

CENTROAMERICANA

15

Cattedra di Lingua e Letterature Ispanoamericane

Università Cattolica del Sacro Cuore

2009



CENTROAMERICANA

Direttore: Dante Liano

Segreteria: Simona Galbusera
Dipartimento di Scienze Linguistiche
e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Via Necchi 9 – 20123 Milano
Italy
Tel. 0039 02 7234 2920
Fax 0039 02 7234 3667
E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

© 2009 Università Cattolica del Sacro Cuore - Diritto allo studio
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@unicatt.it (produzione); librario.dsu@unicatt.it (distribuzione)
web: www.unicatt.it/librario/centroamericana
ISBN: 978-88-8311-654-4
ISSN: 2035-1496

CENTROAMERICANA

15

INDICE

ANABELLA ACEVEDO LEAL

Hacia una nueva configuración de los espacios de la literatura guatemalteca 5

LINDA J. CRAFT

Conversaciones entre amigas (y amigos). La subversión de lo (ir)racional patriarcal en Pezáculos de Aída Toledo 15

ALEXANDRA ORTIZ WALLNER

Un mundo entre mundos. Aproximaciones a la dimensión árabe-americana de la narrativa centroamericana contemporánea 27

SERGIO RAMÍREZ

Mulatez y mulatidad 39

ALESSANDRA RICCIO

Dos americanos en París 53

RICARDO ROQUE BALDOVINOS

Para una filosofía del hecho menudo. Ambrogi y la crónica modernista 57

AÍDA TOLEDO

La escritura joven guatemalteca. A propósito de la poesía de Wingston González 87

HACIA UNA NUEVA CONFIGURACIÓN DE LOS ESPACIOS DE LA LITERATURA GUATEMALTECA

ANABELLA ACEVEDO LEAL
(Crítica literaria)

Y la interpretación es que donde uno pone su corazón, allí está su tesoro, lo cual significa, amigos y compadres, que está en los afectos el tesoro de uno, y no en el vil metal con que nos corrompemos. Y que uno, para responder a la pregunta del amigo Antonio, pertenece al país en donde tiene sus afectos, en donde su corazón echó raíces, en donde, como dijo el gran escritor, tiene enterrados a sus muertos.

(Dante Liano, *Pequeña historia de viajes, amores e italianos*)

No amamos nuestra tierra por grande y poderosa, por débil o pequeña, por sus nieves y noches blancas o su diluvio solar. La amamos, simplemente, porque es la nuestra.

(Luis Cardoza y Aragón, *Guatemala: las líneas de su mano*)

Un tema de debate durante mucho tiempo ha sido la existencia y el carácter de las literaturas nacionales, sobre todo cuando a lo largo de la historia se han visto enormes modificaciones en la geografía física del planeta, y se seguirán viendo, sin duda alguna. Belice era parte de Guatemala, por ejemplo, y ya no lo es, lo cual quiere decir que las personas que viven en Belice antes eran guatemaltecas y no lo son más, teniendo que aprender a nombrarse de forma diferente y, sobre todo, a apropiarse de una nueva identidad. Lo mismo sucede con la literatura beliceña, antes era parte de los acervos literarios guatemaltecos y ahora se identifica y enmarca dentro de su nueva identidad nacional. Esto que parece tan lógico puede tener implicaciones sobre la reflexión que se pueda hacer acerca de las múltiples posibilidades de acercarse a la representación de la

nación desde la literatura. Y sobre todo, de la reflexión sobre la naturaleza actual del estado-nación en relación a las producciones culturales de escritores que no necesariamente escriben desde sus países de origen.

Posiblemente el término que sea más útil para iniciar este ensayo es el de “comunidad imaginada”, entendida por Benedict Anderson como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es *imaginada* porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”¹. En relación con los orígenes del concepto de estado-nación, Anderson nos dice: “Esta reciente novedad sincrónica sólo pudo surgir históricamente cuando grandes grupos de personas estuvieron en posición de considerar que llevaban vidas *paralelas* a las de otros grupos: si nunca se encontraban, ciertamente procedían a lo largo de la misma trayectoria”². Lo fundamental aquí, entonces, no es tanto la definición de una nación en términos legales sino el sentido de pertenencia, y sobre todo de pertenencia a una historia común, aún cuando este sentido de pertenencia no sea precisamente el más afortunado.

Por otro lado, la discusión acerca de la nacionalidad ha sido frecuente en el espacio centroamericano. Dante Liano recientemente lo hace en el sugerente ensayo “Centroamérica, cultural/literaria: ¿comarca, región, zona, naciones?”: “si aceptamos que “Centroamérica” es un concepto, un proyecto, un *desiderátum* (¡la unión Centroamericana!) entonces sí podemos convenir en que habitantes tan diversos de países tan diversos (...) puedan acogerse bajo la misma concepción nominal: Centroamérica”³. Y más adelante: “Lo centroamericano “una abstracción necesaria para sacar adelante cierto razonamiento, un instrumento de trabajo útil para poder entendernos. Mejor aún: un proyecto, una utopía, un deseo de defensa y ataque dentro de un

¹ B. ANDERSON, *Comunidades Imaginadas*, Fondo de Cultura Económica, México 1993, p. 23.

² *Ibi*, p. 261.

³ D. LIANO, “Centroamérica, cultural/literaria: ¿comarca, región, zona, naciones?”, en W. MACKENBACH (ed.), *Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*, F&G Editores, Guatemala 2008, p. 52.

mundo que se nos presenta tendencialmente homogéneo⁴. Lo mismo se podría decir de Guatemala, un territorio pequeño con 22 comunidades étnicas diferenciadas, algunas de las cuales no se identifican las unas con las otras.

Pero más allá de estas nuevas definiciones de las geografías físicas se enfrentan también otras problemáticas igualmente importantes. Para muestra un botón. Hace algunos meses fui invitada a comentar el libro *Sueño en llamas*⁵, de Marvin de los Reyes, nacido en Guatemala en 1971 y emigrado a los Estados Unidos cuando tenía dieciocho años. Desde entonces no había vuelto y, sin embargo, el libro tiene como personaje central a un joven al que de niño le tocó vivir la quema de la Embajada de España en Guatemala en 1980 y quien es adoptado por una pareja estadounidense. La historia gira alrededor de este hecho y sus consecuencias en la vida del joven. Es, en resumidas cuentas, una reconstrucción de un hecho histórico en la vida del país, por alguien que se reconoce guatemalteco pero que ha pasado la mitad de su vida fuera del país y que seguramente no regresará a él de manera definitiva. Para el autor se trató también de una especie de “recuperación” de una identidad paralela a la actual, su identidad como guatemalteco transnacional, si es que este término es posible. Y al hacerlo se reconoce como parte de una comunidad particular, y no otra. Durante la presentación del libro, el autor de la novela comentaba cómo la Guatemala que él había dejado a mediados de los años ochenta ya no era la misma que la actual, lo cual lo había lanzado a un proceso de re-conocimiento de sus espacios nacionales, que él mismo reinventa cuando escribe, con apoyo de la memoria pero también de la investigación documental que realizó para poder escribir esta novela. Y es en este proceso de recuperación histórica – vivida o no – en el que Marvin de los Reyes parece encontrarse en otros guatemaltecos, primero a la distancia de su estar en los Estados Unidos, y luego cuando decide regresar a Guatemala nuevamente y se enfrenta a esa vida paralela que lo une a otros, aun desde California.

Seguramente en estos años que vienen más novelas como la de Marvin de los Reyes nos saltarán al paso. Novelas escritas sobre Guatemala por guatemaltecos que han vivido la mayor parte fuera de su país de origen pero

⁴ *Ibi*, p. 53.

⁵ M. DE LOS REYES, *Sueño en llamas*, Letra Negra, Guatemala 2008.

que se reconocen como ciudadanos del mismo, o quizás como sujetos de una doble ciudadanía, de una doble cultura. No por nada uno de los fenómenos más XX de este siglo está siendo precisamente la migración. Y no el exilio, como sucedió en el pasado ¿o es que esas migraciones contemporáneas son otro tipo de exilio?

Por supuesto, estas movilidades y modificaciones de pertenencia ciudadana debido a razones históricas, infortunios o decisiones personales son comunes a muchos países y territorios. Ya sea por exilios voluntarios o forzados, por razones económicas o académicas o por simples azares de la vida, lo cierto es que muchos guatemaltecos han visto modificada su relación con el país, ya sea dentro como fuera de Guatemala. Pensemos por un momento en las miles de personas que recientemente han tenido que salir en estas últimas décadas, primero forzados por el conflicto armado y durante la postguerra, luego por razones económicas, algunos de ellos para no regresar jamás y otros sin la posibilidad de integrarse legalmente a los nuevos países, especialmente los Estados Unidos.

Primeros y memorables exilios

Tres de los escritores guatemaltecos más leídos y difundidos en el extranjero, y cuya obra se reconoce como emblemática a la hora de hablar de una representación de la literatura guatemalteca, y de la *guatemalidad*, si es que es legítimo usar un término semejante, pasaron gran parte de sus vidas fuera de su país, y muchas de sus obras no fueron escritas en Guatemala. Me refiero, por supuesto a Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón y Augusto Monterroso. Los dos primeros vivieron parte de su juventud en Europa, como era acostumbrado en la época para aquellos que tenían intereses académicos y culturales. Los tres vivieron exilios políticos y, cuando éstos posiblemente ya no eran necesarios optaron por no volver a Guatemala, quizás porque ya nunca hubo un estado de justicia y democracia que los trajera de regreso, ni mucho menos el ambiente cultural que los países en donde pasaron el resto de sus vidas les ofrecía. Y sin embargo, al hablar de escritores guatemaltecos estos son algunos de los primeros nombres en venir a la mente, aún cuando en el caso de Monterroso, en varias ocasiones ha sido citado como escritor mexicano.

Miguel Ángel Asturias (1899-1974), por ejemplo, viajó a Europa a continuar sus estudios una vez graduado como abogado en su país de origen, primero a Inglaterra y luego a Francia, en donde estuvo de 1923 a 1933. En 1944 fue nombrado Agregado Cultural de Guatemala en México, en donde publica *El Señor Presidente*. En 1947 viaja a Argentina como Agregado Cultural de donde regresa a Guatemala un año más tarde. Cuando cae el gobierno de Jacobo Arbenz, Asturias sale al exilio hacia Argentina, en donde permanece hasta 1962. En 1966 es nombrado Embajador de Guatemala en Francia, en donde muere y está enterrado. Es decir, de los setenta y cinco años de su vida, prácticamente pasa cincuenta y un años fuera, con breves estancias en Guatemala y, sin embargo, en sus obras la presencia del país es innegable, casi una obsesión, pero una obsesión que lo lleva a recrear Guatemala de una manera excepcional.

Por su parte, Cardoza y Aragón (1904-1992) se traslada a Europa en los años veinte, en donde vive en diferentes países. Regresa a Guatemala en 1944, y años después se radica en México, en donde vive hasta su muerte; el libro *Guatemala: las líneas de su mano* (1955), fue publicado allí, fruto quizás de la nostalgia y de la necesidad de recrear su espacio original. En una de las primeras páginas de esta obra nos relata cómo se emociona al escuchar cómo una marimba empieza a tocar sones que se mezclan con el sonido de cohetes, gritos y campanas de una iglesia. Y nos dice: “No creo ser patriotero ni sentimental: simplemente se me reveló entonces, de nuevo, cuán definitivos son la niñez y el dominio de la tierra”⁶. Y más adelante, en el último capítulo del libro: “Haber vivido lejos cerca de un cuarto de siglo sin interrupción me permitió penetrar con ojos frescos en muchas de nuestras cosas, apoyado en el recuerdo, en el instinto y en la tierra guatemalteca que me llevé en la suela de los zapatos”⁷. El peso del origen, de las experiencias vividas en la infancia, de la memoria que recrea la patria son para Cardoza y Aragón, sin duda alguna, determinantes a la hora de acercarse a ésta a través de la palabra.

⁶ L. CARDOZA Y ARAGÓN, *Guatemala: las líneas de su mano*, Fondo de Cultura Económica, México 1993, p. 11.

⁷ *Ibi*, p. 451.

El caso de Augusto Monterroso es todavía más interesante en términos de su nacionalidad, pues nace en 1921 en Honduras, de padre guatemalteco y madre hondureña; a los 15 años su familia se establece en Guatemala y desde 1944 fija su residencia en México, país al que se traslada por motivos políticos. De hecho, fue en México en donde publicó su primera obra *Obras completas (y otros cuentos)* (1959). En *Los buscadores de oro* se refiere a su nacionalidad de la siguiente manera: “Soy, me siento y he sido siempre guatemalteco; pero mi nacimiento ocurrió en Honduras... En la misma forma en que nací en Tegucigalpa, mi feliz arribo a este mundo pudo haber tenido lugar en la ciudad de Guatemala. Cuestión de tiempo y azar...”⁸.

Nuevos exilios

Durante los años de la represión hubo escritores que dejaron Guatemala por diversas razones que no tenían que ver directamente – por lo menos en algunos casos – con el peligro de sus vidas sino con la búsqueda de otros espacios para el ejercicio de la literatura. Pienso inmediatamente en tres: Arturo Arias, quien desde los 18 años reside fuera, y desde 1970 en los Estados Unidos, con espacios de tiempo en Francia, México y Brasil, entre otros países; Luis Eduardo Rivera, que dejó Guatemala en 1970, primero para pasar algunos años en México y radicarse en Francia, finalmente; y Dante Liano, a quien los estudios y posteriormente la vida académica lo llevó a radicarse en Italia, en donde ha pasado prácticamente la mitad de su vida. Sin embargo, la lista podría aumentar: Franz Galich, en Nicaragua; Carlos Illescas, en México, Francisco Nájera, en los Estados Unidos. Y sin embargo, a nadie se le ocurriría pensar en ellos como en otra cosa que no sean escritores guatemaltecos, ni ellos posiblemente se asumen a sí mismos de otra manera. Es decir, el origen geográfico al final es lo que cuenta. Aunque más allá de ello también existe una profunda pero a menudo crítica identificación con el país.

En una entrevista realizada en 2003 por Juan Carlos Lemus a Dante Liano, éste comenta en relación con los largos años que ha pasado en Italia:

⁸ A. MONTERROSO, *Los buscadores de oro*, Alfaguara, México 1994.

No hay que ignorar los años anteriores a 1980, aquéllos en los cuales viví en Guatemala. Creo que lo más importante para mi vida de escritor ocurrió en esos años. Lo que escribo ahora es un intento por rescatar la memoria, mi memoria guatemalteca.

Y a la pregunta de si pensaba regresar a vivir permanentemente en Guatemala responde:

Si radicarse quiere decir tener raíces, las mías, por razones de ombligo, están en Chimaltenango y allí permanecen siempre. Vivo regresando a Guatemala, sólo que el camino es largo⁹.

Dos años después, en una entrevista concedida a Lucía Herrera, ésta le pregunta de qué manera influyó en su escritura el haberse ido a Italia, a lo que Liano responde:

No le sabría decir porque Guatemala no se me ha olvidado, porque insisto en la obstinación de seguir situando las historias que escribo en el territorio guatemalteco.

Mucha gente me dice “cuándo vas a escribir una novela italiana”, pero a mí sinceramente las únicas historias que tengo para contar son de aquí.

Es una cosa que me es natural. Cuánto ha influido el hecho de estar afuera, no le sabría decir, porque es evidente que uno fuera de su ciudad elabora un país mítico.

La literatura siempre es la reconstrucción ficticia de la realidad, nadie dice que la literatura es la realidad.

En lo que me ha ayudado mucho es en el lenguaje, porque como uno está en una isla lingüística rodeado de gente que habla otro idioma, se da cuenta que hay palabras y expresiones propias de Guatemala que son muy bellas, como por ejemplo “Tal cosa me da armonía”, es una expresión muy hermosa y poética,

⁹ Entrevista a Dante Liano por Juan Carlos Lemus, «Prensa Libre», 4 de mayo de 2003.

ese tipo de expresiones las va uno modelando y de repente en un pasaje dado dice aquí la voy a poner. Nadie puede escapar de ese condicionamiento cultural que le da su país¹⁰.

En una entrevista a Arturo Arias, también por Juan Carlos Lemus, el escritor comenta en relación a las ventajas y desventajas de vivir en el extranjero:

La gran ventaja es la de romper con el aislamiento cultural, tener con quién conversar, acceso a libros, a conocimiento. Asimismo, poder distanciarme de Guatemala me permite vivirla en mi imaginación, lo cual facilita la creatividad al filtrar lo desagradable de lo cotidiano (...).

La desventaja es el alejamiento gradual de la cotidianidad del país, y de los giros lingüísticos del habla oral, que van impidiendo con el tiempo que uno comente artísticamente sobre la nación, y lo vayan reduciendo a una literatura más introspectiva, cuyo anclamiento en el país se da en el paso por él, y en el pasado. Ya no en el presente.

Y a la pregunta de si piensa regresar a Guatemala, Arias contesta con una pregunta muy reveladora:

¿Acaso me fui alguna vez?¹¹

Es interesante, por otra parte, observar cómo hasta hace muy poco muchas de las novelas que tomaban como referente la historia contemporánea de Guatemala habían sido escritas precisamente desde el extranjero. Ya se mencionó aquí la obra de Miguel Ángel Asturias, que sigue siendo un referente obligatorio. Habría que mencionar también las novelas de Arturo Arias, en particular *Jaguar en llamas*. Y, por supuesto *El misterio de San Andrés*, de Dante Liano, que centra la historia en los hechos acaecidos en Patzicía en 1944. Y no que un escritor debe escribir únicamente sobre su país de origen, simplemente es que los entornos nacionales, la memoria y las ataduras

¹⁰ Entrevista a Dante Liano por Lucía Herrera, «Prensa Libre», 5 de octubre de 2005.

¹¹ Entrevista a Arturo Arias por Juan Carlos Lemus, «Prensa Libre», 25 de mayo de 2003.

emocionales con ciertos espacios son a menudo determinantes a la hora de situar una obra en un espacio geográfico particular. Tampoco afirmo que dentro de Guatemala no se escribe sobre Guatemala, pero esto es tema de otra reflexión.

Como expresaba al inicio de este ensayo, la desterritorialización, la migración forzada o voluntaria, el tránsito de un espacio a otro son y seguirán siendo fenómenos comunes en muchos países. En el caso particular de Guatemala, esto generalmente se ha dado por razones políticas, económicas y culturales y habla de la terrible realidad de un país que no termina de alcanzar un estado de justicia y de estabilidad que le permita a los ciudadanos contar con estructuras sociales y culturales lo suficientemente sólidas como para no sentir la necesidad de salir, temporal o permanentemente, a pesar de que la relación con su país original sea estrecha y constante, y a pesar también que posiblemente se empiece a vivir una especie de doble identificación con los nuevos espacios, sin dejar por esto de sentirse unido de una manera especial con su país de origen. Como Dante Liano bien señala en relación con el escritor guatemalteco Franz Galich:

Para esta época, Franz Galich se ha convertido en un perfecto nicaragüense de Amatitlán. Suceden estas cosas. Una persona puede ingresar, con fortuna, en una cultura, y al mismo tiempo, no deja de ser lo que sus orígenes le marcan. Habla como nicaragüense y bien se sabe la importancia de la lengua en la identidad de una persona. Aún más, se identifica con Nicaragua. Vive intensamente lo cotidiano de su país. Los nicaragüenses lo reconocen como uno de los suyos¹².

Así, Franz Galich, como muchos otros escritores, pasa a ser nicaragüense sin dejar de ser guatemalteco, paradoja que tal vez solamente la puedan entender las personas a quienes les ha tocado vivir fuera de su país de origen.

Una tarea posterior sería ahora la de analizar la representación de la nación en las obras de los escritores guatemaltecos que he mencionado aquí, confrontándola con la que escritores que han escrito sobre el país sin salir de él. Pienso por ejemplo en la narrativa de Adolfo Méndez Vides o de Rodrigo Rey

¹² D. LIANO, "Franz Galich (In memoriam)", *Centroamericana*, 2007, 12, p. 9.

Rosa, que tan bien han sabido retratar diferentes espacios y problemáticas nacionales. Pienso también en coincidencias como las de la novela *Hijo de casa*, de Dante Liano, y *Desde el lado oscuro*, de Oswaldo Salazar, que elaboran sus novelas a partir de la reconstrucción novelada de hechos particulares reales, basados en una investigación hemerográfica que les concede a sus obras una engañosa calidad de verdad histórica.

No sé si en otros países la nación se presente de manera tan obsesiva en su narrativa, como lo intuyo sucede en Guatemala y, de confirmarse esta intuición, ¿qué puede decir sobre la identidad y la conciencia nacional de esa comunidad imaginada de la que nos sabemos parte?

CONVERSACIONES ENTRE AMIGAS (Y AMIGOS)

La subversión de lo (ir)racional patriarcal en Pezóculos de Aída Toledo

LINDA J. CRAFT
(North Park University – Chicago)

Barroco en su fusión de opuestos, vanguardista en su declaración de androginia, el título de la primera colección de cuentos de la poeta Aída Toledo pregona su erotismo juguetón y provocador. *Pezóculos*¹ surge del contexto contemporáneo de la contestación del poder y la libertad – política, económica, sexual, literaria y artística – por las mujeres centroamericanas. Toledo ha dicho de sí misma que es una de las “francotiradoras sexistas” de Guatemala², mujeres inspiradas por las palabras de Ana María Rodas a reclamar territorio anteriormente ocupado sólo por hombres. La crítica salvadoreña Beatriz Cortez ve que los textos de estas mujeres son un “rompimiento con el contrato patriarcal”; éstas se constituyen como sujetos, no objetos, del deseo³. La mujer se defiende como “vigorosamente dueña y protagonista del disfrute erótico”⁴ y de otros derechos humanos. La representación y expresión de esta sexualidad adopta nuevas formas, a veces tabú en el pasado, como ha observado Teresa De Lauretis: “It is only in

¹ A. TOLEDO, *Pezóculos*, Editorial Palo de Hormigo, Guatemala 2001. De ahora en adelante, las citas de este volumen van entre paréntesis.

² ID., “En el performance y la instalación: espacios imaginarios de artistas guatemaltecas”, en M.E. IRIARTE-E. ORTEGA (eds.), *Espejos que dejan ver*, Ediciones de las Mujeres no. 33, Isis Internacional, Santiago de Chile 2002, p. 155.

³ B. CORTEZ, “Los cuentos sucios de Jacinta Escudos. La construcción de la mujer como sujeto del deseo”, en O. PREBLE-NIEMI (ed.), *Afrodita en el trópico: amor y erotismo en la obra de autoras centroamericanas*, Scripta Humanística, Potomac (Md., USA) 1999, p. 111.

⁴ M. ZAVALA, “Poetas centroamericanas de la rebelión erótica”, en PREBLE-NIEMI (ed.), *Afrodita en el trópico*, pp. 245-259.

contemporary feminism that the notions of a different or autonomous sexuality of women and of non-male-related sexual identities for women have emerged”⁵ (“Solamente en el feminismo contemporáneo han surgido las nociones de una sexualidad autónoma o diferente de la mujer y también identidades sexuales no relacionadas a lo masculino”)⁶. Los cuentos de Toledo van a explorar varias de estas identidades en una estética dialógica posmoderna, reclamando espacio como escritora, como mujer sexuada, como ser humano.

Pezóculos es una joya literaria posmoderna. Toledo emprende “conversaciones” o diálogos tanto con los grandes escritores guatemaltecos – Miguel Ángel Asturias y Augusto Monterroso entre otros –, como con escritoras de un llamado “canon alternativo” latinoamericano – Diamela Eltit, Clarice Lispector, y Eugenia Gallardo (todas las que ya ha examinado Toledo en artículos críticos) –. En este sentido, es un libro sobre libros. Ofrece una re-lectura y una re-escritura de sus textos, una re-combinación híbrida de cartas, confesiones, cuentos de hadas, versos, fragmentos, memorias, sueños y fantasías bajo el signo de la parodia (una forma de imitación) y lo carnavalesco. Puede ser deconstructivo, en forma y en temática. Arturo Arias ha explicado la relación de lo erótico con la escritura subversiva según Bakhtin: “Eroticism makes it possible to recover the forbidden, the repressed, the grotesque, the irrational. The body ceases to be a self-contained system, and becomes a space of tolerance and liberating multiplicity”⁷ (“Lo erótico hace posible la recuperación de lo prohibido, lo reprimido, lo grotesco, lo irracional. El cuerpo deja de ser un sistema independiente, y se convierte en un espacio de tolerancia y una multiplicidad libertadora”). Sigue mostrando que una interpretación del dialogismo de Bakhtin se reúne con la teoría de Foucault en cuanto a la rebelión contra lo racional: éste celebra un espíritu libre de desorden creativo, de la destrucción en el sentido del fin de las ideas que explican el mundo en términos del mito del progreso. Reafirma la subjetividad del conocimiento,

⁵ T. DE LAURENTIS, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington (In., USA) 1987, p. 14.

⁶ Las traducciones son mías a menos de que se indique lo contrario.

⁷ A. ARIAS, “Gioconda Belli. The Magic and/of Eroticism”, en C. FERMAN (ed.), *The Postmodern in Latin and Latino American Cultural Narratives. Collected Essays and Interviews*, Garland Publishing, New York 1996, p. 189.

una epistemología de la imaginación y la irracionalidad: “The origins of both trends – the Bakhtinian and the Foucaultian – can be found in the postmodern space, facilitating the recognition of a cultural production that emphasizes the self-creation of a new subject by other than rational means”⁸ (“Los orígenes de ambas direcciones – la de Bakhtin y la otra de Foucault – se pueden encontrar en el espacio posmoderno, facilitando el reconocimiento de una producción cultural que enfatiza la auto-creación de un nuevo sujeto por medios que no sean necesariamente racionales”). Se rechazan las estrategias narrativas tradicionales exclusivas y limitantes. Es una estética sumamente ética, concluye Sandra Lorenzano, porque las rupturas y la fragmentación provocadoras señalan una postura minoritaria y anti-autoritaria “en el sentido más creativo del término”⁹. Así un texto como *Pezóculos* participa en este proyecto democrático posmoderno insertando con gran gusto las voces femeninas en el discurso literario público.

El contexto socio-político de un país como Guatemala ayuda a explicar la exuberancia y fuerza de la expresión erótica iconoclasta de las mujeres. En esta sociedad dominada por un catolicismo conservador y una cultura patriarcal, siempre se ha considerado un ejemplo de la “mala educación” – sobre todo para las mujeres – nombrar explícitamente las partes íntimas del cuerpo. Ha sido una sociedad represiva que “castiga el cuerpo desnudo”, según Toledo¹⁰. Ésta comenta el arte del cuerpo y de la sexualidad en un clima históricamente inquisitorial: “La desacralización de este tipo de elementos, nunca tocados por las generaciones guatemaltecas anteriores, con un lenguaje directo y despojado de la retórica tradicional, es uno de los aportes de esta generación en la tradición artística y cultural de Guatemala”¹¹. También, es una cultura de terror y miedo. Aunque los acuerdos de paz de 1996 abrieron ciertos espacios

⁸ *Ibidem*.

⁹ S. LORENZANO, “Prólogo”, en D. ELTIT, *Tres Novelas*, Fondo de Cultura Económica, México 2005, p. 12.

¹⁰ A. TOLEDO, “Variaciones culturales de las representaciones de lo femenino, en algunas obras de Miguel Ángel Asturias”, Actas del Coloquio Internacional *Miguel Ángel Asturias: 104 años después*, Revista *Abrapalabra*, publicación única, Universidad Rafael Landívar, Guatemala 2004, p. 94.

¹¹ *Ibi*, p. 89.

editoriales para la mujer¹², todavía existe un clima de violencia en el país. Es como si se hubiera cambiado una forma de violencia por otra: desde los ejércitos y guerrilleros de ayer a los pandilleros, mafias, compañeros y padres abusivos de hoy. En este contexto, escribe Jill Robbins, emerge la mujer-escritora que “opone a la violencia y la opresión que [la] rodea”, tomando su pluma de auto-defensa y luego de una ofensiva creativa “como la forjadora de un espacio erótico-amoroso que suplante el campo de batalla”¹³. En *Pezóculos*, ya no calladas, las narradoras toman el poder desafiando las amenazas y riesgos.

Los cuentos

Incluyo en el presente estudio referencias a cinco de los quince cuentos de la parte principal de la colección. Es importante hacer hincapié en el tono y ambiente de maltrato, violencia y subyugación con que Toledo abre *Pezóculos*. La narradora de “Perpetuos Horror”, el cuento inicial, recuerda en la primera frase los gritos del amante Manuel los cuales “empezaban con mierda... azotando mi memoria”, este “monstruo” Manuel quien le arrojaba “sapos y culebras por su lindo hocico” y le lanzaba objetos voladores delante de sus narices con las mismas manos que la acariciaban (19-20).

Ya establecida una atmósfera de brutalidad intensa, la narradora sigue con su re-escritura del cuento de hadas “Cenicienta” de los hermanos Grimm. Yo veo esta nueva interpretación como un saludo intertextual de Toledo a su colega Eugenia Gallardo, quien había revisado otro cuento bien conocido, la “Bella durmiente”, en su *No te apresures en llegar a la Torre de Londres, porque la Torre D Londres no es el Big Ben* (en el que la princesa no quiere despertarse). En la versión que escribe Toledo de “Cenicienta”, “Adiós Adiós”, no hay ningún príncipe azul, ningún baile en el palacio, ningún zapatito de cristal. La joven Mikaela es huérfana de padre – “personaje trivial de toda historia trivial” – quien la dejó con “la bruja de su última esposa” y unas

¹² A. TOLEDO, “Estrategias discursivas en el tratamiento del erotismo y la sexualidad en la poesía de mujeres guatemaltecas”, en J. FERNANDO CIFUENTES-A. TOLEDO (eds.), *Rosa Palpitante*, “Introducción”, Editorial Palo de Hormigo, Guatemala 2005, p. 24.

¹³ J. ROBBINS, “La poesía erótica femenina y la inscripción de la mujer en la cultura guatemalteca”, en PREBLE-NIEMI (ed.), *Afrodita en el trópico*, p. 153.

hermanastras aun “peores que la madre”, a quienes les hace de todo: les prepara la comida, les lava y plancha la ropa, les sirve, y “les [da] por tocarla por las noches y le [piden] todo tipo de caricias que ella suponía se hacía sólo con los novios” (22). Mikaela considera el suicidio, pero opta por la muerte de las demás. De una señora vecina, en este caso una verdadera “Hada Madrina”, Mikaela consigue una poción no de amor, sino de “odio, envidia, cólera, resentimiento, abulia y hastío” a fin de “regalarles [a sus hermanastras] un viaje al otro mundo” (22). Después de darles su “adiós”, se queda con una “voraz sensualidad” (23), habiéndose acostumbrado a sus atenciones. Lo que Toledo nos da aquí – claro, con una gran dosis de exageración y humor – es una inversión de la ilusión de las parejas heterosexuales que viven felices para siempre. La neurosis y psicosis que afligen a la joven resultan del abandono, la crueldad y el maltrato sexual. No es exactamente víctima Mikaela, sino algo cómplice con su nueva identidad. Tampoco es ella una *tabula rasa* sobre la cual un hombre pueda inscribir su deseo. Se ha convertido en sus hermanastras. “Adiós, Adiós” resulta en la “desacralización” de la mítica princesa.

En el cuento “Alegato de una tecuna”, Toledo dialoga con el Nobel laureado guatemalteco Miguel Ángel Asturias, y precisamente su novela *Hombres de maíz* (1949). En la novela, María Tecún abandona a su esposo ciego, Goyo Yic, quien nunca encuentra la razón y por eso se siente impotente, solo, rencoroso, marginado, traicionado, vencido, en resumen, en una posición de mujer en cuanto a las relaciones de poder, sugiere Arturo Arias en un artículo bien perspicaz¹⁴. Goyo Yic piensa que hubiera sido mejor matarla que ser desgraciado por ella. Arias explica que el proyecto de Asturias en *Hombres de maíz* fue el de integrar a los ladinos y los indígenas en una narrativa de la nación moderna. Pero no lo logró porque “su problema fundamental” fue la integración “del [sujeto] masculino (arriba) con el femenino (abajo)”. La identidad es contradictoria y fracturada.... El sujeto masculino, en este caso, se define entonces frente a esa otredad que es la mujer. Esa agresión que provoca

¹⁴ A. ARIAS, “Sujetos sexualizados, representatividad ambigua: articulación de lo masculino/femenino e identidad étnica en Miguel Ángel Asturias”, en I. RODRÍGUEZ (ed.), *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino/masculino/queer*, Anthropos, Barcelona 2001, p. 181.

separaciones está localizada en la base de la identidad, provocando aquel axioma de que uno se define siempre “en contra de aquello que casi siempre es”¹⁵. Arias ve actitudes contradictorias y una “tremenda crueldad” hacia la mujer en esta historia y otras de Asturias (¿misoginia machista y homosocial? ¿Homosexualidad latente?)¹⁶, debida en parte a su rígido conservadurismo católico¹⁷. Asturias asocia la mujer con el castigo y una falta de acceso¹⁸, y coloca al indígena en su lugar cuando ella se va.

La versión que escribe Toledo da una razón por la salida: “María lo dejó porque no se llevaban bien”, explicando que es imposible llevarse bien con un hombre que “grita y siempre quiere tener la razón, y que además irónicamente dice que es feminista” (26). ¡Si fuera feminista, supiera llevarse mejor con ella, no tuviera siempre que tener razón! Su actitud condescendiente proviene de su posición de privilegio y poder con respecto a su mujer. Después de que ella se va, él sigue pensando en ella erótica y físicamente, su cuerpo, sus ojos, su pelo rubio, porque “él arrastra ese complejo que se remonta a los orígenes de la conquista” (una palabra que puede sugerir algo histórico o algo más íntimo) (26). La narradora nota que María lo respeta, lo admira, aun lo ama porque él fue héroe en una guerra, “larga e inútil para los que no la vivieron” (26)¹⁹. Se pregunta si fue útil para los que sí la vivieron. En un tono lúdico, la narradora agrega que el hombre es un veterano de esa guerra, “en donde el amor se hacía hasta con las piedras”. Es una referencia al mito de María Tecún quien se transformó, según Asturias, en piedra, llamando como una sirena a los hombres ciegamente enamorados, hasta que caen en el barranco de al lado. En forma de piedra, ella se conoce como María la Lluvia, quien anima a todas las

¹⁵ *Ibi*, p. 189. Ileana Rodríguez está de acuerdo con estas conclusiones de Arias. I. RODRÍGUEZ (ed.), “Introducción”, *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales*, p. 23.

¹⁶ ARIAS, “Sujetos sexualizados, representatividad ambigua”, en RODRÍGUEZ (ed.), *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales*, p. 190.

¹⁷ *Ibi*, p. 200.

¹⁸ Prieto citado en Arias. *Ibi*, p. 190.

¹⁹ El cuento de Toledo no indica a qué lado pertenece el héroe-veterano en la guerra. Quizá no importe, parece decir; los derechistas, los izquierdistas todos son machistas. Por eso (y otras razones) fue inútil la larga “guerra de liberación”. Nunca alcanzaba a la mujer.

tecunas. Toledo explica en otro artículo que “María Tecún viene a ser una mujer colectiva, una mujer que va transformándose a lo largo del texto en otras mujeres”²⁰. Ella no tiene una identidad singular sino múltiple quizás buscando libertad. Toledo observa que “en esta construcción de la mujer, Asturias se encuentra en un nivel mítico, pero siempre bajo esa visión patriarcal en la que se asume presumiblemente incapaz de comprender las transformaciones modernas de la mujer, psicológica, social y culturalmente, salvo a través de la magia y el mito” (179). La María de “Alegato” se va “como María la Lluvia para convertirse paradójicamente en una tecuna posmoderna” (26). No tiene nada de mito ni magia. Se multiplica en contacto con las demás y sus historias.

El cuento de Toledo, “Cajita china”, muestra la solidaridad, o *sororidad*, con otras escritoras latinoamericanas, específicamente la chilena Diamela Eltit, en un pacto de autoconciencia, parodia e intertextualidad. Con su nombre de juguete infantil, “Cajita china” es una clásica *mise-en-abyme* posmoderna. En su artículo “Visiones discursivas a partir de la aparición de un canon alternativo” sobre Lispector, Eltit y Gallardo y el cómo narrar desde espacios femeninos, Toledo ha examinado las estrategias narrativas en textos de las tres escritoras, quienes “aparecen [entre otros/otras] desarticulando el discurso hegemónico”²¹. Son parte de un nuevo corpus literario formado por mujeres, una escritura desde los bordes: “Bien se ve”, dice la narradora de “Cajita china”, “que estar en los bordes es un símbolo en este libro y en nuestras vidas, en donde una/otra mujer (como yo) que escribe, pierde el poder paulatinamente” cuando deja de escribir (25). “Cajita china” es una reescritura brillante y breve de *Los vigilantes* (1994), novela de la chilena Diamela Eltit. En un gesto digno de Borges (para quien toda historia fue una reescritura de la misma)²², Toledo abre su cuento armando la trama de Eltit: “Este relato no es mío, en él una mujer le escribe al padre de su hijo, le reclama que piense que

²⁰ TOLEDO, “Variaciones culturales de las representaciones de lo femenino, en algunas obras de Miguel Ángel Asturias”, p. 179.

²¹ ID., “Visiones discursivas a partir de la aparición de un canon alternativo: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo y cómo narrar desde espacios femeninos”, *Revista Iberoamericana*, 2004, 206, p. 238.

²² O en el espíritu de este estudio podemos decir que Borges sería digno de Toledo, que él la anticipaba.

ella lo malcría” (24). ¿Es plagio de parte de Toledo? No, porque ella no pretende ser autora. ¿Es parodia? No exactamente, puesto que le falta el tono lúdico y humorístico que se encuentra en muchos otros relatos. Pero la narradora sigue de otra manera un discurso metatextual, comentando la composición del texto notando que se construye a base de las cartas, que no son verdaderamente cartas sino una manera de narrar la historia²³.

Estas “cartas” se las escribe la madre al tercer personaje del triángulo edipal, el padre. Éste se distingue por su ausencia. De todos modos, la narradora de Toledo nos dice que la madre informa que el padre es un hombre “cruel, calculador y sádico” (24); pero no nos dice que el padre lea las cartas, solamente que ella le contesta. Como los vecinos – “los vigilantes” – de la novela quienes espían a la madre y su hijo, el padre ejerce su control sin estar presente en el texto, lo que nos recuerda el terror eficiente inspirado por la operación del Panóptico de Bentham en los estudios de Foucault. La narradora de “Cajita china” concluye que la madre “está en sus manos” (24), las manos del padre.

Del niño, la narradora nota que es “una larva”, sin “forma humana”, mocos, que vive en silencio y juega con vasijas según la descripción de su madre, quien “relata esta parte usando el monólogo interior directo, yo a mi vez (en mi proceso de lectora) les cuento lo del niño, relatando lo que ella dice y hace” (24). La narradora aquí insiste en que al lector de su relato no se le olvide de que es la historia de otra. Sigue: el niño está deshumanizado no por malcriado sino porque vive “en una ciudad asediada por el odio” (24), referencia al Santiago de Chile de la posdictadura, lugar en que hay “nuevos mecanismos de control por parte del poder donde el espacio urbano – presencia constante en la obra de Eltit – agudiza sus contradicciones. La violencia de la economía de mercado genera nuevas exclusiones sociales, nuevas marginalidades que son incorporadas de manera cómplice a una textualidad narrativa desgarrada”²⁴. Parece que la narradora de “Cajita” se encuentra en

²³ *Los vigilantes* se compone de tres partes: la primera y la tercera por los baboseos y gruñidos —“la no-habla”— del hijo (LORENZANO, “Prologo”, en D. ELTIT, *Tres Novelas*, p. 22); la segunda por las cartas de la madre.

²⁴ *Ibi*, p. 21.

semejante situación de enunciación político-histórica ya que se va identificando cada vez más con la madre a lo largo del cuento. Al fin de las dos historias, el niño toma control. La madre, arrastrada “hasta los límites” (25) por esta larva, no sigue escribiendo: “Más adelante lo perderá (como me pasará a mí), porque se irá debilitando, dejará de escribir las cartas” (25). En los bordes, a la madre/narradora “no le queda (no me queda) más que como loba, aullarle a la luna” (25), también deshumanizada como un animal del bestiario de Rafael Arévalo Martínez o de Augusto Monterroso²⁵. El hijo – el varón – tiene la última palabra. ¿Es alegoría de lo masculino? pregunta retóricamente la narradora. De tal palo tal astilla. El niño hereda el privilegio y la palabra de su padre. En este cuento tan corto, Toledo logra captar el sentido de lo que ha analizado como crítica literaria, un texto que “performa” la teoría de la reescritura y la relectura posmoderna que elabora académicamente.

Se ve una semejante operación dialógica en mi último ejemplo de este trabajo, el cuento “Su compañero predilecto”. Éste es un *tease* narrativo que juega eróticamente con un *double entendre*, la seducción de una mujer por ese compañero, o sea, sus libros. Claro, el vaivén entre los referentes – ¿el hombre o los textos? – es deliberadamente ambiguo. Empieza así: “Acostada observaba el horizonte de libros. Esos momentos de tranquilidad en que se vuelve a creer en la felicidad, en que el cuerpo y la piel de ese cuerpo vuelven a ser tocados por lo divino, Isabel sonrió. No se arrepentía. Hacía tanto tiempo que no se encontraba con alguien como Jorge Luis” (44). Isabel recuerda su juventud acostada en el techo de la casa mirando las estrellas y pensando sobre la vida, “que era mujer, y entonces se lamía los labios, se apretaba los pezones pequeños, se acariciaba las manos y los pies...” (44). Ahora su cama tiene “sábanas de satín” y esta sensación actual es familiar y parte de “un momento perfecto”.

Describiendo este momento, la narradora (en tercera persona) construye la escena como si fuera cinematógrafa: Jorge Luis está paseando de un lado de la

²⁵ “Larva”, “loba”, los animales de Toledo nos recuerdan la tradición en Guatemala desde el siglo XIX de usar a los animales como protagonistas. (Véase la nota 19, página 34, de *Vocación de herejes. Reflexiones sobre literatura guatemalteca contemporánea* [Academia Editora, Guatemala 2002], un libro de investigaciones en que Toledo “dialoga” con estos dos “grandes” de las letras guatemaltecas).

alcoba a otro, leyendo una lección de historia y lanzándole a Isabel “una mirada cariñosa” (45) de vez en cuando. Ésta observa la escena como “espectadora” e “incluida” (i.e. participante) al mismo tiempo, algo parecido al doble de varios cuentos del mismo Borges. Como este famoso bibliotecario de Buenos Aires, ella se encuentra frente a sus estantes de libros entre los cuales se incluyen títulos de la colección de cualquier estudiante graduado en teoría y literatura comparada²⁶. Parece que Isabel se está preparando para ser crítica de textos literarios y culturales, para poder seguir dialogando con sus autores. De todos modos, dice la narradora, “Todo encajaba en ese instante” como en *El Aleph* de Borges también. Ella quisiera que “ese momento se hiciera eterno”, que el tiempo se detuviera: aquí el tiempo y el *eros* convergen: “Hacer el amor con Jorge Luis había sido como meterse a una ducha de agua tibia, la mayoría de las veces sensual y relajante” (45). Nosotros los lectores nos preguntamos si es una fantasía de Isabel o un sueño. ¿Hemos sido transportados a otra dimensión temporal? ¿Es el efecto de un encuentro erótico?

Pero este amante la deja por otra, una “novia que tenía en Venezuela. Esa era su historia, ser la otra, la que sabe de la novia, la esposa o lo que sea, la de la puerta del fondo de Clarice Lispector” (45). Parece ser una referencia al personaje Macabea de la novela de la brasileña Lispector, *A hora da estrela*, y la parodia que la narrativa hace con uno de los subtítulos de esta novela en español: *Salida discreta de la puerta del fondo*. Pero la narradora reacciona cuando se da cuenta de la hora: tiene que “irse de aquel paraíso postmoderno”, huyendo del hombre que le da sensaciones eróticas (46). Está completamente hundida en su “paraíso”, haciendo el amor, leyendo libros, comentando textos de una manera autorreferencial es decir haciéndolo como lo está haciendo con estos cuentos. Nos dice que la relación que tiene con el hombre es demasiado problemática, “por lo del incesto, la familia y el pecado” (46). Tiene algo de lo caníbal también si se considera su predilección por estos textos/carne que

²⁶ Los libros incluyen *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* por Raymond Williams; *Principi d'una scienza nuova: d'intorno alla comune natura delle nazioni* de Giambattista Vico; *A hora da estrela* de Clarice Lispector; *Customs in Common* de E. P. Thompson; *El imperio de los sentimientos* de Beatriz Sarlo; *Novela hispanoamericana y cancionero popular* de la Argentina; *Temps et récit* de Paul Ricoeur; *La ciudad letrada* de Ángel Rama; y *De los medios a las mediaciones* de Jesús Martín Barbero, entre otros.

devora, digiere, de los cuales se nutre, sobre los cuales escribe y re-escribe y reinterpreta como si fueran suyos porque son suyos, de ella y su doble. Sale por miedo, miedo de “ser lastimada, el miedo a perder en otra guerra, ese miedo que tenía que ver con la muerte” (46). ¿Esta obsesión la llevará a la muerte?, nos preguntamos los lectores. ¿Nos llevará a nosotros a la muerte, nosotros que también nos encontramos cómplices en la red de conversaciones circulares, autorreferenciales, como en un espejo, como yo en este momento haciendo otra lectura de Toledo y de su doble en una cajita china más? Las nuevas francotiradoras sexistas, como Toledo, van abriendo nuevos espacios eróticos, espacios del deseo y placer, erotismos heter- /homo-/ bi-/ trans-sexuales y erotismos literarios, metafóricos y simbólicos.

Por lo menos, para volver a la narradora/protagonista seducida (y seductora) del último cuento, podemos decir que ella desaparecerá si sigue hundiéndose en la *mise-en-abyme* como la serpiente que se come la cola, como el último Buendía de la stirpe de cien años quien se lee desapareciendo. Este último miedo siempre la acompaña ahora; se ha convertido en su “compañero predilecto” (46). Aquel “paraíso posmoderno” – su lectura, su amor – cierra la colección principal de cuentos en *Pezóculos*. Ya se ha muerto. Se ha consumido. Está en los cielos. Santificada no sea su palabra, ni la de cualquier otro/a escritor/a.

UN MUNDO ENTRE MUNDOS

Aproximaciones a la dimensión árabe-americana de la narrativa centroamericana contemporánea

ALEXANDRA ORTIZ WALLNER
(Universität Potsdam)

*En la amplia terraza blanca con mesitas de plástico del café
Ziryab – desde donde podía verse, en la lejanía, el Djebel
Musa, la pálida columna de Hércules derrumbada sobre la
orilla africana – el sol teñía todo con una luz anaranjada. Se
quitó las gafas oscuras y se quedó contemplando la escena – un
barco blanco se alejaba hacia Gibraltar, dejando una estela
larga y cremosa – momentáneamente satisfecho y feliz.*

(Rodrigo Rey Rosa, *La orilla africana*)

El paisaje descrito en la cita anterior condensa, bajo su aparente claridad, una serie de dinámicas y tensiones históricas, políticas y culturales que marcan las relaciones ambivalentes entre Oriente y Occidente, y de manera significativa entre Oriente y América. En este trabajo me interesa presentar una exploración, aún esquemática y tentativa, de las posibles formas en que este campo de tensiones es representado literariamente en un texto centroamericano.

En *La orilla africana*¹ de Rodrigo Rey Rosa, la ciudad de Tánger se convierte en escenario privilegiado de tensiones y conflictos, esto es, en un espacio dinámico, el cual va a ser decantado por los movimientos que conducirán a los personajes por diversos recorridos y (des)encuentros. En el

¹ R. REY ROSA, *La orilla africana*, Seix Barral, Barcelona 1999. De ahora en adelante, las citas de este volumen van entre paréntesis.

texto, dividido en tres partes, se cruzan esporádicamente las vidas disímiles de un joven pastor marroquí, un viajero colombiano y una estudiante universitaria francesa. A pesar de la fugacidad de estos (des)encuentros y de lo aleatorio de los actos de cada uno de estos personajes, será a través de los breves entrelazamientos que cada uno experimentará un proceso de transformación identitaria y subjetiva.

Uno de los hilos conductores de este mosaico de historias consiste precisamente en el cuestionamiento de toda construcción identitaria fija y estable. En el transcurso de los episodios de la narración, toda certeza va a ser sometida a rupturas y desconfiguraciones. En este sentido, ya la presencia del sustantivo “orilla” en el título apunta hacia una posicionalidad límite y a un “estar en el borde” de algo. Creo que la imagen de la orilla condensa la tensión entre cercanía y separación, a la vez que da cuenta del movimiento oscilatorio entre proximidad y lejanía. La orilla se configurará en la narración como un espacio entre mundos, entre Oriente y Occidente, entre África y Europa, pero también como parte de la dimensión árabe-americana presente en las literaturas centroamericanas.

El espacio histórico, cultural y geoestratégico de la ciudad de Tánger es configurado en el texto de Rey Rosa como un espacio de encrucijadas, de caminos que se encuentran y se bifurcan a través de los encuentros azarosos de los personajes que van a coincidir en esta ciudad. Dicha configuración sucede sobre las capas históricas y urbanas de Tánger como ciudad privilegiada por viajeros y visitantes, como lugar de llegada y de partida, de tránsito y de paso de artistas y escritores, comerciantes y políticos, así como de oleadas de migrantes en su camino hacia Europa². Como un palimpsesto, las descripciones de los

² Piénsese en las estadías en Tánger de artistas, escritores e intelectuales anglosajones a lo largo del siglo XX como Paul Bowles, William S. Burroughs, Jack Kerouac y Tennessee Williams. Para ampliar sobre el tema ver, por ejemplo, los textos del escritor Mohamed Choukri, *Tennessee Williams in Tanger* (Cadmus Editions, Santa Barbara 1979) y *Paul Bowles: le Reclus de Tanger* (Qual Voltaire, Paris 1997), el estudio de Greg Mullins *Colonial Affairs. Bowles, Burroughs, and Chester write Tangier* (University of Wisconsin Press, Madison 2002) o el trabajo de Marilyn Adler Papayanis *Writing in the margins: the ethics of expatriation from Lawrence to Ondaatje* (Vanderbilt University Press, Nashville 2005).

recorridos y de los (des)encuentros pasajeros de los personajes participan en la configuración de la historia conflictiva de las relaciones entre Tánger y Europa.

Así, uno de los recorridos del personaje colombiano registra la confluencia histórico-cultural que caracteriza a la ciudad como lugar de conflictos y tensiones:

Volvió a subir por la calle Velásquez hacia el Boulevard Pasteur y la plaza de Faro, donde había muy poca gente – limpiabotas y fotógrafos alrededor de los cañones portugueses – y las tiendas estaban cerradas con persianas de hierro. Unas cuantas golondrinas tempraneras revoloteaban por encima de los robles en el jardín del consulado francés. Dejando la decisión al azar, dobló a la calle de la Libertad, para bajar hacia el Zoco de Fuera. Pasado el hotel Minzah, se detuvo a mirar un escaparate atestado de puñales, brazaletes y collares bereberes cubiertos de polvo que esperaban a sus compradores. Siguió bajando. Atravesó la plaza de hormigón del antiguo Zoco y entró en la Medina por la puerta del Campo. Siguió bajando hacia el Zoco Chico por la calle de los Plateros, donde había más gente; un aguador vertía el agua de un odre de cabra en escudillas de cinc. Las jóvenes, veladas o no, lanzaban miradas inquisitivas. Nada más distinto de la mirada de las caleñas, pensó (51).

En Tánger no solamente permanecen las huellas de los dominios árabe y portugués, de la presencia francesa y española, sino que emergen las tensiones de un viajero (latino)americano – y con ello se abre la dimensión árabe-americana en la narración – que descubre en la mirada de las jóvenes mujeres el extrañamiento y distanciamiento de lo que antes le era familiar. Las miradas de las mujeres de Tánger no son las de las mujeres de Cali, observa el colombiano en uno de sus recorridos. Este reconocimiento conduce a mostrar la complejidad de las relaciones entre espacio e identidad. La identidad del colombiano, así como las de los demás personajes, se devela como un conflicto con los espacios que transita, a la vez que la identidad de estos escenarios se va a revelar como un conjunto en sí mismo de conflictos.

Las preconfiguraciones identitarias y espaciales son reconstruidas por los movimientos que les cruzan, en la medida en que son los movimientos por la ciudad y de los personajes los que activan los procesos de desconfiguración. Desde mi punto de vista, *La orilla africana* renueva significativamente la

configuración actual de las literaturas hispanoamericanas y centroamericanas al entrelazarse en el espacio textual y literario con uno de sus vectores regentes, la presencia del mundo árabe, o, si se quiere en un sentido más amplio, de Oriente en la tradición literaria hispanoamericana³. Como lo ha sugerido Ottmar Ette, es la apertura hacia una perspectiva transareal la que posibilita a los estudios literarios una reflexión a partir de los movimientos configurados por y en los textos literarios y la literatura:

Important in the context of a (yet to be figured) fractal geometry of world literature are not so much the boundaries and lines of demarcation as the methodologies and communication forms, and less the territorial than the trajectorial and vectorial dimension from a transregional, transnational and transareal perspective⁴.

Para iniciar una comprensión de la dimensión árabe-americana de la literatura, y para el caso particular que interesa aquí que es el de las producciones narrativas centroamericanas, deben tomarse en cuenta los elementos de movilidad cultural presentes en estas literaturas y que pueden ser comprendidos desde la propuesta de asumir la literatura centroamericana

³ Ver al respecto el trabajo precursor de Julia A. Kushigian *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition. In Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy* (University of New Mexico Press, New Mexico 1991), el cual ha inspirado los aún pocos – pero igualmente importantes – trabajos sobre las representaciones y apropiaciones de Oriente, así como sobre sus influencias en y vínculos con la tradición escritural hispanoamericana, como lo son *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano* de Araceli Tinajero (Purdue University Press, Indiana 2004) y *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt* de Axel Gasquet (Eudeba, Buenos Aires 2007). Recientemente ha sido publicado un volumen editado por Silvia Nagy-Zekmi bajo el título *Moros en la costa: orientalismo en Latinoamérica* (Iberoamericana/Vervuert, Frankfurt/Madrid 2008).

⁴ O. ETTE, “Literatures without a Fixed Abode. Figures of Vectorial Imagination beyond the Dichotomies of National and World Literature”, en O. ETTE-F. PANNEWICK (eds.), *ArabAmericas. Literary Entanglements of the American Hemisphere and the Arab World*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Madrid 2006, p. 25.

como una “literatura sin residencia fija”⁵. Desde esta perspectiva, la introducción al volumen *ArabAmericas. Literary Entanglements of the American Hemisphere and the Arab World*⁶ propone como parte de las tareas para un estudio de las literaturas árabe-americanas y de las dimensiones árabe-americanas en la literatura, cuestionar los métodos, lecturas y acercamientos interpretativos que se vean limitados por nociones como las de “literatura nacional” o “literatura mundial”, con el fin de concentrar la atención de futuras lecturas y análisis en los intersticios y cruces de las literaturas nacionales y globales. Desde una perspectiva árabe-americana, estas literaturas serían el resultado tanto de los caminos forjados entre las tradiciones literarias del mundo árabe y americano provenientes de productores de descendencia árabe, que pueden o no haber migrado a las Américas, como también por productores no originarios del mundo árabe pero vinculados a este por diversos lazos⁷.

En la producción literaria hispanoamericana que va a inaugurar el siglo XX serán no pocos de los textos modernistas quienes generarán una dimensión oriental-americana que se sostiene a lo largo de todo el siglo XX en múltiples variaciones y formas. Crónicas de viaje como las *Sensaciones del Japón y de la China* (1915) del salvadoreño Arturo Ambrogi, *De Marsella a Tokio: sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón* (1906) o *Fez la andaluza* (1926) del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y los *Cuentos y crónicas* (1918) del nicaragüense Rubén Darío son apenas algunos de los textos paradigmáticos que participaron en la imaginación y representación estética de Oriente desde y con América, ensayando diversas estrategias de

⁵ Ver: *Ibi*, pp. 35 ss. La propuesta de una literatura sin residencia fija ha sido elaborada por el romanista alemán Ottmar Ette en varios trabajos, la mayoría aún no traducidos al español, cito a continuación del volumen utilizado para este trabajo: “Writing that has no fixed abode and transcends national boundaries – and which in no way questions the existent of these boundaries, as it succeeds not infrequently in multiplying them – expands the concept of national literature through the growing presence of a literature that one often subsumes under a highly unsatisfactory rubric of “migrant” literature” (*Ibi*, p. 38).

⁶ O. ETTE-F. PANNEWICK, “The American Hemisphere and the Arab World”, Introduction, en ETTE-PANNEWICK (eds.), *ArabAmericas. Literary Entanglements of the American Hemisphere and the Arab World*, pp. 7-18.

⁷ *Ibi*, pp. 10-11.

transculturación, apropiación y representación de ese espacio *otro* que ya no era ni Europa ni América, sino un mundo entre mundos⁸.

Esta tradición que ha permanecido presente en la tradición literaria, pero que aún permanece de manera marginal en las historias y los estudios literarios hispano-y centroamericanos, es hasta cierto punto recuperada y resemantizada en *La orilla africana*. Partiendo de que en las representaciones literarias construidas por el texto de Rey Rosa se configura un almacenamiento de antiguos diseños y modelos de movimientos y desplazamientos en y de la literatura, los cuales van a emerger en forma de un sistema móvil de coordenadas en el que confluirán el pasado, el presente y el futuro, será la estructuración vectorial de la literatura la que pondrá en relación los antiguos diseños con aquellos diseños propios del mundo contemporáneo⁹. Así, el viaje que ha llevado al personaje colombiano a Tánger ya no se va a caracterizar por cumplir la lógica del viaje como un desplazamiento lineal desde un punto de partida hacia un punto de llegada y de vuelta, sino que va a romper con esta

⁸ Como lo demuestran las investigaciones de Kushigian, Tinajero y Gasquet antes mencionadas, resulta impresionante que a pesar de la cantidad de textos y autores que a lo largo de la historia de las literaturas hispanoamericanas se han ocupado de temas, escenarios y problemáticas relacionados con Oriente, sea hasta la actualidad esta una de las áreas menos estudiadas por la crítica especializada. En su introducción, Kushigian afirma que el orientalismo hispanoamericano constituye una fuente imprescindible para releer críticamente y cuestionar el concepto mismo de orientalismo derivado de sus usos del siglo XVIII y de sus usos posteriores, especialmente como fuera acuñado por E. SAID (“Introducción”, *Orientalismo*, Libertaria, Madrid 1991 [*Orientalism*, Pantheon Book, New York 1978]). En este sentido, estas primeras investigaciones ya registran un amplio corpus de textos hispanoamericanos que son leídos y comprendidos desde sus dimensiones oriental-americana y árabe-americana y que se extienden desde la época del Descubrimiento y la Conquista con textos como las *Cartas* de Cristóbal Colón y las *Cartas de relación* de Hernán Cortés hasta el Modernismo y el amplio siglo XX con autores como Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Juan José Tablada, Roberto Arlt, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Octavio Paz y Severo Sarduy, entre otros, y en la actualidad en las novelas de Alberto Ruy Sánchez, o en alguno de los cuentos de Roberto Bolaño y Luisa Futoransky, por ejemplo.

⁹ Ver: O. ETTE, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*, Kadmos, Berlin 2005.

concepción del viaje para plasmarse como un movimiento hermenéutico en forma de encrucijada.

Paralelamente a las descripciones de la vida cotidiana en Tánger, la figura del joven colombiano en esa ciudad es introducida a partir de un episodio en el cual este personaje se halla, por un instante, desubicado:

Un intenso dolor en la parte superior de la cabeza le hizo abrir los ojos. Se revolvió entre las sábanas, recordando que estaba en un hotel llamado Atlas, incapaz de recordar dónde había pasado las últimas horas de la noche anterior (45).

Ha perdido su pasaporte y esto le significa más que una frustración o un problema, la posibilidad de alargar su estadía en Tánger. Contrario al memorable episodio que en la novela *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997) del salvadoreño-hondureño Horacio Castellanos Moya provoca la desesperación del personaje Vega al perder su pasaporte – el símbolo inequívoco de su nueva identidad –, el colombiano inicia con el desprendimiento de su documento de identidad un proceso de transformación que le llevará a romper todo vínculo con su lugar de origen:

Envuelto en una nube de humo de kif, sentado en posición de loto en su cama de la pensión, la espalda apoyada en la pared húmeda y fría, se inventaba un destino marroquí. No volvería a casa en mucho tiempo. Aprendería el árabe. Quizá hasta se haría musulmán. Compraría una esposa bereber. Había estado solo mucho tiempo. ¿Pero hacía cuántas semanas que estaba en Tánger? (84).

Hacia el final de la novela, en otro de los momentos de confusión en que el colombiano no sabe hacia dónde enrumbar su viaje, esta vez por temor a ser perseguido por los marroquíes con quienes ha acordado servir de cobrador, la figura se pasea por Melilla:

La plaza de España tenía un aire catalán, pero sus fachadas de estuco y azulejos no llegaban a salvarla de la fealdad de las hileras de anuncios luminosos de agencias de viajes y establecimientos comerciales. Aunque ya había comprado un billete para el transbordador a Almería, en ese momento decidió cambiarlo

por uno para Málaga. Entró en una agencia en la calle Pablo Valesca y, al comprobar que la diferencia de precio entre el billete del transbordador y el avión era mínima, decidió volar a Málaga. Así sería más difícil seguirlo, pensaba, si en efecto alguien lo seguía (143).

Así va a continuar el personaje, de quien no se conoce su nombre, sus recorridos por la ciudad, que lo trasladan por un “sencillo laberinto”, “a lo largo de las murallas”, “por un callejón oscuro que se bifurcaba” hasta tomar una de esas bifurcaciones y darse cuenta de que “igual que tantos callejones de la Medina de Tánger, se iba angostando poco a poco, hasta convertirse en una especie de patiecito familiar” (144). Es precisamente en ese lugar donde sucederá el encuentro que tanto teme. Un marroquí, quien ahora es el portador de su pasaporte perdido y por ende de su nombre, de su identidad fijada en el documento, se le enfrenta:

—Con permiso— dijo, con espanto. Los intestinos se le retorcieron.

El otro no se movió.

—¿Nos conocemos?— su voz sonó mal. Tragó una saliva ácida.

—Pero claro que te conozco, hombre.— Tenía un acento inesperado.

—¿En verdad?— respiró—. Perdona, no te recuerdo. ¿Cómo te llamas?

—Angel Tejedor— dijo el otro claramente.

—¿Cómo?— Algo extraño ocurrió en sus vísceras. El picor que sentía en todos los poros de su piel era la adrenalina generada por el susto. Las piernas comenzaron a temblarle ligera pero incontrolablemente. Ese, Angel Tejedor, era su propio nombre. —¿Es una broma?— atinó a decir (144).

La figura de Angel Tejedor se desdobra como en un juego de espejos. La confusión y perplejidad del colombiano se transforman rápidamente en una lucha cuerpo contra cuerpo donde ambos hombres forcejean hasta que se describe cómo el marroquí queda tendido en el suelo y el otro se aleja del sitio mientras piensa que “era una encrucijada de colores y pulsaciones, y quizá no era suyo el hilo de sangre que escurría entre los adoquines dispares hacia el fondo del callejón” (145). Este personaje no solamente alcanza físicamente la frontera que separa dos mundos, el mundo árabe islámico del occidental, sino

que experimenta los límites de una identidad, los bordes de su subjetividad como condensación de conflictos y como un lugar de encrucijadas.

La estructura narrativa de la novela va a estar marcada por su ambivalencia entre una escritura en prosa y una escritura lírica, entre el mundo de los sueños y el de la vigilia. Dividida en tres partes y acompañada por un prefacio del escritor y editor catalán Pere Gimferrer, *La orilla africana* se construye, como ya se ha adelantado, por medio de la presentación e intercalación de historias *casi* independientes entre sí que no cuentan con un inicio o un final determinados¹⁰.

Los personajes se verán entrelazados entre sí por mínimos acontecimientos que la narración no va a presentar cronológicamente, de tal forma que los sucesos de la primera parte se desenvuelven posteriormente a los de la segunda parte mientras que la tercera parte sucede varios meses después. Dentro de esta composición narrativa, Hamsa – un pastor marroquí adolescente que vive en Tánger y sueña con cruzar el Mediterráneo para llegar a Cádiz y hacerse rico –, así como “él” o el colombiano – quien a raíz de la pérdida de su pasaporte alarga por tiempo indefinido su estadía en Tánger, mientras gradualmente se van perdiendo todos los lazos afectivos y familiares con su Cali natal –, son los personajes masculinos que se van a ver enlazados por la presencia de una lechuza. Una lechuza que irá pasando de mano en mano como un objeto codiciado por todos pero fuera de su alcance hasta que finalmente logra recobrar su libertad. Es gracias a la presencia de la lechuza que las historias parciales y fragmentarias de los personajes se irán configurando también bajo la figura oscilatoria del encuentro y el desencuentro, una figura dinámica y del movimiento donde las historias se cruzan y bifurcan.

De manera similar, el Oriente representado a través de la imagen de Tánger también va a ser escenario de cruces y bifurcaciones, de encrucijadas de las culturas. Así, Oriente va a admitir múltiples interpretaciones. Visto, por

¹⁰ Escribe Pere Gimferrer en su prefacio acerca de la composición de la novela: “Pero, aparte de tales hechos, la historia en sí ni encierra símbolo o alegoría ni tampoco admite moraleja: lo que puede desorientar al lector es que, fuera de sí mismo, el relato no parece conducir a parte alguna. Ahí, precisamente, residen la originalidad y la grandeza de su estructura. Nadie pide a un relato como los que hoy componen *Las mil y una noches* que signifique algo ajeno a su entidad en cuanto relato” (9).

ejemplo, desde el punto de vista de Julie Bachelier, la joven estudiante universitaria francesa que “estudiaba arqueología y se interesaba por el pasado romano y prerromano de la región” (92), es el lugar de la búsqueda arqueológica de los orígenes europeos, lo que inevitablemente conlleva una historia de expansión imperial y colonización como lo muestra la siguiente cita:

—¿Ya te conté – iba diciendo Julie – que los nueve mil leones que los romanos sacrificaron para la dedicación del Coliseo eran todos marroquíes? Los enviaban desde Volúbilis. Llegaron a extinguirlos prácticamente en menos de dos siglos (124).

Mientras tanto, la percepción que el colombiano experimenta de la ciudad va a estar constantemente marcada por un sentimiento de pérdida, tal y como lo explica el narrador inmediatamente después de la intervención de Julie: “Al llegar a la parte más alta del camino, él se detuvo y miró a Occidente, donde se abría el mar. Con cierta tristeza sintió que podía estar viendo aquel lugar por última vez” (124). Esta situación va a ser evocada nuevamente por el personaje en la tercera parte de la novela, justo antes del encuentro con el marroquí y la lucha por su pasaporte: “Subió por el paseo marítimo del General Macías hacia Medina Sidonia, atraído hacia allí por una nostalgia inexplicable, aquel sentimiento de pérdida que sólo había experimentado en Tánger” (143).

Desde la perspectiva del joven pastor Hamsa, Oriente va a integrar múltiples posibilidades. Es tanto el lugar de la familia como el de las tradiciones, pero también es el lugar que aspira a abandonar guiado por el sueño de hacerse rico si logra migrar. Ya desde el inicio de la narración, Hamsa va a cargar en su cuerpo las señales de la ambigüedad, a pesar de que su vida se rige finalmente dentro de las costumbres islámicas. De allí que sea su figura, la de un joven adolescente, en la cual se combinan hechos ambiguos y contradictorios como que use unas zapatillas Nike de imitación, fume kif desde pequeño y someta sexualmente a Ismail, “su compañerito de juegos” (24). Se trata de una figura de la ambigüedad pero a la vez de la posibilidad, en la cual se representan también y de otra forma los juegos del tiempo y del espacio.

Siguiendo la tradición de la literatura universal dentro de la cual la figura del joven adolescente se utiliza como encarnación del momento de la vida en el que el ser humano se enfrenta a la multiplicidad de los caminos posibles, de los ya recorridos en el pasado, las tradiciones, y de los caminos por recorrer, las experimentaciones, y también de los caminos que nos permiten acercarnos o alejarnos del lugar de nuestras raíces, *La orilla africana* presenta a Hamsa como el personaje en el cual se pueden conjugar las diversas formas vectoriales contenidas en el texto literario. En Hamsa está presente la posibilidad del convertirse en un migrante hacia Occidente, la evasión de su realidad cotidiana, y, al mismo tiempo, está presente la mística en la práctica de fumar kif. Una oscilación entre el deseo del abandono de la tradición por una promesa imaginaria de riqueza en la otra orilla. Simultáneamente el cuerpo de Hamsa habla también de los encuentros entre seres humanos a partir de la sexualidad y la violencia como medio de satisfacción de ese deseo.

Gracias a la circulación de la lechuza son posibles estos encadenamientos de los personajes, que a su vez pertenecen a mundos distintos, el mundo árabe, el mundo (latino)americano, el mundo europeo. La imagen que cierra la novela nos remite a este espacio entre espacios, este mundo entre mundos marcado por la incertidumbre:

Se lanzó al vacío y voló con el viento hacia la luz que moría donde terminaba la tierra y sólo estaba el mar. Remontó el vuelo al pasar sobre el cobertizo del pastor, y, desde lo alto, alcanzó a ver a la mujer, que ya se había calzado y andaba de prisa por el filete de hierba que bordeaba el camino asfaltado entre los muros. Se elevó hasta la cumbre del monte y vio, en la distancia, las luces vidriosas que iluminaban las colinas cubiertas por un manto de casa blancas que se perdían entre los pliegues del campo sediento y agrietado. Bajó para volar sobre las copas de los árboles hacia una casona abandonada en medio de un bosque tupido. Entró por una ventana y fue recibida por los gritos de los pájaros que ya anidaban allí. Recorrió la casona volando de cuarto en cuarto por los pasillos hasta que encontró una hendidura conveniente en la pared áspera y oscura de un desván, donde faltaban algunas tejas y las tablas del piso estaban rotas o completamente podridas (157).

La noción de indeterminación se constituye tanto espacial como subjetivamente. Tal como lo muestra *La orilla africana* en sus acontecimientos fragmentados, el tiempo no avanza hacia un futuro, sino que más bien pareciera aleatorio, determinado por el azar, la suerte o el destino. De allí que sea impredecible y sin embargo, en el cuerpo de la narración, este tiempo reafirma su no linealidad al evocar más bien el tiempo de un ensueño o de un ritual, incluso de un tiempo mítico. Esta nueva constitución del tiempo en la novela es, finalmente, la expresión de un nuevo devenir. La novela cierra con la parte titulada “Fuga” y con esta figura de la fuga se recuperan las evocaciones del tiempo cuando se encuentran atravesadas por el movimiento. La construcción de un espacio desplazado y relativo, la orilla, no sólo demarca la posición geográfica de Tánger y Melilla como fronteras entre África y Europa sino también entre el mundo oriental islámico y el mundo occidental.

La orilla africana es la orilla europea en África pero también es la orilla del mundo islámico en África y por eso mismo puede ser interpretada como una ampliación de las orillas de América, es decir, como otra orilla para Centroamérica. El desplazamiento de la orilla, de las fronteras, se presenta en el caso de este texto literario como una encrucijada de los procesos de reconocimiento de la cosmovisión y de la identidad latino – y centroamericanas – en las culturas europea y árabe. La fuga, imagen con la que se cierra esta novela, es el movimiento que cuestiona las nociones estables de espacio y de tiempo y nos obliga a leer la literatura centroamericana también como un juego de espejos dentro de un texto que desarrolla la imposibilidad del reflejo, donde un sujeto no se reconoce a sí mismo sino que se encuentra en situaciones en las que su cultura está siempre por componerse, por crearse, por narrarse a partir de las posibilidades de reconocimiento que el movimiento, a través de las orillas y de las fronteras de sus identidades, le permite.

MULATEZ Y MULATIDAD

SERGIO RAMÍREZ
(escritor)

Si el *Güegüence* es señalado como el representante del doble mestizaje hispano e indígena en la época colonial de Nicaragua, Rubén Darío asume esa representación a partir de la época republicana, el fruto máspreciado del encuentro entre el mundo europeo y el mundo indígena, el mestizo indohispano por antonomasia. Así lo afirma Pablo Antonio Cuadra en su emblemático libro *El Nicaragüense*:

Darío se niega a considerar los dos factores del mestizaje como antítesis, como contradicciones desgarradoras, y los une iniciando una síntesis. Valora lo indio, pero valora también lo español. En todos los momentos estelares de su poesía americana y americanista, Darío alza como bandera de esperanza la riqueza y variedad mestizas de una raza nueva y de una cultura nueva, abonadas “de huesos gloriosos” e irrigadas por los dos grandes ríos: el español y el indio.

Pero en un ensayo incluido en otro libro suyo, *Aventura Literaria del Mestizaje*, Pablo Antonio va aún va más allá. Le da a Darío el papel mesiánico de crear en su poesía lo que la realidad histórica no habría podido hacer, integrar África y el Caribe en el tejido de nuestra cultura, y así dice: “nuestra literatura con Rubén Darío nos salvó de esta falta de Atlántico – de esta falta de vivencia en la mediterraneidad del Caribe y de sus aportes europeos y africanos – inventándonos con su genio un mar suficiente...”.

Bajo esta propuesta, la cultura de la costa del Caribe que tiene origen o participación africana, no pertenece a los elementos de la identidad nicaragüense, restringida a lo hispano y a lo indohispano. Es Darío quien como forjador de mitos viene a llenar ese hueco, un mar vaciado, una costa sin orillas, mar y costa que de tan lejanos nunca estuvieron allí. Tan lejanos que quedamos diciendo costa atlántica a todo el inmenso litoral del Caribe, mientras tanto la

única historia colonial que aceptamos como propia es la del dominio español, no la del dominio británico.

Pero nuestra historia es más rica, dramática y contradictoria si somos capaces de tender una doble mirada, sin olvidar que lo único que Colón logró ver de Nicaragua en su último viaje, fue la costa del Caribe. De aquel lado corsarios, tratantes de esclavos, traficantes sin escrúpulos y reyes moscos coronados en la catedral de Kingston, aventureros fantasiosos que inventaron repúblicas inexistentes para estafar incautos en Inglaterra, vendiendo concesiones, como el general escocés Gregor McGregor, lugarteniente de Bolívar, quien se proclamó presidente de un país fruto de su invención llamado Poyais, ubicado en la Mosquitia; y de este lado gobernadores traficantes de cerdos que se hacían velar de cuerpo presente en vida, ciudades en perpetua guerra a muerte, primos hermanos enfrentados a muerte que desgarraron el país por ambiciones de poder, generales mitómanos que se hacían llamar mariscales, incautos que entregaron las llaves de Nicaragua a una partida de filibusteros.

En su poema *El Negro*, escrito precisamente en Bluefields y Laguna de Perlas, que pertenece a sus *Poemas Nicaragüenses*, libro publicado en 1933, Pablo Antonio hace una hermosa alegoría del encuentro entre los esclavos negros que habrían naufragado frente a las costas de la Mosquitia en el año de 1640, y los indios misquitos. Sarabasca el esclavo africano, y Miskut, el jefe de la tribu indígena misquita, los personajes de la alegoría. Es la fundación de un nuevo pueblo, el pueblo zambo misquito, mezcla africana e indígena, una historia que merece contarse de manera lírica, pero que sigue ajena a la idea patriarcal de identidad nacional:

Entonces bajó Miskut, el fundador, con el cortejo de sus tribus.
Miró al extraño náufrago de ébano, el primer negro;
Miró la obstinada noche que envolvía su piel
Y dijo: —¿Quién eres? ¿De qué reino
Oscuro te arrancaron las olas?
Y Sarabasca dio la espalda al rey y el rey vio en su espalda
Tatuado el insomne país de sus exilios...

Este es también un encuentro entre dos culturas, igual al encuentro de 1523, un poco más de un siglo atrás, entre el cacique Nicaragua y el conquistador Gil González Dávila en el istmo de Rivas, la piedra sobre la cual se asienta todo lo que pasará a llamarse el mestizaje, que luego Darío vendrá a encarnar. Pero son encuentros que no tienen igual categoría; uno vendrá a ser fundacional, y el otro no. La costa donde Sarabasca encuentra a Miskut no es parte de la idea patriarcal de país.

Rubén Darío se reconoce él mismo, efectivamente, como un mestizo fruto de dos grandes ríos, uno indígena, otro español, tal como afirma Pablo Antonio. Pero también es fruto de la cultura del silencio que niega cauce al tercer río que viene a dar a las aguas revueltas del gran mestizaje triple.

Era hijo de Manuel García y Rosa Sarmiento, primos hermanos entre sí, forzados a un matrimonio de conveniencia que se celebró en 1866. Manuel, a su vez, era hijo de Domingo García, llegado a León desde Panamá, y de Petronila Mayorga, y ambos aparecen consignados como “mulatos de este vecindario” en la partida donde se asienta su casamiento, celebrado en 1819, y que consta en el libro de matrimonios de el Sagrario (1807-1824), conservado en los archivos de la curia eclesiástica de León. A su vez, Rita Mayorga, tía abuela de Rosa, es citada también como mulata al contraer matrimonio en 1811. De modo que Rubén navega en la confluencia de un mestizaje triple, pues la herencia indígena le vendría también, sin duda, de cualquiera de sus ancestros mestizos.

Fiel a esa imagen suya de poeta mestizo indohispano, en su poema *A Colón* de 1893, exalta a los caciques soberbios, leales y francos, y recuerda que bebemos “la esparcida savia francesa con nuestra boca indígena semiespañola”. Pero en otro de 1907, *Raza*, dice:

Hisopos y espadas
han sido precisos,
unos regando el agua
y otros vertiendo el vino
de la sangre. Nutrieron
de tal modo a la raza los siglos.

Juntos alientan vástagos
de beatos e hijos
de encomenderos, con
los que tienen el signo
de descender de esclavos africanos,
o de soberbios indios...

No es ésta, sin embargo, una declaración de principios, como tampoco lo es la pregunta retórica que se hace a sí mismo en las “Palabras Liminares” de *Prosas Profanas*: “¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués...”; como no debe serlo, tampoco, el comentario que le oímos, a su paso por Panamá en 1906, consignado en *El viaje a Nicaragua*: “desde vuestro banco en el salón de espera podéis leer en inglés sobre dos puertas de cierto lugar indispensable: “Para señoras blancas y Para señoras negras”. Detalle de higiene física y moral que desde luego hay que aplaudir...”.

La idea de civilización en el mundo que le tocó vivir, provenía de un artículo de fe que era la superioridad de la raza blanca, tanto para explicar la excelencia de la cultura grecolatina, sobre la que se asentaba la tradición humanista de occidente, como para explicar el progreso y el avance tecnológico. Esta concepción eurocentrista abarcaba ya a los Estados Unidos, que entonces empezaba a asentar su supremacía económica, tecnológica y militar, sobre todo después de la guerra de 1898 contra España, que marca bajo nuevos términos de hegemonía la apertura del siglo veinte.

Sin esta idea capital de una raza por encima de las otras, hubiera sido imposible justificar la empresa del colonialismo del siglo XIX, cuando los países europeos consiguieron dominar tres cuartas partes del mundo. Y la base de lo que llegó a ser toda aquella filosofía, se hallaba en un libro crucial para la ciencia, *El origen de las especies* de Charles Darwin, publicado en 1859, aunque él mismo no hubiera imaginado la influencia de semejante naturaleza que el libro tendría.

En una carta escrita poco antes de su muerte, Darwin explica que “podría demostrar que la lucha en la selección natural ha hecho y hace más por el progreso de la civilización de lo que otros parecen inclinados a admitir... Las

razas caucásicas han superado con mucho a los turcos en la lucha por la existencia. Considerando el mundo en fecha no muy lejana, ¿qué número inacabable de razas inferiores habrán sido eliminadas por razas más civilizadas en todo el mundo?”.

De esta proposición nació toda una escuela de pensamiento, el darwinismo social: la lucha por la supervivencia, los fuertes contra los débiles, no venía a darse solo entre individuos de especies diferentes, sino entre grupos sociales, pueblos, y aún razas, y la raza blanca era la que biológicamente se hallaba dotada para señorear sobre las demás, por razones sobre todo de la inteligencia. Semejante idea de supremacía llegó a permear las mentes de los mismos mestizos que desde la perspectiva liberal positivista – ciencia contra oscurantismo y superstición – formaban la clase pensante en América Latina, y por eso mismo creían en la necesidad de la inmigraciones europeas como única manera de desarrollar la agricultura y la industria, y transformar la sociedad rural en otra moderna, de carácter urbano. Sólo a los europeos pertenecía el dominio de la ciencia y la tecnología, y la habilidad y disciplina para el trabajo organizado, y únicamente así la civilización se impondría contra la barbarie que impedía la consolidación pacífica de los estados nacionales surgidos tras la independencia.

Es lo que Sarmiento, uno de los forjadores del pensamiento liberal latinoamericano llega a plantear en *Facundo*. Resolver la contradicción entre civilización y barbarie, no de otra manera que con el triunfo de la civilización europea urbana sobre el salvajismo rural que representaban en Argentina los gauchos y los indígenas, estos últimos en el extremo de aquel salvajismo a desterrar.

No pocos intelectuales franceses de finales del siglo XIX, entre ellos Rémy de Gourmont, admirado por Rubén, y sobre quien ejerció importante influencia en cuanto a su visión del mundo, siguieron la huella de la superioridad racial blanca, que indefectiblemente llevaba hacia el menosprecio y la descalificación de las llamadas razas inferiores, entre ellas la raza negra. El pensamiento de Rémy de Gourmont se acerca al del conde de Gobineau, expresado en el *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*, libro publicado en 1853, y que vino a ser más tarde, en el siglo XX, el emblema de las teorías de la superioridad aria.

En el artículo “Los hijos de Cham”, incluido en su libro *Parisiense*, de 1907, Rubén, motivado por las noticias acerca de alzamientos de la población negra contra la minoría blanca en Haití, se apoya precisamente en Rémy de Gourmont para afirmar:

De Haití llegan a Francia malas nuevas. La macacada está furiosa; los pocos blancos que hay en la isla ven con temor la agitación de los naturales. Saben que una insurrección de color es terrible para los europeos. En el negro, danzante, triston, jovial, pintoresco, carnavalesco, surge, con el fuego de la cólera y el movimiento de la revuelta, el antepasado antropopíteco, el caníbal de África, la fiera oscura de las selvas calientes...

Haití había sido el primer país latinoamericano en ganar su independencia, tan temprano como en 1804, gracias a la lucha de los antiguos esclavos que, tras la derrota que el general Jean Jacques Dessalines causó a las tropas napoleónicas de Rochambeau en la batalla de Vertières, proclamaron una república negra, única entonces en el mundo. Y a pesar de las luchas intestinas que asolaban al país para esos años, incapaz de ganar estabilidad tras la independencia, era difícil olvidar que la continuada ingerencia francesa, y la de Estados Unidos, eran buena parte de las causas de esa situación.

Para entonces, la inestabilidad dominaba también a otros países del continente, donde la población negra no era mayoría abrumadora como en Haití, y por tanto no se atribuían a esas luchas intestinas causas raciales. Lo sabría el propio Rubén por la experiencia de Nicaragua, donde el régimen liberal de José Santos Zelaya fue derrocado en 1909 con la bendición y el apoyo de Estados Unidos, que luego intervendría militarmente en 1912 en medio de una nueva guerra civil.

Rubén, fiel a los cánones de la identidad indohispana, ya dijimos que no era ajeno a la amnesia que a lo largo de los siglos ha borrado de nuestra memoria histórica el ancestro africano, ni a los prejuicios que llevaban a despreciar lo africano. Y así como lo africano es una constante de nuestra cultura, también lo es el olvido y el menosprecio sistemático de esa constante. Recordemos el poema “Testamento” de Salomón de la Selva, que abre *El soldado desconocido*:

...¡que acorde con el cielo
quise morir; que un día
se estremeció mi barro de antigua bizzaría
hispana, inglesa e india, mis tres sangres, y tuve
un coraje de siglos y de razas y de
saber ser mar, volcán y río y nube
por orgullo y nobleza y por gracia y por fe!

Salomón se sentía tan británico, su tercera sangre, que se decidió a pelear en la Primera Guerra Mundial bajo las banderas del rey Jorge VI, sin lo que no existiría esa joya que es *El soldado desconocido*. Pero ignora su cuarta sangre, la africana. Salomón era Escoto por rama de su madre, y ya hay un capitán Bartolomé de Escoto, que en el siglo XVII perseguía indios en montería en los llanos de Olancho en Honduras, aunque la presencia mulata se hizo evidente en la familia con el paso de los siglos de la colonia, entre los Escoto que se asentaron en Honduras, y entre los que se asentaron luego en León, donde él nació.

En cambio, Luis Alberto Cabrales, mulato, uno de los poetas centrales del movimiento de Vanguardia, nacido en Chinandega, muestra orgullo por sus antiguos abuelos africanos en *Canto a los sombríos ancestros*:

Tambor olvidado de la tribu
Lejano bate mi corazón nocturno.

Mi sangre huele a selva del África.
Sombria noche de luciérnagas,
Sombria sangre tachonada de estrellas...

Rubén, en el prefacio a *Cantos de Vida y Esperanza*, reafirma su identificación con lo que él llama “la aristocracia del pensamiento”, término fiel a los gustos de Rémy de Gourmont, y por tanto, su “antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética” que “apenas se aminora hoy con una razonada indiferencia”.

Mulatez parece ser un término acuñado por el mismo Rubén, y que obviamente no va por el camino de la exaltación, como podría decirse

“hispanidad”, o “indianidad”, sino por el del desprecio, como podría decirse “estupidez”, o si queremos darle matices, como acepción de una manera subalterna de entender la cultura, o no entenderla del todo, gracias a la estulticia y a la chatura mental y estética. Semejante concepto parte de la visión tradicional que a lo largo de la colonia y aún durante la vida republicana se tuvo del mulato, que para estos efectos viene a representar una condición rebajada del espíritu, porque a su vez representa una condición racial rebajada.

En su novela inconclusa *Oro de Mallorca*, el personaje, Benjamín Itaspes, un músico latinoamericano en el que el propio Darío se encarna, cuenta a su amiga la experiencia de su retorno al país natal:

Lo miraba todo con ojos de extraño, aunque conservaba el cariño por el lugar natal, por todo lo que le traía los recuerdos de su primera edad. Con tan dilatado alejamiento había todo para él cambiado tanto, aunque el aspecto de las ciudades y pueblos fuera más o menos el mismo de antes. Le sorprendían, como si por primera vez los viese, los licenciados confanzudos o ceremoniosos, y suficientes, los buenos coroneles negros e indios, las viejas comadres de antaño...

Licenciados confanzudos y ceremoniosos, coroneles negros e indios. Ellos pertenecen a la variada mezcla mestiza, en la que no faltan los negros, como se ve, y tampoco los mulatos, que desde finales de la colonia, y sobre todo tras el triunfo de la revolución liberal de Zelaya en 1893, pasó a dominar las profesiones liberales y los altos rangos militares, y que a comienzos del siglo XX se establecía ya como un amago de clase media. Para Rubén representan, triste mulatez, todo lo que el país tiene de mediocridad y atraso provinciano, y que conlleva la natural incompreensión de lo estéticamente alto.

Pero el concepto, una vez refinado, habrá de ir más allá de lo estrictamente racial, y viene a significar todo lo contrario a la excelencia del espíritu y la elevación del arte, cualquiera que sea su contexto. En un artículo suyo publicado en octubre de 1894 en la *Revista de América* de Buenos Aires, dedicado al pintor Graciano Mendilaharsu que se había suicidado ese mismo año rindiéndose a la locura y a la pobreza, vuelve a enlazar el asunto de la

mediocridad con el asunto de “el alma criolla”, que debemos tomar también como un sinónimo de ese sentido lato de mulatez:

En nuestras repúblicas latinas, el viento de la Mediocridad sopla sobre el alma criolla. Nuestras sociedades recién formadas no cuidan del alma; el Arte no puede tener vida donde la Religión va perdiendo terreno, y en donde el Lucro y la Política hinchen cada día más sus enormes vientres...

...El yankee, tan ferozmente práctico, siempre derrama su oro para tener en su casa las obras de arte que no entiende; el americano-latino, la raza de los licenciados, doctores y coroneles, tiene que conformarse por ser la madre por excelencia de ese monumental y portentoso tipo que instala nuestra pequeñez a la luz del mundo: el Rastaquouére. Y mientras triunfan los rastas, los artistas que tengamos se morirán de hambre, o irán al manicomio, o morirán tragando su propia bilis...

El concepto de lo *americo-latino*, que Darío aleja del otro concepto idealizado de lo indohispano, y que representa en aquel caso el mestizaje total, es otra vez “la raza de los licenciados, doctores y coroneles” sumidos en la mediocridad provinciana, en la abulia de la ignorancia, y, por consecuencia, insensibles a la belleza. En cuanto al panorama de mediocridad e ignorancia, no le faltaba razón. Por eso había emigrado de Nicaragua, como anota en *Historia de mis libros*: “asqueado y espantado de la vida social y política en que mantuviera a mi país original un lamentable estado de civilización embrionario, no mejor en tierras vecinas, fue para mí un magnífico refugio la República Argentina...”.

A estas alturas, el rastacuero vulgar y petulante se vuelve una verdadera síntesis, y desborda cualquier límite de mezclas étnicas, y cualquier mulatez vista en sentido nada más racial. Es el mismo rey burgués, *celui-qui-ne-comprend-pas* de Rémy de Gourmont, aquel que no entiende de nada, y a quien en las “Palabras Liminares” de *Prosas Profanas* Rubén asimila al *rastaquouére*. Toda una especie encarnada en la figura del boticario M. Homais, el personaje de Flaubert en *Madame Bovary* emblemático de la mediocridad, cuya aspiración suprema, al fin colmada, es recibir la condecoración de la Legión de Honor. Es Flaubert quien, igual de aristócrata de la belleza que Rubén, ha dicho en esas mismas páginas magistrales de *Madame Bovary* que en el alma de todo boticario hay un poeta en ruinas.

Pero la mulatez tiene también otra cara reversa, y contraria. Es la del propio Rubén, vástago del turbión en el que entran todos quienes tienen “el signo de descender de beatos e hijos de encomenderos, de esclavos africanos, de soberbios indios...” y que vienen a representar toda una deslumbrante explosión creativa en el nuevo continente. Pero así como la mulatez desborda su sentido negativo original, aquí, bajo su signo positivo, no se trata de una mezcla o mezcolanza sólo racial, sino, sobre todo, cultural. Es lo que nos dice Martí, que no era precisamente un mulato de sangre:

Éramos una máscara con los cañones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio mudo nos daba vueltas alrededor y se iba al monte, a la cumbre del monte a bautizar a sus hijos. El negro oteando, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido entre las olas y las fieras...

Y es lo que de todos modos y desde el principio intuyó el propio Rubén, como en este poema primerizo de 1885, la presencia de ese infaltable componente sin el cual nunca seríamos lo que somos:

Señor, yo abarcaré en este estrecho abrazo,
toda la paz del mundo.
Al África tostada,
ya de antiguo sombría, aletargada,
donde el fiero león sangriento ruge,
la tierra donde moran los hombres de piel negra...

Componente cultural infaltable, chispa del genio total americano, lo negro era en el criterio europeo del tiempo que tocó a Darío, más bien parte capital del estigma. Y él mismo cargaba con ese estigma. Para los intelectuales españoles de finales del siglo XIX, que veían deshacerse para siempre al viejo imperio tras la pérdida de sus últimas posesiones en América a raíz de la guerra de 1898 contra Estados Unidos, mulato o indio viene a ser la misma cosa exótica, la cosa americana lejana. Es de sobra conocido que don Miguel de Unamuno le vio a Rubén “ceñida la cabeza de raras plumas”. Otros, recuerda Gastón Baquero, lo llamaban “negro mulato” en afán de mortificarlo; y en *Luces de Bohemia*, la

pieza de Valle Inclán de la que Rubén es personaje, Max Estrella, el ciego, lo llama “negro” en la quinta escena:

MAX: ¿Qué tierra pisamos?

DON LATINO: El Café Colón.

MAX: Mira si está Rubén. Suele ponerse enfrente de los músicos.

DON LATINO: Allá está como un cerdo triste.

MAX: Vamos a su lado, Latino. Muerto yo, el cetro de la poesía pasa a ese negro...

El cerdo triste se sienta siempre frente a los músicos. Pero es un negro cuyo rostro parece, además, una máscara de ídolo:

Por entre sillas y mármoles llegan al rincón donde está sentado y silencioso RUBÉN DARÍO. Ante aquella aparición, el poeta siente la amargura de la vida, y con gesto egoísta de niño enfadado, cierra los ojos, y bebe un sorbo de su copa de ajeno. Finalmente, su máscara de ídolo se anima con una sonrisa cargada de humedad...

Juan Ramón Jiménez recuerda que una tarde de diciembre de 1896 leía en Huelva unos poemas de Rubén que habían aparecido en *La Nueva Ilustración* de Barcelona, cuando oyó que desde afuera llegaban detonaciones festivas de pólvora y un repicar de campanas, mientras, entre gritos enardecidos, una banda militar ejecutaba la marcha de Cádiz. Se asomó a la ventana, y supo que la fiesta se debía a que acababan de llegar noticias desde Cuba de la caída de José Antonio Maceo, el general mulato que había encabezado la lucha contra las fuerzas españolas.

Se quedó mudo y triste, dice, divisando aquella algarabía, los curas y los militares al frente de la multitud, como si el muerto fuera Darío, y la celebración contra Darío. Y pensó en América, y en Cuba de los cromos de las cajas de tabaco con sus paisajes románticos de palmas airosas, y superpuso en su mente el rostro de Maceo, que adornaba las cajas de chocolate, al de Darío que lo miraba desde la portada de la revista.

Negro, mulato, indio. Para otro que no fuera Juan Ramón, todo venía a representar una condición exótica, una manera diferente, caprichosa, de ver el mundo, resultado de una naturaleza atávica. “Mulato de oído sedoso, afelpado

e imitativo como el de muchos negros de América”, dice de Rubén el poeta andaluz Salvador Rueda, aún cuando Andalucía, tierra de moros, siguiera siendo el modelo de lo exótico para los escritores franceses: toreros, gitanas, cuchilleros, contrabandistas, como en la novela *Carmen* de Merimée, llevada a la ópera por Bizet, y aún cuando España toda fuera considerada entonces, desde el otro lado de los Pirineos, más parte de África que de Europa.

Pero Rubén, músico de nacimiento por su oído prodigioso, sedoso y afelpado, que fue capaz desde niño de entrar en todos los registros métricos y sonoros, e imitarlos, hasta hallar e inventar sus propios ritmos y melodías, coincide con Rueda en atribuir a los negros el don de la imitación como uno de sus defectos, y está lejos de reconocer cualquier identidad con ellos. Dice en *Los hijos de Cham*:

El romanticismo lo heroseó todo, hasta los negros. En realidad, apenas el heroísmo es el que salva al pobre hijo de Cam del ridículo que trae como fatal herencia desde el materno vientre. Necesitan para brillar el resplandor de la pólvora o la grandeza del suplicio. La humanidad no ha podido aún ver el genio negro. El talento mismo es en ellos escaso, fuera de ciertas especiales disciplinas, a las cuales se adaptan su agilidad y su don de imitación...

Mulato imitador, o “un indio, con sensibilidad de indio”, como también dice Azorín de Rubén. Pero quizás, quien acertó mejor desde el principio a definir esa condición creativa que toma y presta de todo para revolverlo y obtener la rara quintaesencia, deslumbramiento, colores, olores, sabores, ritmos, palabras, y que al contrario de mulatez vamos a llamar mulatidad, fue don Juan Valera, cuando escribió en sus *Cartas americanas* el elogio de *Azul*, y que algunos no tomaron por tal:

Usted no imita a ninguno. Ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decante, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: se ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia...

La virtud de revolverlo todo, de vestir sus versos de manera extraña, de poner sátiros y bacantes al lado de santos ultrajados y vírgenes piadosas, de hallar

gusto en los colores contrastados, el oído mágico para la música y otro no menos mágico para el ritmo, sonsacar vocablos sonoros de otras lenguas, hacer que el oropel tenga la apariencia del oro y que los decorados tengan sustancia real, la lujuria como goce y como pecado, la superstición, la inquerida bohemia, el acaparamiento goloso de todo lo exótico, todo eso que él mismo llegó a llamar *miliunanochesco*, la obsesión por la forma y la búsqueda sin fin de un estilo, ese “yo persigo una forma que no encuentra mi estilo”, el primitivo terror de la muerte que entra con trazos negros en su poesía, ¿qué era sino la mulatez, vista desde el otro lado, el lado de la mulatidad? “En el fondo de mi espíritu, a pesar de mis vistas cosmopolitas, existe el inarrancable filón de la raza”, confiesa en *Historia de mis libros*. Y donde otros veían exotismo, él veía el ensayo de una incesante composición de elementos que debía dar la rara quintaesencia. “Un ansia de vida, un estremecimiento sensual, un relente pagano”.

Desconcertados, algunos de sus contemporáneos se asombraban de los atrevimientos que cometía, y no veían en ellos sino un afrancesamiento gratuito, el amor por la moda, el vicio mulato de la imitación, y él los provocaba, incitándolos al asombro desconfiado: “no sólo de las rosas de París extraería esencias, sino de todos los jardines del mundo...”, dice también en *Historia de mis libros*.

Eso significaba subvertir los cánones de la vieja lengua española de finales del siglo XIX, tan decrépita como el imperio mismo, despojarla de sus férulas ortopédicas para hacerla caminar de manera libre, untarla de pomadas y afeites franceses, allegar lo popular a la llamada poesía culta como hizo con los aires de la gaita gallega y con la seguidilla.

Los mundos descubiertos e iluminados por el mulato de revueltas incandescencias que no podía dejar de ser músico, loco de armonía, el indio triste que buscaba los paraísos artificiales en el ajeno, el español peninsular “muy siglo dieciocho y muy antiguo”, que cuidaba sus manos de marqués, figuras cambiantes y superpuestas que giran frente a la linterna mágica, uno y trino.

DOS AMERICANOS EN PARÍS

ALESSANDRA RICCIO

(Università degli Studi di Napoli – L’Orientale)

Ena Lucía Portela es una de las más interesantes narradoras cubanas contemporáneas. Nacida en La Habana en 1972, narradora desobediente, apartada y audaz, ha merecido este agudo comentario de la ensayista Nara Araújo: “eriza y divierte”.

Portela se estrenó a los diez y ocho años con el cuento “Dos almas perdidas nadando en una pecera” (1990), la primera explícita narración lesbiana de la literatura cubana. Unos años después, la autora vuelve a escribir y completar aquella historia en “Sombrío despertar de un avestruz”, donde renuncia al final patético, a la obligada separación de los cuerpos, a la tiranía de las máscaras, para volver a narrar la historia de dos jóvenes que se encuentran, se gustan, se aman carnalmente. Ellas no tienen preferencias sexuales delimitadas y en la atracción que prueban, encuentran la excitación del experimento, de la experiencia otra, la posibilidad de intercambiar sus roles y la capacidad de dar y de recibir el gozo.

Un tercer cuento largo, “Una extraña entre las piedras” (1998), revela su talento de escritora que nos lleva lejos de los escenarios de la vida *underground* de cierta Habana – escenario que en la actualidad goza del gran favor del público y de los editores, particularmente fuera de la Isla – para colocar la narración en una Nueva York donde la protagonista y narradora, Djuna, se mueve en un medio exclusivo y sofocante, la *barra lesbica* que se mueve en torno a Sombra, una profesora de la Universidad, progresista y rica, gay militante, prosandinista, esnob y prepotente. Extranjera entre las piedras de la ciudad, Djuna encuentra el sentimiento y la pasión (pero también una patria) en el amor hacia una obrera dominicana que la muerte le arranca injusta y tempranamente. En ese cuento, Portela usa un lenguaje franco y duro, que

logra mantener su inmediatez renunciando a los acentos extremistas, al aura “maldita” de las obras precedentes.

Nara Araújo señala que en Portela, como en Mylene Fernández Pintado, en Aida Bahr o en Marilyn Bobes, las protagonistas (aun cuando estas escritoras toman distancia del feminismo, sus protagonistas son siempre mujeres) hacen de la escritura un “objeto del deseo” y el juego intertextual entre la realidad vivida y la realidad escrita es constante.

El pájaro: pincel y tinta china (1998, premio Uneac), *El viejo, el asesino y yo* (1999, Premio Juan Rulfo-Radio France International), *Cien botellas en una pared* (2003, Premio Jaén de novela), siempre en la dimensión de novela corta o cuento largo, va dibujando un itinerario donde se acentúa el tono lúdico y ácido mientras se simplifica la construcción narrativa. Los ámbitos se revelan claustrofóbicos, siempre dibujados con caracteres exasperados y/o hiperbólicos mientras los desajustes y la crisis de los años noventa en Cuba dibujan un telón de fondo violento y grotesco para las vicisitudes de personajes que, aun cuando en apariencia no merecen piedad, es piedad la que suscitan en el lector. Y no es casual. Cortadas sus hirientes uñas de escritora feminista, quiéralo o no lo quiera, como destabilizadora del modelo patriarcal, escritora gay, audaz cronista de lo indecible sexual, escritora antirevolucionaria, ácida e implacable detectora de contradicciones e intolerancias, la voz de Portela se enfrenta con el núcleo del problema de la marginación y de la automarginación.

En *Djuna y Daniel* (Ed. Unión, La Habana 2007) esta tendencia, relevante a lo largo de su ya más que decenal recorrido profesional, parece hacerse más clara y evidente: los personajes de Portela quieren pertenecer a todos los mundos marginales, pero quieren también pertenecer al mundo. Es el caso de Djuna Barnes y de Daniel A. Mahoney, dos frágiles, exagerados y contradictorios seres humanos, sobre cuya existencia real Portela se ha documentado muy bien y que agitan las páginas de esta novela en un tiempo extenuantemente dilatado. El personaje de Djuna Barnes debió colgar su nido en la imaginación de esta escritora cubana, licenciada en letras clásicas, si ese nombre, poco frecuente, quiso darle a la protagonista de *Una extraña entre las piedras*; si ha pasado meses sobre la biografía de la escritora norteamericana escrita por Phillip Herring para poder re-escribir pacientemente sus años de París y de su amistad con el católico irlandés Daniel Mahoney, alcoholista,

homosexual, abortista clandestino, grotesca Sherazade o juglar medieval entre las mesas de las legendarias cafeterías del París de la *lost generation*, dispuesto a contarle todo de su vida a cambio de un buen vaso de vino, ginebra, whisky, aguardiente, *et al.*

La historia que nos narra Portela se desarrolla en una sola noche, cuando Daniel, a quien unos clientes del bar le han faltado al respeto al comprender que es el modelo inspirador de la figura del protagonista de *Nightwood*, novela de cierto éxito de la periodista Djuna Barnes. Sintiendo herido en su dignidad y traicionado por su amiga, decide, en medio de la noche y de una borrachera descomunal, ir a pedir venganza en casa de la escritora. Desde que lo vemos encaminarse por las calles inundadas por la lluvia de la *rive gauche*, hasta cuando Djuna le abre por fin la puerta y lo sienta en la sala, tenemos el tiempo de conocer la historia de uno y de otra y junto con ellos de toda la colonia de norteamericanos huyendo de su país donde reinan el puritanismo y la hipócrita y maléfica *ley seca*, el prohibicionismo. Esa gente parece tener como principal ocupación la de ocupar las mesitas de cafeterías ahora muy famosas (Café Flore, Les deux Magot) frente a más de un trago alcohólico. Djuna y Daniel se han conocido de esta forma, en una cafetería donde él estaba contando historias de su vida (que equivalía a contar la maldad de los hombres) a cambio de algo para beber (“como a los juglares de antaño le basta que le paguen con vino”), con el afán de quien, más que hablar de si mismo, quiere hablar del mundo y de cómo, realmente, el mundo es. Djuna, que lo escucha, comprende esto: la honestidad fundamental del irlandés quien “se considera un bribón como todos, a diferencia de los demás no se autoengaña”. Desde entonces han sido amigos, hasta cuando Danny cree que le han perdido el respeto por culpa de la novela donde Djuna sacó en público la historia de aquel homosexual, falso médico, desordenado y borracho, aprovechado y peleón, en el cual, sin embargo, ella vio una criatura de honda inocencia y de extraordinarias virtudes: “Dan no se oculta al mundo”. “Dan es incapaz de abusar de los infelices”.

Durante la larga noche en que se desarrolla la narración, nos enteramos de esto: que los dos protagonistas, tan desinhibidos, tan fuera de la norma, tan anticonformistas, han sido abusados, y no sólo en el sentido literal del término. Daniel, por dos sádicos pedófilos y luego por la violencia machista de padre y

hermano que no pueden tolerar su homosexualidad, y finalmente por el otro hermano, el jesuita, quien quiere convertirlo a la hipocresía, a la falsa conciencia, a la confortable mentira. La decisión de Daniel es irrevocable: después de mostrarle la cruda realidad a su familia, debe renunciar a ella y a sus beneficios, enfrentarse al mundo cara a cara, incluso cuando su cara está cubierta por un maquillaje grotesco que revela sus preferencias sexuales.

Igual de dura fue la vida de Djuna, en una familia desinhibida, donde nada estaba prohibido, pero nada estaba garantizado, con un padre bigamo y una abuela sufragista y liberada, aunque obnubilada por el amor al hijo a quien le permite todo, el *dolce far niente*, la bigamia, la promiscuidad e incluso el incesto con su única hija hembra, Djuna, *la princesa*. Transcurrido el tiempo extenuante de la narración, abierta por fin la puerta del apartamento de Djuna en la noche tempestuosa, cara a cara los dos irregulares norteamericanos, gay uno, bisexual otra, alcoholistas ambos, ambos perdidos, como toda su generación, entre un exagerado sorbo de whisky y otro, comprenden que ya no se comprenden. Daniel no ha entendido que por Djuna, él, en la versión literaria del doctor O'Connor, “es un chico estupendo”. El telón cae sobre nuestros dos héroes, muy maltratados por aquella noche interminable y aun más por la soledad que los espera después de este dramático desencuentro.

Djuna, quien realísticamente entiende que ante lo que se aproxima a Europa, “París sería una fiesta, pero la guerra no”, recoge sus maletas: Londres primero, luego Nueva York, donde vivirá en un riguroso retiro, después de una temporada en un centro de desintoxicación, hasta los noventa años. Daniel, quien ha pagado entero el precio de la verdad, en un manicomio durante la guerra y luego, obligado a mendigar hasta cuando un cáncer piadoso y un más piadoso aún estudiante de medicina lo ayudan a dejar este mundo.

PARA UNA FILOSOFÍA DEL HECHO MENUDO

Ambrogi y la crónica modernista

RICARDO ROQUE BALDOVINOS

(Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”)

El 3 de diciembre de 1927, publicaba José Carlos Mariátegui para la revista *Variedades de Lima*, un artículo con ocasión del deceso de Enrique Gómez Carrillo. Afirmaba allí que la figura del cronista principia y termina con el guatemalteco porque la nueva época, entiéndase la literatura escrita en el horizonte de la vanguardia, “ama y busca lo difícil” (120) y descarta una forma que “no era estructura ni volumen [...] sino superficie, y a lo sumo esmalte” (*ibidem*), porque el cronista “carece de opiniones. Reemplaza el pensamiento con impresiones que casi siempre coinciden con las del público” (*ibidem*)¹.

La defunción de la crónica, que atestiguan estas palabras del célebre ensayista peruano quien toma distancia de la herencia modernista bajo el norte de las vanguardias estéticas de comienzos del XX, es contemporánea de la canonización del modernismo. A una literatura que ya se asume abiertamente como espacio de resistencia y superación de la modernidad, no le interesa condescender a los desesperados intentos de sus antecesores por contemporizar con la industria de la cultura. Por esa razón, el modernismo ingresa al museo de la literatura a un precio: la invisibilización de la crónica. Y, de cierta forma, Mariátegui le viene a dar el tiro de gracia a la crónica modernista al afirmar que su rasgo era la “facilidad”. Acusación que, en cierta medida, hará eco Max Henríquez Ureña en su *Breve historia del modernismo*, donde cronistas como Gómez Carrillo o Ambrogi – sobre quien nos detendremos a hablar en este trabajo – son relegados al estatuto de figuras menores que afloran en el declive

¹ J.C. MARIÁTEGUI, “Gómez Carrillo”, en *Literatura y estética*, Biblioteca Ayacucho, Caracas 2007, pp. 118-120.

del movimiento². Y lo curioso de este olvido es que se da pese a que Gómez Carrillo llegó a ser en su madurez el escritor latinoamericano más leído. O quizá sería más exacto decir lo contrario, que a Gómez Carrillo el éxito del presente le costó la fama del futuro, porque triunfar en la industria de la cultura se paga caro en términos de capital simbólico.

Si no tenemos en cuenta este contexto, el olvido de la crónica en la historia del modernismo resulta sorprendente. Como ya nos lo hacen ver Susana Rotker y Aníbal González una proporción mayoritaria de la producción de modernistas insignes como Rubén Darío, José Martí o Manuel Gutiérrez Nájera se compone de crónicas³. Los grandes escritores habrían escrito crónica por necesidad, como un compromiso necesario con la industria de la cultura para poder sobrevivir. De esta manera se instituía una divisoria, como lo ha señalado Julio Ramos, que situaba de un lado la poesía y, con menor peso, el cuento, expresiones literarias autónomas, auténticas; y del otro, a la crónica como género menor y bastardo⁴. Esto, sin embargo, no es del todo exacto. En el presente trabajo queremos ir más allá de lo que ha afirmado respecto de la crónica la crítica revisionista del modernismo que representan Rotker, Ramos o González. Si hemos de aceptar que fue un género que surgió del abrazo mortal con la industria de la cultura, no hemos de olvidar que el género llegó a gozar, de alta estima y, más aún, fue elevado a la condición de ser la expresión por antonomasia de los tiempos modernos.

Para aclarar este punto, traigamos de nuevo a cuenta a Enrique Gómez Carrillo y Arturo Ambrogi, y dejemos de lado su coyuntural estatuto canónico de figuras menores. Ambos se inician en el mundo literario como cronistas y, a

² M. HENRÍQUEZ UREÑA, *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México 1954. Sobre Gómez Carrillo vid. pp. 389-397; sobre Ambrogi vid. pp. 409-410.

³ S. ROTKER, *La invención de la crónica*, Fondo de Cultura Económica, México 2006; A. GONZÁLEZ, *La crónica modernista hispanoamericana*, Porrúa Tarranzas, Madrid 1982. Podemos definir a la crónica es un género híbrido entre el periodismo y la literatura, que se cultiva hacia finales del siglo XIX en los medios impresos masivos, como periódicos y revistas, y consigna diversos asuntos de actualidad, pero con pretensiones de poseer estilo literario.

⁴ J. RAMOS, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Editorial Cuatro Propio/Ediciones Callejón, Santiago de Chile/San Juan de Puerto Rico 2003.

contracorriente de sus contemporáneos, nunca llegan a publicar versos. En la obra de juventud de Ambrogi, de hecho, encontramos bastante evidencia de que la crónica y no la poesía en verso es la expresión “moderna” por antonomasia. En cierto sentido, Ambrogi se considera a sí mismo como un escritor situado en la cresta de la ola de su tiempo y no parece haber estado particularmente impelido por la miseria para iniciarse como *chroniqueur*. Podemos mostrar que, en el caso del joven Ambrogi, publicar en las páginas de un periódico no es visto como un mal necesario, sino como la iniciación obligada para adquirir fama. Así lo podemos ver en su artículo “Historia de mi primer artículo”, donde recuerda la aventura frustrada de querer publicar su ópera prima en *La unión*, el periódico que hacia 1889 y 1890 dirige Rubén Darío en San Salvador⁵. Porque hay algo del carácter efímero mismo del periódico que plantea un reto a la escritura literaria que sólo la crónica puede asumir plenamente.

La modalidad de escritura que hace posible la crónica, coincide para Ambrogi y sus contemporáneos, con la definición que da Baudelaire de lo moderno, definido como: “le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel, l’immuable” [lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno, lo inmutable]⁶. Hay un ejercicio moderno de la escritura cuya expresión más dinámica es la crónica. No es sólo el género donde se expresa la peculiar y contradictoria vinculación del intelectual a la modernidad, es, antes que nada, el pasaporte de entrada a un modo de escritura que se inaugura con el advenimiento de la modernidad, destructora y desestabilizadora, pero a la vez creadora y fundante. Este nuevo género posee el poder de enfrentarla en su expresión privilegiada: la abigarrada faz de la ciudad y transformarla en el cimiento de una nueva cultura. El nuevo intelectual literato se arrogará entonces la tarea de dominar simbólicamente ese espacio mediante la crónica que le permite reinventarse el lugar de la

⁵ A. AMBROGI, “Historia de mi primer artículo”, en *Crónicas Marchitas*, Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación, San Salvador 1962, pp. 73-81.

⁶ C. BAUDELAIRE, “Le peintre de la vie moderne”, en *Curiosités esthétiques. L’art romantique*, Garnier, París 1986, pp. 453-502. Cf. D. FRISBY, *Fragments of modernity, Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, The MIT Press, Cambridge (Ma. – USA) 1988. Ver especialmente el capítulo “Modernité”, pp. 11-37.

literatura en la circulación de signos en el espacio cultural crecientemente mundializado⁷.

En las siguientes páginas, nos proponemos analizar un caso concreto donde se puede detectar la importancia de la crónica como lugar discursivo desde el que se reconfigura el ámbito de significación y acción de la literatura y el intelectual literato. Para ello, examinaremos la labor de Arturo Ambrogi como cronista en la revista semanal *El figaro*, publicación que fundó y dirigió con Víctor Jerez entre 1894 y 1895. La aparición de esta revista estéticamente “de avanzadas” en un medio cultural precario, periférico y escasamente diferenciado como la ciudad de San Salvador, sólo viene a poner de mayor relieve lo que se está en juego en la escritura modernista.

El joven Ambrogi, la revista «El figaro»

Arturo Ambrogi pertenece a la camada más jóvenes de autores que se clasifican bajo la etiqueta de modernistas. Nació el 19 de octubre de 1875 en San Salvador, hijo de un inmigrante italiano, Constantino Ambrogi, y de madre salvadoreña, Lucrecia Acosta, originaria de Apopa, antiguo pueblo de indios vecino a la capital⁸. El padre emigró joven a El Salvador y se dedicó al comercio con éxito. Llamado a las armas, también llegó a ser un popular general durante las batallas decisivas del bando liberal. Tomó parte activa, además, en la represión de la insurrección del General Rivas y de los indígenas de Cojutepeque en diciembre de 1889⁹. La situación económica del medio familiar en el que creció el joven Arturo era pues, según todas las evidencias, bastante desahogado. Por muchos años, la extravagante mansión familiar que ostentaba una torreta de cuatro pisos fue uno de los edificios más altos de la capital salvadoreña. Los testimonios de infancia y juventud del autor hablan de un ambiente acogedor, de mimos de parientes, lujo y mucho ocio. Sus primeros años de vida son los que dedica a sus estudios, a la lectura y a vagabundear por

⁷ RAMOS, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*.

⁸ C. CAÑAS DINARTE, *Diccionario de autoras y autores de El Salvador*, DPI, San Salvador 2002, pp. 31-33.

⁹ M.A. GARCÍA, *Diccionario Histórico-Enciclopédico de la República de El Salvador*, Tomo Primero, Tipografía “La Luz”, San Salvador 1927, p. 266.

la ciudad, incluso por barrios y arrabales que estaban fuera de la vista de la imagen de ciudad próspera y progresista que a la capital salvadoreña le gustaba proyectar de sí. Otro lugar del que fue asiduo era el vecino poblado de Apopa, de donde era oriunda la familia materna, a la que pertenecía Vicente Acosta, su primo-hermano, quien le llevaba algunos años, pero ya desde joven era considerado uno de los mejores poetas del país. Pese a estos privilegios, el *status* social de la familia de Ambrogi era más bien endeble porque, al fin y al cabo, un padre *nouveau riche* y una madre apopense no era el mejor *pedigree* que exhibir ante la buena sociedad sansalvadoreña que, a finales del siglo XIX, súbitamente enriquecida con el auge cafetalero era cada día más pretenciosa y, en la medida en que se abría a extranjeros blancos advenedizos, más obsesivamente racista. Esta vinculación problemática a la élite marcará al joven Arturo quien buscará en las marcas del refinamiento de la alta cultura europea y, más aún, en el dandysmo un modo de compensar los dudosos lustres de su ascendencia.

Ambrogi da muestra precoz de un notable talento literario y todo parece indicar que encuentra estímulo en su entorno inmediato para cultivarlo. Desde adolescente publica en periódicos, se embarca en empresas editoriales y llega a contribuir en revistas literarias de difusión internacional, lo que logra gracias al apoyo de figuras consagradas como Rubén Darío. Su primera obra publicada es un libro de relatos, con una sensibilidad entre frívola y decadente, al que titula *Bibelots* (1893), en alusión a los pequeños objetos que decoran los hogares burgueses. En los siguientes cincuenta y tres años, escribirá asiduamente crónicas y relatos que publicará en periódicos y revistas de El Salvador y de otros países hispanoamericanos, y que se reunirán posteriormente en sus obras más conocidas: *Cuentos y fantasías*, *Crónicas marchitas*, *El libro del trópico*, *Marginales de la vida*, *El jetón y otros relatos*, etc. En su madurez, probablemente cuando la fortuna familiar ya está mermada, Ambrogi pone su talento literario al servicio del poder. Desempeña cargos públicos importantes como Director de la Biblioteca Nacional, pero también es secretario privado de presidentes de turno y censor de prensa.

En la literatura salvadoreña, la figura de Ambrogi gozó del mayor relieve en la primera mitad del siglo XX. En la década de 1950, en la época de los gobiernos militares modernizantes de Osorio y Lemus, su obra se reeditó y difundió ampliamente, gracias en parte a la admiración que le tributaba

Ricardo Trigueros de León, impulsor del proyecto editorial oficial. Se exaltaba en Ambrogio sus dotes estilísticos y la fina ironía y de su prosa. Sin embargo, las filiaciones políticas más bien reaccionarias de Ambrogio le hicieron perder brillo en la propuesta de reescritura del canon literario salvadoreño que abanderó la intelectualidad nacionalista de izquierdas que comenzó a disputar el terreno literario desde finales de la esa década. A este grupo, se le ha conocido después bajo el denominador de Generación Comprometida. A partir de entonces, se verá a Ambrogio como un eslabón que explicaba el paso de una escritura cosmopolita modernista a la llamada literatura vernácula o costumbrista y, en consecuencia, como un referente insoslayable de la escritura comprometida. No es casualidad que a partir de entonces sus obras más apreciadas hayan sido *El libro del trópico* y *El jetón y otros relatos*, una recopilación póstuma de sus cuentos de tema vernáculo.

Esta atención casi exclusiva que la crítica ha dedicado a la obra madura de Ambrogio, ha pasado por alto su carrera juvenil que despegó en un momento crítico donde concurren, de un lado, la desmarcación de la literatura del terreno más amplio de las bellas letras y, del otro, una redefinición del objeto de atención de la mirada literaria. Vestigio de este proceso es el semanario *El figaro*, que se imprimió entre octubre de 1894 y noviembre de 1895¹⁰. Esta publicación fue, al parecer, sufragada, cuando menos en parte, por la fortuna familiar de nuestro autor y llegó a contar con colaboraciones de figuras notables del mundo literario hispanoamericano¹¹. Además de Ambrogio y

¹⁰ Una colección completa de este semanario se encuentra en la sección Colecciones Especiales de la Biblioteca Florentino Idoate, s. j., de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. Agradezco a la encargada de esta sección, Carmen de Góchez, las facilidades brindadas para su consulta. Va mi gratitud también a Claudia Torres, las fotografías digitales de la revista, y a Rafael Lara Martínez, la elaboración de un índice completo. Ambos instrumentos facilitaron enormemente su consulta.

¹¹ La revista se publica semanalmente con una extensión usual de ocho páginas. Sus directores son, como dijimos, Arturo Ambrogio y Víctor Jerez. Figura en el encabezado también un secretario de redacción que al principio es Juan Antonio Solórzano, pero después lo reemplazan otros escritores, entre ellos Isaías Gamboa, colombiano radicado en El Salvador. La cantidad de material publicado y la frecuencia semanal sugieren la dedicación de un equipo de redacción. No hemos podido establecer cómo se financia esta publicación. No contiene publicidad, ni tiene indicadores de recibir mecenazgo estatal. Tampoco es muy verosímil pensar

Víctor Jerez, directores, agrupa a un jóvenes escritores que se identifican con el modernismo literario: Juan Antonio Solórzano, Luis Lagos y Lagos, Ismael G. Fuentes, Carlos G. Zeledón, Vicente Acosta y, por los breves días que permanece en El Salvador hacia 1895, Enrique Gómez Carrillo. Estos autores se interesan por las corrientes literarias francesas del momento como el naturalismo y decadentismo. Con frecuencia, asumen la pose de la bohemia y decadencia, y publican composiciones que, con mayor o menor escándalo, desafían los valores socialmente aceptados.

Ambrogi juega un papel muy activo en la redacción de la revista. Escribe allí usando su nombre propio – en ese entonces firma Arturo A. Ambrogi – o bajo distintos pseudónimos: Conde Paúl, Cirrus, Nimbus, Stratus, etc.... Celebra el advenimiento tanto de la cultura cosmopolita de consumo como las modas literarias modernas, asimismo, se da a la tarea de explorar los ambientes urbanos, notablemente, sus misteriosas periferias en busca de tipos novedosos que encarnen la modernidad y sus demonios. También desde esa época descubre el campo y a sus habitantes, y se da a la tarea de romantizarlos y comenzar a convertirlos en el *locus* nacional por antonomasia. En suma, esta publicación constituye una novedad en la escena intelectual salvadoreña y se pone en línea con las revistas modernistas más innovadoras de su tiempo.

Para los objetivos de la presente reflexión es importante subrayar en qué se diferencia claramente de otras publicaciones literarias contemporáneas del país que se han conservado. Usualmente estas siguen el formato de revista científico-literaria, expresión de una autoridad letrada donde coexisten, con cierto grado de promiscuidad, los discursos filosófico, científico y literario. En estas otras publicaciones, lo literario responde principalmente a una exaltación de valores liberales, o a difusión de obras prestigiosas de literatos de otras épocas. En todo caso, lo literario aparece por la vía de una poesía retórica, grandilocuente, que exalta valores cívicos o excelsos, donde no son precisamente abundantes las producciones literarias en prosa. Por su parte, *El figaro* es la única revista salvadoreña del siglo XIX que se ha conservado que da

que un público lector tan pequeño como el de El Salvador pudiera sostenerla a través de suscripciones. Es esta circunstancia y el poder y libertad que tiene el joven Ambrogi en el diseño de la revista nos lleva a hipotetizar que fuera un proyecto autofinanciado.

voz a una autoridad literaria claramente diferenciada de otros espacios de autoridad cultural: político, moral y científico. Es también la primera revista donde se publican sistemáticamente crónicas con pretensiones literarias, una buena parte de ellas de autoría de Ambrogi, firmadas con nombre propio o por intermedio de su alter ego literario, el Conde Paúl. Pero, más aún, en sus páginas se eleva este género a un protagonismo notorio, se llega a construir una cierta romantización del cronista y se reflexiona sobre la autoridad literaria que instituye esta nueva forma. Todo ello hace del *El figaro* una revista única para su tiempo, pues marca una notable inflexión en lo que se percibe como la función de la literatura. Más que ser vehículo de publicidad del ideal civilizatorio de la élite liberal, la crónica modernista se propone algo distinto. Asume como objeto las formas concretas de la modernidad, tal como se presentan a la experiencia inmediata de la conciencia del sujeto literario.

El oficio de cronista

Ambrogi milita pues, desde el inicio de su carrera artística y periodística, en favor de situar a la crónica como la expresión auténtica de la modernidad. Asocia la modernidad a los cronistas, pues sólo estos son capaces de desentrañar el sentido del tiempo, el vértigo de los cambios que se vivían de manera intensa y vertiginosa aún en una pequeña ciudad de unas 25,000 almas como San Salvador de la década de 1890. El 25 de abril de 1895, Ambrogi oculto bajo el pseudónimo de Conde Paúl dedica una serie de crónicas a las celebraciones de Semana Santa, a una de ellas subtitula de hecho “crónica momentánea”. Allí asume explícitamente la posición de cronista:

Yo no podré, por falta de tiempo, diseñar todo el gran cuadro de nuestra semana triste. Logré al vuelo algo importante, como se atrapa una mariposa inquieta que revuela en torno de una flor, y como cronista, presto y puntual al cumplimiento de nuestro deber, dejaré aquí en el papel, desparramado, todo lo que recoger pude en el espacio de un mediodía... (9).

El deber del cronista viene a ser, precisamente, la captura de lo efímero que define los tiempos modernos y que en este caso equipara con la mariposa al

vuelo. Los sucesos novedosos y evanescentes adquieren su fijeza y sentido mediante la escritura.

Más adelante, el 10 de noviembre de ese año, escribe una crónica titulada “1 de noviembre”, allí nuevamente trae a cuento la figura del cronista, cuando describe la afluencia de la multitud, como parte de una costumbre firmemente arraigada, a honrar a los difuntos: “Y un observador, encuentra allí pasto para su sed de observación. Y el curioso, encuentra un extraño modo de pasar el rato. Y un cronista, que corre a caza de notas para sus *revues*, encuentra motivos deliciosos. Y el poeta objeto para sus rimas y elegías. Y nosotros, los dolientes, los que vamos al cementerio por algo que allí tenemos, encontramos motivos de dolor, que nos arrancan lágrimas. Una madre, que cuidadosa, vela al lado del sepulcro del hijo querido; una hija, llorosa, enlutada, que compone el nicho humilde de la madre. ¡Qué de sensaciones tristes! ¡Qué hondas impresiones! Ante esos cuadros de dolor, el alma se arrodilla y el labio intenta murmurar una oración. Lo sobrecogen estas escenas tristes, inmedio de la despreocupación de tanto indiscreto que allí va a sorprender y tal vez a divertirse con el dolor de muchos...” (3-4).

Esta cita nos revela mucho más de lo que está en juego. Ante todo, nos habla del multiperspectivismo modernista, de una complejidad inherente del hecho que suscita distintas reacciones según sea la posición de observación que se asuma. Si hay un sentido “profundo” de la costumbre, la expresión del dolor por los seres queridos, este dolor puede transformarse inmediatamente en motivo de diversión para el “indiscreto”. Porque en los tiempos modernos todo es susceptible de transformarse en espectáculo, aun el dolor, aun la tristeza. Y el cronista está allí no tanto para ejecutar esta labor siniestra, sino para dar cuenta de todo lo que ve, de esa pluralidad irreductible de la realidad moderna. Tal pareciera que el cronista es que el registra las sensaciones y las recrea luego gracias a su *estilo* para que estas puedan ser experimentadas vicariamente por el lector.

Una ocasión que se presta para exaltar la figura del cronista es el homenaje que *El figaro* dedica en su número del 24 de febrero de 1895 a Manuel Gutiérrez Nájera, el insigne modernista mexicano recién fallecido, el día 4 de ese mismo mes. Dedicar un número de homenaje con ocasión de la muerte de un escritor reconocido era una tradición en las revistas literarias salvadoreñas,

también son una ocasión para afirmar y consolidar la visión de literatura que tiene el grupo de escritores que se encarga de organizarlo¹². No es casualidad que en este número se den cita los principales colaboradores de *El figaro*: Ambrogi (quien firma con nombre propio y como Conde Paúl), Víctor Jerez (bajo el pseudónimo habitual de Lohengrín), Carlos G. Zeledón, Juan Antonio Solórzano, Isaías Gamboa y hasta Enrique Gómez Carrillo, quien envía una breve nota dirigida a Ambrogi con la que se abre el número. Su cometido es exaltar a Gutiérrez Nájera, a quien consideran que la muerte lo ha transfigurado en la figura tutelar de la nueva generación literaria.

A primera vista, la mayoría de los contribuyentes al homenaje exaltan a Manuel Gutiérrez Nájera como poeta dotado de un estilo singular, cuya poesía ocurría tanto en prosa como en verso, a decir de Lohengrín. Por su parte, Zeledón, en su pieza dedicada al Duque de Job, nombre literario de Gutiérrez Nájera, resalta virtudes más específicas del cronista: “Era un artista admirable, que sorprende a cada momento con inesperadas creaciones, que hacía brotar como arte de sortilegio hasta de cosas insignificantes y baladíes. Así, por ejemplo, lo véis hacer prodigios de donosura y bien decir al escribir una revista de salón o una de esas crónicas ligeras que tienen la vida de una flor y son trazadas a la carrera, sobre una rodilla y al lápiz, para mandarla inmediatamente al cajista que espera...” (172).

Gutiérrez Nájera representa aquí al escritor que no sólo es capaz de hacer arte en las condiciones apremiantes de la era de la reproducción mecánica (de la rodilla a la plancha de impresión), sino de trocar en arte lo baladí, lo insignificante, lo trivial, los asuntos de la nota social o de las impresiones captadas al vuelo en el divagar por las calles de la ciudad moderna.

Ambrogi, en el artículo que firma como Conde de Paúl destaca, esta dimensión de Gutiérrez Nájera, si bien la enfoca todavía desde el tópico más convencional que lamenta el sino trágico del poeta que trabaja bajo el yugo de la industria de la cultura: “Las tareas periodísticas no dejan casi nunca marjen

¹² Para citar un ejemplo, el número 4, correspondiente a abril de 1889 de la revista *Repertorio Salvadoreño*, órgano de difusión de la Academia de Ciencias y Bellas Letras, trae los principales trabajos que se leyeron en una Sesión Pública de Homenaje a Juan Montalvo, en el Teatro Nacional 6 de abril de 1889, con la asistencia del presidente, Gral. Francisco Menéndez y máximas autoridades del país.

[sic] a la imaginación. La poesía esconde su faz risueña tras las pezadeces [sic] de estilo de un artículo de fondo de una revista rápida. Y Gutiérrez Nájera... ¡Oh Dios mío! ¡Cómo pasaba tan ocupado! ¡Tenía él que era un príncipe del arte, que escribir para comer!” (174).

Un par de meses después, sin embargo, en el número que corresponde al 26 de mayo, Ambrogi publica un artículo titulado “Gutiérrez Nájera, cronista”. Allí examina esta dimensión de la persona literaria del mexicano bajo una luz distinta. De esta manera, este trabajo viene a constituirse en un manifiesto de la crónica, y de la concepción de literatura que Ambrogi quiere hacer avanzar a través de las páginas de *El figaro*.

De Gutiérrez Nájera destaca, en primer lugar, que “...era todo un artista y que sabía como se va por el camino del bosque, sobre rosas, sin estrujar sus pétalos, ni pisotear los tallos tiernos” (53). Es interesante notar en esta alegorización que las rosas, emblema de los objetos especiales del arte, se encuentran tirados en el suelo, en el bosque de la vida moderna. La actitud propia del poeta no la de ver alto hacia las regiones de la idea, de lo excelso, sino la de saber descubrir lo que va encontrado regado por su camino, entre los desechos de la vida moderna.

Luego exclama no sin ironía: “¡Qué delicioso revistero era él!” (*ibidem*). Ambrogi intenta así defender que las revistas que ven la luz en la cultura de consumo del XIX tardío son un lugar legítimo para la expresión literaria. Hay una sensibilidad propia de esa publicaciones, que hoy tildaríamos de *light*, que trata de reclamar para el arte moderno: “tenía estilo, toda la ligereza, la picardía, la gracia y el arte crepitante de un *chroniquer* [sic] parisien, de los maestros. Era un Mendés [sic], un Scholl, un Paúl [sic] Fouquier, que vivía en México y que escribía en castellano cosas, que en francés serían joyas valiosas de estilo y novedad y revolucionarían la curiosidad de las ciudadanas de París” (*ibidem*).

Sugiere así, en el ir y venir de versiones del francés y del castellano, la conquista de una suerte de idioma literario moderno que los mejores y más connotados cronistas hispanoamericanos coadyuvan a escribir. La crónica realiza pues el anhelo de poder inscribir la palabra propia en el centro mundial de la cultura. Este gesto triunfal se sexualiza al hablar de la seducción o conquista de las parisinas.

Más adelante, sin embargo, es que da con el secreto de la verdadera maestría del cronista. Afirma que Gutiérrez “[d]el hecho más insignificante, del asunto más trivial, de la noticia artística última, hacía asunto suficiente para bordar sus crónicas y sacar a punta su gracia y agudeza” (*ibidem*). Estamos ante una declaración de la proximidad a lo trivial, pero también posibilidad de transfigurarlo en arte: “La pluma trazaba lindos cuadros, a la pluma, como por mera travesura, por pasatiempo, como se hacen al margen ancho de un diario de la mañana o el forro de color de una revista, cuando se está a la caza de asunto o se muestra rebelde la fantasía” (54).

La escritura moderna se convierte en la nota al margen, en el apunte en el cuaderno. Aprisiona el presente con una inmediatez cercana a la de la instantánea fotográfica. Y lo logra gracias a la fidelidad al detalle, a cultivar la potencia evocadora del lenguaje. El estilo, entonces, viene a ser la decantación de la pericia en objetivar las sensaciones por medio de la letra. Esto proporciona al lector la posibilidad de goce vicario del lujo, de la abundancia de la sociedad de consumo: “Haciendo la revista de un baile, esta era de tal verdad y tal colorido que os parecía estar allí entre tanta luz, tanta riqueza, tanta hermosura. Sentíais cómo os embriagaba el olor capitoso o de las flores, cómo os arrobaba el perfume sutil de la piel satinada que huele a *Vlan*” (*ibidem*).

Más adelante, afirma que la crónica es un arte digno que se practica en París, una oportunidad de profesionalización para el escritor y la práctica de un *ethos* entre cortés y esteticista: “La crónica constituye en París un género literario y una profesión. Cronistas hay allá que son inimitables: Scholl, Grosclaude, Severine, Lemaître, Fouquier. Catulle Mendés [sic] es un incomparable allá. Aquí en América es comparable: Gutiérrez Nájera es él. Y en verdad que hay muchos puntos de contacto. Ambos son artistas refinados: ambos aman, con pasión el arte. Le gustaba, como a aquel, la frase chispeante, el periodo exquisito; el chiste fino, el humour franco, la mordacidad que no agravia y hace reír buenamente, la ligereza amable” (*ibidem*).

Con respecto al peligro de que la crónica no adquiriera estatuto artístico porque está sujeta a padecer lo efímero del medio periodístico a lo efímero, advierte que: “Una crónica de Gutiérrez Nájera de años pasados puede leerse ahora y siempre agradecerá. Aunque esté ceñida al suceso del día, al nuevo hecho,

tiene un no sé qué, que atrae y subyuga. Es que el escritor ha sabido hacerla: es que ha puesto en ella algo de su pasión de artista padre, a quien no le gusta que sus hijos vaguen desarraigados. Ha sabido vestirla... Es el dandy caballero que sabe reír y charla como un dislocado y baila al cotillón, sorbe champagne y sabe conquistar corazones y subyugar almitas blancas como un sutil don Juan” (*ibidem*).

Hay una trascendencia de la crónica que está, de nuevo, asociada a un *ethos* moderno, esteticista, propio del *dandy* que transforma su propio cuerpo en una obra de arte; pero que también porta un elemento utópico, sin bien mistificado: el enriquecimiento del horizonte de experiencia del lector anónimo, consumidor de crónicas que emergen gracias a la reproducibilidad mecánica del medio impreso.

Sensibilidad feminizada, espectáculo y nuevo régimen visibilidades

La crítica a literatura modernista peca con frecuencia de un exceso elitista de prejuicio frente a la cultura del espectáculo propia de la sociedad de consumo. Condena sumariamente a la industria de la cultura al considerarla el locus por antonomasia de reificación de la conciencia moderna. Mariátegui, la vanguardia y la canonización del modernismo participan de esta postura descalificadora de la cultura de masas y la sociedad de consumo¹³. Aquí me interesa subrayar que esta nueva configuración cultural que emerge de la industria de la cultura abre un nuevo régimen de visibilidad en el que se perciben nuevas zonas de lo social y se producen, a su vez, nuevas subjetividades que abren el espectro tremendamente reducido y abstracto de la literatura patricia del momento fundacional de las repúblicas hispanoamericanas.

¹³ Para una visión distinta de las posibilidades de la cultura del espectáculo en la subjetividad urbana, cf. V. SCHWARTZ, *Spectacular realities, early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, Los Angeles/London 1998. Para una visión que explora las conexiones entre la escritura moderna y la industria de la cultura desde una postura no antagónica, cf. M. GLUCK, *Popular Bohemia*, Harvard University Press, Cambridge (Ma., USA) 2005.

Un dato importante de la cultura modernista es lo que podríamos llamar una sensibilidad “feminizada”¹⁴. *El figaro*, como muchas revistas modernistas que le son contemporáneas, dan expresión a una sensibilidad que sus mismos autores tildan de femenina. Esto se refuerza con el dato que ellos mismos tienden a identificar a su lector ideal con el género respectivo. Abundan a lo largo de las crónicas de Ambrogi las invocaciones a “mis lectoras”. Todo parece indicar que la cultura de consumo a través de la cual los literatos modernistas intentan abrirse paso es el dedicado a promover el mercado de artículos suntuarios destinados al público femenino. Pero este espacio les permite a los modernistas ensayar con distintas posiciones subjetivas que no se subsumen bajo el ideal disciplinario de subjetivación moderno promovido en los momentos heroicos y fundacionales de los nuevos estados. El ocio, privilegio de las clases pudientes, permite un examen de las emociones, de la experiencia subjetiva y romper con los marcos convencionalizados apoyados en un romanticismo bastante estereotipado y pedestre.

Ambrogi asume con frecuencia el rol de interlocutor de este público femenino en *El figaro*, a través de las crónicas “ligeras” o “galantes”, o de otros géneros menores que titula “Medallones” o “*Causeries*”¹⁵. Este rol lo asume con frecuencia bajo la máscara del Conde Paúl, quien escribe sus crónicas valiéndose de estilizar la conversación casual, de salón. Este juego de seducción muy especial que permite el acercamiento y, más aún, una especie de juegos de travestismo entre las esferas de lo “masculino” y lo “femenino” hasta entonces severamente demarcadas en la diferenciación de los ámbitos público y privado de la ideología doméstica de la modernidad que, en muchos aspectos, continúa y hasta exagera la misoginia de la cultura patriarcal católico-conservadora.

Para ilustrar mejor esta desterritorialización de los roles genéricos que ensaya la escritura modernista, resulta muy revelador el pasaje donde Enrique Gómez Carrillo nos relata su propia iniciación sexual, en *El despertar del alma*,

¹⁴ Sobre la máscara femenina que asumen ciertos escritores hombres, cf. R. FELSKE, *The gender of modernity*, Harvard University Press, Cambridge (Ma., USA) 1995.

¹⁵ Este subgénero al parecer está difundido en la prensa de la época. Hacer referencia al verbo francés *causer*, platicar, sostener una conversación casual.

primer tomo de su autobiografía¹⁶. El adolescente Enrique luego de fracasar en sus intentos de abrirse un futuro respetable acorde a su condición social entra a trabajar como dependiente del almacén de un conocido de la familia. Elige hacerse cargo de mostrar las prendas íntimas femeninas. Es cierto, el joven sabe que esta colocación doblemente degradante (para su status social y su masculinidad) es un acomodo estratégico para seducir a jóvenes y señoras de sociedad. Es cierto, por una parte, que la heterosexualidad de su deseo jamás se pone en entredicho; pero, por otra parte, esto abre la posibilidad a otras formas de goce y fantasías sexuales que no son los tradicionales de una masculinidad patriarcal. No es casualidad que la escena de la iniciación sexual del joven Enrique por una hermosa dama extranjera, de la edad de su madre, él subraye su pasividad, el goce de convertirse en el objeto de la mirada de otro.

Esta mirada “feminizada” – o mejor dicho que juega en un movimiento de vaivén en los intersticios de lo convencional “masculino” y lo “femenino” – de la crónica modernista produce efectos irreverentes, transgresivos en algunos casos, pero de una lucidez muy especial. Antes hemos mencionado la crónica de Ambrogi titulada “La semana santa (crónica momentánea)” del 14 de abril de 1895. En este caso, la ocasión de la semana mayor no se pinta ni bajo una luz reverencial ni con las sombras graves anticlericalismo liberal que denuncia la superstición y la barbarie. Antes bien, el aparente desenfado y ligereza de la mirada de Ambrogi nos revela dimensiones de la vida urbana hasta entonces inexploradas:

Desde muy temprano, la extensa calle del Calvario se ve llena de gente. Se compone los altares, donde se hará “estaciones”. Se adorna vistosamente todo; de uno a otro balcón se tienden sartas de flores formando graciosos arcos. Bajo el sol fuerte, resalta la nota verde y triunfal de las palmas gráciles, que se mecen suave y ceremoniosamente. El piso empedrado se cubre de pino desmenuzado. Las gardenias, las regias verbenas, la ruda embriagante, la tan apetecida, por entonces, flor de coyol, hacen alarde loco, derroche de sus preciados perfumes. Ante los cuadros, que representan alguna escena de la pasión, arden los cirios. La gente espera, y de momento en momento, por las boca-calles, llega más

¹⁶ E. GÓMEZ CARRILLO, *El despertar del alma, treinta años de mi vida*, Editorial Cultura y Asociación Enrique Gómez Carrillo, Guatemala 2006, pp. 69-97.

gente aún, de modo que a la hora de la procesión casi es imposible el tránsito. Un mar de cabezas que se mueven sin cesar. Los balcones ostentan, tras un barandal, grupos de cabezas adorables. Las bellas muchachas esperan la pasada del Nazareno, recibiendo a cada instante, sobre su cabellera profusa, dentro de su escote, puñados de flor de coyol, que es la flor distintiva y de orden en esos cinco días (9).

Estos párrafos de sus instantáneas sobre la Semana Santa nos describen el ambiente alegre, de festividad popular, que precede a la procesión del Santo Entierro. El ingenio de los habitantes de las zonas populares para adornar la calle, los convierte súbitamente en protagonistas de la escena. Más adelante nos anticipa que ha podido tomar una instantánea de otro “asunto precioso para un *chroniquer* (sic) de una *revue* elegante” (10). Se trata de los galanteos eróticos que tienen lugar en el marco de la festividad religiosa:

Antes del desfile del Santo entierro frente al Parque Bolívar, este es una jaula de que brota una algarabía inmensa. Es el punto en que se da cita nuestra sociedad. Se juega a la flor de coyol y allí, el novio va tras de la novia linda... (*ibidem*).

Este detalle del comportamiento paradójico de la multitud, sólo lo puede contemplar desde su posición asumida de cronista:

Sentados en un banco, en un punto dominante, podemos observarlo todo... Pasan grupos de muchachas encantadoras. Veis? Sonríen los labios rojos, en que parece que los besos duermen; chispean apacibles los ojos negros; cimbrean las cinturas zandungueras; ondulan las profusas cabelleras negras y el viento riza y alborota las melenas rubias... ¡Oh! ¡Si nos echamos por ese camino, no será suficiente todo un número entero del querido *Fígaro!* (*ibidem*).

Estamos pues ante una estetización del tiempo sagrado que se convierte en una verdadera profanación. La Semana Santa se transforma en una fiesta de los sentidos que Ambroggi trata de reproducir al detalle haciendo un alarde de precisión en la descripción y en la capacidad evocativa de su prosa. La crónica se remata con una expresión de irreverencia que raya en lo cursi: “el camino del cielo está lleno de rosas...”. Pero introduce, la indecorosa enunciación de las

beldades de señoritas de sociedad que asisten a las solemnes fiestas religiosas. Y aquí la expresión indecorosa no significa que se atente contra las convenciones morales dominantes, sino que se rompen los linderos de los géneros discursivos del arte tradicional, más acorde con los ideales civilizatorios decimonónicos. En un auténtico desorden moderno de los sentidos. Lo serio, lo solemne, lo trivial y lo sublime se dan cita en el espacio de la crónica y nos redescubren la realidad bajo una luz novedosa e inusual¹⁷.

De paseo por la ciudad y sus márgenes

La mirada desacralizadora, a veces frívola del cronista, va a consolidando un nuevo régimen de visibilidad donde se no se distingue entre lo excelso y lo trivial, lo encumbrado y lo humilde, o cuando menos no se los separa en esferas de representación diferente. El cronista que personifica Ambrogi a lo largo de los trece meses que dura *El figaro*, da cuenta de su incansable itinerario tras lo novedad. Como la ha dicho antes, el cronista tiene una nueva mirada que supone un nuevo situarse con respecto al mundo. No lo contempla desde la atalaya del saber o de los valores inamovibles de la preceptiva literaria o del decálogo civilizatorio, sino que sale a la calle y se sumerge en la multitud, en el abigarrado fluir de la vida urbana. Es la mirada del *flâneur*, que se pasea por la calle leyendo el texto enigmático de la ciudad.

Es importante subrayar que esto no se hace desde una posición de supuesta superioridad moral. La persona literaria de Ambrogi exhibe sin pudor su frivolidad y sin culpa su correr insaciable tras el placer. Abunda la evidencia de su esnobismo y de su afán rayano en lo neurótico de buscar la diversión elegante y de ser aceptado por lo alta sociedad capitalina. Pero paradójicamente, la asumida autoridad de cronista, de árbitro de la modernidad, en esta pequeña capital de la periferia, le demanda un rigor y severidad a la hora de expresar sus valoraciones en sus crónicas sobre el nivel de civilización y cultura alcanzados por sus conciudadanos. Contrario a muchos de sus colegas, quienes se deshacen en elogios eufóricos ante

¹⁷ Según Jacques Rancière, en eso consiste el régimen del arte moderno, en romper con los compartimientos que distribuían el valor social en distintos géneros discursivos. Este es el paso de un orden representativo a uno estética propiamente dicho. Cf. *The politics of aesthetics, the distribution of the sensible*, Continuum, London/New York 2004.

los remedos de vida urbana cosmopolita de la capital salvadoreña, el joven Ambroggi se convierte en un látigo implacable de la mala calidad de estos simulacros. Célebre es la sorna con que denuncia las fallas de los espectáculos operísticos y teatrales de la ciudad. *El figaro* se precia en publicar que los empresarios teatrales llegan a impedir la entrada a sus funciones de sus cronistas, porque las críticas que les han dedicado han sido demasiado implacables. Muestra de esta tensión es la crónica titulada “Teatro” del 16 de octubre de 1895, firmada por Cirrus¹⁸. Allí despedaza la temporada de teatro y ópera organizada por el empresario Buxéns: “Preguntamos: ¿con qué derecho el empresario Buxéns impide el pase de la prensa? Este señor, olvidando una inveterada costumbre, puede muy bien retirarle la entrada gratis al teatro; pero para todo el que quiera tener el mal gusto de ir a presenciar sus malas funciones, pagando se entiende, debe estar la puerta abierta, o el Sr. Buxéns se irá con la música a otra parte” (192).

Al igual que otros cronistas latinoamericanos de ciudades más grandes, Ambroggi se queja del tedio, de la falta de una verdadera cultura urbana en el medio provinciano centroamericano¹⁹. Eso constatamos en la “Crónica de la semana” que publica bajo la rúbrica del Conde Paúl el 8 de septiembre de 1895: “Pero la aburrida semana que ha terminado, no fue ni hada, ni silfo, ni algo leve; fueron siete días horribles, de lluvia, de sol, de hastío, de... aperitivos; siete días en que nada de novedad ocurrió, nada digno de ser escrito y publicado. Una página en blanco y un lápiz, rota la punta, abandonados, sobre una mesa desordenada, llena de un ejército de diarios y revistas, capitaneado por Monseñor el Diccionario de la Real, y sentada cabe a ella, un hombre que se desespera, que busca la nota para sus crónicas, y esta se le escapa, como una mariposa... He aquí, la perspectiva, halagadora para el escritor holgazán” (153).

Es así como comienza sus paseos comienzan a llevarlo a los márgenes, a los arrabales, a las tabernas y hacia los pobladores que deambulan por esos espacios. Esto lo consigna ya en una de sus primeras crónicas titulada “De

¹⁸ Cirrus es casi seguramente otro de los pseudónimos literarios que asume el propio Ambroggi.

¹⁹ Una queja similar se da entre los cronistas mexicanos, pese al tamaño mucho mayor de esta urbe. Cf. B. CLARK DE LARA, p. 350, “La crónica en el siglo XIX” en B. CLARK DE LARA-E. SPECKMAN GUERRA, *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, Vol. I, Universidad Autónoma de la México, México 2005, pp. 323-353.

paseo. Impresiones y sensaciones”, firmado por Conde Paúl, y publicada el 24 de octubre de 1894. Es la descripción del viaje de placer que un grupo de amigos emprenden en tranvía a las afueras de la ciudad: “A un lado y a otro, casas y más casas; gente que atraviesa la calle y es necesario llamarle la atención con el timbre para evitar desgracias. En los balcones caras de mujeres, que ven con curiosidad el fondo del carro. Y luego; al salir al campo, por Casa Mata, ya es un desborde. Grupos van de paseo, a pie, en carruajes, a caballo, alegres, charlando y riendo fuerte ¡Alegre vida!” (7).

En un primer momento, se celebra con entusiasmo la visión renovada que se obtiene de la ciudad en el recorrido del tranvía. Este nuevo medio de locomoción moderno, aun cuando se trate del célebre “tranvía de sangre”, movido por mulas, produce una visión de la vida urbana distinta de la mirada elitista, que nunca abandona los confines de los espacios protegidos del privilegio. Al unir los distintos barrios y reunir a sus distintos habitantes, el tranvía permite, parafraseando a Ángel Rama, salir de la ciudad letrada y entrar en la ciudad real. Esto se ve más claro, cuando el tranvía llega a los arrabales:

La calle es ancha, está lodosa, llena de charcos. Es necesario ir con cuidado, saltando por temor de enlodarse todo el calzado. Mujeres con canastos en la cabeza, hacen el mismo trayecto que nosotros. Caminan ligeras, con un su paso largo, acompasado con un mecer del brazo izquierdo, mientras con la mano del (sic) derecha sujetan el canasto, cubierto de manta blanca. ¡Qué lindos asuntos! Más adelante, una carreta entoldada, es albergue de un grupo de paseantes que van abrazados, casi besándose, ebrios, mientras uno de ellos, mal encarado y en mangas de camisa, rasga una guitarra destemplada y canta, con voz plañidera, coplas indecentes (*ibidem*).

Este mundo da también para “lindos asuntos”. La mirada se posa sobre las mujeres del pueblo quienes se vuelven en objetos de deseo. Pero también en otros tipos sociales como los borrachos que se divierten. Más adelante describe su llegada al pueblo de San Sebastián:

Llegamos al pueblo al caer de la tarde. La campana de la iglesita toca el *angelus*. Damos un ligero paseo, divirtiéndonos, riéndonos a grandes carcajadas, saturándonos de un aire fresco y sutil, como haciendo provisiones, para luego

gastarlo en la ciudad. Nos mofamos de los rótulos de los *estancos* y pulperías, en las propias narices de sus propietarios que, sentados en las puertas, algunos de ellos sobre basas, otros en taburetes de cuero de buey, fuman sabrosamente sus puros ordinarios. Anochece y es necesario volverse cuanto antes para tomar el carro de las siete. Nos damos a andar ligero y logramos nuestro deseo. Llegamos casi al mismo tiempo en que el wagón va a salir. Un momento más de retardo y hubiéramos (sic) tenido que tragarnos a pie el largo trayecto o pasar una hora más en *El Tiboli*, que nos sería quizá, fastidiosa (*ibidem*).

Este mundo de los márgenes ofrece la posibilidad de escapar de la vigilancia de los poderes disciplinarios de la civilización a jóvenes de la élite. Allí pueden comportarse de forma desafiante e irreverente. Pero los arrabales y sus habitantes han llegado al mundo de la literatura para quedarse. En esta fuga de la ciudad letrada se descubre un goce y un placer que une a todos los habitantes de la ciudad. ¿Estaremos ante los prolegómenos de una sensibilidad democrática? Esto pareciera indicar la explicación que hace el cronista del placer del paseo:

Como nosotros, muchas gentes habían ido a dar sus paseos. Era domingo. Van alegres, derrochando manojos de risas y conversando rudamente. Aquella alegría burguesa era contagiosa; pero para nosotros no. En ese pescante, sentados en los bordes de la lámina de hierro, íbamos armando una algazara de todos los diablos. Entramos así a la ciudad. ¿Qué nos importaba que la gente nos viese? ¿Divertirse es acaso un delito? ¡Jolgorios dominicales! ¡Oh! ¡Qué delicias! Salirse presuroso por la tarde, escabulléndose de los amigos e irse al campo, a corretear, a gritar, a bromear libremente. Procuraos, amigos lectores, estas sanas diversiones! Gozaréis tanto, que será un vicio vuestro con el tiempo. Nuestro lo es ya. [...] Y... ¡Cómo se trabaja con más ahinco, con más gusto, sintiéndose bien, gastando el aire tomada en el campo, aire libre que fortifica los pulmones y da nuevas fuerzas al espíritu! (7).

Hay un momento decisivo en la escritura de estas crónicas. En la medida que la vida urbana de San Salvador, por su atraso, no ofrece asuntos para el interés del cronistas, este debe acudir a buscarlas en los márgenes. Las crónicas en la medida que no pueden encontrar asuntos. Allí van cobrando presencia la figura del *mengalo*, del *jayán*, de la que más adelante llamaré “la gente del

bronce, la de escote burdo y el saco de *jerga*, el rebozo de hilo y el pie descalzo” (129), como se les describe en una crónica nostálgica, titulada “De mi libro azul” que aparece el 18 de agosto de 1895.

Ante estas figuras de lo marginal urbano Ambrogi tiene una actitud ambivalente que se hará sentir a lo largo de toda su vida. Por un lado, detectamos el deseo de sentirse parte de una entidad colectiva, la urbe, que reclama una comunidad de sensibilidad con sus habitantes; por otro, sin embargo, está el afán elitista de mantener el *pathos* de la distancia social que lo separa del vulgo mestizo y pobre.

El intento de tratar de dominar simbólicamente este mundo que percibe como amenazante se expresa de manera particularmente violenta en este artículo de madurez, publicado un año antes de su muerte, donde se hace una descripción de la multitud que celebra el ingreso victorioso de las tropas del General Francisco Menéndez, durante la revolución de 1885. La ciudad cobra vida para celebrar la llegada de su héroe, al que Ambrogi desde la distancia sigue admirando. Y la ciudad se encarna en una multitud llena de energía, que fascina al autor, pero también le repele:

Y corrían desalados. Corrían arrastrando ristra de cipotes pushcos. De chuchos flacos. Era el erupción de los barrios, la deyección de los alrededores [...] De los portales y sus graderías, la gente desbordaba hasta el medio de la calle, invadiéndola. Sobre aquella multitud, bullente como gusanera, flotaba un vaho denso, pesado, de mal olor a sobaco, de pedo frijolero, de tufarada de trapo sucio, de regüeldo apestoso, de emanación de pata shuca, de estocada a sexo sin asear. Aquello asqueaba. Provocaba el vómito²⁰.

Es una multitud a la que vuelve abyecta, pero hacia la cual hay desde el comienzo cierta envidia, por su mayor vitalidad y autenticidad. Como se muestra en una “*Causerie*” del Conde Paúl, publicada el 25 de diciembre de 1894 y dedicada a la Noche Buena:

²⁰ “La entrada triunfal”, p. 52, en *Cultura*, enero-diciembre 1989, 74, pp. 51-59. El artículo se habría publicado originalmente en *La Prensa*, el 22 de junio de 1935.

Envuelto, bien arropado en mi capa, me lanzo a la calle, a confundirme entre los grupos de gente, que, alegres, endomingados, pasean y ríen, mientras la hora de misa se llega. Y paseo y observo [...] y veo todos aquellos risueños cuadros, atentamente. Grupos alborotados de niños pasan, sonando sus pitos, haciendo un ruido enorme y agradable. Vendedoras de ojaldres (sic), dulces y montones de ventas vocean en voz alta sus mercancías. ¡Qué hermosa noche! Casi me siento niño. Ardo en deseos de correr, de gritar, de hacer causa común con los chicos [...] Señora abuelita: Haga Ud. lo que quiera, ordene lo que le plazca, mientras yo voy de paseo, sintiendo hoy placer infinito con rozarme, con darme de codazos con la gente del bronce, con tomar parte en aquel sano regocijo (84).

Salir al calle, seguir el tumulto de la multitud es volverse uno con “la gente del bronce”, a la que describe más adelante, en la “Crónica de la Semana” del 25 de agosto de 1895, firmada por el Conde Paúl: “Es el día de la gente del bronce, de la del barrio lodoso y la casucha mal parada. Ellos gozan. Vedlos si no, cómo llenan los tranvías de las líneas centrales. Allá van alegres, decididos, camino de San Jacinto, Mejicanos, *La Garita*. Allá van, con el bolsillo lleno de dinero, el alma dispuesta al placer y la *mengala* colgada del brazo, a pasar un domingo lejos de la ciudad, lejos del calor asfixiante, del ruido y de los gendarmes. Para ellos, el domingo. Viene este caballero vestido de negro, como si fuese a un entierro o se contara entre los invitados a un bautizo regio, y tiene ínfulas de aristócrata. Es cursi, fuma recio y bebe coñac, hasta embriagarse. Grita, canta, va a las fondas, lo recoge la policía y va a parar al *palacio de cristal*” (136).

En momentos decisivos, el pueblo urbano se identifica con el sujeto nacional auténtico. Al menos eso constatamos en la crónica “Página patriótica. El 15 de septiembre” que publica precisamente el día de la efemérides patria en 1895. Inicia con una denuncia de la decadencia del fervor patrio como resultado de la acartonada solemnidad y del vacío imaginativo de las celebraciones oficiales. Para dotarlas de su verdadero sentido nacional entonces devolverle protagonismo al pueblo:

Es esta una fiesta, que hace el gobierno, como por no dejar morir la costumbre. El pueblo casi no toma parte; él, que debía ser en la festival el alma. Tiene la fiesta una languidez exasperante, una seriedad oficial, un dejo de etiqueta

fastidiosa. No. No debe ser así. ¡Lejos esas ceremoniosas tonterías! ¡Fuera los discursos cansados, de sabor académico! Dejadle eso a la gente de abajo, señores de arriba. ¡Que hagan ellos sus alocuciones! Dejad que al salón Municipal, en que el Gobierno está presente y el que llena la pechera deslumbrante, la levita traslapada irreprochable y el sombrero de pelo llegue “el jayán”; que esa tribuna que hoy ocupan hombres de gobierno, la ocupe el plebeyo de camisa de manta, *charra* de palma y chaqueta de *jerga*, y que nos recuerde que él, el de abajo, fue quien nos dio la independencia de que alardeamos; que él fue el que luchó encarnizado y fiero, que él fue quien derramó su sangre y fecundó con ella el árbol hermoso de la paz. Dejadles. Luego que llegue lo demás. Haced, señores del Gobierno, una fiesta para el pueblo. Tomadles de la mano y decidles: ‘¡gozad, ya que a vosotros os cuesta todo esto!’ (161-162).

Ya en esta cita se deja traslucir un síntoma de la dificultad de estos esfuerzos de crear un espacio cultural común desde el cual afirmar la nacionalidad. Hay una brecha, en apariencia, infranqueable entre el yo que escribe estas crónicas y el nosotros que recorre los arrabales y los pueblos, de un lado; y del otro, están ellos “el pueblo”, los jayanes, los plebeyos “de camisa de manta”. El pueblo es la urbe, el palpitar de ese gran nuevo protagonista de la modernidad, pero el pueblo es también la turba cobriza y maloliente, es un otro, de irreductible alteridad.

Tarascón y la revelación del campo

Esta atracción por el espacio de alteridad próxima y amenazante del pueblo urbano va cediendo lugar a otro espacio simbólico que ya aparece en esta fase de la trayectoria literaria de Ambrogi. Nos referimos al campo, como ese otro espacio de alteridad donde las fronteras entre lo urbano y lo rural, entre mismidad y alteridad, entre la civilización y la barbarie, pueden trazarse más nítidamente.

A la par de los márgenes de la ciudad, el otro gran objeto atención del Ambrogi cronista es el mundo rural. Como dijimos anteriormente, la madre de Ambrogi es oriunda de Apopa, el antiguo pueblo de indios situado a escasos doce kilómetros del centro de San Salvador. Ahora está totalmente absorbido por la mancha urbana, pero en aquellos tiempos era todavía el eje de una

economía agraria local separada de la capital. En esta población, la familia de Ambrogi tiene una propiedad, al parecer una quinta de veraneo, siguiendo a una costumbre que por entonces comienza a extenderse entre las familias capitalinas acomodadas y que lugar al nacimiento de ciertos apéndices de la ciudad que se especializan en el ocio, como es el caso del lago de Ilopango, para los capitalinos; o el lago de Coatepeque, para los santanecos. Ambrogi rebautiza la propiedad familiar como Tarascón en honor a la novela de Daudet²¹. Este acto de nominación es un gesto donde Ambrogi subraya su filiación a una cultura literaria cosmopolita, pero también es algo más. Tarascón representa su redescubrimiento del campo y del mundo rural. Posteriormente, muchas de las prosas poéticas que formaran el *El libro del trópico* y publica en la revista *La quincena*, dirigida por su primo Vicente Acosta, indicarán que han sido escritas en Tarascón. Este indicativo de lugar funcionará como un sello que garantiza la autenticidad de la creación, una especie de constancia del *in situ* de la representación literaria.

En el número del 25 de noviembre de 1894 de *El figaro*, aparece una carta titulada “Agrestes” y dirigida a Lohengrín (Víctor Jerez), fechada el 16 de ese mismo mes en Apopa y firmada por el Conde Paúl. Con ella comienza una serie de escritos dedicados a exaltar las bondades de la vida rural. La fecha es significativa. El semanario nos ha informado con mucho detalle de la muerte los primeros días de ese mes de Cristina Ambrogi, una hermana menor de nuestro autor, a la que profesaba gran afecto. El viaje a la quinta familiar habría tenido por objeto cerrar un proceso de duelo. De allí que la revelación del mundo campesino adquiera todavía mayor significación:

Hemos llegado bien, buenos y sanos, dispuestos a tornarnos en breve espacio de tiempo, en campesinos hechos y derechos, de respetable charra de palma y extensos pañuelos a cuadros... Llegamos anoche, como a eso de las siete y media, a buen paso y bien descansados. Nada de cansancio; ni una grizma. Buen paso traían los jamelgos y buena conversación entablamos, (ya sabrá Ud. que conversaríamos), con unos pobres arrieros que, cuidaban de una manada

²¹ La novela *Tartarín de Tarascón* de Alphonse Daudet se había publicado en el país forma de folletín unos años antes, hacia 1890 en el periódico *La unión*, lo cual puede tomarse como indicador que era una referencia accesible al público lector de *El figaro*.

de mulas cargadas de no se qué. ¡Arré, burróoo! Y seguía la charla, sencilla, burguesa, de cosas que por allí se les antojarían tontas, mientras las mulas, espantadas al chasquido seco de la fusta de cuero de buey, trotaban, acompañando este, de cuando en cuando, metódicamente, con pugidos secos y lastimosos (49).

Es cierto, los comentarios del cronista poseen un tono burlón y hasta despectivo. Pero es interesante notar ya en esta crónica escrita, a los diecinueve años, una clara fascinación por el mundo rural, que se manifiesta en la creciente contaminación de la lengua literaria por el habla popular campesina: “Por curiosidad, nada más, he llevado un apunte de los disparos. Hemos gastado, en término de seis horas, cuarenta y un tiros y matado... ¿Y matado? ¡Haá! *That is the question*. Pues... Un sanate, un chilló y un pijullo; tres pájaros distintos y una sola tontera” (50).

El sentido que cobra el campo en el mundo literario de Ambrogi y, en buena medida, de la literatura salvadoreña se puede apreciar una crónica posterior, titulada “De asueto”, que aparece el 16 de junio de 1895 bajo la rúbrica del propio Ambrogi. Allí se comienza con una pintura del contraste entre los escenarios, por un lado, la atmósfera asfixiante de la capital; el frescor del ambiente rural, por el otro:

Vengo de las afueras, del campo, este domingo de asueto feliz. Mientras la ciudad arde bajo los rayos de un sol canicular, y relumbra el asfalto de los andenes, y el ruido incesante de los carruajes y tranvías, que ruedan, produce hastío, el campo es fresco, el aire sano y bajo el verde pabellón de los árboles, un tanto agotados sí, la vida se desliza sosegada, llena de quietud (79).

Estamos pues ante el viejo tópico que contrapone el tedio del ajetreo urbano, con el sosiego de lo rústico, propicio a la inspiración artística:

En mi cabeza, al aire libre y en plena libertad, han anidado nuevas bandadas de pájaros azules y se rompieron ya capullos nuevos de nuevos ensueños rosados. En mis venas siento como bulle la sangre alegremente y mis mejillas están tintas, como una centifolia tierna... (*ibidem*).

Pero esta crónica nos lleva más lejos, al implicar que el espectáculo de la naturaleza supera los placeres urbanos que, según lo denunciado por el propio cronista, se disfrutaban a cuentagotas en una ciudad provinciana como San Salvador:

Tiene el campo no sé qué misterioso atractivo para mi alma. Gozo, sumiéndome en el verdor y en la soledad de la montaña. Allá tengo orquesta gratis: la bandada de pájaros de la umbría cercana, soplan sus flautas de cristal y alborotan los ritmos de su garganta. Tengo ópera. Oigo cómo el arroyo cercano, que serpea entre guijas y se oculta, a veces, bajo la grama, canta, con linda voz de tenorino, una romanza, un aria, una fioriture. Luego, el follaje, lleno de murmurios, acariciado por la brisa suave, me recita versos, y las flores silvestres desabrochan su corpiño y me hacen aspirar con deleite su perfume “único” de su carne de seda. En plena nota verde! (*ibidem*).

Y a esto se suma la presencia amigable de los campesinos:

La parada la hago en la casita de la finca de un amigo. Me la ofreció él, puso a mis órdenes sus tierras y... heme aquí que soy su huésped la mayor parte de los domingos; pero no huésped inoportuno, (creo yo), por el cariño que me demuestra el mayordomo y por las finezas de su mujer, un bizarro ejemplar de la raza indígena, que ya va casi acabándose (*ibidem*).

El cronista resalta la hospitalidad del señor terrateniente, pero sobre todo las solícitas y cariñosas atenciones de sus empleados. Es un mundo, donde la armonía natural se corresponde con las jerarquías sociales naturalmente asumidas.

Otro dato interesante en esta crónica es el contraste que se establece entre leer el periódico y observar la naturaleza. El periódico aparece esta vez como un obstáculo al talento artístico. Las columnas que allí se publican son: “sepulcros blancos de tantos talentos brillantes” (*ibidem*). En cambio la naturaleza es un libro abierto, aun por escribirse:

Abro mi alma a sensaciones deliciosas y recojo impresiones, como quien guarda en una jaula unos cuantos pájaros. Viven cautivos. Cantan, travesean, y buscan

el modo de escabullirse, el modo de huir, porque ansían volver al aire libre que siempre han respirado, a cantar libremente, bajo el cielo y en la copa susurrante del árbol lleno de rocío a la hora del alba. Al primer descuido nuestro, cojen la puerta y se van al bosque. No están aprendiendo a cantar; cantan ya y son maestros (80).

La naturaleza aparece así como esa suprema obra de arte, de ese mundo que es espontáneamente artístico y al cual se dedicará de lleno después en *El libro del trópico*, que comenzará a escribir solo unos años después y publicará en su primera versión hasta 1907²². Este libro puede leerse como el manifiesto de la literatura vernácula, nacionalista en El Salvador.

En la canonización de la figura de Ambrogi en la historia literaria de El Salvador, se ha afirmado el papel progresivo que tuvo el giro en su escritura de la atención desde las estratósferas francófilas y exotistas del modernismo a lo vernáculo nacional²³. Pero como hemos tratado de mostrar a lo largo de estas páginas de este trabajo, este cambio está mal caracterizado. En primer lugar, lo vernáculo siempre estuvo presente en Ambrogi o, al menos, lo está desde muy temprano en su carrera, antes de la publicación de sus libros costumbristas consagrados.

Proponemos ver otro sentido giro de la mirada hacia el campo. La escritura de la crónica modernista y la adopción de un nuevo régimen de representación literaria abre posibilidades inéditas a la generación de Ambrogi. Este último se convierte realmente en la vanguardia de este grupo al hacer desde muy joven los experimentos más audaces con la escritura y adoptar la divisa de la crónica como ese modo de representación por antonomasia de una modernidad que

²² La historia de este libro es un tanto enredada y confunde a los mismos críticos. Buena parte de sus prosas se publican por separado entre 1903 y 1907 en la revista *La quincena*. La primera edición del libro tiene lugar este último año (San Salvador, Samuel C. Dawson, editor). En 1915 se publica la segunda edición, ampliamente revisada (San Salvador, Tipografía Nacional), que se complementa en 1916 con *El segundo libro del trópico*. La edición considerada definitiva data de 1918.

²³ Cf. T. CANALES, *Arturo Ambrogi: análisis de la evolución de su obra*, San Salvador 1972; E. BRADFORD BURNS, "Una visita al pasado con Arturo Ambrogi", en *Américas*, 5, 35, septiembre/octubre 1983, pp. 12-15; I. LÓPEZ VALLECILLOS, palabras introductorias a Arturo Ambrogi, *El jetón y otros cuentos*, UCA Editores, San Salvador 1976, pp. 5-6.

disuelve y aplana jerarquías. En estos momentos, Ambrogi se convierte en un agudo testigo de las contradicciones y vaivenes de la modernidad observando el espacio que conoce mejor, el de su ciudad. Pero esta mirada se vuelve problemática porque coloca demasiado cerca lo que debería estar alejado. En determinado momento, el cronista que flanea por las calles pueblerinas de San Salvador termina practicando una promiscuidad peligrosa con la multitud plebeya. Esto provoca entonces pues una verdadera fuga al campo, que es el escape no sólo de un escritor, sino de toda una sociedad que se comenzará a refugiarse en un bucolismo ilusorio en pleno transe de modernización²⁴.

Inventarse literariamente el campo se convierte en una estrategia de contener esa alteridad amenazante, de reordenar los sentidos. Al idealizar lo bucólico lo que se invisibiliza es precisamente lo problemático, frágil e ilusorio que es el mundo moderno periférico donde se sitúa el sujeto literario. Ambrogi es figura clave en la invención literaria del campesino, de una oposición “ciudad-campo” que es la que al final garantiza, por un lado la frágil y, al final, falsa hegemonía cultural del intelectual literato, pero del otro perpetúa las líneas divisorias fundamentales del *status quo* a través de una matriz imaginaria de la nación que pervive hasta nuestros días.

La filosofía del hecho menudo

El prólogo a la cuarta edición de *El libro del trópico* afirma tajante que Arturo Ambrogi “[n]o dejó ninguna obra inédita”²⁵. Probablemente esto sea cierto. Transcurridos más de setenta años de su muerte, lo único que podemos comprobar es que muchos relatos, crónicas y artículos permanecen dispersos, pero impresos en revistas y periódicos. Pero también sí tenemos evidencia de lo

²⁴ Sobre las limitaciones de mentalidad de las oligarquías locales para convertirse en agentes de modernización social ver las reflexiones especialmente lúcidas contenidas en TORRES RIVAS, *La piel de Centroamérica (una visión epidérmica de setenta y cinco años de su historia)*, FLACSO Programa El Salvador, San Salvador 2007.

²⁵ Reproducido en A. AMBROGI, *El libro del trópico*, Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador 2000, pp. 7-9.

que Ambrogi dejó en el tintero y, probablemente nunca escribió, en las solapas o páginas de presentación de algunas de las primeras ediciones de sus libros²⁶.

Sabemos que ambicionaba publicar títulos como *Anastasio Aquino Rex*, *El alma indígena* o *Historia de Malespín*, aunque no sabemos si estos se referían a ensayos históricos, novelas o, incluso, a piezas dramáticas. Hay otros nombres que casi seguramente se refieren a conjuntos de crónicas que al final no usó o modificó para bautizar sus obras futuras: *Vidas opacas*, *Marginales de la vida diaria*, *Labor de cronista* o *La filosofía del hecho menudo*. Estos últimos parecen aproximarse más a su visión literaria y a lo que llegó a alcanzar en vida como escritor de prosas literarias de tono menor. La crónica que intenta avanzar como forma literaria de la modernidad puede de hecho nombrarse como una filosofía del hecho menudo. La literatura en el momento de fundación de los estados nacionales latinoamericanos, en la primera mitad del siglo XIX, es ante todo un espacio de propaganda de las naciones criollas y de su proyecto civilizatorio. Esta misión le insufla un tono grandilocuente, abstracto, que rápidamente se fuga a las alturas del ideal y del deber ser, y se descubre incompetente para dar cuenta del mundo de la vida de sus propios lectores.

La escritura modernista parte de una visión nítidamente eurocéntrica que rinde entusiasta pleitesía a la hegemonía cultural parisina; pero porta también un sentido muy peculiar del tiempo y el espacio que permite visibilizar la radical contemporaneidad del mundo en transe de modernización y la abigarrada inundación de nuevos significados a escala global. Esto demanda un poder especial de observación del hecho cotidiano, una filosofía del hecho menudo, como la que pensó Ambrogi.

En la crónica modernista se abre la posibilidad de explorar este vértigo cotidiano con especial lucidez. El espacio urbano era este espacio donde la modernización se hacía presente con mayor violencia. Pero esta era una realidad demasiado incómoda para poder ser tolerada por mucho tiempo y para poder luego ser domesticada en los imaginarios nacionalistas del siglo XX. En este último sentido, la transición de la escritura modernista a una escritura vernácula

²⁶ Estos planes se extraen de las páginas de presentación de las primeras ediciones de sus libros: A. AMBROGI, *El libro del trópico*, Samuel C. Dawson (ed.), San Salvador 1907, p. IV; A. AMBROGI, *El libro del trópico*, Tipografía Nacional, San Salvador 1915, p. 3.

o de afirmación nacional podría verse bajo una luz no necesariamente “progresiva”. Ambrogi emblematiza una auténtica fuga del reto del instante fugaz de la modernidad periférica, al ámbito simbólicamente controlable del otro campesino, hecho a la medida de las ansiedades del sujeto urbano²⁷. Las crónicas que publicó en la revista *El figaro* nos deja evidencia del laboratorio de la escritura en esta gran encrucijada de la vida literaria de El Salvador.

²⁷ A esta operación ideológica es a la que Enrique Dussel llama precisamente “el encubrimiento del otro”. Cf. E. DUSSEL, 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el “origen del mito de la modernidad”*, Plural, La Paz 1994.

LA ESCRITURA JOVEN GUATEMALTECA

A propósito de la poesía de Wingston González

AÍDA TOLEDO
(The University of Alabama)

La literatura guatemalteca joven es prolífica a inicios del siglo XXI. Luego de los tratados de paz han ido apareciendo distintas textualidades, que oscilan entre diversas tendencias, dependiendo del taller literario a donde vayan a buscar su formación. La poesía de los escritores que aparece durante el proceso de paz – alrededor de 1996 –, tendía en general a desacralizar los modelos poéticos que se habían ido definiendo dentro de la estética conversacional y exteriorista de la llamada generación del setenta¹, en cuyas obras se observaba un nuevo registro en el tratamiento de una poesía urbana desencantada, escéptica sobre el largo proceso político de las izquierdas latinoamericanas o podríamos decir contradictoria, ya que les había tocado escribir y publicar sus textos en plena guerra de insurgencia. Durante los diez últimos años le hemos seguido la pista a la aparición de estas tendencias, pudiendo observar que la poesía escrita durante estos años y publicada en ediciones de autor, en la Editorial Cultura y otras editoriales, nos ofrece un marco de análisis para leer las diversas líneas de la cultura guatemalteca, durante el proceso de la democratización. Además es posible rastrear hoy día, hacia dónde y porqué la poesía joven se manifestaba como lo hacía a inicios de 1996, dentro de una tendencia que prolongaba el inconformismo y escepticismo de la generación del setenta, pero sin el elemento de la memoria, que fue particularmente

¹ Dicha generación está constituida por escritores que publicaron sus primeros libros durante la década del setenta y luego por diversas razones se exiliaron, para publicar nuevas obras de carácter distinto y muy en relación con la vida en el exterior, el sentimiento de exilio, y en algunos casos tratando el tema de la inmigración y sus efectos. A. TOLEDO “Apuntes y aproximaciones a la poesía guatemalteca actual”, *L'Ordinaire Latino-américain*, Juillet-Septembre 2004, 197, Université de Toulouse-Le Mirail, p. 53-55.

tratado por la generación anterior. La escritura joven durante el proceso de la paz, propendía – en un estadio inmediatamente posterior – al olvido, a la fragmentación, a la ausencia de un compromiso político, que los comparara con las generaciones anteriores, donde no veían modelos a seguir. No es posible generalizar, pero podríamos decir que su poesía se movía dentro de una nueva manera de interpretar los residuos y efectos de los dos periodos de la guerra civil de los 36 años (insurgencia y contrainsurgencia)². Esta nueva poesía también apareció acompañada por manifestaciones artísticas de mezcla. Por ejemplo, algunos de ellos se acompañaban de *happenings* en sus lecturas, o en el caso de Regina José Galindo, leía sus textos colgada desde el edificio de Correos en el Centro Histórico de la ciudad de Guatemala³. Hubo también un retorno en sus actividades artísticas, hacia el centro de la ciudad capital, que se encontraba satanizado por las clases acomodadas que veían ahora en este espacio, un lugar prohibido para el comercio “decente”, o para las actividades económicas y culturales “normales”. El radio alrededor del Parque Central fue escenario durante la guerra de contrainsurgencia, de las persecuciones o cacerías por elementos del gobierno, sobre los estudiantes e intelectuales, que perecieron en diversos puntos de ese espacio, acribillados a balazos, o simplemente desaparecieron desde esos lugares, secuestrados por los grupos paramilitares. En suma el Centro de la ciudad ahora “histórico”, dejaba mucho que desear en los imaginarios culturales guatemaltecos en los años ochenta sobre todo, que asociaban al mismo tiempo este espacio con la droga y las maras⁴. Los escritores jóvenes de los noventa, volvieron al centro de la ciudad,

² De acuerdo a Anabella Acevedo en un artículo, esta generación empieza a producir alrededor de la fecha de la firma de los acuerdos de paz en 1996, pero señala que los acompaña cierto desencanto que se hizo evidente en toda la sociedad guatemalteca, y que en este trabajo sirve para comprender sus relaciones con las generaciones que les precedieron. A. ACEVEDO, “Proyectos alternativos en la cultura guatemalteca a partir de los años noventa”, *L’Ordinaire Latino-américain*, Juillet-Setembre 2004, 197, Université de Toulouse-Le Mirail, p. 66-67.

³ Para conocer más el proyecto cultural de la década del noventa en Guatemala leer completo el artículo de A. ACEVEDO, “Proyectos alternativos en la cultura guatemalteca a partir de los años noventa”.

⁴ Organizaciones de jóvenes delincuentes que operaban principalmente en el centro de la ciudad capital.

habilitaron espacios que habían quedado olvidados, y algunas instancias culturales abrieron también lugares que se hicieron puntos de reunión de estos grupos jóvenes⁵. Algunos asistimos a las lecturas *happenings* que se hicieron en La Bodeguita del Centro, Las Cien Puertas y otros lugares que aceptaban este tipo de lecturas acompañadas por música, *performance* y exposiciones de los mismos escritores y artistas. Analizando este retorno podemos decir que tienen un paralelo con el retorno de los exiliados, porque era volver a los lugares abandonados por la represión, la guerra y el exilio, una forma de recobrar lo perdido, lo olvidado, lo dejado atrás, en suma volver a habitar lo deshabitado.

Existen muchos matices y variantes en las actividades y los textos de estos escritores, pero principalmente se trata de una búsqueda y un rompimiento. La búsqueda estaba en relación con otras opciones estéticas distintas u opuestas a las que habían ido dejando las generaciones de escritores anteriores a ellos, aunque como una ironía, sus textos contengan fuertes matices provenientes de las estéticas de éstos. El rompimiento era necesario, utilizaron diversas maneras de hacerlo, negaban la paternidad literaria de los más cercanos en edad y que todavía se encontraban vivos, y prefirieron volver a íconos literarios que les quedaban lejanos, que provenían de las vanguardias históricas, como en el caso de Cardoza y Aragón, o en escritores de la misma generación que negaban como Roberto Monzón, con el cual encontraron puntos de contacto, muy acordes con la nueva época que vivían⁶. Los escritores entonces jóvenes de inicios de los noventa tienen ahora treinta o más años, han publicado poesía, narrativa y ensayo, y algunos de ellos continúan en la actividad literaria y cultural como en los casos de Javier Payeras y Regina José Galindo.

⁵ Anabella Acevedo señala que el momento en que aparece la Casa Bizarra coincide con el optimismo que trae a Guatemala, la firma de la paz. Casa Bizarra le llamaron en los noventa a un lugar de formación cultural, artística y literaria que abrieron y fundaron algunos escritores jóvenes en el Centro Histórico. De acuerdo a Acevedo, la Casa Bizarra respondía más a una “búsqueda espiritual que académica o intelectual”. A. ACEVEDO, “Proyectos alternativos en la cultura guatemalteca a partir de los años noventa”, p. 63.

⁶ Roberto Monzón fue miembro de la generación del 70. Compañero de talleres literarios de Enrique Noriega y Luis Eduardo Rivera, en el círculo literario alrededor de la *Revista Alero* de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Falleció como producto de su alcoholismo en 1992.

Durante estos años y paralelo a los escritores que hemos comentado, se fueron desarrollando otras líneas, que provenían de espacios más periféricos y descentrados, o de las minorías que accedían a espacios de publicación, beneficiados por la Editorial Cultura, que mantenía una agenda preocupada por estos artistas, y por otras editoriales pequeñas que buscaban a este tipo de escritores. De esa cuenta vimos aparecer en la escena cultural en libro, a escritores mayas como Rolando Umul y Maya Cú o a escritores de origen africano como Nora Murillo. Es desde este espacio de análisis y coyuntura que aparece algunos años después, el primer libro de Wingston González: *Los magos del crepúsculo*⁷. El libro sorprende, porque hay una renovada manera de abordar el hecho lírico, reivindicando aspectos de la poesía que habían cambiado o se había ido omitiendo en pos de una poesía muy conversacional que llegaba a convertirse en prosa. Wingston González vuelve a darle importancia al ritmo y a la musicalidad, alardeando algunas veces con estos elementos, pero integrándolos a nivel formal y de contenido en forma hartamente efectiva. *Los magos* tiene algunos poemas de aliento más bien largo, en donde las construcciones poéticas de González, tienen como eje central el uso del subconsciente como estrategia y práctica del texto poético. Los poemas se van armando en el juego aparente de las desconexiones semánticas, sin embargo el ritmo y la musicalidad de las construcciones formales, es utilizado como una manera de establecer esas conexiones: “Quiero creer que no soy un espejo/pendiendo de un desierto lúcido/que no tengo reptiles en flores verdes/que no cosecho simunes en invierno” (28). Es evidente en esta estrofa que aunque semánticamente el poema se encuentre desconectado y haya que buscar más allá en el sentido del poema, González nos propone una serie de relaciones cuyo sonido hace buena parte del sentido. La estrofa con que ejemplificamos usa una rima asonante, rimando primero, segundo y cuarto versos, como una manera de encontrar cierto ritmo interior con el cual logra mantener la musicalidad, aunque los versos sean de distintos metros. Cuando el lector avanza en la lectura de este primer libro del guatemalteco hay una especie de vértigo que va sucediéndose durante el proceso. En cierto modo los

⁷ W. GONZÁLEZ, *Los magos del crepúsculo {y blues otra vez}*, Editorial Cultura, Guatemala 2005. De ahora en adelante, las citas de este volumen van entre paréntesis.

textos de este libro tienen un referente que es poco conocido para el lector desprevenido. A vuelo de pájaro, al lector le pueden parecer los textos incoherentes o simplemente prácticas absurdas provenientes de sus lecturas vanguardistas del primer periodo histórico, sin embargo haciendo lujo de ese conocimiento, va insertando otros elementos, que nos refieren al mundo personal y originario del poeta⁸. Es cierto que existe una constante desmembración y fragmentación, pero hay un hilo seductor que los amarra, proponiéndonos usar no solo el ojo, sino principalmente el oído, en la aprehensión de los significados. A nivel de estos significados, el yo poético introduce una especie de autocrítica de su propia existencia, tal y como lo hicieron los poetas de los setenta, en su deseo de flagelación del sujeto lírico, siguiendo de alguna manera las lecciones antipoéticas de Nicanor Parra⁹. Los motivos que encontramos en estos versos de González nos permiten decir que sus conexiones con la antipoesía parriana son una especie de homenaje al chileno, que inevitablemente lo sitúan dentro de la línea de la tradición de los poetas urbanos de los setentas, que aprovecharon la lección de los antipoemas para hablar de su propia experiencia, dentro de un sistema que se les aparecía dentro del absurdo de la guerra como un lastre que no permitía héroes. Citamos del libro de González: “¿quien sos en esta discoteca de pajaritos muertos?/un ataúd con patas en la pista/un santo de madera que ni fuma/ni chupa/ni dice groserías ni se enamora/un pobre diablo/que da lástima de ver/como siembra flores en las bocinas” (39). En los antipoemas de Parra hay de manera recurrente, una estructura que retóricamente se pregunta y responde dentro del mismo poema, como en esta cita: “¿Qué os parece mi cara

⁸ Aquí nos referimos a que Wingston González es originario de Livingston, donde habita una de las comunidades garífunas desde fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, y que en sus textos aparecen referencias oblicuas a las prácticas religiosas de mezcla dentro de su comunidad, además de que el lenguaje viene matizado por el habla garífuno. González no habla garífuno, pero lo entiende y lo escribe, lo que nos hace pensar que de alguna forma el español se encuentra intervenido por esas hablas.

⁹ Nicanor Parra es el autor chileno en cuya figura la crítica observa el inicio y desarrollo de otro registro en la poesía de la postvanguardia latinoamericana que ha sido acuñado como “antipoesía”. F. SCHOPF, “Introducción a la antipoesía”, en N. PARRA, *Poemas y antipoemas*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile 1972, pp. 30-31.

abofeteada?/¡Verdad que inspira lástima mirarme!” (*Poemas y antipoemas*, 70). El guatemalteco usa también esa estructura cuando el sujeto lírico indaga dentro de su propio yo. En cuanto a la estructura del libro, hay una constante que radica en mezclar poemas de largo aliento, con textos muy cortos y a veces epigramáticos. Esta constante le provoca al lector cierto descanso, que se encuentra en relación con la propensión de los textos largos de basarse en relaciones subconscientes, que suelen ser incomprensibles para el lector común. Los textos cortos suelen tener trasfondo filosófico o religioso, que son temas sobre los que González va haciendo ciertos énfasis y que tendrán un desarrollo mayor en el libro electrónico que saliera en red en el 2006. Por ejemplo en este poema: “Es el hombre quien nace con la muerte/no la vida” (40), o uno en donde se reflexiona sobre la existencia en relación con la escritura: “ausente/clavada al existir/se niega a ser/la última coma del mundo” (42). Su libro parece encontrarse situado en la indagación del ser sobre la vida y la muerte, se trata de una poesía que reflexiona sobre la existencia, sobre los efectos que producen los procesos de transculturación, donde nos reconocemos como el efecto del azar, del destino, de lo no planeado, antigua diatriba de los mestizos de la Guatemala colonial y de los mayas coloniales y poscoloniales. Los poemas donde se menciona una imagen refleja o en el espejo, son cruciales para explicar las búsquedas de González en cuanto a la identidad; y ya se ha mencionado en otros trabajos que estos motivos poéticos son recurrentes en buena parte de la poesía urbana de los setenta, ya que los poetas abordan y revisitan los temas sobre la identidad, pero dentro de un contexto postmoderno como sucede con los poemas de Luis Eduardo Rivera del libro escrito y publicado en México durante la década del ochenta¹⁰. En los textos de González hay una indagación sobre el ser, sobre ese sujeto que se sabe vivo, distinto, y cuya identidad no es definida, porque aún está en proceso de identificación y/o construcción: “como duele/ no hallar respuesta/de quién es el espectro que ríe en el espejo/de qué ritmo tiene el color de la risa/de quién

¹⁰ En este ejemplo de Luis Eduardo Rivera: “pobre de Luis/dice mi boca dentro del espejo/...pobre de Luis/ que redujo el amor a cenizas/de sábanas y carne/que buscó entre sus piernas/la linterna de diógenes/pobre/dice la mueca glacial en el espejo”. O.G. DE LEON-J. MEJIA, *Poesie Guatémaltèque du XXe Siècle*, Editions Patiño, Genève 1999, p. 349-350.

rompió la llaga/sintonizó la ternura/y se volvió niebla” (43). El yo lírico se encuentra en una constante indagación sobre el origen, sobre el dolor que esto produce, sobre la incertidumbre caótica de no saber hacia dónde ir, hacia dónde buscar, hacia dónde dirigirse. Se reconoce en lo ignoto, en lo desconocido, en lo perceptible, en lo que es posible ver y oír: “¿cómo?/si me lanzo al abismo de lo macabro/hago un réquiem a mi madre/y enciendo una vela negra sobre la foto de daddy/mientras abraza a un niño que no conozco y que lleva mi nombre(?)/soy/quien toca la puerta celeste” (48). El sujeto lírico está entonces en una constante y dolorosa indagación sobre la identidad. El cuerpo de la amada también se transforma en un sitio donde leer los signos del origen, se habla de alguna manera del cuerpo femenino como la única opción de encontrar lo primigenio o de reconocerse¹¹: “dejame siquiera desear la transparencia de los pozos en tu piel/que nos hacemos viejos árboles aleteando como cigüeñas/tejiendo nidos/cunas/para esa niña que se parece a ti/para ese niño que lleva mi nombre” (52). Históricamente, los garífunas fueron bautizados católicos y en los registros aparecen únicamente los datos de la madre. Lo que nos sugiere que la identidad era dada desde el cuerpo de la madre. En cuanto al tema religioso, aparece trabajado o discutido en relación con las búsquedas identitarias del sujeto lírico. La religión es tratada dentro del marco de lo pre-moderno, de lo atávico¹²; los garífunas suelen proteger a las almas o espíritus de sus ancestros y parientes, del dolor y la pérdida de la vida terrenal. Ritualmente se preparan viandas y bebidas para aliviar los pesares de estos ancestros. Como podemos deducir, no se trata de una sola religión, sino de un híbrido multiforme donde se dan cita varias manifestaciones, donde

¹¹ De acuerdo con Nancy González en cuanto a la genealogía garífuna, los ancestros de los actuales caribes centroamericanos eran bautizados con el nombre de la madre. N. GONZÁLEZ, *Sojourners of the Caribbean*, University of Illinois Press, Chicago 1988, p. 73.

¹² De acuerdo con González en su larga investigación sobre los garífunas, las prácticas religiosas de los descendientes caribes en Centroamérica están en estricta relación sobre todo con la creencia en el sufrimiento de los muertos por la vida, de esa cuenta hay muchos ritos alrededor de los muertos y se hacen ceremonias especiales para aliviar estos pesares, como el hecho de preparar mucha comida y bebida que debe ser ofrecida a los difuntos y a los ancestros en épocas especiales. N. GONZÁLEZ, *Sojourners of the Caribbean*, p. 83.

también entra la naturaleza como fuerza de la creación¹³. En varios poemas se discute y menciona el tema religioso, y el lector percibe que no se trata de una práctica conocida, sino que se habla de prácticas que pueden parecer mágicas o profanas para la fé cristiana: “El mar es una escalera larga hacia el horizonte que es el abismo donde se aglutinan todas las pieles del fuego al medio día. En la amarillez del sendero hay cruces de sangre clavadas en los pechos de los mártires de la locura. Algo cruje en la ventana...son los intestinos de la percepción rascándose las llagas debajo de la lámpara del silicio” (60). Y aunque no tenemos seguridad de que se esté hablando de estas prácticas, sabemos que los motivos dentro del poema nos permiten asociar elementos que en el conjunto vienen a simbolizar aspectos misteriosos, que relacionamos con la religión. Como primera conclusión podríamos decir que textualmente, los poemas de fondo religioso o de tema y alusiones religiosas suelen presentarse en forma de textos en prosa, sin embargo el aliento lírico no se pierde, sino que el descenso vertiginoso que observamos como característica del libro, cede el paso a lo horizontal, al ritmo de la prosa, pero sin cederle o permitirle omitir el tono de la lírica: “ángel/madera/cruz/Sangre. Jesús con un ramo de piedras negras abre el umbral de la palabra y los ángeles lo apedrean sobre el patíbulo de lo inconsciente” (65).

A lo largo de todo el libro el sujeto lírico va cuestionando el origen y la identidad, se pregunta, indaga, busca, se flagela, a través de textos donde los elementos del ayer se mezclan con un hoy, donde las mitologías se presentan al mismo tiempo que los elementos religiosos, donde la modernidad y la postmodernidad se dan cita en el mismo espacio lírico. Es interesante que González va intercalando y utilizando elementos que provienen del presente postmoderno con elementos mágicos, religiosos (de diversos tipos), los cuales entremezcla con las atmósferas surrealistas, propias de los mundos de las vanguardias y postvanguardias, a manera de referentes literarios, pero que tienen sentido en las contradicciones de la vida latinoamericana, sobre todo

¹³ “En casa por ejemplo se practicaba (y practica aún) específicamente el culto a los ancestros, más cercano a la variante africana occidental. Esta reverencia a los familiares fallecidos, es, desde donde yo lo veo, el eje central de la religión garífuna, y en la periferia se encuentran los elementos católicos adoptados desde los tiempos de la colonia americana”. Entrevista electrónica con Wingston González, 24 de Febrero de 2007.

donde pre-modernidad y modernidad se dan cita en el mismo espacio geográfico, como sucede en el presente de las comunidades mayas o garífunas. Por ejemplo, cuando pensamos que en el interior de un país como Guatemala, se encuentran en un mismo tiempo cultural, las prácticas religiosas pre-colombinas, con elementos protestantes o católicos, o quizá con prácticas judías. Es interesante que históricamente sabemos ahora que en lugares como Livingston, donde el poeta nació, pueden entremezclarse estas dos tendencias religiosas cristianas con prácticas, que al lector común le pueden parecer de magia negra o blanca, pero que provienen de los mundos religiosos, personales de los descendientes africanos del caribe latinoamericano. El poeta nos comentaba que a raíz de tanto contraste en la religión que su familia practica, ha devenido ateo, pero un ateo que siente una curiosidad un poco extraña por otras manifestaciones religiosas como las de la iglesia pentecostal. En nuestra lectura advertimos y se nos hace evidente que ese contraste religioso está siendo discutido y refutado en los textos poéticos que hemos tenido a mano¹⁴. Es interesante que le añada al aspecto religioso, que ya de por sí es una mezcla de siglos de varias prácticas religiosas, el asunto del escepticismo religioso o ateísmo, proveyendo sus poemas con otros matices, que alejan al lector del conocimiento de la religión de su comunidad en Livingston, pero que al mismo tiempo, le permiten leer y analizar los efectos que estos fenómenos provocan en los habitantes del lugar, en este caso en las nuevas generaciones.

Podríamos decir que en la poesía de Wingston González se confirma el estatuto neobarroso de la poesía latinoamericana¹⁵. *Los magos del crepúsculo* es un libro de un barroquismo precoz, abigarrado y churrigueresco, y de cierta forma difícil de leer, para los lectores acostumbrados a la frase simple y llana del exteriorismo, sobre todo testimonial.

¹⁴ Entrevista electrónica con Wingston González, 24 de Febrero de 2007.

¹⁵ Los textos del "neobarroso" avasallan aún hoy con una gran riqueza formal y una sintaxis compleja que apuntaba, por un lado, a desenmascarar estéticamente los complejos mecanismos de silenciamiento del poder, y por el otro, desatar la fuerza estética, intelectual y pasional de la poesía. El neobarroso apoya la pluralidad de procedimientos en busca no de un único sentido, sino de una fuerza del sentido, la poesía como un medio de conocimiento real frente a las estructuras dadas del lenguaje. R.E. FRESCHI, *La Jornada Semanal*, domingo 16 de octubre de 2005. Marzo 12, 2007. <http://www.jornada.unam.mx/2005/10/16/sem-romina.html>.

Uno de los valores esenciales del libro está precisamente en los excesos a que somete al idioma español el poeta. Y sobre todo en el segundo libro: *Muñecas vudú*, (libro electrónico) el poeta va violentando mucho más la frase, entremezclándola con voces garífunas e inglesas, para lograr otros sonidos, para hacer otros contrastes, con los cuales crea de alguna manera una voz muy original.

finito di stampare
nel mese di febbraio 2009
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

Università Cattolica del Sacro Cuore - Diritto allo studio
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.isu@unicatt.it (produzione); librario.isu@unicatt.it (distribuzione)
web: www.unicatt.it/librario
ISBN: 978-88-8311-654-4

ISSN: 2035-1496