la cual encararon el reto informático. Con desenfado, día a día, externan sus preferencias artísticas, literarias, políticas o simplemente humanas. Derriban ídolos, publican sus fotografías, hacen bromas, promocionan sus libros y, con

frecuencia, organizan encuentros y festivales, tanto para la proyección de sus obras, como para el siempre saludable encuentro personal. Con su iconoclasia, desenfado o causticidad, desbordan ideas y creatividad. Siempre están conectados a las redes sociales. Sus máquinas electrónicas solo entran en estado de reposo cuando sus dueños se ven precisados a conciliar el sueño.

Tanto ayer como hoy, en la patria de las letras, han existido puentes y redes de comunicación. Palestras en donde se precisan y definen conceptos. Lugares de encuentro que trazan líneas de acción. Ciertamente para cualquier lugar del mundo, pero más cierto en Centroamérica, en donde, por el pasado compartido, por las confluencias de parentesco físico o espiritual que se fueron generando en los tres siglos de la Colonia o en los casi doscientos años de bregar republicano, lo usual es pensar la región como un bloque geopolítico, como una entidad relativamente homogénea. Centroamérica, un ámbito que no es la suma de seis o siete países, sino una entidad cualitativamente distinta, cuyas particularidades todavía están por dilucidarse. La literatura aporta elementos para considerar que, sin perder la singularidad de cada país, existen líneas de interpenetración en donde se difuminan las diferencias, en donde prevalece el rasgo que nos asemeja o equipara. Un común denominador es vivir en sociedades signadas por la violencia (estructural e institucional), en donde, impune, reina un terror prolijado por Gobiernos autoritarios y de vocación militarista. Describir,

De la serie Metáforas transgénicas.



explicar o cuestionar esa situación ha sido tópico recurrente desde el albor mismo de nuestras literaturas, cuando todavía la independencia de España era la meta por conquistar. Y también han sido recurrentes la censura y las inquisiciones. El caso de Simón Bergaño y Villegas lo comprueba. Fue un poeta y un periodista implacable. Antimonárquico, cuestionó a los sectores de poder en periódicos de Guatemala. El castigo no se hizo esperar. Fue capturado y se le

condenó a una cárcel española; en el trayecto hacia la Península Ibérica, en la soledad de una prisión habanera, lo sorprendió la muerte. Para Roberto Fernández Retamar, en Latinoamérica, ha habido dos maneras de enfrentar el hecho literario. En contraposición a una literatura que deliberadamente ignora, tergiversa o manipula textos y contextos, la rama más fecunda ha sido la que escarba en el entorno y no teme mostrar sus más purulentas llagas. Cada nombre

citado a lo largo de este trabajo da la razón al escritor cubano. Justamente, la persecución política y su clásica trilogía (encierro, destierro y entierro), en la mayoría de los casos, han tenido su origen en el hecho de ventilar temas que irritan a los sectores de poder: la verdad en letra de molde causa paroxismos que han hecho correr ríos de sangre. Pero la lista es incompleta. Innumerables son los autores y autoras que han calibrado la dimensión monstruosa del cáncer social que abate a sus respectivos países. Asimismo, con frecuencia, en sus escritos, como sustrato o trasfondo, se perciben anhelos de un mundo mejor. Gioconda Belli, una de las "hijas de Sandino", según la acertada filiación que a ella, y a otras mujeres de similar temple, les adjudicó Margaret Randall, en una plática con esta investigadora, le dijo: "Yo creo en la necesidad de las utopías", frase que, sin lugar a dudas, traduce el impulso que ha determinado que mujeres y hombres, a lo largo de la historia, hayan hecho del arte y la literatura los insustituibles mecanismos para un mejor conocimiento e interpretación del mundo.

Por su parte, Roberto Castillo, lúcido pensador hondureño recientemente fallecido, frente a los entusiastas defensores del fin de la historia, y respaldándose en el utopismo presente en Ernst Bloch, Martin Buber, A. L. Norton, Herbert Marcuse, Lezek Kolakowski, Edgar Morin y Adolfo Sánchez Vázquez, en el umbral mismo del siglo XXI, escribió: "No estamos, pues, en la posutopía, sino en el centro de un movimiento vigoroso cuyo constante producirse nos pone

ante el futuro y nos compromete con él". Ernesto Sabato lo precisa: "(...) Me obsesiona lo utópico. A estos años, es lo que me importa. Digo más, es lo único por lo que vale la pena escribir".

Convicciones de esa índole han generado, en todos los tiempos e idiomas, incontables obras literarias. En ellas palpita la expresa o tácita propuesta de construir una realidad en donde, atacando la raíz que carcome el cuerpo social, se supere el cúmulo de males derivados de la injusticia y la depredación de siglos.

* * *

Lo que hemos expuesto nos ubica en algunos de los temas abordados por las autoras que aparecen en la presente antología, la cual surgió al calor de un encuentro entre docentes de letras y escritoras centroamericanas que se realizó, en 2011, en la ciudad de León. Con ella, culmina un ciclo de trabajo en el que fueron parte activa la Universidad de Alcalá de Henares y algunas universidades estatales de Nicaragua, Honduras y El Salvador. Y aunque es una muestra del trabajo de las escritoras invitadas a dicho encuentro, también puede tomarse como un indicativo de los rumbos por los que, en diferentes etapas, han transitado las escritoras de la región. Las fechas de nacimiento señalan claramente que pertenecen a generaciones diferentes. Y esto, como muestra, también es útil. Ellas son: Vidaluz Meneses y Gloria Elena Espinoza de Tercero, de Nicaragua; Elena Salamanca y Laura Zavaleta, de El Salvador; y Lety Elvir y quien esto

escribe, de Honduras. Vidaluz Meneses es otra de las "hijas de Sandino". Como haciendo honor a su nombre, su voz y su presencia concitan al diálogo y al equilibrio. Siempre iluminan y celebran la vida a la que visualiza no solo en términos ultraterrenos. El gozo y la felicidad también son asuntos del aquí y del ahora, y no los circunscribe a quienes



Detalle de cuaderno de dibujo.

nacieron en cuna de privilegio. A partir de un férreo compromiso cristiano, sintió la necesidad de aportar en la construcción de una *Civitas Dei* terrena. Por esta razón, contrariando lazos de sangre y de clase, se incorporó al movimiento insurreccional que dio al traste con la dinastía somocista, uno de los regímenes más oprobiosos de Latinoamérica. Estas circunstancias contribuyeron a definir su decir poético.

Decir que emana de la vivencia del día a día. Anécdotas y conversacio-

nes. Encuentros con viejos amigos. Feminismo y solidaridad de género. El infaltable trato con la muerte. Los necesarios adioses a afectos entrañables. Recuerdos de sus días de entusiasta militancia en la revolución. Madurez en la perspectiva crítica de aquello que adversa. Expresión de la plena realización amorosa y, a la vez, de la tranquila convicción de haber conquistado la independencia emocional. Con la mirada serena de la madre que, orgullosa, cosecha ya los frutos de su sangre en segunda generación. Satisfecha por el rostro que ella misma se ha ido forjando. Poesía tan natural como fluye en el habla cotidiana. Poesía de aristas conversacionales, aparentemente fácil, pero que precisa muchas horas de vuelo. Vidaluz sortea sus peligros gracias a su sentido del ritmo y a una especie de contención verbal que no empañía el concepto, el punto central al cual quiere llegar. Poesía que provoca la reflexión. Por lo mismo, que ilumina la conciencia.

Representando a la ciudad anfitriona, tenemos a Gloria Elena Espinoza de Tercero, una personalidad polifacética. Su vida ha transcurrido en trato constante con la pintura, la música y el canto. En literatura, sus inquietudes la han conducido a los terrenos de la novela, el cuento y la dramaturgia. Una obra fincada fuertemente en su entorno social, especialmente la histórica ciudad de León que, gracias a su labor creativa, puede considerarse paradigma de cualquiera de nuestras ciudades provinciales. En su extensa bibliografía, abundan los personajes con los cuales cualquier lector

o lectora se siente familiarizado. Mujeres de gran fortaleza, columna vertebral de hogares y sociedades matriarcales. La infaltable e imprescindible tía soltera. El cura consejero interviniendo en familias y relaciones de pareja. Vidas dominadas por prejuicios y creencias. Vírgenes y presagios en el fin de milenio. La útil pulpería de la esquina. Los siempre lacrimosos pero entrañables tangos gardelianos. La sexualidad al trasluz de la cortina verbal. Sin faltar, la fantasía en la que se esconde la crítica social y la sugerida visión de algo distinto. El chispeante giro del habla popular, salpimentando la pulcritud del culto lenguaje que predomina en el texto. Tampoco podía faltar, el plato especial de la cocina nicaragüense a la que, por cierto, José Coronel Urtecho dedicó sabrosas páginas. Acoplándose a técnicas tradicionales de narrar, Gloria Elena Espinosa, una autora que enriquece a la literatura de la región.

A Elena Salamanca le gusta proporcionar pistas falsas. En verso, suele partir de una anécdota. Con hábil atrape del lenguaje y de las expectativas axiológicas que prevalecen en su generación, con frecuencia, el yo poético asume las características de una chica despreocupada y superficial. De pronto, mediante un giro inesperado, emerge la intención demoledora que los versos esconden. La autora, jugando, jugando, nos ha lanzado a profundidades de doloroso signo. Posee un ojo analítico y no complaciente que la lleva a planteamientos viscerales. Sus cuentos pueden provocar una sonrisa. Pero el derroche imaginativo posee un

trasfondo que estremece. Tanto en prosa como en verso (en más de un texto acopla los dos géneros), el enfoque ligero, el dato irreal o el hiperbólico detalle constituyen solo una máscara. Una manera de decir que, exorcizando sentimentalismos y evadiendo imágenes de canonizada factura, deviene en cáustico acercamiento a una realidad terrible y dolorosa. Una escritora alérgica a la idealización y

La historia de la literatura de cada país exhibe un conjunto de obras que nunca se hubiesen podido concebir, de haber sido otras las circunstancias económicas, políticas y culturales que prevalecen en Centroamérica. Ubicados en ambientes propicios, los forzados viajeros pudieron expandir su talento y accedieron, en el plano artístico y humano, a sitiales de privilegio.

al autoengaño. Véase, por ejemplo, el moroso regodeo en la toma de una fotografía para una cédula de identidad. Una especie de humor negro que apunta, nada menos, que al feroz torbellino de violencia que, por décadas, ha estigmatizado la historia de su país. Sin previo aviso, una lúcida crítica al entorno salvadoreño. Elena Salamanca, una mujer con una marca de rebeldía inscrita en la frente. En conexión directa con la mejor tradición poé-

tica de la región centroamericana. Laura Zavaleta es tan joven como Elena, y posee una visión de la vida menos acre. Firmemente asida a las fortalezas familiares, se visualiza enriquecida —confluencia viva— de legados antagónicos de los cuales extrae sabiduría y conocimiento del mundo. En uno de los espacios más violentos de la tierra, talvez un subterráneo mensaje o invitación a la reflexión y a la tolerancia. Laura sabe que puede conquistar el horizonte. Para ella, los cielos todavía permanecen abiertos. Por eso es capaz de escribir: “Yo lo miraba sabiendo que escondía / dioses en los dedos / (...) De su ombligo emergían / seres mitológicos diciéndose / el nombre de la hermosura”. O este otro ejemplo: “Este pedazo de tierra es mío / sobre él pasan todos los astros existentes, cambia la luna, / yo caminaré y floreceré”. Formalmente, también acude a la anécdota y, sin llegar al hermetismo, propende al oscurecimiento del signo verbal y a construir un lenguaje al margen de lo convencional. Indiscutiblemente, su trabajo es una muestra de la efervescencia poética que existe actualmente en su corajudo país. Auténtica y valiente en su rebeldía. Son las palabras con las cuales pienso a Lety Elvir. Desde sus días de estudiante, tomó sobre sus hombros la responsabilidad del mundo y decidió cambiarlo. Supo, entonces, de la acción política y del poder de la palabra. Previsible era que hiciese de la literatura su campo de batalla. Privilegia los temas del feminismo y la equidad de género. Disecciona tumores purulentos y lo hace sin anestesia. Directa en la expresión, renuncia

a ponerle una pudibunda hoja de parra a las palabras. Al sexo le llama sexo, y no ve razón alguna para cubrirlo, atenuarlo o disfrazarlo. Si ocurre en la realidad, ¿por qué no en la literatura?, pareciera ser el principio que la guía. De ahí, el desenfado verbal y la crudeza en el abordaje temático. Algunas veces despliega la ironía y el humorismo. Una especie de burla al pensamiento y al actuar machista. No extraña, pues, que conmocione y despierte profundas animadversiones. Especialmente de las buenas conciencias de las cuales habló Carlos Fuentes. En la obra de Lety Elvir, como sustrato, nunca como lección moralista, un objetivo muy definido: desnudar la hipocresía y la doble moral que prevalecen. Lety Elvir, como la mayoría de escritores, escritoras, artistas e intelectuales del país, cerró filas contra el golpe de Estado que derrocó a Manuel Zelaya Rosales. En párrafos precedentes, al escribir “El terror galopando por tierras de Centroamérica”, incluía dos términos: “antes y ahora”, y aclaraba que el segundo adverbio aludía a Honduras. Para atenuar la digresión, di marcha atrás y borré esas referencias. Ha llegado la ocasión de exponer la magnitud de lo que con ese “ahora” quería significar. Desde 2009, invisibilizados por una prensa integrada casi en su totalidad a los sectores de poder, los muertos y perseguidos políticos llegan a centenares. Una

realidad insoslayable para entender las últimas composiciones de Lety Elvir. También explica por qué utilicé la palabra “valiente” cuando intenté definirla. Escribir —ya lo apuntamos— se paga caro en circunstancias de dictadura o de falsa democracia. Honduras, en la hora actual, es una nación secuestrada por las fuerzas más oscuras de la historia. Que su poesía despierte la solidaridad del mundo con esa “patria vacilante e incierta”, la “Honduras de la espera”, según el decir de sus poetas.

De uno de ellos, José Antonio Rivas, es la frase “Península del viento” la cual alude a Morazán y a Centroamérica. La escogí para nombrar mi libro, porque pretendía que este fuese el testimonio de la situación violenta que, en la década del ochenta, prevalecía en toda la región. Lo concebí como un documento personal y colectivo a la vez: mi experiencia no era solo mía; miles y miles de hombres y mujeres podrían refrendar mis versos. La primera sección refleja la gran represión que, a partir de la masacre de Panzós (1978), se desató en Guatemala y la cual arrastró a la tortura, a la muerte o al exilio, a doscientas mil personas. A quien esto escribe, la devolvió a Honduras en calidad de auténtico exilio. A esa época aluden las dos primeras secciones del libro (“El círculo de hierro” y “Los pájaros violentos”). La última (“Nivel del mar”) representa el momento de asenta-

miento espiritual, producto, sobre todo, de la solidaridad de manos fraternas que fueron surgiendo a lo largo de los días. Gracias a ello, gané un sentido de pertenencia a la patria primera, la que mi padre perdió cuando muy joven, en 1944, la dictadura del general Tiburcio Carías Andino lo obligó a salir de Ocotepeque y lo condujo a Guatemala: “El exilio / es práctica vieja / en tierras de Centroamérica”, escribo en el poema que dedico a su recuerdo y a su juventud rebelde, el momento quizá más digno de su existencia.

Cuando redacto estas palabras, todavía con el temblor de la evocación dolorosa, un pensamiento reconfortante cruza por mi mente: la experiencia del destierro es otro de los lazos que a él me unen. Hicimos el mismo trayecto. En mi caso, por partida triple. De Honduras, con Judit en brazos de mi abuela y yo en los de mi madre, vadeando, en sendas mulas, el peligroso río Lempa, hasta llegar a Esquipulas en 1944. Luego, en 1981, a través de la frontera de Aguacaliente, me refugié en Honduras, huyendo de la gran represión a los miembros de la Universidad de San Carlos. La tercera vez, en 2011, el hostigamiento de sicarios, antes del plazo que yo me había trazado, acortó mi permanencia en la Universidad Nacional Autónoma del Valle de Sula y me obligó a la búsqueda de aires más benignos... El terror galopa aún en la península del viento...

Helen Umaña.

En algún lugar de Centroamérica,
10 de mayo de 2012.



De la serie Metáforas transgénicas.

(Per)versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos es el tercer tomo de la colección "Hacia una historia de las literaturas centroamericanas".

DOSSIER:

(Per) versiones de la modernidad.

Literatura, identidades y desplazamientos

Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner, Verónica Ríos Quesada ■

(Fragmentos de ensayos de: Silvia L. López, Yansi Pérez, Ricardo Roque Baldovinos, Edgar Esquit y Ana Patricia Rodríguez).

“En un análisis narratológico convencional, cabría hablar aquí de una polifonía de voces que denotan la diferencia de poder entre las autoridades y el pueblo, creando un efecto de impugnación y terror que interrumpe el soliloquio de la protagonista.”

P*erversiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos* (Guatemala: F&G editores, 2012), el tercer volumen de la serie "Hacia una historia de las literaturas centroamericanas", gravita en torno a las sensibilidades de la posguerra centroamericana, su constitución y configuración. Hace un énfasis especial en las reconfiguraciones estéticas y culturales del espacio transnacional centroamericano y de las transformaciones históricas, políticas y sociales que se evidencian a partir de las dos últimas décadas del siglo XX y siguen modelando el presente. Este volumen presenta una propuesta innovadora que contribuye a comprender la producción literaria y cultural de nuestro tiempo a través de sus prácticas cotidianas, polémicas, debates y silenciamientos. Es el resultado de un proyecto comprensivo que, desde una perspectiva comparativa y crítica, posibilita reelaborar y ampliar conceptos como los de "literatura", "testimonio", "posguerra", "canon", "frontera", "transnacionalismo", "memoria", "género" o "multiculturalismo", manteniendo un diálogo persistente con la producción crítica centroamericana y

centroamericanista. Esta perspectiva crítica definió, desde las primeras reuniones de trabajo como equipo editorial, los ejes y nudos fundamentales del proyecto: el énfasis en Centroamérica como región heterogénea, el abandono de los paradigmas nacionalistas, el surgimiento de nuevos paradigmas estéticos en la posguerra, el compromiso con la visibilidad de la diversidad cultural, étnica y de género que define la vida cotidiana del contexto centroamericano, así como el transnacionalismo que caracteriza a la región. Sin duda, abarcar la totalidad de temas, autores, tendencias y problemáticas que caracterizan la producción literaria y cultural centroamericana de las últimas tres décadas es una tarea que desborda los límites de una compilación como esta. Pero lo que sí puede ofrecer, y este volumen lo confirma, es un estado de la cuestión y una compleja cartografía de algunas de las más relevantes problemáticas y propuestas estéticas en el ámbito de las sensibilidades de finales del siglo XX e inicios del XXI, por ejemplo, la producción ficcional de la posguerra, la diáspora, la diversidad cultural, las narrativas de la memoria, las culturas populares, las construcciones espaciales, las dinámicas del campo literario y cultural, la problematización de la identidad y la literatura de y en la era virtual, así como las relaciones intermediales. En la primera sección de este

volumen, titulada “La ficción de la posguerra”, se explora la producción contemporánea y la proliferación de la ficción como un discurso que dialoga con las formas testimoniales y problematiza las convenciones que han conducido a definir conceptos como los de testimonio, literatura, nación y verdad histórica. Entre los autores incluidos en esta sección se encuentra Silvia L. López, quien habla del testimonio como objeto y fenómeno, basándose en la teoría estética de Adorno y postulando desde allí una lectura de la dialéctica del lenguaje y la historia en *Un día en la vida*, del salvadoreño Manlio Argueta. En su análisis, López persigue dar cuenta de aquello que hubiéramos debido, pero no pudimos “oír” en este episodio de nuestra historia literaria. Su relectura de la oralidad y auricularidad, en el texto de Manlio Argueta, muestra lo fundamental que resulta la creación de una interpelación acústica no reconocida y que no es simplemente un efecto de la oralidad, sino de una comprensión más amplia de la auricularidad, a través de la cual se revela la función histórica subjetiva del lenguaje. A continuación, un fragmento del texto “Un día en la vida del ‘testimonio’: sobre la acústica de la historia”, de Silvia L. López:

Un día en la vida, de Manlio Argueta¹, es una novela testimonial que se ajusta a la convención novelística en la medida en que se desarrolla

como un gran soliloquio de más de veintiún capítulos, asumido por una voz narrativa femenina. Tal como indica el título, la narrativa se desarrolla en el curso de un día (desde las 5 de la mañana hasta las 5 de la tarde). Guadalupe Fuentes, una campesina, entra en diálogo consigo misma y con su entorno, ofreciendo el testimonio de un día en la vida y, a través de él, de la vida en un día. En diferentes momentos de la narrativa, la voz de la mujer presta su espacio a otras voces femeninas, a veces escondiéndose en una tercera voz colectiva, y otras veces creando una ruptura en la narrativa, al dejar que una voz masculina articule el ejercicio del poder sobre la protagonista y su colectividad en dos capítulos de la novela. Monique Sarfati-Arnaud² ha señalado en su análisis más detallado de la articulación de voces del texto que:

La ausencia de un interlocutor nominalmente identificable en sus respectivos discursos no impide en absoluto la recreación de un diálogo. Es precisamente esta ausencia de interlocutor interno lo que permite al lector proyectarse hacia el interior del texto, ocupando así el lugar de interlocutor de una conversación (120).

Además, en los dos capítulos (“La autoridad” y “Ellos”) en los que la voz masculina narra su testimonio, el lector se ve forzado a escuchar, mientras lee los sociodialectos reconocibles únicamente mediante traducción acústica, y de esta forma participa en una poliaudición que revela, a nivel de la enunciación, una distorsión producida por el deseo

del sujeto narrador masculino, por revelar su experiencia mientras revela, al mismo tiempo, su voluntad de dominar al otro. Para que el encuentro sea audible, el texto utiliza las convenciones de una oralidad transcrita que indicaría al lector cómo escuchar la disonancia. En un análisis narratológico convencional, cabría hablar aquí de una polifonía de voces que denotan la diferencia de poder entre las autoridades y el pueblo, creando un efecto de impugnación y terror que interrumpe el soliloquio de la protagonista. Este análisis mantiene un concepto de la oralidad como algo separado del texto, y como una incursión y medio de inscripción de las relaciones de poder en el testimonio de Argueta. El lector tendría que tomar el texto como un complejo montaje de voces que pueden reunirse discretamente, para darnos la calidad testimonial particular del texto en cuestión. Sin embargo, esto no es lo que ocurre al nivel de la interpelación. Nosotros, como lectores, oímos la disonancia al nivel de la expresión y enunciación, y es precisamente en este lugar, en este espacio intersticial, donde oímos el surgimiento del sujeto testimonial. El sujeto, como ya explicamos, no es la protagonista Guadalupe Fuentes. Su voz lleva la narrativa, y la construcción de otra relación hacia esa voz central resulta en el palimpsesto de voces que Sarfati-Arnaud describe tan bien en su estudio. El sujeto, en este caso, es lo que emerge como función histórica del lenguaje, en lo que se percibe como el intersticio entre el nivel de la expresión y de la enuncia-

ción. En este espacio, se agita una subjetividad que todavía no lo es, y que posibilita la experiencia del estremecimiento. Es aquí donde el testimonio, el objeto, rechaza nuestro deseo visual y cognitivo de control, y es esa reverberación lo que "oímos" en este texto. La idea de Adorno, de que el comportamiento estético se asimila a ese otro, en vez de subordinarlo, es parte central del conflicto del testimonio.

¿Qué otra cosa oímos? Oímos el espacio y el tiempo, oímos el tiempo y el espacio en el que aparece el sujeto. En su estudio *La tormenta entre las manos: del testimonio a la nueva mimesis literaria en El Salvador*³, Rafael Lara Martínez identifica la función de los pájaros en la novela como marcadores del tiempo y lugar:

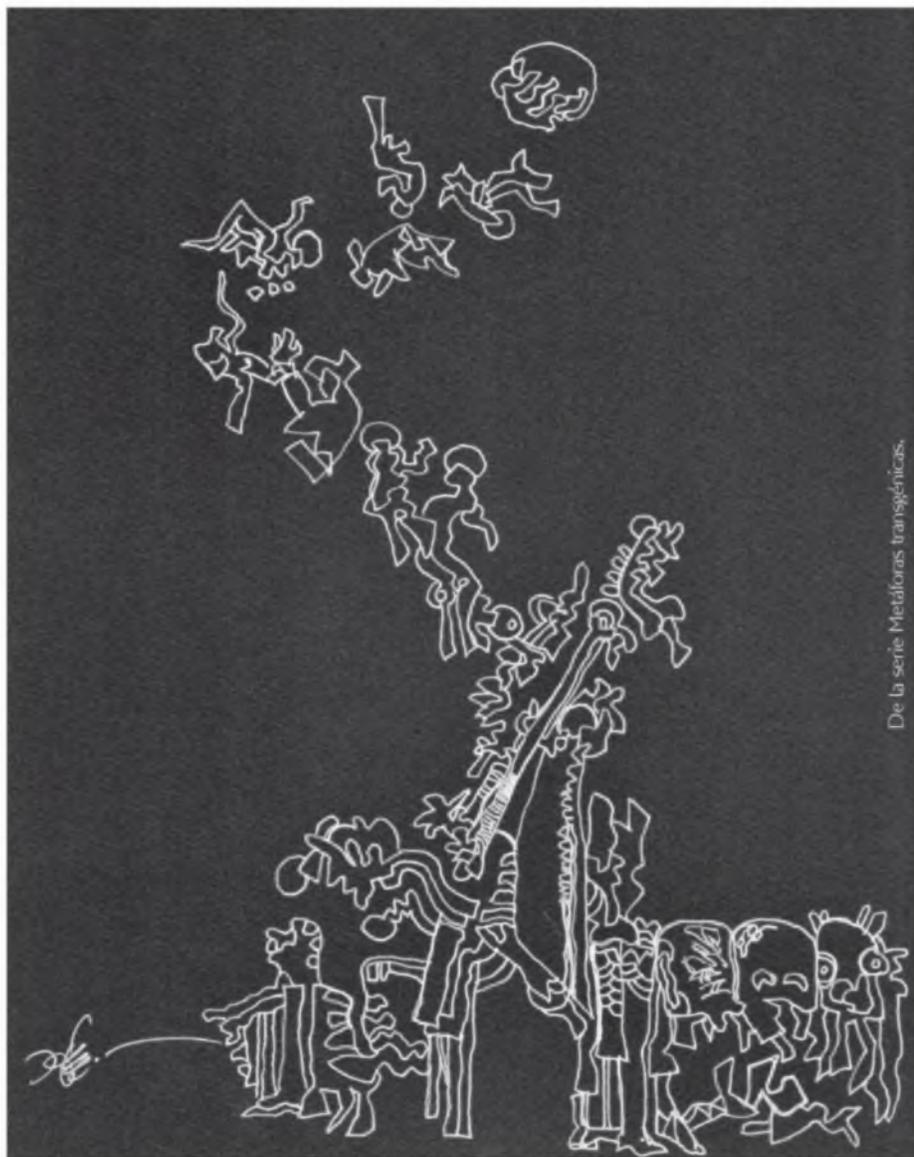
En las aves puedo distinguir al menos cuatro papeles o funciones. Primeramente, marcan un tiempo que corre de manera paralela, o bien una temporalidad vertical que se entronca con el mito. Así, mientras "los clarineros son madrugadores, gritones y despertadores (5:30 a. m.), la tortolita "canta para decir que ya son las doce y la gallina no se cuece." (11)

Los pájaros también otorgan el don del habla a uno de los personajes, Adolfiná, que se niega a hablar durante la infancia, y en consecuencia le recetan sopa de chachalaca, un pájaro conocido por su canto ruidoso y persistente. Tras tomar la sopa cinco veces, la niña empieza a hablar. Aunque Lara Martínez

mantiene que lo que se representa aquí es el lenguaje mismo en el que se da el testimonio, podríamos también mantener que lo que hemos oído es la interpelación sonora del tiempo y el lugar en el que experimentamos el espacio en el que surge el sujeto. Esto sería más congruente con la interesante observación de Lara cuando dice que "la facultad del lenguaje es un obsequio de la chachalaca" (12). Lo que quiero señalar es que, bien sea que interpretemos la novela mediante el análisis de la combinación de voces o mediante la poética de los pájaros, esta interpretación está marcada por lo que literalmente oímos como interlocutores del texto, y lo que surge es un texto y un fenómeno que resulta quizá más comprensible mediante una teoría estética diferente que, mediante una explicación del funcionamiento de la oralidad en la producción textual, limita la forma en que entendemos un objeto que excede su propia textualidad como fenómeno cultural e histórico. El hecho de que esto tenga consecuencias sobre la manera en que entendemos el fenómeno del testimonio es algo que dejo aquí como provocación, para que el lector lo perciba.

* * *

Yansi Pérez, por su parte, propone un acercamiento a la ficción de posguerra desde el concepto de lo abyecto de Kristeva como una categoría que permite representar la descomposición de la sociedad civil y a la vez mostrar formas de articular el trauma.

De la serie *Metáforas transgénicas*.

A partir de estas formas de articulación exploradas en la ficción de la posguerra, en textos como *Limón reggae*, de Anacristina Rossi; *El asco*: *Thomas Bernhard en San Salvador*, de Horacio Castellanos Moya, o una selección de textos de Roque Dalton, surgen propuestas que incluyen desde proyectos utópicos, que plantean una nueva concepción de lo humano obligado a convivir con lo abyecto de la realidad, hasta aquellas que postulan que lo nacional es lo abyecto. A continuación, un

fragmento del texto “El poder de la abyección y la ficción de posguerra”, de Yansi Pérez:

El precursor del empeño de convertir el odio a la patria en el sentimiento que funda la literatura, la creación, no es ninguno de los escritores malditos de la tradición occidental, sino el escritor que El Salvador ha convertido en su poeta nacional: Roque Dalton. La crítica que Dalton hace del patriotismo infantil e ingenuo abre un espacio para que se pueda escribir un libro de posguerra como *El asco*, de Castellanos Moya⁴. En gran parte de su producción, Dalton constru-

ye una imagen del amor a la patria bastante sórdida y sombría. Dalton intenta destruir ese mito vacío que un buen patriota tiene que defender, y sentirse orgulloso de su patria. Recordemos el epígrafe de Lawrence Durrell que Dalton utiliza en su novela: “Es una obligación de todo patriota odiar a su país de una manera creadora” (*Pobrecito poeta*, II)⁵. Y refiriéndose al patriotismo que se le enseña a todo ciudadano, dice Dalton en la misma novela: “Nos han hecho una historia de mayúsculas atragantadoras” (15), y como si fuera poco, la asocia a la “leche materna”, pero en este caso “hecha de engaño” (15)⁶.

En *Las historias prohibidas del Pulgarcito*⁷, el poema más conocido es “Poema de amor”. Este poema ha llegado a representar para muchos, como bien señala Rafael Lara Martínez, “una de las expresiones más depuradas de lo nacional, de la salvadoreñidad” (221)⁸. Sin embargo, si leemos bien este poema, notamos que está inscrito en una de las secciones, estructurada como un *collage*, más elaboradas de *Las historias*. La sección donde encontramos el “Poema de amor” se titula “La guerra es la continuación de la política por otros medios y la política es solamente la economía quintaesenciada (Materiales para un poema)” (197). La mal llamada “guerra del fútbol” se llevó a cabo, como nos demuestra este *collage*, despertando el sentimiento patriótico de los salvadoreños y hondureños.

Dalton señala, a través de los fragmentos periodísticos y sus propias reflexiones, cómo el amor a la patria es usado tanto por el Gobierno

de El Salvador como el de Honduras, para inventarse una guerra que distrae a sus ciudadanos de los reales problemas de sus respectivos países. Precisamente en esta sección encontramos la poética de este libro, aquello que Dalton en su prólogo al *Libro rojo para Lenin*⁹ llamaba “las leyes internas fijas del poema”. Es aquí, además, donde incluye la reflexión sobre la historia: “No existen ‘los misterios de la Historia’. / Existen las falsificaciones de la Historia, / las mentiras de quienes escriben la Historia” (212). La destrucción del sentimiento amor por el lugar de nacimiento, de la idea de la nación como una gran familia, se vincula a la noción de la historia que Dalton tiene y a su concepción del *collage*. La historia no tiene nada que revelarnos, ninguna verdad que entregarnos, ningún secreto que decirnos. Lo que hay que hacer es desenmascarar sus tramas, destejer sus enredos, destruir sus intrigas, y para eso sirve el *collage*, para que, a través de la yuxtaposición de todas las dimensiones de la historia, sin excluir sus lados grotescos, sórdidos, oscuros, se desinflen su mitología¹⁰. El “Poema de amor” funciona dentro del libro no como celebración de la patria, sino para mostrarnos estos lados escabrosos y miserables de la realidad salvadoreña. Aquí también se iguala lo abyecto con el espacio nacional, pero con un propósito utópico. Es a través de una serie de circunstancias hostiles y de miseria que se puede fundar una comunidad de salvadoreños: “por ladrones, por contrabandistas, por estafadores, / por hambrientos” (200). Son aquellos que sufrieron suertes similares:

“los que murieron de paludismo / o de las picadas del escorpión o la barba amarilla” (200), que conforman esta nación. Después de una larga enumeración de situaciones y condiciones miserables, puede el poeta crear un vínculo con sus compatriotas. La economía afectiva de este poema, como en el resto del libro, sufre un desvío peculiar. Para poder componer una comunidad, el poeta necesita desviarnos hacia ese otro lugar. Es solo en el conflicto y la hostilidad donde se funda la solidaridad. Lara Martínez tiene mucha razón al establecer ciertos paralelos entre el poema “Hôtel Fraternité”, de Enzensberger, y el “Poema de amor”, de Dalton. Este poema de Enzensberger posiblemente haya llegado a manos de Dalton a través de la traducción de Heberto Padilla. Padilla, el poeta traidor de una revolución, el que dividió a la intelectualidad latinoamericana en dos bandos, el poeta enemigo, traduce el poema que le permitirá a Dalton redefinir el concepto de solidaridad. Los paralelos son importantes, y los notamos citando unos versos de este poema:

El que no tiene con qué
comprarse la comida
.....
el que se mira en el ojo encalado
del chantajista
.....
el que grita
el que bebe
el que no hace nada
mi enemigo
.....
mi hermano (citado en
Lara Martínez, 220.)

Para reinventar la fraternidad, hay que pasar por el terreno hostil, engañoso, de la historia. Massimo Cacciari, en un artículo titulado “La paradoja del extranjero”,¹¹ señala que el término latino *hostis*, del cual deriva hostilidad, y *xenos*, del cual deriva extranjero, significan, antes que enemistad y extrañeza, hospitalidad y amistad. Pero una hospitalidad y amistad que asume los conflictos y la enajenación que nos impone la historia. Los cínicos griegos no se equivocaron cuando cuestionaron la ciudad-Estado. Solo cuando se desnuda la historia, cuando se destruyen sus leyendas, cuando despertamos de su embeleso, se puede interpelar al real sujeto de la misma: el pueblo, los pobres. Un sujeto desnudo, anónimo, que vive entre fronteras y que solo se deja ver cuando se destruye la ilusión de la nacionalidad. Dalton, por supuesto, lo dice mucho mejor que yo: “Decenas de miles de salvadoreños vagando con su hambre auestas, de Honduras a El Salvador y de El Salvador a Honduras. En Honduras ya no tienen tierra, en El Salvador no tienen tierra ni trabajo. No son ni salvadoreños ni hondureños: son pobres” (215).

* * *

En la tercera sección, que lleva por título “Memoria, subjetividades y espacio urbano”, se explora la construcción de subjetividades en el espacio urbano, así como su condición como repositorios dinámicos de la memoria. En su ensayo, Ricardo Roque Baldovinos plantea que la distribución de

Lo sensible con referencia al espacio político centroamericano le había otorgado tradicionalmente un carácter espectral a la ciudad y una centralidad simbólica al campo. Sin embargo, en la Centroamérica posconflictos armados, la figura del campesino que antes se erigía como símbolo del imaginario social se resquebraja. Con el fin de explorar concepciones alternativas de esa distribución de lo sensible, Roque Baldovinos analiza novelas de Horacio Castellanos y Javier Payeras, contextualizando cuidadosamente los procesos de transición a la democracia y su impacto en el paradigma estético, específicamente en el caso de El Salvador y Guatemala. Señala cómo la concepción del campo, como espacio que nutre simbólicamente a la nación, fue reforzada por concentrarse allí la base social de los proyectos revolucionarios. Sin embargo, el agotamiento de estos y la implantación de la estructura neoliberal repercute directamente en esa distribución tradicional de lo sensible: el campo se trastoca y es sinónimo de espectro, y la ciudad, espacio distópico de una realidad violenta. A continuación, un fragmento del texto “La ciudad y la novela centroamericana de posguerra”, de Ricardo Roque Baldovinos:

Baile con serpientes, de Horacio Castellanos Moya², es una novela que en su factura misma reconoce el apuro de la institución literaria³.

La novela es una suerte de *neo-noir* que asume deliberadamente la forma de un pastiche, una especie de Kitsch literario que aborda de manera alegórica la cruda, despiadada y caótica contemporaneidad de El Salvador. Es también una novela que se plantea en su arquitectura misma un recorrido por una trasposición literaria, paródica si se quiere, de la ciudad centroamericana, fragmentada, criminalizada y tugurizada. Castellanos Moya no busca “refugio” en la literatura, es decir, en un espacio literario autotélico y distante de las miserias de la vida. *Baile con serpientes* es, a su manera, una peculiar forma de intervenir en la lógica nacional, un intento por corroer las fibras mismas del tejido social salvadoreño, a través de un ejercicio de acción discursiva que, a primera vista, pudiera parecer antiliterario. Es una novela que plantea una nueva distribución de lo sensible, donde lo urbano adquiere un nuevo rostro y una nueva centralidad.

El pastiche de Castellanos Moya es una extraña mezcla de géneros, pero ante todo pareciera ser tributario de una estética del cómic, donde la trama no obedece a las acciones de los personajes psicológicos contruados, sino a ciertos esquematismos bastante convencionalizados, casi caricaturescos. La novela pone así a prueba los límites de la verosimilitud y los hace estallar con descaro. *Baile con serpientes* nos refiere la historia de la metamorfosis de Eduardo, de resentido a sicópata. Eduardo es un joven sociólogo desempleado, que se obsesiona con la extraña figura de un indigente que vive en un viejo Chevrolet

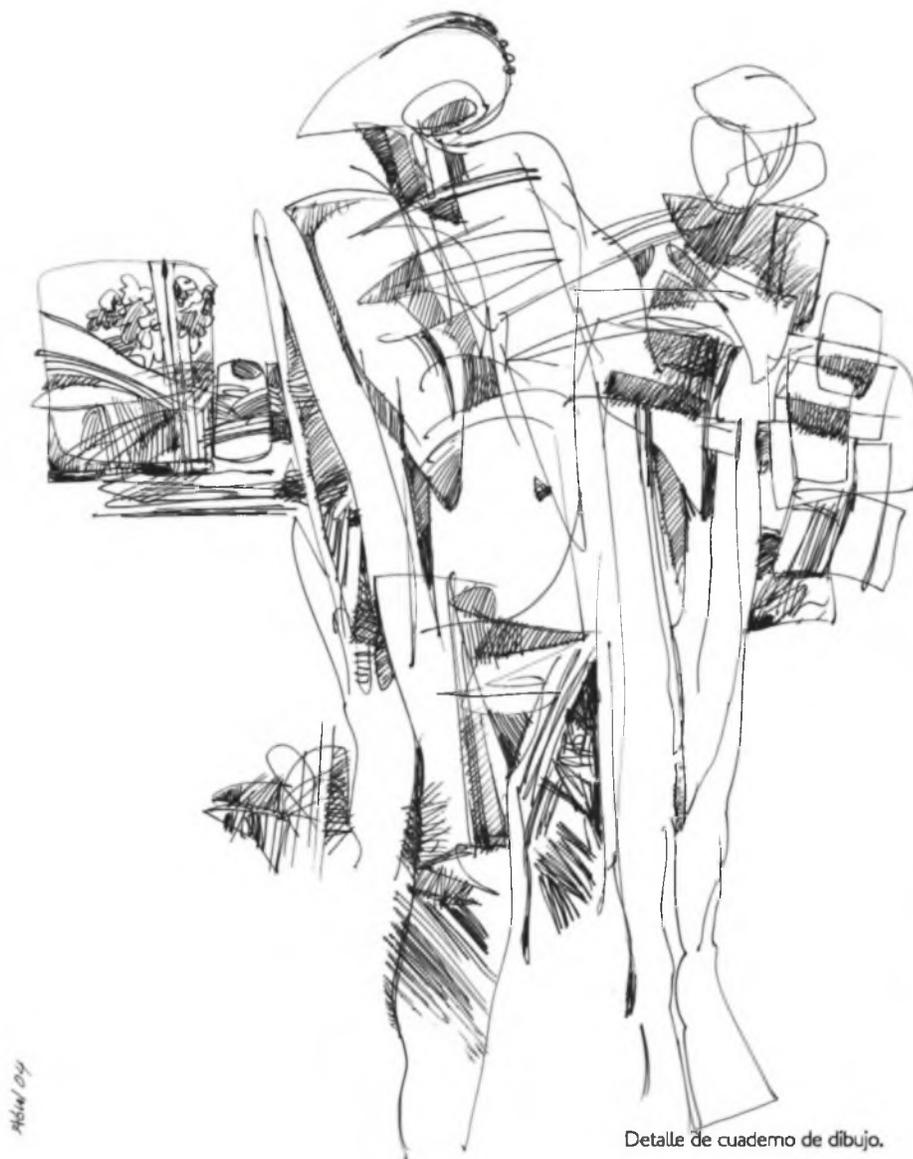
amarillo, un vestigio de los años sesenta. El indigente, Jacinto Bustillo, le sirve de entrada a un mundo marginal sórdido que Eduardo acaba haciendo suyo cuando lo asesina, le roba su identidad y se apropia de su secreto, unas misteriosas serpientes que hablan y que poseen un veneno mortal. Eduardo se dedica a recorrer la ciudad por los distintos nichos de un paisaje urbano devastado y a sembrar indiscriminadamente la muerte, la destrucción y el caos, ayudado por sus serpientes.

Paralelamente, el subcomisionado Handal, un oficial de la “nueva policía”, honesto y diligente, quien, a cada paso, debe luchar con un establecimiento corrupto e inepto, trabaja en desenmarañar el acertijo de las muertes y sus inverosímiles perpetradores. A la búsqueda de la razón del caos, se une Rita Mena, una joven periodista “seductora” y ambiciosa que, a pesar suyo, acaba convirtiéndose en agravante del caos y no en su esclarecedora. Al final, las fuerzas del orden localizan el viejo Chevrolet y lo destruyen. Eduardo pierde de vista a las serpientes y regresa a su casa, a asumir su vieja identidad, manteniendo el secreto que momentáneamente fue Jacinto Bustillo, el maestro de las serpientes.

Tratemos ahora de desentrañar la distribución de lo sensible que el texto nos ofrece. Comencemos por los espacios donde transcurre. Aun cuando la novela en ningún momento mencione la ciudad de San Salvador, las referencias a esta son más que obvias. Pero quisiera destacar que recrea un espacio claramente distópico: una ciudad caótica donde coexisten, sin solución

de continuidad, un centro histórico invadido por el comercio informal, cordones industriales abandonados, adocenadas colonias de clase media baja, tugurios, así como centros comerciales, gasolineras y elegantes barrios residenciales. Es, en resumen, la anti-ciudad, donde la nación ilustrada se muestra imposible, donde la lógica mercantil, de privatización y exclusión, impide todo espacio de convivencia humana. No es casualidad que la furia destructora de Eduardo-Jacinto se ensañe con estos espacios privatizados que actúan como una especie de templo de la mercancía: el "centro comercial Plaza Morena", el automercado de la gasolinera, las plazas públicas convertidas en sucios mercados.

Desde una lógica alegórica, Eduardo es el intelectual letrado destituido por el nuevo orden, un sociólogo desempleado que subsiste parasitariamente de las remesas que le envía su hermana desde Estados Unidos. Eduardo enfrenta el problema de la marginalidad del intelectual, de la carencia de un lugar para realizar su papel esclarecedor (ilustrado) de la lógica de la sociedad y, por lo tanto, decide abandonarlo del todo y asumir la identidad del misterioso Jacinto Bustillo, un marginal al que todos rechazan por su apariencia repelente y que desde su llegada al barrio se convierte en obsesión para Eduardo. Bustillo, por su parte, es también un destituido, un contador, un profesional que ha perdido su *status*. Por otra parte, es un vestigio de la contracultura de los sesenta. Su Chevy amarillo es una ruina de esa época, que alimentó los impulsos progresistas de las



Detalle de cuaderno de dibujo.

clases medias salvadoreñas y fue el origen del movimiento estudiantil del que surgieron buena parte de los cuadros de las organizaciones revolucionarias. Jacinto condensa alegóricamente una serie de posiciones de poder que se han visto relegadas por la nueva configuración social: la clase gerencial, los intelectuales, los militares. Sin embargo, guarda un misterio que demuestra que su poder no se ha evaporado del todo, las serpientes, que se cuida de mantener contenidas dentro de su auto. El momento central en la progresión de la narración es la transformación

de Eduardo, cuando en su recorrido por las entrañas abyectas de la ciudad asesina a Jacinto y se apodera de su ruinoso coche y su secreto. Eduardo libera a las serpientes de su cautiverio, y con ello se desata una furia vengadora que castiga indiscriminadamente a toda la sociedad salvadoreña, a esa especie de Sodoma que ha pactado con la vulgaridad del consumismo. A partir de allí, se desata, como ha señalado Beatriz Cortez, un juego de inversiones entre el centro y el margen (*Estética del cinismo*). Al asumir esa posición de marginalidad abyecta, extrema, Eduardo pasa a ocupar la centralidad

que sus estudios le negaron. Súbitamente, es el centro de la atención de toda la nación, el *otro* invisible se vuelve en el gran otro, que desestabiliza totalmente la sociedad y es el motivo del goce de Eduardo y sus serpientes. El caos toca el centro mismo de la nación cuando Casa Presidencial debe ser evacuada. Lo que Eduardo asume al abandonar su posición esclarecida es el exceso que subyace a la misma sociedad, aquella parte innombrada que el nuevo orden de cosas falla en reconocer. Es la parte oscura de la fundación de la sociedad que el nuevo orden ha tratado de suprimir. El subcomisionado Handal y Rita Mena tratan de interpretar los hechos desde los discursos sancionados sobre la alteridad: el crimen, la subversión política y la locura. Por eso es que la confesión de Eduardo-Jacinto ante Rita es incomprensible:

Yo no soy un loco ni un delincuente, sino alguien que tras un intenso esfuerzo, en un acto de voluntad suprema, se convirtió en lo que soy, en Jacinto Bustillo, el hombre de las serpientes (...). He recorrido muchos lugares de la ciudad. Si no penetré a la cueva de los políticos, es porque no tenía que penetrar (...). No hay plan, no hay conspiración, como acaban de decir en la radio. Solo el azar y la lógica que me permite profundizar en mi mutación. Pero ustedes no entenderán (120-122).

El recorrido destructor de Eduardo es, en parte, una revancha ante una sociedad que se resiste a la razón

esclarecedora del intelectual; pero también pone en evidencia la violencia tanto del tejido social mismo, como de esa supuesta razón esclarecedora, que tras de sí oculta una lógica de dominio, de poder.

Baile con serpientes logra poner en evidencia lo violento del tejido social salvadoreño y de la violencia de los intentos de someterlo a la *razón*. Sin embargo, se queda corta en dar cuenta de los matices y diferencias de esa economía libidinal de poder, y de su carácter fuertemente asimétrico. La violencia permea la totalidad de la sociedad y esta, en su conjunto, pareciera convivir complacientemente con ella. Forma parte de una naturaleza ineluctable en la que uno puede abandonarse, renunciando a la ilusión de su propia identidad. Por eso, la fantasía de Eduardo es apocalíptica, es un castigo a una Sodoma donde no hay justos ni lugar para la justicia.

* * *

En la cuarta sección, titulada “Multiculturalismo, transnacionalismo e identidades nacionales”, se toma como punto de partida la producción cultural con el fin de abordar perspectivas identitarias que cuestionan tanto los proyectos nacionales heredados del liberalismo como su dependencia de un sujeto nacional cohesivo y homogéneo que necesariamente requiere de la desaparición del otro en el marco de la nación.

Multiculturalismo, transnacionalismo e identidades nacionales son los ejes conceptuales en las discusiones

sobre identidad indígena, afrocentroamericana y diaspórica que los autores desarrollan. En su ensayo, Edgar Esquit parte de la aseveración de que la lucha por el reconocimiento de la diversidad cultural en los Acuerdos de Paz de Guatemala derivó en la adopción de un multiculturalismo neoliberal. En vez de impulsar las agendas políticas de los grupos que supuestamente abriga, el Estado-nación se ha limitado a promover un reconocimiento cultural utilitario. A final de cuentas, sigue predominando la visión de ciudadanías diferenciadas. Su propuesta, la cual tiene relevancia para las diferentes naciones centroamericanas, es que para integrarse a la nación “multicultural” de Guatemala, los sujetos marginados deben pasar por un proceso civilizatorio que higieniza su pertenencia a un grupo cultural y que los somete a las leyes de la producción y el mercado. A continuación, un fragmento del ensayo “Los discursos dominantes sobre la diversidad cultural en Guatemala: naturalizando el multiculturalismo”, de Edgar Esquit:

Es importante observar que el multiculturalismo guatemalteco está tratando de objetivar modelos que hagan visible lo que se dice con las palabras. En este caso, la ropa de las mujeres indígenas, las ceremonias mayas, las tradiciones y el paisaje local tienen un papel predominante. Por ejemplo, actualmente, es común abrir un periódico y encontrar noticias y análisis

en donde se habla de la cultura de los pueblos indígenas, sobre sus tradiciones, su derecho, idiomas e historia. De la misma forma, los anuncios gubernamentales o de las empresas privadas usan imágenes en donde se resalta la diversidad cultural representada por los mayas, ladinos, garífunas y xincas, tratando de hacer evidente e indiscutible, ante los ojos guatemaltecos, principalmente, la normalidad de la diversidad cultural. La escenificación que es montada en estos espacios, sin embargo, también es vinculada con la idea de que el mercado es la ruta que deben seguir los pueblos indígenas para desarrollarse o para abandonar la pobreza. Hay ejemplos bastante interesantes sobre la manera en que se está objetivando este vínculo (es decir, entre diversidad cultural y mercado) en los discursos y las imágenes que fomentan el Estado y los empresarios. En el altiplano central de Guatemala, principalmente en el departamento de Chimaltenango, es común observar, a cualquier hora del día, mujeres trabajando en los cultivos de verduras. En las frías mañanas de aquella región, se pueden ver a las jóvenes campesinas lavando verdura en las orillas de los caminos mientras que, antes del mediodía, muchas otras pueden sembrar o cosechar el mismo producto y por las tardes venderlo en la central de mayoreo de la capital de Guatemala. Evidentemente, este es un trabajo arduo que incrementa las jornadas laborales de aquellas y deja marcas visibles en sus cuerpos (para salvarse de las inclemencias del clima, las mujeres pueden cubrirse la cabeza con

mantas a veces bastante raídas, pero, aun con ello, sus rostros y manos pueden verse quemados por el frío de esas mañanas y el sol del mediodía). Las imágenes que fomenta el multiculturalismo, sin embargo, muestran muy poco esta realidad de las mujeres o lo hacen solamente construyendo la relación entre atraso y sufrimiento, desarrollo y bienestar, educación y auge capitalista.

Como he dicho, en los periódicos se pueden mirar diversos anuncios en donde se promo-

De esta manera, el multiculturalismo guatemalteco sigue siendo tutelar, porque el Estado y los sectores dominantes continúan pensando que la única vía para construir *la unidad nacional en la diversidad cultural y la ciudadanía* es civilizando al maya y demás indígenas.

ciona subliminalmente la relación entre multiculturalismo oficial y desarrollo capitalista. Uno muy especial era el que anunciaba el abono químico que el Gobierno vende a los agricultores. En este, aparece la imagen de dos jóvenes mujeres indígenas muy bien vestidas, menos cansadas, con sus *trajes típicos*, muy limpios, junto a canastas llenas de verduras, como representado al indígena productor y trabajador. En este caso, es fácil considerar el reemplazo de la imagen real que se puede ver en

Chimaltenango, por la idealizada y dramatizada que se observa en la prensa del país. Esta sustitución es muy común en la definición del multiculturalismo en Guatemala. Muchos personajes pueden entrar en escena cuando se trata de representar el multiculturalismo en los periódicos, las escuelas, los desfiles, en los actos oficiales, etc. En este proceso, el traje indígena es muy útil para la caracterización, pero este debe ser *limpio* y, por supuesto, también deben serlo los protagonistas o intérpretes. Así, la ropa de las mujeres indígenas de la clase media sirve ahora para simbolizar el multiculturalismo en Guatemala. Detrás de esas imágenes quedan ocultas las de las mujeres campesinas que sufren todos los días los rigores de la siembra, cosecha y venta de las verduras u otros productos. Las historias de estas mujeres también quedan escondidas bajo aquellas que idealizan el multiculturalismo en los documentos estatales, en la prensa o en los discursos hablados. Muy pocos discuten si este *multiculturalismo neoliberal* se construye sobre el sufrimiento y exclusión cotidianos de mujeres que enferman por los rigores del trabajo, que tienen una extenuante jornada laboral y que obtienen unos salarios mucho más bajos que los hombres que dirigen la producción o de cualquier otro trabajador del campo. Sus historias y proyectos no tienen cabida o lugar en el multiculturalismo guatemalteco, pues, cuando hacen sus reclamos como vendedoras de los mercados o como campesinas indígenas, muy fácilmente son reprimidas como alborotadoras, incivilizadas o indias. Las imágenes de las jóvenes indíge-

nas, muy bien vestidas con sus trajes típicos, también son usadas para representar la diversidad cultural y natural (o las *riquezas*) que tiene Guatemala y que el Gobierno ofrece a los turistas extranjeros como parte del paisaje y la diversidad cultural. Estas jóvenes de rostros alegres también ofrecen las delicadas y coloridas artesanías que ellas mismas confeccionan desde su cosmovisión. Junto a ellas, no aparecen las mujeres indígenas que pasan sus días como *sirvientas*, que trabajan en las casas de los capitalinos y demás; sus historias de exclusión, la mayor parte de veces, tampoco caben en el multiculturalismo que se construye en el país.

No obstante, estas últimas sí pueden llegar a tener un lugar o son candidatas para entrar al mundo multicultural, pero, para ello, deben pasar por un proceso de *limpieza o refinamiento*. Así, el multiculturalismo guatemalteco es un tipo de pluralismo vinculado con el *desarrollo*. La mayoría de las imágenes que tratan de considerar el multiculturalismo en Guatemala representan a los mayas como gente que está aprendiendo o se está educando, razón de su progreso. De esta manera, los niños y jóvenes mayas son o pueden ser parte del multiculturalismo solo si se están *formando* y se *superan* en las escuelas que supuestamente les enseñan la mejor y la única forma de vida, es decir, la moderna y el consumo capitalista. Los indígenas campesinos podrían ser parte del multiculturalismo si aprendieran a sembrar tal y como lo enseñan los técnicos, quienes, aparentemente, son los verdaderos y únicos conocedores de las artes del cultivo. Asimismo, las autoridades indíge-

nas son acreditadas para aplicar el derecho indígena si antes han pasado un taller en donde los expertos les han enseñado la forma en que se conduce la resolución de conflictos. Las familias indígenas campesinas son representadas como espacios de la ignorancia, pero protegidas por el Estado que los beneficia no solo dándoles derechos culturales, sino conocimientos positivos. Como dijo Ruth Ajín un día: “‘Creciendo Bien’ nos ha ayudado, ya que hemos aprendido a alimentar mejor a nuestra familia” (s. p.)¹⁴. Como si detrás de estas narrativas no existieran otras historias (es decir, memorias, acciones, conocimientos, proyectos, formas de dominación y exclusiones), se nos presentan y ofrecen como las verdaderas y las únicas.

De esta manera, el multiculturalismo guatemalteco sigue siendo tutelar, porque el Estado y los sectores dominantes continúan pensando que la única vía para construir *la unidad nacional en la diversidad* cultural y la ciudadanía es civilizando al maya y demás indígenas. Los últimos deben aprender a vivir de la mejor forma posible, es decir, según los parámetros que les ofrece el capitalismo transnacional, organizador de la convivencia actual. Por supuesto, el indígena aceptado y ciudadano es aquel que es *preparado*, el que se deja educar, instruir o aquel que por sí mismo o por su esfuerzo personal se *supera*. Como se sabe, todas estas ideas tienen una larga historia en Guatemala y el mundo, pero ahora son adaptadas a los discursos e imágenes sobre el multiculturalismo. Así, las nociones históricas y comunes sobre el indígena ignorante y atrasado vuelven

a servir para definir el nuevo orden, es decir, el multiculturalismo en Guatemala.

* * *

En su ensayo, Ana Patricia Rodríguez reflexiona sobre la construcción de identidades más allá de la *ley del origen* del Estado-nación salvadoreño, es decir, en ese *tercer espacio* que supone el entrecruzamiento continuo de múltiples culturas, simbologías y lenguajes que alimenta a la diáspora centroamericana. Para ejemplificar cómo esta producción construye esa hibridez identitaria en los Estados Unidos, analiza la producción cultural de la diáspora. Asimismo, la autora propone que quienes constituyen ese *tercer espacio* están forjando un imaginario que no apela al retorno ni al exilio. Lentamente, empiezan a reclamar su derecho a la información, a saber de dónde vienen y presionar por mejores oportunidades. Su voz pesa cada vez más en la política interior y exterior de los Estados Unidos. A partir de esta constatación, Rodríguez problematiza, entonces, la relación entre estos sujetos intelectuales y El Salvador como Estado-nación. A continuación, un fragmento del artículo “*Rápido tránsito por los espacios de la diáspora centroamericana*”, de Ana Patricia Rodríguez:

En su ensayo, “DisemiNación: Tiempo, narrativa, y los márgenes de la nación moderna”, Homi Bha-

bha⁵ habla de historias de desplazamiento ya sea dentro del territorio político de un Estado-nación o en la diáspora. A partir de estos planteamientos, los narradores de la diáspora salvadoreña, como Quique Avilés, en Washington, D. C., recopilan textos de inmigrantes y nuevos sujetos producidos desde otras localidades. Miembro de la generación migratoria 1.5, Quique Avilés es un artista y escritor de piezas performativas y poesía hablada (*spoken word*) que radica en Washington, D. C. desde su adolescencia, cuando migró de El Salvador en los años 80⁶. En sus textos performativos, Avilés pone en escena las varias fases de la inmigración y la diáspora salvadoreña en el área metropolitana de Washington, D. C., donde los salvadoreños son el grupo mayoritario de la población latina (más de 600,000 en el área). En “Salvatrucans”, “Los otros dos/ The Other Two”, “Latinhood/Latinéz”, “Chaos Standing/El caos de pie”, “Caminata: A Walk Through Immigrant America”/“Caminata: Pasos a través de la América inmigrante”, “Rehab”, “El canuto del rock” y, finalmente, “Los hijos de Latinia”, Avilés representa varias fases históricas y configuraciones subjetivas de la identidad diaspórica salvadoreña no solo en Washington, D. C., sino también en toda su dispersión en los EE. UU. y el mundo.

Primero, en “Latinhood”, Avilés representa la vida en los barrios latinos de Mount Pleasant y Adams Morgan, donde primero llegaron los *wachintonian* salvadoreños en los 70 a convivir con afroamericanos y otros latinos. Esta es la historia de la produc-

ción incipiente de una comunidad translocal salvadoreña y la construcción de una latinidad local. “Caminata” sigue los pasos de doña Rosita, una de las primeras mujeres que cuenta cómo fueron llegando en masa salvadoreños al Distrito de Columbia durante los 80, cuando huían de la guerra civil. En el monólogo “Rehab”, Avilés usa su historia personal de inmigración para contar de su regreso conflictivo a El Salvador, cuando en un viaje a la tierra materna se siente rechazado por la nación que no lo reconoce y con la cual no se puede identificar, debido a los cambios internos y las transculturaciones que ha experimentado el escritor y el país. No es hasta su producción más reciente, “Los hijos de Latinia”, que Avilés hace una ruptura radical con la narrativa del inmigrante salvadoreño de la primera generación, o sea, el hermano lejano, los siempre “recién llegados” a Washington, D. C., para, de tal manera, representar las nuevas poblaciones híbridas o “mixeadas”, como él las llama, de generaciones nacidas en la diáspora: guatemalteco-etíopes, hondureño-iranés y salvadoreño-indonesios, entre otros, cuyas identidades son sumamente interseccionales, multiétnicas y posnacionales, que se dan en contextos diaspóricos.

En el caso de la posguerra salvadoreña, estos sujetos de la diáspora también son los hijos de Latinia y de la posguerra salvadoreña. Estos hijos, como los representa el texto de Avilés, han vivido otras guerras subjetivas en otras tierras —guerras de “gangas”, conflictos lingüísticos captados en el *span-*

glish, luchas raciales en donde ser salvadoreño es ser marginado, como lo dijo Roque Dalton en su “Poema de amor”, pero ahora la experiencia salvadoreña debe entenderse en el contexto globalizado y transnacional—. Para los salvadoreños nacidos en la diáspora, fuera de El Salvador, como explica Avilés, sufrir la marginalidad en otras tierras los puede llevar a identificarse y solidarizarse con las primeras generaciones de inmigrantes, en muchos casos con sus propios padres. En el texto de Avilés, *Latinia* representa el tercer espacio diaspórico —la patria imaginada e imaginaria, en la cual se interpelan los sujetos desde su condición diaspórica y la tierra metafórica creada por tales sujetos multirraciales, multilingües y posnacionales—. Para El Salvador y Centroamérica, ¿qué significan estos “mixeados” (guatemalteco-etíopes, hondureño-iranés y salvadoreño-indonesios, etc.)? ¿Caben ellos dentro del imaginario nacional-estatal? ¿Los reconocerá la patria salvadoreña como hijos, aunque extraviados y extranjeros? ¿O son hijos de otra condición, de otro lugar irrecuperable?

En su texto, Avilés llega a varias conclusiones y explica que “para los hijos de Latinia, el llegar aquí [a los EE. UU.] y el retornar allá [patria/El Salvador] no existen”¹⁷. Estos “mixeados”, o sujetos diaspóricos, tendrán que reconocer otra madre en otra tierra u otra madre tierra de su invento, porque ya no son “ni de aquí, ni de allá”, como indica Martivón Galindo en su poema. De hecho, Stuart Hall, en su ensayo “Identidad cultural y diáspora”¹⁷ habla de

África como “la madre de diferentes civilizaciones” (233) en el imaginario diaspórico negro. El nombre de la madre —ya sea África, la patria salvadoreña, o Centroamérica— es el término ausente para muchas comunidades diaspóricas. Para algunos, esta ausencia se configura en nostalgia, por lo perdido y ausente, pero, para Avilés, esta ausencia de nación es liberatoria, a la vez que dolorosa. Según Hall, esta ausencia de pertenencia representada por la madre es la gran aporía al centro de la construcción de identidades culturales diaspóricas. Vivir fuera del Estado-nación, sin madre o padre que imponga una genealogía o *ley de origen*, impulsa al sujeto diaspórico a crear otras identidades y puntos de identificación con otras entidades. De ahí que en diferentes translocalidades la identidad diaspórica, como diría Hall, se configura como “puntos diferenciales en una escala fluida” (239). Los hijos de Latinia, como nos muestra Avilés, son y no son salvadoreños, son más que salvadoreños y sobrepasan los confines de la identidad nacional-estatal. Leer a profundidad los textos de la diáspora implica, pues, reflexionar sobre la construcción de identidades, talvez ya “perdidas”, al Estado-nación salvadoreño. Bien explica Stuart Hall que la identidad

diaspórica no se define por esencias o presencias identitarias, sino por la misma hibridez que la marca como diferente. Al final del cuento, Avilés concluye su texto con la pregunta que se plantean los hijos de Latinia “¿qué significa que yo sea de aquí y que mi mamá sea de Guatemala y mi papá de Etiopía? Con ellos descubrí el poder de mi voz como americano” en la tierra imaginada de Latinia (10).

NOTAS

- 1 Argueta, Manlio (1980). *Un día en la vida*. San Salvador: UCA Editores.
- 2 Para un estudio brillante y detallado de la articulación de voces en *Un día en la vida*, véase Monique Sarfati-Arnaud, “Le discours testimonial et le je(u) de l’autre dans *Un día en la vida* de Manlio Argueta”, en *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive. Marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*, eds.: Antonio Gómez Moriana y Catherine Poupeney Hart (Québec: Les Éditions du Préambule, 1990), 113-119.
- 3 Cito del texto de su ponencia presentada en el Congreso de LASA, llevado a cabo en Chicago, del 24-26 de septiembre de 1998.
- 4 Castellanos Moya, Horacio (1997). *El asco: Thomas Bernhard en San Salvador*. San Salvador: Editorial Arcoiris.
- 5 Dalton, Roque (1994). *Pobrecito poeta que era yo*. San Salvador: UCA Editores.
- 6 Aquí escuchamos ecos, de nuevo, de la definición de lo abyecto ya señalado que presenta Kristeva. Esa leche materna, que en la superficie es buena también puede provocar rechazo, especialmente si, como Dalton, la definimos como las mentiras contadas por la historia oficial. Julia Kristeva (1989). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- 7 Dalton, Roque (2002). *Las historias prohibidas del pulgarcito*. San Salvador: UCA Editores.
- 8 Lara Martínez, Rafael (2000). *La tormenta entre las manos*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos. Es importante mencionar que en su propia nota a la cual nos referimos aquí, Lara Martínez está tratando de demostrar los paralelos que existen entre el poema de Dalton y el de Hans M. Enzensberger “Hôtel Fraternité”. Así mismo, Lara Martínez señala lo irónico que resulta el hecho que este poema se ha convertido en un gran canto nacional, “la ce-

- 9 lebración y restauración de lo salvadoreño solo puede llevarse a cabo gracias a la mirada de un lente ajeno, de la adaptación de un formato poético extranjero, puramente literario” (221). Dalton, Roque (2001). *Libro rojo para Lenin*. San Salvador: UCA Editores.
- 10 En su libro collage sobre los pasajes, Walter Benjamin, al reflexionar sobre la historia, nos dice que “La primera etapa de este camino sería retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. Desechos de la historia” [N2,6] (463). Y al examinar los componentes más pequeños de la historia, el historiador puede lograr romper con el elemento épico de la historia: “El materialismo histórico tiene que abandonar el componente épico de la historia. Arranca violentamente la época de la sólida ‘continuidad de la historia’. Pero también hace estallar la homogeneidad de la época. La carga con ecrasita, esto es, con presente” [N2a,6] (476). Benjamin, Walter (2004). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- 11 Cacciari, Máximo (2001). “La paradoja del extranjero”, en *Identidades comunitarias y democracia*. Madrid: Trotta, pp.147-152.
- 12 Castellanos Moya, Horacio (1996). *Baile con serpientes*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- 13 Beatriz Cortez ha elaborado la expresión de la crisis del sujeto literario a través de la idea de la estética del cinismo en su libro *Estética del cinismo. La pasión y el desencanto en la literatura centroamericana de posguerra* (Guatemala: F&G Editores, 2010). Existe una versión preliminar en línea de su argumento que puede consultarse en Beatriz Cortez, “Estética del cinismo: La ficción centroamericana de posguerra”, en *La Nación* (San José, Costa Rica: 11 de marzo, 2011).
- 14 Ruth Ajín, comentario sin título en *El periódico* (Guatemala: 14 de abril, 2007).
- 15 Ver Ana Patricia Rodríguez, “Identidad de segunda mano: Las actuaciones autoetnográficas de Quique Avilés y Leticia Hernández-Linares” en *Estudios culturales centroamericanos en el nuevo milenio*, eds. Gabriela Baeza Ventura y Marc Zimmerman (San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 2009), pp. 310-322.
- 16 Quique Avilés, “Los hijos de Latinia”, manuscrito inédito (Washington, D. C.: s. p., 2009).
- 17 Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, en *Theorizing Diaspora: A Reader*, eds.: Jana Evans Braziel y Anita Mannur (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2003), pp. 233-246.

La mirada de una española radicada en Honduras, y con estudios literarios en Guatemala, sobre la obra de una salvadoreña que ha hecho de Guatemala su hogar

Los locos mueren de viejos

Una mirada diacrónica de la desigualdad de género: de la España franquista a la actual Centroamérica

Mercedes Rodríguez Tinoco ■

“El presente ensayo tiene como objetivo mostrar las semejanzas existentes entre dos sistemas educativos alejados, tanto en el tiempo como geográficamente.”

A mis manos llega una muestra de literatura contemporánea, actual, publicada en el 2008. *Los locos mueren de viejos* es una novela corta que encierra gran cantidad de puntos analizables, entre ellos: la locura como una enfermedad nacida a partir de la represión, la ausencia de libertad o el abuso infantil.

Tras hacer varias lecturas del texto, el aspecto que quizá llamó más mi atención fue la educación de las futuras mujeres: una educación netamente machista, prodigada por las propias madres y oculta tras el velo de un falso conservadurismo y una supuesta rectitud moral. Desde la primera página, la novela de Vanessa Núñez Handal me provocó el deseo de transportarme a épocas pasadas. Leer es siempre reinventar lugares, personajes y acontecimientos narrados letra tras letra, y, sorprendentemente, Paula, su mamá, Orlando, Alejandra, la tía Alma, el tío Alberto, la casa familiar, la calle del asilo, la historia de estos personajes se me antojó situada tiempo atrás, quizás a principios del siglo XX o incluso más allá, en el tiempo de las independencias latinoamericanas, en ese complejo siglo XIX. Acceder a diferentes comentarios y análisis de esta novela e intentar comprender que:

Se constituye en una crítica a la sociedad opresiva de nuestros países latinoamericanos, que exige todo de las mujeres, sin tomar en cuenta que muchos caminos desde hace tiempo están cerrados para las mismas. Un mundo de convencionalismos donde las madres luchan por no ceder ante sus fantasmas, pero que se ven

obligadas a criar hijas que heredarán sus angustias y su espantosa sensación de soledad e impotencia. (F&G Editores, 2008; 9.)

Me resulta sorprendente y difícil de asimilar; es probable que lo que esta novela quiera demostrar

española que vivió entre 1925 y 2000) recibió una beca de investigación a principios de los años 80. Su objetivo consistía en ahondar en el sistema de relaciones personales entre los hombres y mujeres de la posguerra española (a partir de 1939, bajo el Gobierno del general Francisco Franco). Su

una curiosa investigación que lleva por nombre *Usos amorosos de la posguerra española*.

El presente ensayo tiene como objetivo mostrar las semejanzas existentes entre dos sistemas educativos alejados, tanto en el tiempo como geográficamente: el sistema de reglas impuesto en la época franquista en España (de 1939 a 1979) y el que señala la autora de *Los locos mueren de viejos*, a través de un caso particular, representado por Paula y su mamá en un lugar cualquiera de la actual Centroamérica.

La educación que recibe Paula, nuestra protagonista adolescente, no difiere demasiado de la que absorbían los adolescentes de los años 40 en la Península Ibérica. Paula vive en plena sumisión y mutismo, para su madre (su único modelo a seguir), el silencio es la clave del equilibrio mental, que no de la felicidad, y así como dictaba la norma del régimen franquista, la clave estaba en “la obediencia, el cuidado de no murmurar, de no concedernos la licencia de apostillar; [...] la fórmula es esta: el silencio entusiasta.” (Martín Gaité, 1994; 18.)

El silencio y la conservación de las normas, el rechazo de nuevas ideas y modelos novedosos de conducta eran la regla que todas debían seguir. Para los países sin fe, según el papa Pío XIV, quien apoyó desde los comienzos al régimen de Franco, “había quedado un aire malsano de paganismo renacido que tendía a engendrar e introducir una amplia paridad de las actividades de la mujer y el hombre.” (Martín Gaité, 1994; 26.) En la España de la posguerra, los

De la serie Metáforas transgénicas.



sea que, insertos en pleno siglo XXI, aún estamos a medio camino en la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres, y que buena parte de esa lucha tenemos que lidiarla nosotras mismas, dejando necesariamente a un lado nuestra arraigada educación patriarcal (por no decir machista). Carmen Martín Gaité (escritora

ensayo de investigación se convierte, finalmente, para el lector, en un recurso valiosísimo que ayuda a conocer a fondo la educación que recibían los adolescentes, especialmente, las futuras mujeres. A partir de textos de diferente procedencia (revistas, prensa, informes, manuales de conducta, etc.), Carmen Martín Gaité da forma a

modelos nada dignos venían de Norteamérica, donde la mujer había conseguido el voto y se jactaba de contar con los mismos derechos que el hombre. Esta igualdad de derechos es impensable para la mamá de Paula, quien le hace una serie de recomendaciones: “Procura asimilar lo bueno que te rodee. Pero nunca, pretextando modernizarte, absorbas lo malo de la vorágine del desequilibrio moral en que vivimos actualmente.” (Núñez Handal, 2008; 49.)

En el capítulo XVII, de *Los locos mueren de viejos*, asistimos a una divertida escena en la que Paula le resume a su prima Alejandra la trama de una película gringa, dejando ver su aparente repudio y, al mismo tiempo, la atracción fatal que siente hacia ese comportamiento liberal, ajeno a los ojos de la sociedad, pero bien conocido por las mujeres que día a día la rodean: “Y la muy desvergonzada (porque eso sí tienen las gringas, que se acuestan con cualquiera) sube a su habitación y saca unos calzones chiquitos, como de puta”. (Núñez Handal, 2008; 65). Curiosamente, en los años cuarenta, en España, la expansión de ideas modernas se daba a través del cine.

El valor de la mujer se manifiesta en su capacidad de hacer feliz a un hombre, el hombre de su vida: “La vida de toda mujer, a pesar de cuanto ella quiera simular —o disimular—, no es más que un continuo deseo de encontrar a quién someterse.” (Martín Gaité, 1994; 45).

Paula está amenazada por la soltería, y quedarse soltera es una perspectiva desairada.

Los adultos que vivieron en la época franquista hablaban de las solteras con una mezcla de desdén y piedad, se las condenaba de antemano, como si algunas hubieran nacido estigmatizadas. La soltera solía ser detectada por cierto carácter intransigente e inconformista. A la chica casadera de posguerra no se le permitía tener una visión complicada de la vida, debía ofrecer una imagen dulce, estable y sonriente:

Sonrisa es benevolencia, dulzura, optimismo, bondad. Nada más desagradable que una mujer con la cara áspera, agria, malhumorada, que parece siempre reprocharos algo. El hombre puede tener aspecto severo; dirán de él que es austero, viril, enérgico. La mujer debe tener aspecto dulce, suave, amable. En fin, debe sonreír lo más posible. (Martín Gaité, 1994; 40.)

El argumento irrefutable y convincente es que a los hombres no les gustan las mujeres tristes, es por eso que la enseñanza para Paula es: “Lleva en tu rostro una leve sonrisa que infunda desconcierto y termine por ser coqueta y cautivadora. Ella es siempre el arma más poderosa en las más difíciles conquistas.” (Núñez Handal, 2008; 69.)

Y es que ser fea no debe convertirse en un inconveniente. En la España de Franco, se trataba de animar a las que se creyeran en inferioridad de condiciones, para que no perdieran la “esperanza en la victoria”; la fea no se resigna: lucha y vence, y de las que se dejan vencer, “de

esas [...] no hay quien se enamore, ni el hombre más feo o pobre del mundo” (Núñez Handal, 2008; 46). Estas son las palabras de una madre cuyo principal temor es perder la belleza, y la principal preocupación se centra en dejar de ser atractiva; incapaz de asumir su condición de madre soltera y decidida a vender su cuerpo, mantiene vivo el juego de las apariencias.

El arte está en hacer que los defectos físicos no interfieran con el sublime arte de seducción. Solo los complejos son capaces de afear verdaderamente a una mujer. Una mujer debe, eso sí, aceptar de sí misma todo lo que no puede modificar, y corregir o disimular las imperfecciones. [...] Para ello, [...] deberá seguir un programa riguroso, que siempre habrá de exigirle tiempo, esfuerzos y sacrificios. No hay mujeres feas. Solo hay mujeres torpes y perezosas. (Núñez Handal, 2008; 43.)

Paula, como modelo de adolescente recatada, se adapta a lo que en la época franquista se le conocía como “educación de invernadero”, es decir, sus actividades diarias consistían en establecer una ruta bidireccional: del colegio a casa, y de casa al colegio; las chicas debían olvidar todo tipo de actividades con amigos, que implicaran salir de su refugio familiar.

A mamá, en cambio, no le gustaba que yo escuchara música, ni que fuera al cine, ni que saliera a fiestas. “Las señoritas deben tener temple

y resistirse a hacer lo que las demás hacen. De esa forma, ganarán una mejor posición y el mejor de los muchachos se fijará en ellas”, decía. (Núñez Handal, 2008; 47.)

[...] A menudo, en la tardes de sopor, debí conformarme con ver pasar a la gente desde la ventana de mi habitación. Entonces deseé haber nacido hombre, para tener más libertad y no tener que cuidarme en todo momento, por parecer recatada y sumisa. (Núñez Handal, 2008; 59.)

Las amistades quedaban reducidas a otras chicas, mejor familiares que amigas, las cuales llegaban a casa, a jugar muñecas a la habitación de la adolescente: “Siempre que ello sea posible, cultívese en las niñas la muñeca y el cuarto propio, que se acostumarán desde la primera edad a cuidar y adornar. Son las mujeres que nos están acechando ya”. (Martín Gaité, 1994; 121.)

Las amistades con miembros del sexo opuesto debían darse en la clandestinidad y mantener siempre una distancia en el trato personal; en el caso de España de mitad del siglo XX, las chicas no debían consentir que se les tuteara. Entre las enseñanzas de Paula encontramos: “Nunca, por más confianza, que tengas con tus amistades, les permitas que te hagan bromas pesadas, que bien podrían llevar al abuso y falta de respeto. De esta forma, te estás recomendando como una simple vulgar”. (Núñez Handal, 1994; 69.)

En las revistas femeninas de tiempos de la posguerra

española, podemos leer algunas opiniones acerca de las mujeres fumadoras: a los hombres les desagradaba enormemente que la mujer fume, parece ser que el cigarrillo es el distintivo utilizado por las mujeres a quienes les gusta llamar la atención y, aparentemente, ofrecen mayores facilidades para una conquista femenina. A modo de adolescente de primera mitad del siglo XX, Paula aprende también a mantener las apariencias: “Mamá dice que fumar es un vicio horrible, porque con el cigarro están dando a entender a los hombres que se es una mujer fácil. Ella fuma, pero a escondidas”. (Núñez Handal, 2008; 65.)

En el caso de los chicos, estos estaban cansados de oírles a sus madres y directores espirituales que la presa mejor y más valorable sería la que opusiera mayor resistencia a sus afanes de conquista; el ejemplo en nuestra novela sería el caso de Orlando, que se ve obligado a alejarse de Paula, por ser considerada una mujer fácil.

La represión se ejerce también a través de la obstrucción de nuestra capacidad de análisis, el establecimiento de una serie de obstáculos para imposibilitar el progreso intelectual al que puede llevarnos la lectura, el estudio. En la España de Franco, la mujer debía medir su nivel de intelectualidad, se le recomendaba prudencia en el estudio, como si se tratara de una droga:

[...] es necesario un freno protector que la detenga en el momento en que una desahorada pasión por el estudio

comience a restar a su feminidad magníficos encantos [...] preferimos a la mujer callada y silenciosa, que nos considera maestros de su vida y acepta el consejo y la lección con humildad de quien se sabe inferior en talento. (Martín Gaité, 1994; 68.)

Se recomendaba la lectura de la llamada novela rosa, porque ayudaba a mantener en su nube de ilusiones a la mujer, la separaba de la realidad que más adelante le tocaría vivir; así, Paula es instruida por su mamá, para que sus lecturas se centren en este género: “Ella solo pensaba en la forma de aparentar mi pulcritud, mientras llegaba el marido adecuado. Entonces leía mucho, sobre todo novelas rosa, porque, según mamá, los libros de verdad contenían temas impropios.” (Núñez Handal, 2008; 63). “Mamá me prohibió leer libros deshonestos y comentar las ideas que le parecían indecentes. Sin embargo, yo ya estaba envenenada, y seguía leyendo bajo la cama, temiendo que mamá descubriera la pila de deseos arrugados bajo la alfombra...” (Núñez Handal, 2008; 12).

El futuro se dibujaba oscuro para aquellas que, como Paula, se resistían a abandonar lecturas inapropiadas para jovencitas:

A los 17 años, Ana presume de intelectual y desprecia a sus vulgares amigas. A los 18, desdeña la novela rosa y lee de todo, aún lo que es inmoral... Así, posee una cultura literaria y espinosa que le permite hablar libremente, resultando muy poco

femenina y mucho superior... Espera enamorarse de un hombre superior, pensador o literato... pero, a los 35, aburrída, se casa con un bobalicon... si la mujer desciende de su pedestal de sueños, delicadezas y espiritualidades, al terreno crudo, brutal de la vida..., ¿en qué se convierte lo bueno del mundo? (Martín Gaité, 1994, 158.)

“Lo bueno del mundo”. No negaré que las mujeres somos “lo bueno del mundo”, y quizá pudiéramos hacerlo patente si llegáramos a creer en nuestras posibilidades de cambio, en nuestra capacidad de superación, en la igualdad que nos pertenece, que no es un regalo ni un derecho que debamos exigir. Resulta doloroso tomar conciencia de que muchas mujeres latinoamericanas, (centroamericanas, si queremos ser más precisos) viven y son educadas en la actualidad como aquellas españolas de la época franquista, sometidas a una “dictadura patriarcal”. Paula bien podría ser una de esas adolescentes: aparentemente reprimida, sumisa, recatada,

dominada por un conservadurismo barato y una falsa rectitud moral; una joven que espera como caído del cielo a su príncipe azul, para cumplir el sueño de toda mujer: regalar su belleza e inteligencia a un hombre, un solo hombre, el hombre de su vida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA:

F&G Editores, en la V Feria Internacional del Libro en Guatemala (2008). Recuperado el 11 de abril de 2009, de http://filgua.startlogic.com/2008/img/expositores/FyG_Editores_en_FILGUA2008.pdf

Martín Gaité, C. (1994). *Usos amorosos de las posguerra española*. Barcelona: Anagrama.

Núñez Handal, V. (2008). *Los locos mueren de viejos*. Guatemala: F&G editores.



De cuaderno de dibujos.

Detalle de cuaderno de dibujo.



Juan Murillo, escritor y editor costarricense, escribe sobre la novela en la que Philip Roth (Premio Príncipe de Asturias de las Letras, 2012) explora con más claridad muchos de los que serán sus temas recurrentes

El mal de Portnoy

Philip Roth

Juan Murillo ■

A diferencia de cualquier protagonista judío anterior, no solo explicita su libido de forma agresiva, sino que intenta, durante toda la novela, justificarse como hombre en contra de lo que considera estereotipos castrantes de la masculinidad.

La traducción del título de la tercera novela de Philip Roth, *Portnoy's Complaint*, como *El mal de Portnoy* o *El trastorno Portnoy* se justifica con el metatexto inicial de la novela, una definición de la enfermedad ficticia creada por el mismo Roth: "desorden en el que fuertes impulsos altruistas y éticos están en perpetua confrontación con anhelos sexuales extremos, usualmente de naturaleza perversa". En estas versiones al español, se pierde la traducción literal del título: "la queja de Portnoy". Este segundo sentido del título es crucial, porque estructuralmente es el que mejor describe la novela: una diatriba extensa, la confesión quejosa de un paciente a su psiquiatra. Sobre esta estructura, Roth afirmó en una entrevista: "Lo que trataba de hacer cuando escribí *El mal de Portnoy* era encontrar una estrategia que me permitiera traer a la ficción el tipo de detalle sexual, íntimo y vergonzoso, y el lenguaje sexual, crudo y abusivo que estaba de más en mis primeros tres libros... Lo que quería era un vehículo adecuado para el material desagradable que me proponía dispensar".

El mal de Portnoy lanzó a Philip Roth directamente al estrellato. Esta ya no era la fama literaria de autor inteligente e interesante que se había granjeado con sus comidos libros anteriores (*Adiós, Colón; Dejar ir; Cuando ella era buena*), sino el destello desproporcionado de la notoriedad por vía del escándalo. Aún hoy, cuando se habla de esta novela, la gran mayoría de las referencias tienen que ver con escenas exóticas de masturbación en las que intervienen objetos como un pedazo de hígado que luego es servido en la cena a la familia, una botella de leche

lubricada o el *brassiere* de la hermana del protagonista.

Cabe preguntarse si una novela sexualmente explícita ameritaba una reacción escandalizada del público norteamericano a finales de los sesenta. Después de todo, ya desde 1933, en el caso de “Estados Unidos vs. un libro llamado *Ulysses*”, se había decidido que un libro cuya intención no es pornográfica, sino artística, no puede ser considerado obsceno —tendiente a incitar impulsos sexuales o llevar a pensamientos impuros y lujuriosos—. Cinco años antes de *El mal de Portnoy*, *Trópico de Cáncer*, de Henry Miller, una novela indiscutiblemente más explícita que la de Roth, había sido autorizada para la venta en una decisión de la Corte Suprema, en la que se defendía la libertad de expresión en materia de publicaciones.

De modo que *El mal de Portnoy* no era, ni de lejos, la novela más explícita publicada en los Estados Unidos, y la reacción del público tuvo que ver más con el abordaje de Roth del tema judío —incluido aquí el tratamiento que da a sus padres— que con cualquier mención explícita del sexo. La sexualidad en *El mal de Portnoy* más bien cumple un propósito liberador que poco tiene que ver con la lujuria propiamente, y que representa una especie de desafío frente a las expectativas que del protagonista tiene la comunidad judía a la que pertenece, sus padres y él mismo. Lo que significaba ser judío en la posguerra en Estados Unidos ya había sido explorado por Roth en novelas anteriores. En *Adiós, Colón*, una colección de relatos que obtuvo el National Book Award de

1960, Roth investiga la situación de los judíos asimilados a una Norteamérica de posguerra en la que se ven confrontados con un consumismo y una bonanza que siempre fueron extrañas a sus padres inmigrantes. En *Dejar ir*, la situación explorada es el matrimonio mixto entre un judío y una cristiana en el sofocante ambiente de normalidad de la década de los cincuenta.

Pero no es hasta *El mal de Portnoy* que la disonancia entre las expectativas de las generaciones de inmigrantes judíos y la realidad que

“**En la novela, Sophie Portnoy rebasa el estereotipo de madre sofocante y entra ya de lleno en el reino del complejo de Edipo freudiano: amenaza a Alex con un cuchillo porque este se rehúsa a comer, gesto que Alex interpreta como una amenaza de castración.**”

viven las nuevas generaciones de judíos nacidos en Estados Unidos causa algún tipo de revuelo. Más allá de la diatriba cargada de sexualidad explícita, lo que choca, en su momento, es la postura de su protagonista con respecto al dilema que enfrenta.

Alexander Portnoy, a diferencia de cualquier protagonista judío anterior, no solo explicita su libido de forma agresiva, sino que intenta, durante toda la novela, justificarse como hombre en contra de lo que considera estereotipos castrantes de la masculinidad, provenientes

de las esperanzas transferidas a su generación por la generación de sus padres. Su postura es reivindicatoria; atormentada, sí, pero en abierta búsqueda de emancipación de lo que ve como una tradición retorcida que lo mutila como ser humano y lo empuja hacia la represión de sus deseos. En la sección final de la primera parte, Portnoy le dice a su analista:

¡Doctor Spielvogel, esta es mi vida, mi única vida, y la estoy viviendo en medio de un chiste judío! Soy el hijo en el chiste judío; ¡solo que esto no es un chiste! Por favor, ¿quien nos mutiló de esta manera? ¿Quién nos volvió tan morbosos e histéricos y débiles? Por qué, por qué gritamos aún, “¡Cuidado! ¡No lo hagas! Alex, ¡No!” y por qué, solo, en mi cama en New York, estoy aún desesperadamente masturbándome? Doctor, ¿cómo se llama esta enfermedad que tengo? ¿Es este el sufrimiento judío del que tanto he oído? ¿Es esto lo que me ha llegado de los pogromos y la persecución? [...] Doctor, ¡ya no resisto estar siempre asustado por cualquier cosa! ¡Bendígame con mi hombría! ¡Quiero ser valiente! ¡Quiero ser fuerte! ¡Quiero estar completo! ¡Ya basta de ser un buen niño judío, complaciendo públicamente a mis padres, mientras privadamente me jalo la verga! ¡Suficiente!

El “buen muchacho judío” al que se refiere Roth aquí es la noción de masculinidad premoderna que

persiste a lo interno de la comunidad judía, y que es la fuente de gran parte del sufrimiento de Portnoy. Este ideal masculino *suave* se opone directamente al ideal masculino *fuerte*, la *hombria* euroamericana, y se basa en el refinamiento y la gentileza propios del estudioso del Torah, y es el ideal masculino judío dominante durante tiempos premodernos, en los que características *femeninas*, como la aquiescencia política, inactividad física, la evasión y el disimulo, son estrategias desarrolladas por las comunidades judías para enfrentar la opresión de las culturas dominantes en las que vivían.

El conflicto de Roth ilustra entonces la transformación, en América, del ideal de masculinidad judío, asediado por el desarrollo de sexualidades estereotípicas promovidas por el psicoanálisis, el incremento de la violencia sobre una comunidad judía pasiva, la expansión del discurso homofóbico cristiano, el fortalecimiento del sionismo y la inevitable asimilación de los judíos americanos en la sociedad afluyente de posguerra, con el consiguiente conflicto entre valores tradicionales judíos y protestantes americanos. Conflicto perceptible, por ejemplo, en la falsa oposición que establece Portnoy en esta cita, para descalificar la tradición kosher:

¿Qué más, le pregunto, era de lo que trataban todas esas reglas y regulaciones dietarias prohibitivas, qué más sino para permitirnos practicar a nosotros los niños judíos el ser reprimidos? Práctica, querido, práctica, práctica, práctica. La inhibición no crece

en los árboles, sabe: requiere práctica, concentración, necesita de un padre dedicado y sacrificado, y de un niño esforzado y atento, para crear, en el plazo de apenas unos años, un ser humano verdaderamente rígido y severo.

En contrapunto, o complementariamente, a la idea del “buen muchacho judío”, está el estereotipo de la “madre sofocante judía”, que ocupa gran parte de la novela

“Más allá de la diatriba cargada de sexualidad explícita, lo que choca, en su momento, es la postura de su protagonista con respecto al dilema que enfrenta.”

y de la cual Sophie Ginsky Portnoy, la madre de Alexander Portnoy, ha venido a convertirse en encarnación de facto. La “madre judía” es una madre que ama intensamente, a la vez que ejerce control sofocante sobre sus hijos, de los cuales espera obediencia y dedicación, manipulándolos a través de la culpa que despierta el constante recordatorio de los sacrificios que ha hecho y hace por ellos.

Este estereotipo está tan conpenetrado con la identidad judía, que ha rebasado el mero ámbito de chiste privado entre judíos, para empapar la psique colectiva norteamericana. Portnoy hace referencia, como en la cita de más arriba, a los chistes judíos y a los comediantes judíos como fuente de articulación

del problema de las madres judías, entre ellos, Myron Cohen y Sam Levenson.

Además de Roth, este problema ha sido ilustrado extensamente por Woody Allen en sus películas y libros, y en la década de los sesenta, el David Susskind Show reunió en un panel llamado “Cómo ser un hijo judío” a Mel Brooks, Dan Greenburg —autor del libro *¿Cómo ser una madre judía?*— y George Segal —cuya película *¿Dónde está papá?* versa sobre el tema—. La madre judía, además, ha sido representada por Ida Morgenstern en el *Mary Tyler Moore Show*, por Sylvia Fine, en *The Nanny*; ha formado parte de las rutinas de Sarah Silverman y de Roseanne, y llega a nuestros días en quizá la representación más exacta de la madre dominante internalizada, a través de *The Big Bang Theory*, en la que la madre de Howard Wolowitz, el muchacho judío, es simplemente una voz incorpórea que comenta con desaprobación sobre la vida de su hijo desde los altos de la casa que comparten, disminuyéndolo constantemente al nivel de un niño. En la novela, Sophie Portnoy rebasa el estereotipo de madre sofocante y entra ya de lleno en el reino del complejo de Edipo freudiano: amenaza a Alex con un cuchillo porque este se rehúsa a comer, gesto que Alex interpreta como una amenaza de castración; le hace cosquillas en el pene a una edad temprana, para incitarlo a orinar; insiste en que se le permita observar la taza del inodoro después de que Alex lo usa, para determinar qué problema tiene y por qué pasa tanto tiempo

encerrado en el baño. Estas, entre muchas otras memorias traumáticas que Portnoy lleva consigo, considera que son el origen de sus problemas con las mujeres. En el caso de Portnoy, la culpa y la vergüenza que siente por la expresión de su deseo sexual se originan en lo que él ve como la internalización de las demandas de su madre en forma de su propia conciencia. Es el resentimiento que produce esta identificación de los traumas causados por su madre, lo que sirve de impulso a la novela:

Porque ser malo, Madre, es el verdadero logro: ser malo —y disfrutarlo—. Eso es lo que hace hombres de los niños, Madre. ¡Pero qué le ha hecho mi supuesta conciencia a mi sexualidad, a mi espontaneidad, a mi valor! [...] ¿Por qué está toda pequeña turbulencia más allá de mí? ¿Por qué cualquier pequeña desviación de las convenciones respetables me produce tal infierno interno? ¿Cuando yo odio esas convenciones! ¿Cuando sé que esos tabúes son mentira! Doctor, qué me dice, ¡PONGAMOS EL ID DE VUELTA EN "YID"! Hágame el favor, liberemos la libido de este buen muchacho judío.

El proyecto de Portnoy es la abyección, ser malo, refocilarse en lo que considera terrible, para liberarse de la voz interna de su madre. Este esfuerzo puramente personal, inevitablemente, lo lleva a chocar de frente con las desafortunadas mujeres que deciden emprender

relaciones con él. Reduciéndolas a objetos o generalizaciones por medio de apodosos denigrantes, las encuentra constantemente inadecuadas para mantener relaciones sentimentales de pareja, más allá de lo puramente sexual. Entre más permisiva sexualmente se muestre su pareja, más bajo cae en su estimación. Estas relaciones disfuncionales son necesariamente traumáticas para sus mujeres, que no comprenden dónde se origina el rencor de Portnoy.

En la última sección de la novela, huyendo de una de sus novias que desea una familia y un esposo y ser tratada como un ser humano —prospectos absurdos o exagerados para Alex—, Portnoy se encuentra de pronto en Israel, donde el shock de estar en un país donde todo mundo es judío lo deja, literalmente, impotente. Esta impotencia es el resultado de la disolución de su identidad, que en EE. UU. se define negativamente, con respecto a las expectativas “judías” de su madre. Pero en un país de judíos, el revelarse contra las expectativas judías no lo hace a uno normal, sino más bien un paria. En la última escena de envilecimiento, tras tratar infructuosamente de violar una muchacha idealista proveniente de un kibutz, Portnoy, impotente, se da cuenta de la imposibilidad de comulgar con los ideales que representan al buen muchacho judío:

—¿Acaso los muchachos no dicen “coger” en las montañas?

—No —me contestó condescendentemente—, no de

esa manera.

—Bueno —le dije—, supongo que no están tan llenos de furia como yo. De desprecio.

Finalmente, en la epifanía que cierra las últimas páginas, Portnoy siente que su impotencia es una sentencia, un castigo que le impedirá seguir dañando a otras personas con su pene, mientras trata de liberarse de lo que es.

Portnoy es, sin duda, un hombre de su tiempo. Ajeno a la miseria de los primeros inmigrantes que vivieron la Gran Depresión, y formando parte de una generación, los *baby boomers*, que llegó a la adultez en la época de mayor afluencia y estabilidad norteamericana; los requerimientos de ser un “buen muchacho judío” y un padre pasivo y proveedor para su familia le parecían demandas ilógicas y exageradas para imponerle a un hombre joven. El dilema trágico de Portnoy ilustra, entre otras cosas, la filosofía Playboy expuesta por Hugh Hefner en la revista homónima, que defendía la prosperidad, la soltería, el sexo y la individualidad de hombres que se rehúsan a llenar el rol social que sus padres esperaban que llenaran.

David Foster Wallace, en su reseña de *Hacia el fin del tiempo*, de John Updike, bautizó a Norman Mailer, John Updike y Philip Roth como los “grandes narcisistas masculinos”, “cronistas de la generación más egocéntrica desde Luis XIV”. De sus personajes, dijo:

Son también incorregiblemente narcisistas, mujeriegos, en conflicto con ellos mismos,

lentos de autocompasión... y profundamente solos. Nunca logran pertenecer a ninguna unidad mayor o comunidad o causa. Aunque sean hombres de familia, nunca aman a nadie; y aunque sean siempre heterosexuales, hasta el punto de la satiriasis, especialmente no aman a las mujeres.

El mal de Portnoy—cuyo título en inglés en realidad es un lamento, una queja, de Portnoy, por Portnoy y para Portnoy— es el lamento de un hombre que pretende

recibir todo lo que hoy el mundo le ofrece, sin dar nada a cambio y nunca sentirse mal por ello. Estas son las aspiraciones infantilizadas de satisfacción inmediata de los apetitos de una generación que lo tenía todo y lo merecía todo. Tristemente, lo aberrante de su situación es clara para Roth, porque, de otro modo, qué necesidad habría de escribir este lamento del yo, restringido por las expectativas de los demás. En una de las tristes revelaciones de la novela, en la que finalmente aflora el dilema narcisista de Portnoy, Mary Jane Reed,

a quien él apoda El Mono, le dice, adivinando lo que él piensa:

—¿No sería hermoso no pensar en uno mismo por días enteros, semanas enteras, meses enteros, de un tirón? ¿Usar ropa vieja y no ponerse maquillaje o tener que parecer fuerte todo el tiempo?

Pasó el tiempo. Ella silbó.

—¿No sería genial?

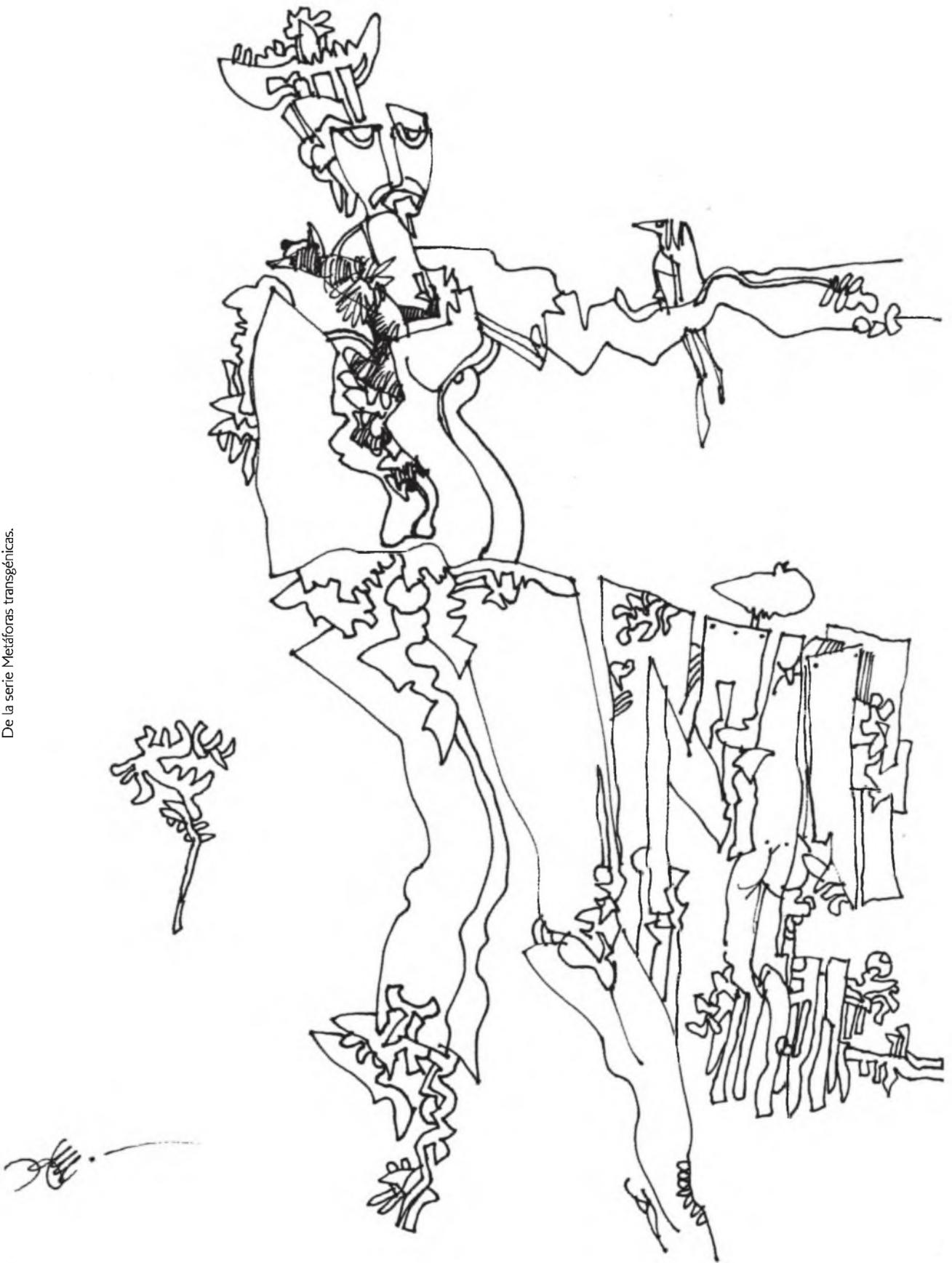
—¿Qué?

—Ser un adulto. ¿No te parece?



Detalle de cuaderno de dibujos.

De la serie Metáforas transgénicas.



Una mirada hacia atrás: reconstruyendo la historia

(NARRATIVA HISTÓRICA PERUANA)

M. Ángeles Vázquez ■

“
La interpretación y transformación de Wiracocha, los movimientos históricos como el Taki Oncoy, el hallazgo de la tumba del señor de Sipán o la Ciudad Sagrada de Caral son, asimismo, acontecimientos que diseñan nuevas incógnitas acerca del devenir histórico peruano.”

La literatura hispanoamericana se deriva, en gran parte, de las crónicas de la conquista de América, que reescribe la historia, la problematiza y la desacraliza. Pero el único recurso escritural que los cronistas poseen es la alucinación y sorpresa de estos ante la apasionante visión que les ofrece no solo la geografía americana, sino su extraordinaria cosmogonía. En palabras de Alfonso Reyes, su aproximación describe hechos históricos con la más pura “fantasía poética”. Es lo que Fernando Aínsa desarrolla en su obra *En búsqueda de la utopía* cuando afirma que la primera reacción del foráneo frente a estas tierras fue la de admiración y sorpresa y la necesidad de inventar la palabra para nombrar lo desconocido¹. Un antecedente explícito en la narrativa peruana serían las famosas *Tradiciones peruanas* (1872), de Ricardo Palma, quien las reelabora desde una perspectiva histórico-literaria, y donde observamos que muchas de sus “tradiciones” están impregnadas de elementos más imaginativos que reales. La novela histórica ha sido y es la herramienta desde donde la creación literaria sirve para articular y resemantizar el presente con el pasado, hecho que nos permite, a través de este *corpus* narrativo, ahondar en las raíces de una amplia gama de posibles ficcionalizaciones históricas en las que el autor se interroga por el devenir de los procesos en los que discurren dos grandes cimientos: Hispanoamérica y la historia. La discusión sobre lo considerado histórico ha llevado a los críticos a exponer múltiples criterios y posturas, la exploración de la verdad y la identidad dentro del abigarramiento multiétnico americano facilita un

vasto texto cultural; así, las diferentes perspectivas que los analistas han realizado de las culturas pasadas plantean trascender al tiempo cronológico a través del discurso histórico, sin embargo, este fenómeno no atiende a un único proceso estético². El novelista fija su mirada en la historia de su pueblo y revisa el proceso de formación en la búsqueda de personalidades célebres a los que interroga, recurriendo no solo a la maniquea visión de la fuente oficial, que no siempre son artífices de la verdad: cuestiona el pasado y el presente para comprender con mayor nitidez las situaciones en las que le ha tocado vivir, para procesar una visión —sin edulcorantes ni fisuras— crítica y alternativa, sustentada con el uso de muchas disciplinas auxiliares. De aquí la complejidad de su análisis y definición metodológica, ya que en palabras de Kurt Spang es “un género híbrido, mezcla de invención y realidad”. Y añade:

Todo esto hace que la novela histórica sea un subgénero relativamente complicado. De hecho, la dificultad mayor para el novelista histórico residirá en encontrar el equilibrio estable entre el elemento y los personajes históricos y el elemento y los personajes ficcionales sin que uno de los dos aspectos ahogue al otro. (1998,15.)

Fernando Aínsa, Alexis Márquez y Seymour Menton³ son los primeros que acometen el estudio de la última narrativa histórica latinoamericana, examinando la necesidad

colectiva de la búsqueda de una identificación que integre su imaginario histórico, tanto particular como colectivo. Menton asegura que, desde 1979, la nueva novela histórica⁴ (tal y como él la denomina) ha reaparecido con vigor insólito, de hecho, desde 1993 se han publicado al menos cincuenta novelas históricas. Peter Elmore, en su ensayo *La fábrica de la memoria* (1997), también se interroga acerca de los procesos que fueron necesarios para definir los rasgos de la novela histórica en Hispanoamérica. Para ello, realiza un camino por los orígenes del pensamiento histórico-filosófico para caracterizar su desarrollo, pero la pregunta primordial de la obra es aquella que evalúa cómo ciertas novelas representativas del género histórico cumplen un papel fundamental en la fundación de lo nacional y en la construcción de una cultura autóctona.

Centrándonos en el espacio de la narrativa peruana —que tradicionalmente fue un género o subgénero ocasional—, su producción resurge especialmente en la época de los ochenta (y se revitaliza en los noventa, para continuar hasta la fecha). Son muchas las obras de carácter histórico publicadas en estas dos décadas. Autores de diferentes generaciones y tendencias como José Antonio Bravo, Luis Enrique Tord, Alberto Massa Murazzi, Fietta Jarque, Enrique Rosas Paravicino, Guillermo Thorndike, Álvaro Vargas Llosa, Luis Nieto Degregori, Mario Suárez Simich, Fernando Iwasaki, Lucía Charún-Illescas, Jorge Salazar, Juan Manuel Chávez, Carlos Thorne y Sandro Bossio Suárez, entre otros, son los

que posibilitan un acercamiento al pasado, en materia de ficción, y los que incursionan en la subjetividad y el espacio privado a partir de los acontecimientos históricos que signan el proceso histórico de su país.

Pero este nuevo procedimiento en la narrativa peruana no es gratuito, se ajusta a una imperiosa necesidad sociocultural como uno de los cánones requeridos para que se sienten las bases de la novela histórica: la convulsa sociedad de los años ochenta en Perú, con la aparición del grupo Sendero Luminoso y con la enmascarada guerra civil que asola al Estado⁵. Se mira hacia atrás, para interrogarlo y entender la crisis del incierto presente. Dirá Spang:

No cabe duda de que las vivencias, sobre todo en épocas de crisis y conmoción general, constituyen un poderoso estímulo tanto de reflexión histórica en general como de creación de obras literarias que tematizan esta crisis (1998, 62).

El apogeo y energía que adquiere a finales de los años cuarenta la publicación de los primeros estudios monográficos de investigadores, antropólogos y etnohistoriadores como Ruth Shady Solís, John V. Murra, María Rostrowski, el controvertido Alberto Flores Galindo o Luis Millones, y los estudios llevados a cabo por la antropología social dentro del Proyecto de Perú-Cornell, entre los años 1951-1956, dan una vuelta de tuerca al enfoque que hasta entonces se tiene de la historia de

Perú. Los antropólogos se convierten en promotores sociales y técnicos, influenciados por la aplicación del método de la observación, hecho que supone una revolución respecto a la mirada que de la historia prehispánica se tiene hasta la fecha. La interpretación y transformación de Wira-cocha, los movimientos históricos como el Taki Oncoy, el hallazgo de la tumba del señor de Sipán o la Ciudad Sagrada de Caral son, asimismo, acontecimientos que diseñan nuevas incógnitas acerca del devenir histórico peruano, que ahora tiene casi cinco mil años de historia y no tres mil, como se pensaba. Este es otro de los motivos por el que algunos escritores recurren a la historia, con el objetivo de indagarla en su diversidad y conjunto.

Como Mario Suárez analiza en su artículo “Cuando el pasado nos alcance” (2005), una de las características que engloba a una parte muy significativa de la producción narrativa publicada a partir de los años ochenta en Perú es la unanimidad de los siglos XVI y XVII a la hora de elegir temáticamente el desarrollo de sus novelas —aunque tomadas desde diferentes perspectivas y posiciones ideológicas— y por extensión los que abarcan la Conquista y la Colonia, entre los que destaca Suárez aquellos textos que ficcionan sobre el cerco del Cuzco, los incas rebeldes de Vilcabamba y el Taquí Oncoy, ya citado. Y otra apreciación que señala muy acertadamente es el carácter marginal (o metamarginal, como él lo define) de los personajes que se agitan en sus obras.

Extrapolando el pasado al presente, podemos decir que todos estos personajes representan la posición y el sentimiento de muchos artistas/escritores frente a una guerra civil que enfrenta de un lado un movimiento insurgente de naturaleza polpotiana, y del otro a unas fuerzas represoras de carácter fascista. Entre ellos, era imposible designar un bando. Solo es posible resistir a ambas desde una lucidez que implica denunciar el sinsentido de un enfrentamiento brutal y fratricida, aunque ello signifique marginación y proscripción. (2005, s/p)

Ajustándonos a la producción de algunas obras históricas publicadas en la etapa que nos ocupa, tomemos como ejemplo clarificador al historiador y antropólogo Luis Enrique Tord (Lima, 1942), que desarrolla esta temática con un tono y estilo peculiar en los relatos de *Oro de Pachacamac* (1985), en *Espejo de constelaciones* (1991), en *Fuego secreto* (2006), donde dilucida el imaginario simbólico como vía de comprensión de la *verdad* del mestizaje peruano, o en *Sol de los soles* (1998), novela vibrante que reconstruye el cruento periodo de alrededor de 1572, año en que el virrey Toledo destruye la última monarquía inca de Vilcabamba. Otras peripecias diversas se entrecruzan con habilidad novelística y con enérgica imaginación. Tord ausculta la realidad desde su propia producción ficcional con métodos provenientes de su formación académica y su itinerario intelectual, y lo realiza con la con-

vicción del poder de la literatura que se emparenta con la historia de Perú:

Es por ello que desde muy temprano creí firmemente en que las crónicas del siglo XVI fueron el más fascinante y firme inicio de nuestra literatura escrita. Su entremezcla de realidad, fantasías, ansiedades, tragedias, destrucciones, edificaciones, búsquedas afanosas y enfebrecidas de Dorados y Paititis, forja [...] el primer fresco monumental de nuestro país (1989, 306).

Por otra parte, el profesor y escritor José Antonio Bravo (Tarma, Perú, 1937), perteneciente a la llamada generación del 50, comparte su vasta trayectoria literaria con el derrotero seguido por la narrativa peruana de las últimas décadas. Como muchos escritores de su generación, en sus primeras novelas incorpora el universo urbano-popular junto con las entonces novedosas técnicas narrativas y con la creación de un lenguaje que retrata los giros y modos de los habitantes de la urbe limeña de los años cincuenta y sesenta, en un afán por definir la silueta del espacio discursivo peruano. José Antonio Bravo, desde el taller de narración y su trabajo docente en la Universidad de San Marcos, ha sido el principal impulsor y animador de la narrativa histórica entre las generaciones de escritores de los años ochenta y noventa. Con la publicación de su novela polifónica *Cuando la gloria agoniza* (1989), y con *La quimera y el éxtasis* (1996), Bravo sienta los pilares de lo que

él entiende debe ser la nueva novela histórica en Perú. A través de sus textos, podemos hallar las principales coordenadas teóricas, que seguirán años después escritores como Francisco Carrillo, Sandro Bossio o Mario Suárez Simich. Aunque existen otros estudiosos ya citados, José Antonio Bravo es el primero en reflejar en sus textos históricos el marco técnico preciso, con la incorporación temática de una violencia —que surge en Perú a partir de los años ochenta— que se inserta en el hilo argumental de sus novelas, y desde donde pueden rastrearse las raíces de la historia peruana, o lo que el autor define como subtítulo en *Cuando la gloria agoniza* como “ensayo novelado”:

El ensayo novelado vendría a ser una modalidad de la narrativa, que tiene sus raíces, probablemente, en las crónicas, en las visitas, en los anales y en todos aquellos textos que, con un margen relativo de confiabilidad, han ido haciendo la historia de nuestro continente (1989, s/p).

Y se sirve de este ingrediente para manifestar al lector el sufrimiento de los indios, la crueldad, la avaricia, la lujuria de los blancos, una cosmogonía que enlaza la vida y la muerte. Un mestizaje cultural de indios, blancos, negros, mestizos, mulatos y zambos plagan de perversidad y soledad el ambiente de la novela. “El destino sonaba a muerte”, dirá el personaje Irere Mayó, segregado por la sociedad del siglo XVI. También, en un esfuerzo por

contribuir a instituir la memoria colectiva y la reconstrucción de una realidad pretérita, Mario Suárez Simich (Lima, Perú, 1963) apela a la convicción de que lo descrito es un testimonio supuestamente no ficcional. El avance de la narración epistolar en su segunda novela, *El tiempo que muere en nuestros brazos (Cartas a Silvia)* (2004), así lo corrobora. La obra, recreada en la historia de amor del mítico escritor arequipeño Mariano Melgar (Arequipa, 1791-1815) —precursor de la sensibilidad romántica en América y autor del yaraví— y su poetizada Silvia, el gran amor de su corta vida, que inmortalizó e idealizó en hermosos y lacerados versos.

Su trayectoria biográfica se resuelve con la utilización de soportes textuales documentales, como lo son las cartas halladas en Aranjuez, con la novedosa incorporación de fragmentos de vales de la música criolla peruana donde Suárez traslada el sentimiento conmovedor de sus letras amorosas insertas en el adelantado romanticismo de Melgar. Así, identificamos fragmentos como “Deja, Silvia, que yo muera y que en paz descanse; anota que soy el hombre que con tu amor mataste” (*De Ídolo*) o “—Sí ha de matarme, señor, en buena hora, pero máteme de frente” (*De Canto a Luis Pardo*). El uso del modelo epistolar, que carece de una rica tradición en Perú, permite al autor favorecer la combinación de distintos géneros literarios que, a diferencia de otros documentos históricos, ilumina las zonas de silencio y nos abre el pensamiento libertario y la exaltación patriótica de Melgar, estructurado formal-

mente en las cartas escritas a su amigo José María Corbacho, mientras que el aliento romántico de la obra le corresponde a su inefable Silvia.

En esta versatilidad de voces hallamos, en el territorio de sus cartas, cómo la escritura se abre en otra dimensión, donde el lector reconoce que las palabras son abrazos, mientras, en el rastro de las despedidas y el dolor del recuerdo, se organiza la fascinación por el devenir poético.

Su primera obra, *El paraíso del Arcángel San Miguel* (2003), ambientada en el siglo XVI, refiere la vida y muerte de Segismundo Fugger, hijo de don Martín Fugger, que fue enviado a las Indias Occidentales y se desconoce su paradero. El narrador-autor, escribano del rey en 1551, con un discurso directo y como puente entre el contexto y un texto que provoca efectos para crear verosimilitud, aplica el paralogismo como productor de verdad histórica en la obra, ya que subjetiviza lo histórico sin perder la ilusión referencial que desea crear en el lector. Su léxico se adapta —en perfecta armonía— a la época, y contribuye a reconstruirla y revivirla. La organización y ficcionalización de la realidad pretérita del Perú se articula a partir de elementos extratextuales que casi siempre son reconocibles y que abundan en la historiografía, pero, sobre todo, por la fascinación mimética que produce la inmensidad de la cosmografía americana. Es por ello que las novelas de Suárez Simich poseen esa densidad histórica en la que se distingue un propósito de recuperación arqueológica, y aunque lo relatado son acontecimientos,

estructuralmente, no solo prima la acción sobre el espacio y el personaje. El resultado son novelas que comparten el estatuto de lo fidedigno, pero a la vez poseen la intemporalidad e intimidad de unos personajes textualizados a través de un riguroso espacio simbólico. *El Llanto en las tinieblas* (2003), de Sandro Bossio Suárez (Huancaayo, Perú, 1970), obra ganadora en el concurso de Novela Corta 2001, con un lenguaje diestramente elegido (el autor rotula sin pudor su erudición y extenso conocimiento bibliográfico), en apenas 100 páginas nos introduce a través de la sensualidad de la música, en una historia de amor que sobrevive a la convulsa sociedad del siglo XVII en las costas peruanas. Sus referentes históricos socioculturales son los que nos permiten ubicar la trama temporalmente que, con gran fantasía y con un manejo extraordinario de las técnicas narrativas propias del género, despliega constantes sucesos insólitos teñidos con pasajes de penetrante erotismo. El mayor logro de la novela de Bossio, tal y como afirma Luis Jaime Cisneros, es “que en ella se recrea con pasmosa espontaneidad y, con seguridad extrema, léxico y giros expresivos de los siglos XVI y XVII. A partir de ese lenguaje antiguo, se crea un cierto ritmo narrativo sumamente versátil, con elementos clásicos pero también modernos, que le otorga al autor la libertad de cambiar”. En *El Llanto en las tinieblas*, la columna vertebral de la novela es la fascinadora relación que se establece entre dos amantes marginados y marginales: Balmes, que sufre de una deformación que lo hace

repulsivo y un ser casi monstruoso, y lo convierte en un ser marginal pero liberado de su soledad y aislamiento gracias al maese ciego Lisardo Varela, que le inicia en la música (“Era consciente de que su existencia, literalmente, dependía de la cornamusa”, dirá Balmes) y lo convierte en un virtuoso de la gaita galesa, y Ligia María, estigmatizada por la prostitución desde la edad de trece años. Su belleza e intelectualidad se convierten, además, en pretexto añadido de extrema tragedia. Sus inclinaciones intelectuales la llevan a un conocimiento de su realidad y una toma de conciencia que la ponen en conflicto con las autoridades inquisitoriales. Entre Balmes, que cubre su rostro desfigurado —“Cuando salía a las calles, los hombres lo miraban con lástima o repugnancia, las mujeres se apartaban de su camino”—, y Ligia María, bajo la amenaza constante de la Santa Inquisición, se edifica una intensa y peligrosa historia de pasión *culta*, que se imbrica junto a otras invenciones circunstanciales en la novela, en una suerte de incitación al lector de implicarse en diferentes estadios de lectura, en los que se fusionan temas de la literatura gótica, despliegue erudito, erotismo y conocimiento esotérico. Otro escritor peruano (de origen japonés e italiano) es Fernando Iwasaki (Lima, 1961) que, tendente a las rupturas del género canónicas, mantiene una especial relación entre la verosimilitud histórica y la literatura. Sus libros cabalgan entre la memoria, el ensayo y la ficción literaria. Ha escrito recientemente *Neguijón* (2005), historia ubicada en la España cervantina del siglo XVII. Ya

desde *Inquisiciones peruanas* (1994), Iwasaki nos plantea su personal enfoque de la historia. Una mirada mordaz y ácida donde el humor y la ironía sazonan sus argumentos y nos llevan a observar el pasado con una perspectiva crítica que subvierte al presente. Pero a la vez, las raíces de su narrativa se alimentan de un profundo conocimiento de la época y de su espíritu, reflejados ambos en el original diseño de sus personajes. Fernando Iwasaki, a lo largo de su producción narrativa, ha ido planteando a sus lectores una propuesta lúdica, aderezada con un peculiar sentido del humor y construida sobre una sólida prosa, donde la articulación semántica y los variados recursos intertextuales se articulan como un espectáculo pirotécnico. El quevédico modo que Iwasaki usa tanto para artículos sobre fútbol, como para sus relatos o cuentos, ha confluído en su última producción, *Neguijón*, una atractiva y amena novela en la que estos mecanismos se edifican y cobran impulso, para ofrecer al lector un viaje singular por el Siglo de Oro español y, en este sentido, ha sabido combinar con destreza la erudición real con la fabulación de dos ciudades, Lima y Sevilla, abrumadas por un oscurantismo que tiene, a su vez, una lectura contemporánea. Hemos de señalar también el carácter distintivo de la obra narrativa de Enrique Rosas Paravicino (Cusco, 1948), que apela, tal y como afirma Jorge Nájjar, a los hallazgos lingüísticos que Rosas pone en boca de sus personajes, creando mágicas atmósferas poéticas dentro del marco de unas novelas que expresan inseparablemente su

cosmovisión andina.

En su obra *Ciudad apocalíptica* (1998) hallamos ya una expresión histórica afinada que se elabora a través de la figura de Joaquín de Fiori. Aparece, asimismo, Heraclio Bascuñán, personaje que exhorta hacia “la Edad del Espíritu Santo”, en 1720, época que golpea la zona de Cusco durante la peste. Paralelamente, las historias de aparecidos, condenados y de espíritus benéficos y satíricos tienen una presencia trascendental en su obra. Así, en el cuento que da título al libro *Ciudad apocalíptica*, la protagonista tiene *visiones* que se explican por sus facultades innatas, y en su novela *El gran señor* (1994) se finaliza con un diálogo mantenido entre fantasmas.

Es precisamente en *El gran señor* donde se interrelaciona pasado y presente con una inferencia marcadamente mágico-realista. Asistimos al principio de la novela a un “prodigio” en el que el cielo es cubierto por miles de aves, recurso hiperbólico que recuerda al maestro Manuel Scorza. Y en este imaginario mítico se halla la base primordial de los efectos mágicos narrados, que, desde un nivel textual, este hibridismo queda marcado en su obra por sus resonancias tanto andinas como las pertenecientes a la tradición bíblica.

La novela tiene por escenario la festividad de Qoyllur Rit’i, culto campesino con origen en la zona alta de la provincia del Cusco. Esta aparición extraordinaria de las aves está relacionada con un sobrenatural resplandor de las estrellas. En general, el carácter hiperbólico de las historias miríficas que describe Rosas se acerca a la poética del

realismo mágico latinoamericano contemporáneo. Por otra parte, su inquietud histórica se manifiesta a través de un discurso sincrético que recrea su referente extratextual, así, la importante e imprescindible incidencia de la tradición oral en su producción literaria, fenómeno que también se desarrolla en el narrador peruano Óscar Colchado Lucio. El aspecto histórico de sus mitos —que no necesitan ser sometidos a un riguroso examen de comprobación empírica— son el eje constitutivo y estructurador de una obra narrativa que penetra en la *cultura* occidental a través de los códigos de la tradición quechua, para —con excelente prosa poética— reelaborarlos estéticamente y permitir que penetren más allá de una dimensión exclusivamente popular y folclórica.

Uno de los casos en donde confluyen la narrativa de la violencia y la histórica es el de Óscar Colchado Lucio (Ancash, Perú, 1947), autor de “Cordillera negra”, uno de los relatos más pulcros de la narrativa peruana, que establece en el discurso del texto una identidad que mantendrá en toda su vasta obra: el antagonismo entre blancos e indígenas. Recrea con inteligente pericia la rebelión de Atusparia, en 1885 (Ribeyro trataría de llevarla al teatro infructuosamente), desde una perspectiva andina y revolucionaria, con meridianos indicios de la poética de lo real-maravilloso arguediana. Tomás Escajadillo lo conceptúa como “el cuento individual más valioso y representativo de la narrativa ‘neoiindigenista’ posterior a 1971”.

Igual que Miguel Gutiérrez Correa (Piura, Perú, 1940), en la *Violencia*

del tiempo (1991), Colchado despliega en su obra la historia de la violencia contemporánea en Perú como temática recurrente, con la aparición inevitable del grupo Sendero Luminoso. Pero nuestro autor, además, dota a sus personajes de una concentración histórico-mítica que apoya la descripción de la violencia subversiva que se ha ido desarrollando en los últimos años. Así, en *Rosa Cuchillo* (1997), una de las más paradigmáticas novelas de Colchado, el peso de la narración recae en voces múltiples que simultanean la correlación entre dos mundos: el de los vivos y el de los muertos, el de los hombres y el de los dioses. En definitiva, los protagonistas sistemáticos del autor son caudillos indígenas o campesinos, vinculados todos ellos a los íconos culturales andinos. Repetirá la fórmula también en *¡Viva Luis Pardo!* (1996), un legendario bandolero, personaje de la tradición oral que la evocación colectiva de los pueblos ha mantenido íntegro.

Pero, además de las obras citadas, son muchas otras las que se ajustan a ese nuevo universo creativo: algunos relatos de *Señores destos reynos* (1994), de Luis Nieto Degregori; de Carlos Thorne, *El señor de Lunahuaná* (1994) y *El encomendero de la adarga de plata* (1999); *Yo me perdono* (1998), de Fietta Jarque; *Malambo* (2001), de Lucía Charún-Illescas; *La piedra. Un instante en el ombligo del mundo* (2002) y *El último día de Francisco Pizarro* (2003), de Alberto Massa Murazzi; Álvaro Vargas Llosa, en *La mestiza de Pizarro: una princesa entre dos mundos* (2003); la pulcra novela de Juan Manuel Chávez, *La derrota*

de Pallardelle (*La edad del olvido*) (2004); *Los papeles de Damasco* (2006), de Jorge Salazar; o de Guillermo Thorndike, la biografía novelada en tres tomos del héroe Miguel Grau: *Los hijos de los libertadores, La traición y los héroes y Caudillo, la Ley* (2006).

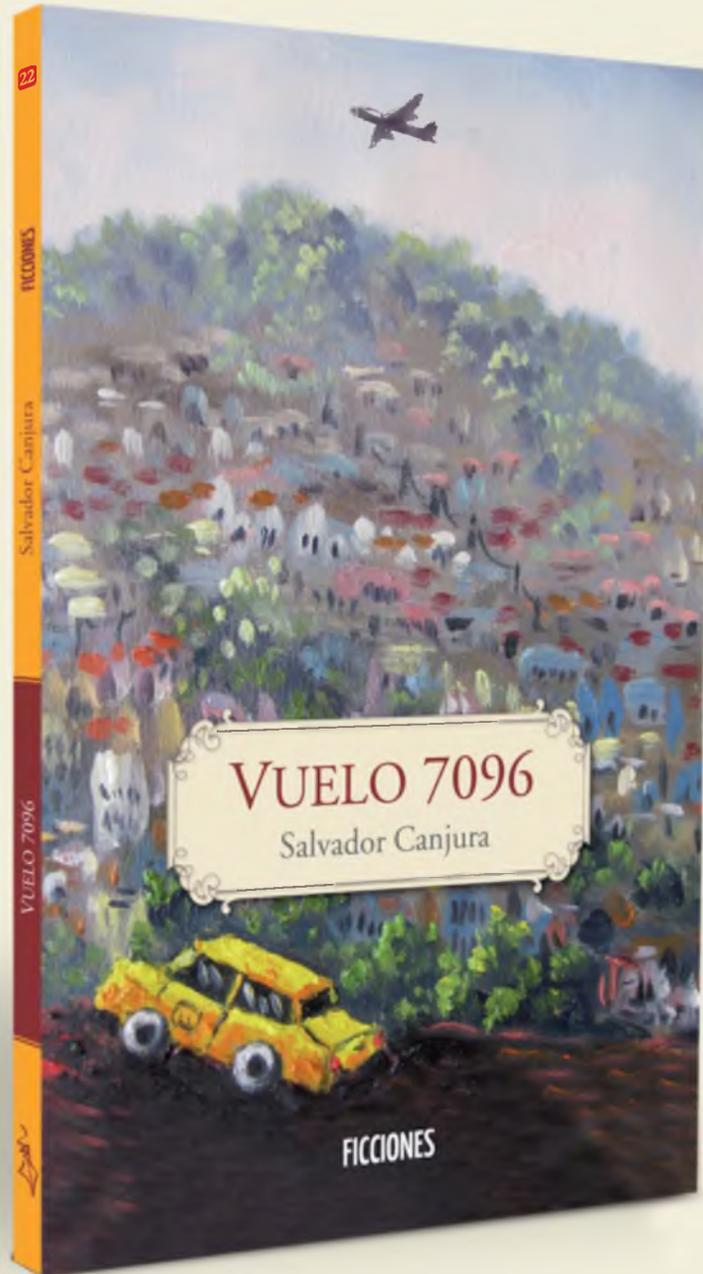
A modo de conclusión, hemos de reflexionar acerca de cómo la mayoría de las obras citadas confluyen en implantar acontecimientos pretéritos que aporten nueva luz a acontecimientos presentes, de los que se valen para enriquecer el conocimiento no solo de la historia, sino de la historia del hombre que converge con la historia del hombre peruano. Estas obras, además, contribuyen a pensar en el transcurso del tiempo como favorecedor de la desaparición de la amnesia del pasado y para conquistar un equilibrio entre Historia y Literatura, sin que el discurso aparezca como ficticio, labor, de todos es sabido, arduamente compleja y no siempre factible.

BIBLIOGRAFÍA

- Bossio Suárez, Sandro (2003). *El Llanto en las tinieblas*. Lima: Editorial San Marcos.
- Bravo, José Antonio (1989). *Cuando la gloria agoniza*. Lima: Okura Ediciones.
 - La quimera y el éxtasis. (1996). Lima. (Novela finalista en el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, reeditada en el año 2005 por la editorial Luis
- Alfredo Ediciones de Lima.)
- Colchado, Óscar (1996). *¡Viva Luis Pardo!*. Lima: Bruño,
 - Rosa Cuchillo*. (1997). Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal
- Elmore, Peter (1997). *La fábrica de la memoria*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Iwasaki, Fernando (1994). *Inquisiciones Peruanas*. Sevilla: Padilla Libros Editores.
- Negujón*. (2005). Madrid: Alfabara.
- Rosas Paravicino, Enrique (1998). *Ciudad apocalíptica*. Lima: Libranco Editores.
- El gran señor. (1994). Cusco: Municipalidad del Qosqo.
- Spang, Kurt. "Apuntes para una definición de la novela histórica", en *La novela histórica. Teoría y comentarios*. (1998, 2.ª ed.) Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Suárez Simich, Mario (2003). *El paraíso del Arcángel San Miguel*. Lima: Naylamp Editores.
 - El tiempo que muere en nuestros brazos (Cartas a Silvia)*. (2004). Lima: Naylamp Editores.
 - "Cuando el pasado nos alcance". Recuperado en: <http://www.editoraperu.com.pe/Identidades/88/generos.asp>, *Identidades*, n.º 88, Lima. 2005.
- Tord, Luis Enrique (1985). *Oro de Pachacamac*. Lima: Ediciones EL Virrey.
 - "Literatura e historia", en *Cide Hamete Benegeli, Coautor del*
- Quijote*. (1989). Lima: Ediciones Copé.
 - Espejo de constelaciones*. (1991). Lima: Australis, S. A.
 - Sol de los soles*. (1998). Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.
 - Fuego secreto*. (2006). Lima: Universidad Ricardo Palma.

NOTAS

- 1 En este sentido, Umberto Eco distingue que existen tres formas de acercarse literariamente a la historia: el "romance", que toma el pasado como fabuloso telón de fondo, como base para dejar volar la fantasía; la "novela de capa y espada", donde se inventan personajes y hechos sobre un fondo histórico; y la "novela histórica", cuyos personajes se comportan como lo harían los personajes reales de la época descrita (en *Apostillas a "El nombre de la rosa"* Barcelona: Lumen. 1984, pp. 80-81).
- 2 Así, encontramos obras disímiles como *Yo, El Supremo*, del paraguayo Augusto Roa Bastos, con un alto rango de historicidad, hasta el caso del argentino Abel Posse, en *Daimon y Los perros del paraíso*, en las que la ficción del autor hiperboliza hasta categorías antihistóricas.
- 3 Véase a Fernando Afinsa. "La Nueva Narrativa Histórica Latinoamericana". *Les Cahiers de Criaer*, Actes du Colloque de Rouen, Centre de Recherches D'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, Université de Rouen, n.º II, 1991, pp. 13-22, a Alexis Márquez. *Arturo Uslar Pietri y la nueva novela histórica latinoamericana*. Caracas: Contraloría General de la República, 1986. A Seymour Menton. *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- 4 Menton, Seymour, "La Nueva Novela Histórica" en *Caminata por la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica. 2002, pp. 178-181. Necesita cumplir con seis rasgos indispensables que la identifiquen: 1. Lo batjiano, es decir, lo dialógico, lo heterogléxico y lo carnavalesco; 2. La intertextualidad; 3. La metaficción o los comentarios del narrador sobre la creación de su propio texto; 4. El protagonista histórico; 5. La distorsión consciente de la historia por omisiones, exageraciones y anacronismos; 6. La subordinación de la reproducción mimética de cierto período histórico a conceptos filosóficos trascendentes y que aunque todos estos rasgos no se encuentren en cada una de las novelas históricas publicadas desde los años ochenta, el rasgo en común de todas ellas es el desarrollo de personajes históricos muy conocidos, como Cristóbal Colón, Felipe II, Goya, etc.
- 5 Véase a G. Lukács: "Las condiciones histórico-sociales del surgimiento de la novela histórica", en *La novela histórica*. México: Era. 1977, pp. 15-29.



“Johnson se lo había advertido al capitán. Usar su rango para atesorar a la única mujer de la expedición nos traería problemas...” (Salgamos a buscarlos)

“Esta nueva rutina de baile me agrada. Me deja agotada, pero me ha permitido enamorarme más de mi cuerpo. Me libero de todo temor...” (Noyeur)

“—Ese perro no es el problema, sino el otro, el negro. Ese es el que me preocupa, el que tiene alma de diablo...” (Cinco recuerdos de Firenze)



Vuelo 7096, de Salvador Canjura

Jacinta Escudos ■

La Dirección de Publicaciones e Impresos (DPI) ha publicado recientemente *Vuelo 7096*, el segundo libro de cuentos del escritor salvadoreño Salvador Canjura. Su primer libro, *Prohibido vivir*, fue publicado en el 2000 por Istmo Editores. Es decir, han pasado doce años de silencio entre un libro y otro. Doce años en los cuales el autor nunca dejó de escribir ni trabajar en sus textos.

La espera ha valido la pena. El trabajo empeñado muestra sus resultados. Si hay una característica común en los doce cuentos que componen esta colección es la limpieza de su narración, el pulido de los textos donde no hay lugar para adjetivos innecesarios, ni divagaciones, ni dispersiones del tema. Cada cuento está construido de manera coherente con el entorno que representa. Todas las tuercas están bien apretadas y la lectura procede sin chirridos.

No hay un tema común que enlace los cuentos del libro. Como el mismo autor señala, han sido seleccionados simplemente por ser sus predilectos. En ese sentido, la diversidad de los temas que aborda y su manera de hacerlo nos colocan ante un muestrario de asuntos diversos: lo grotesco, lo melancólico, los

pequeños sucesos de la vida, lo desconcertante. Hay incluso un par de cuentos que exploran la línea de la ciencia ficción: "Salgamos a buscarlos" y "La identidad de Mr. Gilbert".

Por otro lado, los cuentos de esta colección no transcurren en ningún lugar en específico (a excepción del mencionado "Salgamos a buscarlos", que ocurre en el planeta Marte, y "Cinco recuerdos de Firenze", que transcurre en la ciudad de Florencia, Italia). Esto permite que la lectura que se haga de las historias roce lo universal, aunque algunas características puedan relacionarlos fácilmente con el entorno salvadoreño, pero también con el centroamericano. Esto se mira acentuado por el uso del voseo entre los personajes. En "Un niño muy latoso con sesos de tomate", Canjura explora las posibilidades de lo grotesco dentro de lo cotidiano a través de la historia de un par de niños que piden limosna, y para ello explotan un par de características físicas inusuales. La historia, contada a través de la voz de una mujer, narra cómo estos niños adquieren la característica que llegan a explotar para pedir sus limosnas y la reacción de las personas al verlos. Una historia que, con pocas variantes, bien podría estar ocurriendo en cualquier país de Centroamérica.

“Me tomé la libertad” es un cuento donde un pequeño detalle es el pretexto para ir creando una secuencia de acontecimientos que se van escalando en la vida de un personaje, al punto de convertirse no solo en una pesadilla, sino de invertir el rol del protagonista con el del antagonista. Contado de manera humorística, el final provoca un sentimiento de compasión. “La mejor novela del mundo” es la historia de Matías Urbano, un profesor de una ciudad llamada Santa Alegría, que escribe durante 20 años la mejor novela del mundo. Los problemas para escribirla, para publicarla, y luego para hacerla llegar a sus lectores, todo está retratado en este cuento que sirve de alegoría de los mundillos literarios locales de todas partes. La creación de una ciudad particular donde ocurre la acción, así como algunos elementos de la vida pueblerina, el destino de sus personajes y una inundación que empeora las cosas, le dan a este cuento un aire macondiano, donde un universo propio ha sido creado para narrar una historia particular.

El cuento que en lo personal me causó mejor impresión fue “¡Los muertos a otro lado!”. El personaje central narra cómo a su propiedad son lanzados cadáveres de desconocidos; cadáveres que entierra

no sin antes despojarlos de sus ropas, que luego va a vender. El personaje ha estado internado antes en un psiquiátrico, y cuando le cuenta el asunto a su hermano, este no le cree, sugiriendo que todo está en su imaginación.

Me parece que el gran logro del cuento es la manera como Canjura juega con el lector, creándole una duda razonable que quedará o no explicada con el final. El hecho de no saber si lo que se está leyendo es imaginación del autor o del personaje que nos plantea el autor me parece un juego de espejos interesante. Porque aunque la historia no está referida a un lugar en particular, es inevitable pensar en la actual situación de muertos y desaparecidos por la que pasa El Salvador (aunque situaciones similares se viven en Guatemala y Honduras).

Ojalá el lector se atreva a leer este libro sin caer en el juego de las clasificaciones y etiquetas con que se suele caracterizar a los escritores nacionales, encasillándolos muchas veces en cajones que distorsionan la lectura. No hacerlo sería limitar la propuesta más rica que nos hace el autor, la serie de posibilidades, lecturas e influencias que se dejan entrever en sus textos.

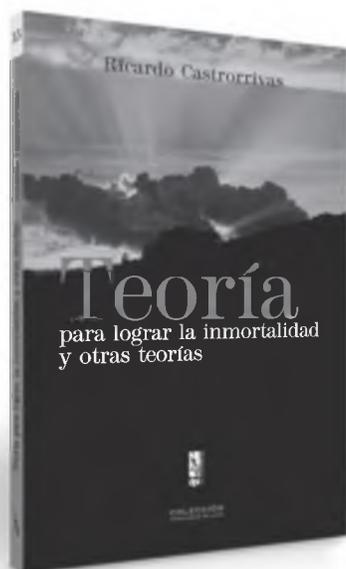
Los poetas del mal, de Manlio Argueta



Tres poetas, Henri Michó, Rubén Asturias y Pablo Vallejo, deambulan entre la realidad y los ensueños en un mundo propio: la Ciudad de los Poetas Muertos. Aunque sus vivencias transcurren en distintas partes del planeta, sus existencias están ancladas en una Centroamérica dominada por élites autoritarias. El título, inspirado en *Las flores del mal*, la emblemática obra de Baudelaire, anuncia una historia marcada por la crisis de la globalización, las migraciones centroamericanas y los nuevos espacios —y conflictos— culturales abiertos por estas. *El ars poética* de *Los poetas del mal* parte de la idea de que el narrador es un cronista de su sociedad: tiene como principio creativo la realidad que lo deslumbra o lo minimiza; reacciona con la palabra.

Manlio Argueta (1935) es uno de los escritores centroamericanos más importantes de nuestro tiempo. Su novela más reciente, *Siglo de O(g)ro*, fue publicada por la Dirección de Publicaciones e Impresos de El Salvador (DPI) en 2000. Actualmente, se desempeña como director de la Biblioteca Nacional de El Salvador.

Teoría para lograr la inmortalidad, de Ricardo Castorrivas



Esta obra desgrana una mitología urbana, cosmopolita, alucinada. Apareció originalmente en 1972, bajo la colección Nueva Palabra de la Dirección de Publicaciones e Impresos de El Salvador, e inmediatamente ganó adeptos, especialmente entre los jóvenes. Sus relatos operan como movidos por una corriente poética fresca, impetuosa, porque es una suma de crónicas, cuentos y microrrelatos que sorprenden por su agudeza imaginativa y calidad literaria a lo largo de casi cien páginas. Dividido en tres partes: las teorías, los brevicuentos y las crónicas, el autor ofrece un repertorio de relatos donde la imaginación y la sorpresa es la regla, con un estilo particularmente híbrido que a ratos oscila entre la literatura costumbrista y la vanguardista, así como entre la crónica pura y el relato espontáneo.

Ricardo Castorrivas (San Salvador, 1938) perteneció al grupo literario Piedra y Siglo, y con el tiempo ha adquirido la reputación de autor de culto. Entre su producción literaria se cuenta *Ciudades del amor* (poesía), *Las cabezas infinitas* (antología poética) y *Zaccabé-Uxtlá* (cuento).

Mundo de Chocolate

de Maura Echeverría



La escritora ofrece en esta antología poética un universo infantil a través del cual busca llegar a los pequeños lectores y compartir –en sus palabras– “trociitos de luz, de sabor y de fragancias” donde transforma en versos el mundo de los niños y evoca un entorno fundado en la principios y virtudes frente a una sociedad mecanizada. Por eso la autora exhorta a que sus lectores canten a la paz, la alegría y la esperanza de El Salvador. Su obra abarca los poemarios Voces bajo mi piel, Sándalo, Ritual del silencio, Cundeamor, Con la vida a cuestas, Desde el amor, Distancias, Laura, Confidencias con mi nieta y Otoño en el corazón, Poemas para Eunice y Sol de cariño.

Maura Echeverría, maestra, poeta, periodista y guionista de cine y televisión, Echeverría demostró su vocación por la docencia desde muy joven, así como su inclinación hacia las comunicaciones y la creación literaria. Nació en la ciudad de Sensuntepeque, Cabañas, el 3 de mayo de 1935.

El coleccionista

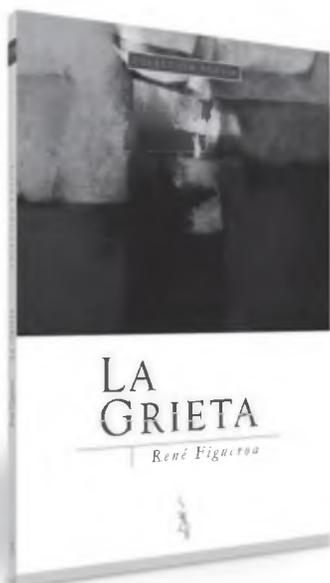
de Jorgelina Cerritos



La trama de esta obra de teatro para niños parte de una pregunta trascendental: ¿Qué harías si descubrieras que un personaje oscuro llamado El Coleccionista Macabro robará todos tus sueños para convertirlos en mariposas disecadas? Eso es lo que Margarita descubrió el día de su trece cumpleaños. Pero ni ella ni su amigo, El Mudo, dejarán que este personaje malvado siga destruyendo las ilusiones de todos, así que lucharán por defender sus sueños y los de todo el mundo a pesar de los riesgos que significa para una niña.

Jorgelina Cerritos, Premio Literario Casa de las Américas 2010 en la rama teatro, es una reconocida actriz y promotora cultural que –tras su éxito con la obra de teatro titulada Al otro lado del mar– siguió cosechando méritos hasta alcanzar el título en El Salvador de Gran Maestre en Dramaturgia Infantil 2004 justamente con El Coleccionista.

La grieta de René Figueroa



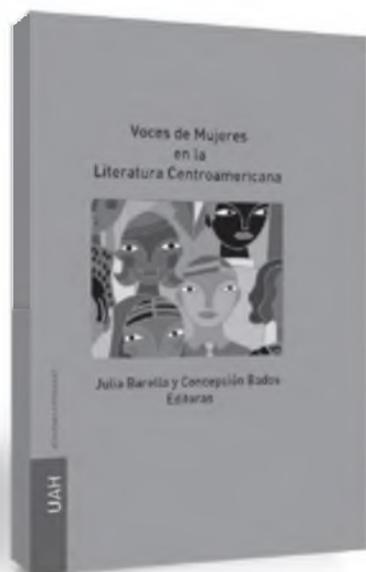
El poemario fusiona las obras *Pequeñeces* y *La grieta*, ambas ganadoras de los Juegos Florales de Santa Ana (2008) y Ahuachapán (2010), respectivamente. En ambas obras, el escritor realiza un recorrido por un mundo alterno que es descrito en cada uno de sus versos a partir de recursos sensoriales. Así el escritor nos lleva por una naturaleza crucificada, un paisaje penitente, casi agonizante, donde no penetran los ecos de la actividad humana, y en el que el poeta se enfrenta a un campo emotivo marcado por las tinieblas y el pesimismo.

René Figueroa, poeta, músico y fotógrafo, estudió Ingeniería Civil en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA) al tiempo que iba destacando por su poesía y música. Entre 2006 y 2007 fue miembro del Taller Literario de La Casa del Escritor que fue dirigido por el escritor Rafael Menjívar Ochoa.

Voces de Mujeres en la Literatura Centroamericana

UAH, Ediciones Críticas 03, Universidad de Alcalá, 2012

Julia Barella y Concepción Bados, editoras ■



El proyecto de investigación *Voces de mujeres en la literatura centroamericana* surgió del Programa de Humanidades e Intercambio Cultural entre la Universidad Autónoma de Nicaragua, en León (UNAN-León), y la Universidad de Alcalá, y contó desde su inicio con el apoyo de las embajadas de El Salvador, Honduras y Nicaragua. Financiado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), fue aceptado como un proyecto multilateral por la Red Interuniversitaria de Cooperación para el Desarrollo de Centroamérica (Red GIRA), ha sido asumido por la Escuela de Escritura de la Universidad de Alcalá de Henares (UAH) y ha contado con el apoyo de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) y Casa de América, en Madrid.

Las editoras. Con dos estudios introductorios, uno de Concepción Bados y Julia Barella, y otro de Helen Umaña, el libro incluye obras de Lety Elvir (Honduras, 1966), Gloria Elena Espinoza de Tercero (Nicaragua, 1948), Vidaluz Meneses (Nicaragua, 1944), Elena Salamanca (El Salvador, 1982), Helen Umaña (Honduras, 1942) y Laura Zavaleta (El Salvador, 1982).

Colaboran en este número

RUTAS

P. 9 **Carlos Cortés** (Costa Rica). Escritor y periodista. Es conocido por sus novelas *Cruz de olvido* (1999) y *Tanda de cuatro con Laura* (2002), y los cuentos de *La última aventura de Batman* (2010). Ganador del Premio Centroamericano de Novela "Mario Monteforte Toledo", 2012.

P. 17 **Tania Pleitez Vela** (El Salvador). Doctora en Filología Hispánica y colaboradora de la Unidad de Estudios Biográficos, Universidad de Barcelona. Forma parte del proyecto *Análisis de situación de la producción artística de El Salvador* (Fundación AccesArte, El Salvador).

P. 23 **Vanessa Núñez Handal** (El Salvador). Reside en Guatemala. Ha publicado en F&G Editores las novelas *Los locos mueren de viejos* (2008) y *Dios tenía miedo* (2011).

PUNTO FOCAL

P. 27 **Eny Roland Hernández Javier** (Guatemala). Fotógrafo cultural, especializado en retratos y fotografía urbana, moda y arte. Trabajó para *Magacín*, del periódico *Siglo 21*, de Guatemala.

P. 27 **Denise Phé-Funchal** (Guatemala). Escritora y socióloga. Ha publicado la novela *Las Flores* (F&G Editores, 2007), el poemario *Manual del Mundo Paraíso* (Catafixia Editores, 2010) y el libro de cuentos *Buenas Costumbres* (F&G Editores, 2011).

ÁLTER EGO

P. 35 **Carlos Cañas** (El Salvador). Premio Nacional de Cultura de El Salvador, 2012. Egresó de Bachiller en Arte y Teoría de la Escuela Nacional de Artes Gráficas (1937-1944); estudió Arte, Historia y Estética en el Instituto de Cultura Hispanoamericana de España (1954), y Literatura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

P. 35 **Eric Lombardo Lemus** (El Salvador). Escritor y periodista. Ha publicado el libro de testimonios *Érase otra vez en la calle* y participó en la *Antología del periodismo latinoamericano*. Estudió maestría y doctorado en Comunicación Social en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Fundó las revistas *Vértice* y *Planeta Alternativo* en *El Diario de Hoy* y fue *freelance* de medios como IPS, BBC y Xinhua.

INVENTARIO

P. 43 **Roxana Méndez** (El Salvador). Premio Gran Maestre de Poesía, El Salvador, 2003. Premio Nacional de Narrativa Infantil, 2011. Premio Alhambra de Poesía Americana para obra inédita, en España, 2012. Ha publicado los libros de poesía: *Memoria* (Universidad Tecnológica, El Salvador, 2004), *Mne-mosine* (DPI, El Salvador, 2008; y Ed. Bombadil, Suecia, 2011), *El cielo en la ventana* (Ed. Valparaíso, España, 2012) y *Clara y Clarissa*, en *Alfaguara Infantil*, en 2012.

P. 47 **Carmen González Huguet** (El Salvador). Escribe poesía, cuento, novela, teatro y ensayo. Imparte clases de Literatura, Historia de El Salvador e Historia del Arte desde 1997. Su obra ha merecido los más altos premios que concede el Estado de El Salvador en poesía y novela corta. También ha ganado el certamen hispanoamericano de poesía de Quetzaltenango, Guatemala en dos ocasiones (1999 y 2010), y el premio Rogelio Sinán de Panamá (2005).

Ganó en 2010 el Premio de poesía Rafaela Contreras, que concede la Asociación Nicaragüense de Escritoras (ANI-DE).

P. 49 **David Cruz** (Costa Rica). Poeta, narrador y periodista. Ha publicado *Natación nocturna*, ganador del Premio Nacional Joven Creación 2004 (Editorial Costa Rica, 2005) y *Trasatlántico*, Premio mesoamericano Luis Cardoza y Aragón 2011 (Editorial Cultura Guatemala, 2012).

P. 52 **Carlos Barberena** (Nicaragua). Grabador radicado en Chicago. Ha exhibido individualmente en Costa Rica, España, Estados Unidos, México y Nicaragua. También en importantes ferias de arte, bienales, museos, galerías y centros culturales alrededor del mundo.

P. 59 **David Alejandro Córdova** (El Salvador). Formación literaria en la Escuela de Jóvenes Talentos en Letras. Obtuvo el Premio Nacional de Cuento Joven en los XXIII Juegos Florales de Sonsonate, a inicios del 2012.

P. 61 **Arquímedes González** (Nicaragua). Narrador radicado en Holanda. Su obra ha sido reconocida en varios concursos literarios internacionales, como el Premio Centroamericano de Novela Rogelio Sinán, Panamá, 2012, y el II Premio Centroamericano de Novela Corta 2010, Honduras.

PRIMER PLANO

P. 67 **Helen Umaña** (Honduras). Licenciada en Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana. Es miembro de la Academia Hondureña de la Lengua y Premio Nacional de Literatura de Honduras (1989). Es autora de varios títulos de crítica literaria, antologías, ensayos académicos y de apreciación estética.

P. 77 **Beatriz Cortez** (El Salvador). Doctora en literatura latinoamericana por la Universidad Estatal de Arizona. Se especializa en literatura contemporánea y estudios culturales centroamericanos. Es profesora titular en el Programa de Estudios Centroamericanos y directora del Instituto de Investigaciones y Políticas Centroamericanas en la Universidad Estatal de California, Northridge.

P. 77 **Alexandra Ortiz Wallner** (Costa Rica). Doctora en Literaturas Romances por la Universidad de Potsdam, Alemania. En la Universidad de Costa Rica, obtuvo el título de Máster en Literatura Latinoamericana con una tesis sobre las representaciones de la violencia y el espacio en la novelística centroamericana de posguerra.

P. 77 **Verónica Ríos Quesada** (Costa Rica). Profesora de la Escuela de Ciencias del Lenguaje del Instituto Tecnológico de Costa Rica. Estudió Filología Española e hizo la Maestría en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Costa Rica. Realiza estudios doctorales en Literatura Hispánica en la Universidad de Texas, en Austin.

P. 77 **Silvia L. López** (El Salvador). Profesora titular de Literatura Latinoamericana y Estudios Latinoamericanos, en Carleton College. Sus áreas de investigación incluyen la modernidad social y literaria en América Latina, teoría crítica y cultural, y la Escuela de Frankfurt.

P. 77 **Yansí Pérez** (El Salvador). Es profesora en el Departamento de Español del Carleton College en Minnesota, Estados Unidos. Imparte clases de literatura latinoamericana contemporánea y su especialidad es la literatura centroamericana.

P. 77 **Ricardo Roque Baldovinos** (El Salvador). Profesor del Departamento de Letras de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA) de El Salvador. Obtuvo su Maestría en Literatura Comparada y su Doctorado en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Minnesota.

P. 77 **Edgar Esquit** (Guatemala). Investigador del Instituto de Estudios Interétnicos y profesor de la Maestría en Historia de la Universidad de San Carlos de Guatemala; Maestro en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS-Occidente), México; y Doctor en Ciencias Sociales por el Colegio de Michoacán, México.

P. 77 **Ana Patricia Rodríguez** (El Salvador). Profesora asociada del Departamento de Español y Portugués y el Programa de Estudios Latinos de los Estados Unidos en la Universidad de Maryland, College Park. Se recibió de la Universidad de California, Santa Cruz, con un doctorado en literatura.

P. 89 **María Mercedes Rodríguez Tinoco** (España). Licenciada en Filología Hispánica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz, 2005. Actualmente, en proyecto de tesis de la Maestría de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Rafael Landívar, Guatemala.

P. 95 **Juan Murillo** (Costa Rica). Escritor y editor. Publicó *La isla de los muertos* (cuento, Germinal, 2012), *En contra de los aviones* (cuento, ECR, 2011) y *Algunos se hacían dioses* (cuento, EUCR, 1996). Colabora con crítica literaria en el periódico *La Nación*.

P. 101 **María Ángeles Vázquez** (España). Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, ha realizado los cursos de Doctorado en Literatura Hispanoamericana, especializada en cuento fantástico y literatura peruana.

TINTA FRESCA

P. 109 **Jacinta Escudos** (El Salvador). Escribe novela, cuento, crónica, ensayo y poesía. Ganadora del I Premio Centroamericano de Novela "Mario Monteforte Toledo" (2003), con su novela *A-B-Sudario*. Textos suyos han sido traducidos al inglés, alemán y francés.

ILUSTRACIONES

Dibujos: Héctor Hernández (El Salvador). Artista gráfico-conceptual. Formado por las enseñanzas de Pedro Acosta, en las Escuelas Libres del Centro Nacional de Artes (CENAR) y en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad Dr. José Matías Delgado. Docente universitario. Asume la línea como el más coherente signo que mejor traduce la realidad y que da sentido a su expresión visual.

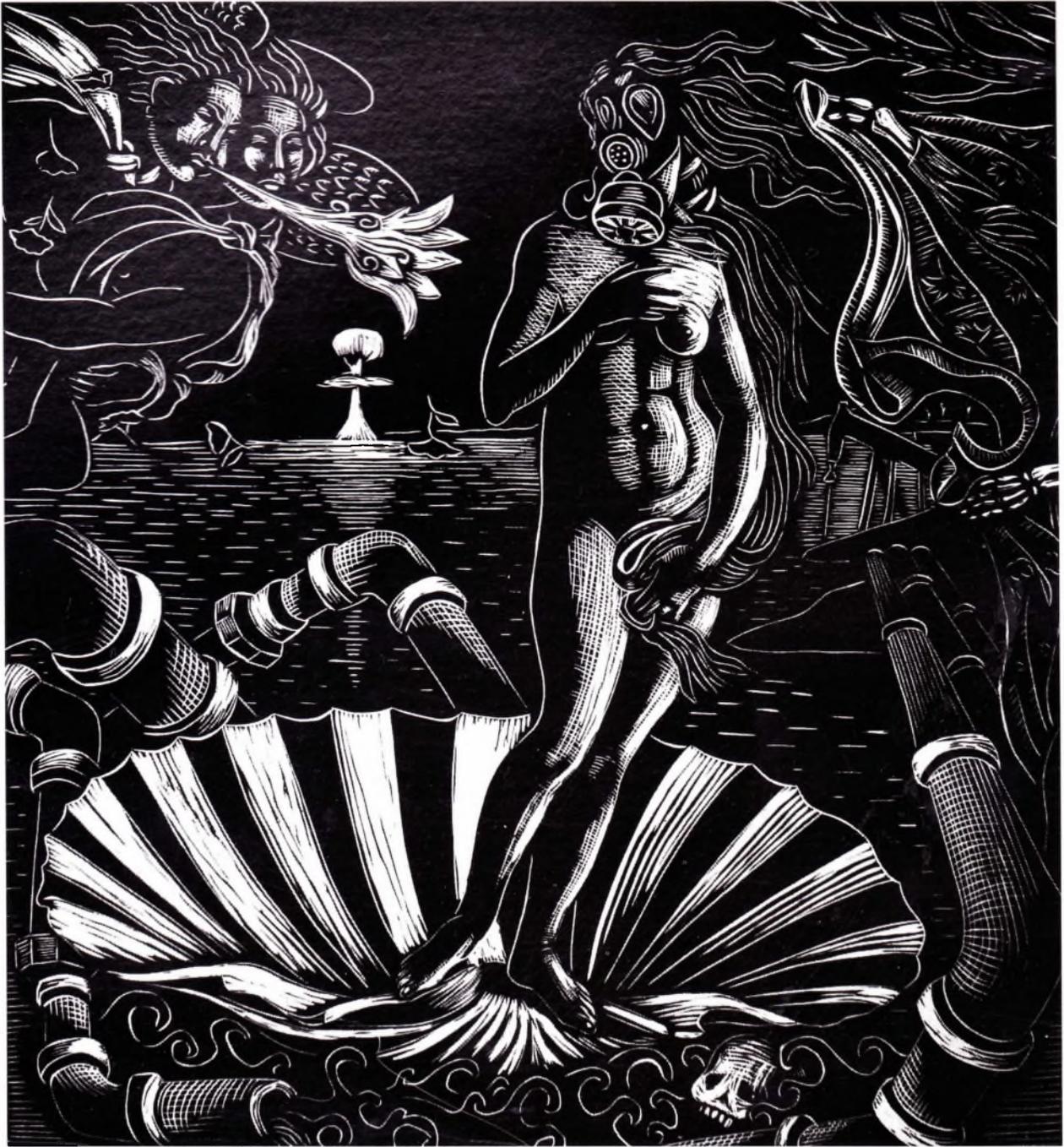
Fotografías de la sección *Alter Ego*: **Eric Lombardo Lemus**.

Grabados de la sección *Inventarios*: **Carlos Barberena**.

Fotografías de la sección *Punto focal*: **Eny Roland**

Hernández Javier.

Ilustraciones de la sección *Tinta fresca*: **Edwin Renato Mira**



Venus 2.0, grabado, Carlos Barberena.



SECRETARÍA DE CULTURA
DE LA PRESIDENCIA

