

# CENTROAMERICANA

## 23.1

Revista semestral de la Cátedra de  
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore  
Milano – Italia



EDUCatt

2013

EDUCatt  
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)  
ISBN: 978-88-8311-997-2

ISSN: 2035-1496



97888883119972

€ 7,00

# CENTROAMERICANA

## 23.1 (2013)

*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](mailto: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.*

*Comité Científico*

Arturo Arias (University of Texas at Austin)  
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool)  
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence)  
Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano)  
Beatriz Cortez (California State University – Northridge)  
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore)  
Werner Mackenbach (Universität Potsdam)  
Marie-Louise Ollé (Université de Toulouse II – Le Mirail)  
Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin)  
Claire Pailler (Université de Toulouse II– Le Mirail)  
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano)  
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante)  
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine)  
Michèle Soriano (Université de Toulouse II– Le Mirail)

*Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.*

Sito internet della rivista: [www.educatt.it/libri/centroamericana](http://www.educatt.it/libri/centroamericana)

© 2013 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: [editoriale.dsu@educatt.it](mailto:editoriale.dsu@educatt.it) (produzione); [librario.dsu@educatt.it](mailto:librario.dsu@educatt.it) (distribuzione)

web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)

ISBN: 978-88-8311-997-2

## ÍNDICE

FRANCISCO ALBIZÚREZ PALMA

*Poemas publicados en «El Imparcial» de Guatemala entre junio de 1926  
y febrero de 1935* ..... 5

SILVIA M. GIANNI

*“Me hice cubana de verdad”. Escribir para hacerse.  
Organización de la memoria y “elección” identitaria en el proyecto  
narrativo de «Con gran amor» de Alba de Céspedes* .....23

DANIEL LÉVÊQUE

*La impronta de la oralidad en las creaciones literarias centroamericanas.  
Apuntes para una fenomenología de los rasgos fonológicos* .....45

VANESSA PERDU

*Voces amerindias en «Madre Milpa» (1934, 1950 y 1965)  
de Carlos Samayoa Chinchilla (1898-1973)* .....69

POL POPOVIC KARIC

*El doblez en «Álbum de familia» de Rosario Castellanos* .....93



## POEMAS PUBLICADOS EN «EL IMPARCIAL» DE GUATEMALA ENTRE JUNIO DE 1926 Y FEBRERO DE 1935

FRANCISCO ALBIZÚREZ PALMA  
(Universidad de San Carlos – Guatemala)

**Resumen:** El artículo contiene una selección y comentario de poesías publicadas en el diario “El Imparcial” de Guatemala, entre junio de 1926 y febrero de 1935. El autor elabora un contexto histórico literario y luego selecciona algunas poesías de autores significativos, como Alfonso Orantes, Francisco Méndez, Miguel Ángel Asturias y Rafael Arévalo Martínez. De las poesías seleccionadas se elabora un sucinto comentario.

**Palabras clave:** El Imparcial – junio 1926-febrero 1935 – Poemas – Guatemala.

**Abstract: Poems Published in «El Imparcial» of Guatemala between June 1926 and February 1935.** The article contains a selection and commentary of poems published in the newspaper “El Imparcial” of Guatemala, between June 1926 and February 1935. The author provides a historical and literary context and then selects some poems by significant authors, as Alfonso Orantes, Francisco Méndez, Miguel Ángel Asturias and Rafael Arévalo Martínez. Of the selected poems develops a brief comment.

**Key words:** El Imparcial – June 1926-February 1935 – Poems – Guatemala.

### *Poemas publicados entre junio de 1926 y febrero de 1931*

Prosigo las anotaciones basadas en el registro de poemas publicados en el diario *El Imparcial*, de la ciudad de Guatemala. Como ya expliqué en la primera entrega de esta serie, aquella tarea estaba destinada a preparar una antología de poemas publicados en ese órgano periodístico. Por lo tanto, mi registro contiene anotaciones relativas a los poemas más destacados, y a ellos es a los que me refiero en estas publicaciones. Finalizo esta primera parte en febrero de 1931, cuando asume la presidencia Jorge Ubico; lo hago así porque con el nuevo gobierno se inicia un periodo dictatorial, una etapa donde “el señor

Presidente” asume un papel sumamente protagónico, con el agravante de que el nuevo dictador era enemigo del arte, las letras, las ciencias y la cultura en general.

#### Notas sobre el contexto

Me parece oportuno pergeñar algunas puntualizaciones relativas al contexto político y literario. A finales de 1926, *El Imparcial* había superado ya los meses de clausura que le fueron impuestos por el gobierno del general José María Orellana, y además, el presidente había fallecido repentinamente. De inmediato asumió el cargo interinamente el general Lázaro Chacón, quien convocó a elecciones presidenciales, y aparecieron dos candidatos que representaban dos facciones del partido liberal, en el poder desde 1871, con excepción del lapso abril de 1920, diciembre de 1921. Uno, el mismo general Lázaro Chacón; otro, el general Jorge Ubico. Los comicios fueron ganados por Chacón (1873-1931), quien gobernó Guatemala del 26 de septiembre de 1926 al 12 de diciembre de 1930, cuando dimitió porque sufría serios padecimientos en su salud.

El general Chacón practicó una política gubernamental menos cerrada que la de su antecesor. Por ejemplo, en el ramo de educación pública fundó el Instituto Técnico Industrial, la Escuela Normal de Maestras para Párvulos y la Escuela Superior; revitalizó la Escuela Normal de Preceptores, refundó la universidad, promulgó leyes destinadas a regular el funcionamiento de la educación nacional; por otra parte, patrocinó el Congreso Pedagógico de 1929, que reunió a sobresalientes educadores de Centroamérica. No debe olvidarse la decisión de enviar maestros distinguidos a que realizaran estudios superiores en el extranjero, uno de ellos Juan José Arévalo, quien posteriormente llegó a la presidencia del país.

En otros aspectos, hay que recordar la fundación del Crédito Hipotecario Nacional y del Banco del Crédito Agrícola; la construcción del edificio de la Facultad de Medicina y de la Facultad de Ciencias Naturales; la terminación de las obras del Ferrocarril de Los Altos, cuya construcción se había prolongado por décadas y que constituyó una obra admirable de ingeniería y un medio de comunicación ágil y cómoda entre Quetzaltenango y San Felipe Retalhuleu, donde se empalmaba con los trenes de la International Railways of



Central America, Irca. En los aspectos sociopolíticos, debe subrayarse que el gobierno de Chacón no impidió las actividades del partido comunista y las de naciotes grupos sindicales; ambos tipos de organizaciones fueron perseguidos acremente por el presidente Ubico.

En medio de la Gran Crisis económica de aquella época, Guatemala vivió un lapso de inestabilidad gubernativa. En efecto, Baudilio Palma desempeñó la presidencia de la República durante seis días; fue reemplazado por José María Orellana Contreras, quien no duró en aquel cargo sino dieciséis días. Asumió entonces la primera magistratura José María Reyna Andrade, quien fue presidente durante un mes y días. El 14 de febrero de 1931 asumió la presidencia el general Jorge Ubico, luego de celebrarse elecciones generales en las cuales arrasó gracias a sus promesas de implantar orden, seguridad, austeridad gubernativa y estabilidad económica.

Mientras tanto, los escritores pertenecientes a las generaciones de 1910 y 1920 proseguían su obra. Justamente en los poemas citados más adelante aparecen nombres pertenecientes a esos elencos; por ejemplo, Asturias (1899-1973), Alfredo Bellsells Ribera (1904-1940), César Brañas (1899-1976), Luis Cardoza y Aragón (1900-19XX), los cuatro, integrantes de la de 1920; Flavio Herrera (1895-1968), cuya clasificación oscila entre ambas generaciones, y que para entonces había publicado el volumen de cuentos *La lente opaca* (1921). Brañas había editado el poemario *Antigua* (1921) y seis novelas; Cardoza había dado a luz los poemarios *Luna Park* (1923) y *Maelstrom* (1926); Bellsells, por su parte, había dado a luz valiosos textos en prosa publicados en los diarios *Excelsior* y *El Imparcial*. Pero, desde luego, el libro de mayor repercusión fue *Leyendas de Guatemala* (1930), de Asturias, que catapultó a la fama internacional a su autor.

Otro hecho digno de rescatarse es la vinculación personal, *in situ*, con Europa, en particular con Francia. En la Ciudad Luz permanecían Asturias desde 1924 y Cardoza desde antes. Hacia allá viajaron, en breves estancias, Brañas y Bellsells. Herrera, por su parte, había estudiado Derecho en Alemania, y luego, se había desplazado hacia aquella urbe. (Pasados muchos años, entre 1953 y 1954 Flavio fue mi profesor y, sobre todo, mi amigo. De su elocuente palabra escuchamos anécdotas del Viejo Continente y de tantos otros lugares que el gran escritor conoció). Es claro que en París tenía su sede central el

eximio prosista Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), a quien nuestros compatriotas que llegaban a aquella ciudad, fueran o no escritores, buscaban y consideraban como ícono de nuestras letras. Análogo papel desempeñó Asturias desde 1966 hasta su muerte. Conviene anotar que *El Imparcial* registró con particular efusión el deceso del gran prosista, ocurrido el 29 de noviembre de 1927. Ese mismo día, con caracteres mayores – en cuyo empleo era parco dicho cotidiano – se leían estas palabras como gran titular: “Hoy por la mañana murió el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo”.

En medio de la casi nula actividad teatral existente en Guatemala entre el surgimiento del estado y los años mil novecientos cuarenta, el citado diario recoge estas informaciones sobre el quehacer escénico:

- febrero de 1926, la compañía de Ricardo Calvo representa *Don Álvaro o la fuerza del sino*;
- 21 de mayo, 1926, beneficio de la compañía de Pedro J. Vásquez; representa *Dionisio Brissad*;
- 3 de marzo, 1927, beneficio del actor Fernando Soler;
- 25 de marzo, 1927, debut de la compañía Méndez;
- 28 de mayo, 1927, beneficio de la actriz María Teresa Montoya;
- 6 de diciembre de 1927, debutará Virginia Fábregas;
- noviembre, 1928, actuará en Guatemala la compañía de revistas y operetas de Esperanza Iris.

En ese contexto, *El Imparcial* continuó siendo un refugio para los escritores, mientras que entre quienes lo confeccionaban se iba fortificando la figura de César Brañas como el árbitro respecto de cuáles textos merecían publicarse. Creemos que durante estos años *El Imparcial* se consolidó hasta el punto de adquirir una fisonomía recia al mismo tiempo que políticamente cauta, lo cual le sirvió para poder sobrevivir durante los años de la dictadura de Jorge Ubico (1931-1944), pese a la competencia que el partido ubiquista quiso hacerle al fundar un diario llamado *El Liberal Progresista*.

#### Los poemas

Para finales de 1926, en el seno de *El Imparcial* se había fortalecido un importante grupo de periodistas, quienes además eran generalmente escritores,

cuya capacidad y destreza le fueron concediendo cada vez mayor calidad a los textos periodísticos de tan importante rotativo.

En cuanto a los poemas que sobresalen, hay que señalar la presencia esporádica de Carlos Samayoa Aguilar, cuya voz poética se silenció muy pronto. Así, a lo largo de aquellos años aparecen los siguientes poemas suyos:

- “Tarde de lluvia”, 23 de octubre de 1926;
- “El corazón a bordo”, 28 de junio de 1928;
- “India desnuda, India vestida”, 5 de septiembre de 1928;
- “Sobre el agua”, 28 de enero de 1930.

Flavio Herrera, temprano colaborador de *El Imparcial*, mantiene en estos años su presencia poética, siempre con preferencia por los hai-kais, en cuya factura se ha manifestado como el más diestro de los poetas guatemaltecos. Suyos son los siguientes textos poéticos:

- “Hai Kais de invierno”, 30 de diciembre de 1926;
- “Quetzaltenango. Poemas en Hai Kais”, 24 de marzo de 1928;
- “Bestiario en Hai Kais”, 16 de junio de 1928, edición de aniversario;
- “Barcos de vela y trenes románticos”, 25 de diciembre de 1928;
- “Hai Kais criollos”, 22 de abril de 1929;
- “Bulbuxyá”, 22 de mayo de 1929;
- “Hai Kais, dedicados a Carlos Samayoa Aguilar”, 29 de mayo de 1930.

Otro poeta que colabora con *El Imparcial* es Luis Cardoza y Aragón. En aquellos años aparecen cuatro poemas suyos, muy importantes en el contexto de su producción literaria. Son los siguientes:

- “Radiograma a don Luis de Góngora”, 22 de marzo de 1928
- “Lluvia en los trópicos”, 26 de octubre de 1929
- “Sumas, restas, y...”, 30 de octubre de 1929
- “Volver”, 4 de enero de 1930
- “Manantial, estatua”, dedicado a Miguel Ángel Asturias, 33 de febrero de 1930
- “Distancia”, 3 de marzo de 1930

César Brañas fue uno de los personajes centrales de *El Imparcial*. En su oficina transcurrió gran parte de la vida de este gran periodista y escritor, que cultivó

la poesía, la novela, el cuento, el ensayo. Su nombre identifica a una de las voces líricas dignas de calificarse como ejemplares de nuestro país y de toda la literatura hispanohablante; haría falta, por cierto, divulgar su poesía, que ha circulado muy escasamente. En el lapso que ahora examinamos, la presencia poética de Brañas asume peculiar relevancia, pues durante aquel se produce lo que llamo “el hallazgo”, porque nuestro autor eleva la calidad de sus poemas; en efecto, hay un corte cualitativo a partir del texto “Caperucita Roja”, dado a luz el 7 de diciembre de 1928. Pero antes de proseguir con nuestro comentario, enumeraremos los poemas que don César incluyó en este periodo de *El Imparcial*:

- “Casas modernas”, 21 y 22 de febrero de 1926;
- “Caperucita Roja”, 7 de diciembre de 1928;
- “Tierra”, 30 de abril de 1929;
- “Vida”, 15 de junio de 1929;
- “Interior”, 13 de enero de 1930;
- “Imágenes”, 14 de enero de 1930;
- “La loba”, 24 de febrero de 1930;
- “1-Ciudad, 2-Espejo”, 16 de abril de 1930;
- “Horas de mar”, 17 de noviembre de 1930.

He sugerido la lectura del poema “Tierra” porque, por una parte, expresa una decisión que marcó la vida del poeta, y por otra, constituye una muestra válida del discurso poético de nuestro compatriota, una vez superados los años de “rodamiento”. Cuando don César da a luz este poema, cuenta con veintinueve años de edad, y ha retornado de una breve permanencia en Europa. Ya ha regresado a su “tierra” cargando una melancolía que lo mueve a saludar a la patria y a manifestar su voluntad de permanecer para siempre en ella, de “aprehenderla” como novato escolar que se escapó culpablemente del salón de clase. Es decir, Brañas revela aquí la resolución de hacer lo que hizo el resto de sus días: registrar en sus “cuadernos de emoción” el acontecer suyo y de la patria, lo cual ejecuta en un exilio *ad intra*, refugiado en “su” periódico, célibe, inmerso en su enorme biblioteca, atento a las voces que despuntan, creando poesía, haciendo crítica literaria, narrando; pero todo ello en soledad, sin

ataduras de facción o partido, expresando su nacionalismo mediante metáforas y símbolos.

En otra perspectiva, el poema revela el aquietamiento de los registros modernistas y el dominio exquisito de la versificación.

#### TIERRA

Mírame: traigo limpia la mirada,  
aquietado el tropel del pensamiento  
y una melancolía fatigada  
de errar sin rumbo a mar, a tierra, a viento...

Retorno a tu rincón matriculado  
como alumno al primer día de escuela,  
con mis cuadernos de emoción en blanco,  
y la blanca ignorancia de mis pasos.

Ya destrocé, con mano cautelosa,  
el calendario del pasado, y llego  
así, a tu asilo, al disfrutar propicio  
del día virginal de tu sosiego.

Seré, a tu voz tranquila, todo oídos,  
a tu alma deferente todo alma,  
y para saberme solo, en ti, contigo,  
cerraré para siempre la ventana

que da hacia el mar, hacia el camino, al viento,  
y seré el peregrino arrepentido  
que en fianza del retorno, cual cautivos  
te entregue Corazón y Pensamiento!  
(1929)

Además de los poemas, durante los años 1926-1930 Brañas publicó otros materiales literarios, por ejemplo las novelas *La divina patoja* (31 de marzo de 1926) y *La imperturbable* (25 de diciembre de 1928) y estampas en prosa,

como “Cuando tú regreses” (18 de agosto de 1928) y “Normas” (31 de agosto de 1928), ambas datadas en París, adonde el autor viajó en ese año.

Miguel Ángel Asturias fue asiduo colaborador de este diario; como valiosa muestra, cabe leer los textos recogidos en la obra *París 1924-1933: periodismo y creación literaria*, dirigida por Gerald Martin. En el lapso que comentamos ahora, se publican varios poemas del insigne autor chapín. De estos poemas, destaco “Marimba tocada por indios”, porque también alude en clave metafórica a un objeto espacial asociado con lo local y nativo. Aquí se trata de la descripción de la marimba desde un registro vanguardista que incorpora la lengua popular. Así lo prueba este fragmento:

En los tecomates de negro agujero de coco  
cubiertos de tela de tripa hay llanto de moscas,  
peces-moscas y pájaros-moscas...  
Y el gran alboroto del verde perico,  
y el chisporroteo de chorchas de fuego,  
y el vuelo redondo del cielo azulero,  
y los cuatrocientos sonidos cenizontles.  
Trinó pito de agua, voló el azulero,  
la chorcha fue llama y gritó el perico.

*¡Para un huevo que ponés  
tanta bulla que metés!  
¡Vení ponelo, vos, pues!*

Entre 1926-1930, Balsells oscilaba de los veintidós a los veintiséis años de edad. Era un joven escritor cuyo virtuosismo se hacía presente desde hora temprana. Su voz se hace presente en estos años con varios poemas, que dan fe de su acertada capacidad creadora, junto a sus obras narrativas, ensayísticas y periodísticas. En el periodo que ahora examinamos aparecen estos poemas suyos:

- “En la noche”, 7 de diciembre de 1926;
- “Horizontes”, 25 de enero de 1927;
- “Luciérnagas”, 12 de febrero de 1927;
- “Sueño”, 17 de febrero de 1927;

- “Vértigo”, 30 de abril de 1927;
- “Mar Caribe”, 2 de mayo de 1928;
- “Invocación a la noche”, 15 de mayo de 1929;
- “Luces y sonidos del puerto”, 22 de febrero de 1930;
- “Momento”, 26 de abril de 1930.

Otros poetas que publican poemas de importancia son: Luz Valle, Ramón Aceña Durán, Ovidio Rodas Corzo, Luis Barrera Rodríguez, Amalia Cheves de Wyld Ospina, Humberto Porta Mencos, Manuel Cabral de la Cerda, Félix Calderón Ávila. Todos ellos contribuyeron al desarrollo cualitativo de *El Imparcial*, de cuya función como recinto poético esperamos seguir ocupándonos.

#### *Poemas publicados entre febrero de 1931 y febrero de 1935*

Paso ahora a comentar poemas que se publicaron entre febrero de 1931 y febrero de 1935, es decir, durante el primer periodo de gobierno del dictador Jorge Ubico (1878-1946), quien gobernó entre 1931 y 1944, fundado en procesos reeleccionarios amañados. Abarco este lapso porque con el nuevo gobierno se inicia un periodo dictatorial, una etapa donde “el señor Presidente” asume un papel sumamente protagónico, con el agravante de que era enemigo del arte, las letras, las ciencias y la cultura en general. En este sentido, el cuentista Carlos Samayoa Chinchilla, quien trabajó en la Secretaría General de la Presidencia durante casi todo el tiempo en que Ubico ocupó la presidencia, relata, en el último apartado de su valioso libro *El dictador y yo*, el hostigamiento y la mezquindad que al dictador le mereció su condición de literato laureado.

#### Notas sobre el contexto

Hacia finales de 1930, Guatemala vivió una grave crisis política, en medio de la Gran Depresión. En efecto, el presidente Chacón (1873-1931) sufrió un derrame cerebral en diciembre de 1930 y asumió la presidencia el licenciado Baudilio Palma, pero solamente del 13 al 17 de diciembre de aquel año, a causa de que el general Manuel Orellana se alzó en armas y se hizo con la presidencia,

que ocupó por un par de semanas, pues el gobierno de los Estados Unidos repudió el golpe. La Asamblea Legislativa designó como presidente interino a José María Reyna Andrade, quien gobernó durante pocos meses y cuya principal tarea consistió en convocar a elecciones de presidente, en las cuales obtuvo la victoria Jorge Ubico, a la cabeza del Partido Liberal Progresista, y quien ya había competido por ese cargo en los comicios ganados por Chacón, en 1926.

En el plano literario, el periodo 1931-1935 es ocupado por varios hechos relevantes:

1. incrementan su presencia los exponentes del grupo “Los Tepeus”, o “Generación de 1930”, cuyos integrantes se decantan entre las tendencias de vanguardia y el criollismo.
2. Se publican dos obras emblemáticas del relato criollista guatemalteco: en 1932 la novela *El tigre*, de Flavio Herrera, y en 1933 el volumen de cuentos *La tierra de las nahuyacas*, de Wyld Ospina.
3. Asturias retorna al suelo patrio en 1933 y funda un diario de efímera duración, llamado *Éxito*. Al fracaso de este suceden dos años de colaboración en el diario gubernamental *El Liberal Progresista*. En 1935 publica *Émulo Lipolidón* en edición no comercial.
4. Entre 1931 y 1933 Flavio edita tres libros de poesía: *Trópico* (1931), *Sinfonías del trópico* (1932), *Bulbuxyá* (1933).
5. En 1934 aparece el volumen de cuentos criollistas *Madre milpa*, de Carlos Samayoa Chinchilla (1898-1973), obra sobresaliente entre las de la “Generación de 1930”. En 1935 aparece el poemario *Los dedos en el barro*, de otro portaestandarte de esa generación: Francisco Méndez (1907-1962). En ese año también se publica *Poemas de arcilla*, de Miguel Marsicovétere Durán (1911-1989), destacado miembro del grupo “Los Tepeus”.

#### Los poemas

En el lapso bajo estudio, *El Imparcial* recoge producciones de poetas de habitual presencia en este diario. Ellos son: Félix Calderón Ávila, Ovidio Rodas Corzo, Carlos Samayoa Aguilar, Flavio Herrera, Malin d'Echevers, León Aguilera, Rafael Arévalo Martínez, Miguel Ángel Asturias, César Brañas,



David Vela, Félix Calderón Ávila, Luis Cardoza y Aragón. De ellos, quien más poemas publica es Flavio Herrera.

Por otra parte, van apareciendo textos poéticos de autores que, hasta entonces, no habían publicado poemas en este diario o lo habían hecho muy escasamente: Alfonso Orantes (1898-1985), Stella Márquez, Manuel Cabral, Francisco Méndez (1907-1962), Augusto Meneses (1910-1956), Humberto Hernández Cobos (1905-1965), Luis Barrera Rodríguez, Miguel Marsicovétere y Durán (1911-1988).

En el presente artículo nos referimos a poemas de Méndez, Arévalo Martínez y León Aguilera, y ofrecemos breves datos sobre otros autores de quienes no habíamos brindado información en anteriores artículos.

Orantes nació en la ciudad de Guatemala (1898) y falleció en San Salvador, El Salvador (1985). Perteneció a la “Generación del Veinte”, y fue seguidor de los movimientos de vanguardia, de lo cual queda testimonio en el poemario *Albórbola* (1935). En el lapso que nos ocupa, Orantes dio a luz cinco textos: “Sketch” (10 de noviembre de 1932), “En la bahía” (2 de diciembre de 1932), “Canción de un perfume imposible” (11 de agosto de 1934), “Campanella del Ángelus” (25 de julio de 1935), “Cromo de «higiene»” (del poemario *Albórbola*, 3 de septiembre de 1935).

Méndez es uno de los más valiosos escritores guatemaltecos del siglo XX. Poeta, cuentista, periodista, supo combinar la temática criolla con las innovaciones vanguardistas. Cabe calificarlo como pilar intelectual de este vespertino, cuya jefatura de redacción ocupó por muchos años, y desde el cual divulgó sus creaciones, entre ellas estos poemas publicados en el periodo bajo estudio: “Madrigal en klaxon menor” (9 de marzo de 1931), “Las manos en el vacío” (13 de enero de 1932), “Carrousel” (2 de febrero de 1932), “Idilio en barro” (24 de mayo de 1932), “Admonición al hombre de la calle” (16 de junio de 1932), “Madrigal turbido” (28 de noviembre), “En derrota” (6 de febrero), “Desde abajo” (22 de marzo), “Sandino” (8 de abril), “El aguacero” (27 de septiembre), “Paisajes desarrollados en perspectiva” (9 de octubre), “Solo, para violón” (5 de octubre), “Viejo marco” (10 de diciembre).

José Humberto Hernández Cobos, narrador, poeta, periodista, catedrático y jurista, nació en la ciudad de Guatemala en 1907, y falleció allí mismo el 22 de abril de 1965. En 1954 hubo de exiliarse por sus simpatías políticas respecto

de los gobiernos de la década revolucionaria. Dio a luz la novela *Las casas sin paredes* (1965), el texto de prosa poética *Balandro en tierra* (1948) y los poemas extensos *Loores del siervo de Dios Pedro de San José de Bethancourt* (1961) y *El resucitado* (1962). Póstumamente se editó una importante colección de textos costumbristas, *Por' ai por la Parroquia* (1984) escritos por Hernández Cobos, en los que destaca el peculiar sentido del humor que siempre lo distinguió.

Miguel Marsicovétere y Durán, poeta, dramaturgo, crítico de arte y letras, nació en la ciudad de Guatemala el 27 de noviembre de 1912, y allí falleció en 1988. Miembro prominente del grupo “Los Tepeus”, en el cual encontraron expresión muchos escritores de la “Generación de 1930”. Fue seguidor del futurismo y, como tal, pionero de los movimientos de vanguardia en Guatemala. Sus libros: *Poemas de arcilla* (1935), *Regalo* (poemas, 1937), *Vitrina de poetas jóvenes de Italia* (selección y traducción, 1939), *Pista de estrellas* (poemas s.f.), *Sombras eternas* (poemas, 1961). Sus poemas revelan un cuidadoso cultivo del soneto, el empleo de temas relacionados con la vida cotidiana y una acendrada búsqueda de perfección formal. Compuso más de 15 piezas teatrales, de las cuales se han publicado *El espectro acrobata* (1935), *La mujer y el robot* (1936) y *Cada cual con su fantasma* (1981). Dio a luz dos volúmenes de crónicas: *Espejos* (1932) y *Sombras eternas* (1961).

Augusto Meneses, poeta de la “Generación de 1930”, nació en Patzicía, departamento de Chimaltenango, en 1911, y murió en la ciudad de Guatemala en 1955. En buen número de poemas se valió de formas lingüísticas del español rural guatemalteco en la forma como lo pronuncian los indígenas que aún no dominan esta lengua. La temática dominante en sus obras se refiere al paisaje y al hombre de Guatemala. Publicó: *Mi Guatemala criolla* (1938), *Canto a los Cuchumatanes* (1939), *Jornada de canto y sombra* (1943), *Meditación y canto de la ciudad de Antigua Guatemala* (1948), *Canto en elogio del amor amado* (1954). Su obra aparece reunida en el volumen *Prosa y poesía* (1961), preparado por Mario Gilberto González.

León Aguilera, nicaragüense radicado de por vida en nuestro país, vino a Guatemala en los años veinte e ingresó a *El Imparcial*, en donde permaneció hasta el final del vespertino. En el lapso que nos ocupa publicó los poemas: “Regreso al suburbio” (13 de mayo de 1933), “Ciudad de urna” (19 de julio

de 1933), “Canción poliédrica de la lluvia” (30 de agosto de 1933), “A Sandino muerto” (1 de marzo de 1934).

Para el presente artículo hemos elegido tres poemas que giran en torno a la etapa histórica nicaragüense marcada por el alzamiento en armas del caudillo Augusto César Sandino (1895-1934) en contra de la intervención militar de los Estados Unidos y de la incapacidad y falta de patriotismo de los políticos aliados con la potencia del Norte. Recordemos que el dominio estadounidense en Nicaragua se inicia en la segunda mitad del siglo XIX y llega hasta la década de 1980, cuando hace crisis en el clima de la revolución sandinista. La intervención norteamericana se explica en función de una serie de fuentes de explotación económica que el gobierno estadounidense y varias empresas poderosas de aquella nación deseaban reservar para sí, no solo en contra de posibles inversionistas nacionales, sino también para impedir el accionar de empresas y gobiernos de algunos países europeos. Como se sabe, el caudillo nacionalista fue víctima de una emboscada que, hasta donde sabe, encabezó Anastasio Somoza.

Un texto, escrito por Francisco Méndez, se denomina “Sandino”, publicado el 8 de abril de 1933; otro, creado por León Aguilera, lleva el nombre “A Sandino muerto”, publicado el 1 de marzo de 1933; y uno más, “A Nicaragua”, escrito por Arévalo Martínez con ocasión del asesinato del caudillo nicaragüense, ocurrido el 21 de febrero de 1934, texto dado a luz el 12 de mayo de 1934.

#### SANDINO

Apareció como un puñal filudo  
en la mano de Los Andes.  
El trópico  
le sintió caminar, caliente y áspero,  
con rumores de río entre las venas  
-vagabundo coyote que no durmió nunca  
que mantuvo encendida la hoguera de sus ojos  
para cegar el gringo.

No era de raza autóctona, pero pesaba en indio.  
Ni era español, aunque asomaba, a veces,  
a la superficie de sus gritos -como breñaes-  
el acento grávido de clarines  
del Conquistador.

Y jamás hubo un hombre tan sin patria,  
tan sin ideal,  
tan sin raza.

Pasó por nuestra historia  
con resonancias de héroe y orlado de aventura.  
Dejó un penetrante olor a león;  
una nube de polvo, la misma  
que los toros bravíos cuando huyen  
por la ladera arriba, con los cuernos  
condecorados de juncos y de zarzas.

(Francisco Mendez – Quiché, marzo, 1933)

Según se ve, Méndez caracteriza a Sandino valiéndose de tres recursos: el símil (“Como un puñal filudo...”), y dos antonomasias: “coyote, león, toro bravío”. La polimetría, por su parte, le confiere un ritmo irregular, semejante al de la música expresionista. Es un poema de aliento épico que exalta la gesta del caudillo nicaragüense; uno de los pocos textos poéticos de temática directamente política escritos en la Guatemala de los años treinta.

Quiero subrayar dos componentes que juzgo de primera importancia. Primero, la dimensión continental en que es situado Sandino, sin adscribirlo a su patria: los Andes, el trópico, sin patria. Segundo, la fusión hombre-animal con que se caracteriza al caudillo: coyote, león, toro bravío; los tres, bestias recias y, en el caso del coyote, astuto.

#### A NICARAGUA

Ellos, en cuyos ánimos pequeños  
no cupo nunca el gran paisaje andino  
oh patria, te vendieron sin ser dueños

sino del propio corazón mezquino.

Cómo no pudo el resplandor divino  
de este sol tropical turbar sus sueños  
de mercader; ni el ópalo azulino  
de tus lagos dio fin a sus empeños.

Sandino te salvó. Tomó tu afrenta  
sobre su espalda de titán, sangrienta,  
tal como un Redentor. Llamó a la Historia.

Y vieron las naciones, en la cuenta  
de Nicaragua, el precio de su venta  
saldado con su sangre y con su gloria.

(Rafael Arévalo Martínez)

Don Rafael se plantea el reto de condensar en un soneto sus sentimientos y actitudes, que se centran no en la figura de Sandino en sí, sino en la actitud heroica, como titán-Redentor cuya gesta y cuya muerte pagaron la traición de los malos hijos de Nicaragua, en una dimensión sacrificial para siempre registrada en los anales del mundo: “Sandino te salvó. Tomó tu afrenta/sobre su espalda de titán, sangrienta,/tal como un Redentor. Llamó a la Historia”.

#### A SANDINO MUERTO

Un tornado de rabia ha pasado en los Andes;  
los bosques se han crispado entre puños de cólera.  
El hombre que tenía en sus manos el Alba  
ha caído entre un gran clamor de estrellas púrpuras.  
El elástico puma de las junglas sin amo,  
el lobo solitario de las cumbres sin ley,  
se derrumbó en el pecho sangrado de Indo-América  
salpicando de gloria nebulosas futuras.  
Toda esa grey de pueblos que ariscos pastorean  
los picos de los Andes, era tuya, era tu alma.

Escucha pues el grito de corajes fecundos  
que acompaña al tremendo hachazo de la ceiba.  
Amazonas y Bravos, Chimborazos sin miedo  
vosotros comprendisteis esa gesta borracha  
de autonomías que era vasta roza de campos  
para aventar soberbia la semilla del sol.  
Caigan los anatemas como balas de Dios  
sobre el crimen nefando que arrojó el temporal  
en los dorados campos donde se hacía tibia  
la vendimia de días y mañanas ignotas.  
El surgió del relámpago y el bostezo de un cráter  
fue lagrima de lava calcinando a los siervos,  
fue la estela del cóndor remando en el alerta  
y cruzó en los zigzags del rayo de los pueblos.  
Hervían en su sueño lo Urracas de piedra,  
empenachados de iris los Lempiras de bronce  
se erguían en sus ojos retando el horizonte  
preñado de invasores erizados de armas.  
Hubo pechos con muros de sol y de montaña,  
las pupilas dardebaban cólera autonomista,  
Sandino fue un Lempira, Sandino fue un Urraca  
incrustado en el propio corazón de la América.

Ya vienen los laureles del mañana. Las horas  
han parado su disco para apuntar al hondo  
de profundis del bravo caudillo de las vértebras  
en que era el semidiós de nueva y vasta raza.  
General ahora duermes en tu almohada la noche  
con la estrella polar rutilando en tu frente,  
mientras aquí en la tierra se tronchó tu destino  
peinadas tus dos alas de águila hacia la muerte.  
Peció tu Nahuatl. En el Chipote ondean  
banderas de crepúsculos sobre astas de ira.  
Gime en El Chipotón la libertad tu novia  
Y El Bramadero inscribe victorias del esclavo.  
Y el tigre segoviano enmudece ante el cedro

tronchado por el rayo mientras van las distancias  
encendiendo los ojos y aullidos del coyote  
que en las constelaciones vio enredarse un presagio.  
Sonad las chirimías del silencio, los tunes  
de la soledad por este cacique nuevo  
reencarnación de aquellos ungidos por el iris  
víctimas de las armas consagradas por Judas.  
Acaso ahora partes por no manchar tu traje  
de madrugadas puras en el horror político,  
acaso ahora partes porque tu gran penacho  
de días no se caiga en ambiciones turbias.  
Tú vencedor del swampo, de la fiebre y las fieras  
y del rubio invasor, tú cacique del tiempo  
te vas... tiembla la piel de todas las montañas  
se estremecen las boas rutilantes del río  
y el jaguar, bajo el día, acribillando en sol  
de los mares no duerme bramando sus resposos  
que toman en sus manos los azules confines  
y envían a lo cóncavo diáfanas lejanías.

Partiste capitán de las distancias.  
Las montañas de pie saludan a tu féretro.  
Ya la noche se abrió como inmenso ataúd  
sobre el que clavetearon las trémulas estrellas.  
No has muerto, que palpitan los lagos y las selvas  
con tu espíritu ígneo, que palpitan los conos  
con tus corajes recios, que la América India  
palpita con los cascos de tus potros sin doma.  
Era tuyo el destino y lo abarcaste combo.  
Acaso tu misión ya la pariste exacta.  
Los plomos te elevaron a escalas inmortales.  
Mientras el Xolotlan y Cocibolca lloran,  
Y el Momotombo erige fanales a tu fama.  
Y el trópico te ofrenda su bandeja de selvas  
para que duermas mientras tu muerte es la cosecha  
Llameante de los libres y de las libertades.

Duerme, pues, General tu hado es Hispano-América  
si supiste ofrendarte como oblación de paz,  
jinete en tu palabra cacique-caballero  
la tierra fue otra diosa para vivir con honra.  
Tu gesta hizo su ronda bajo los astros rojos  
y recorrió el planeta diademada de flamas  
y cuanto generoso y joven dio sus flores  
te levantó banderas y te sostuvo altares...  
Pasarán los esfialtes al olvido perenne  
y serás semidiós de las generaciones  
como un alba purpúrea que preñara a la aurora  
para un amanecer de pueblos soberanos.

(León Aguilera)

En cambio, el extenso poema de Aguilera adopta una actitud épica que exalta de diversas formas al héroe y su gesta, valiéndose de una gama de recursos retóricos, en cuyo manejo siempre se mostró diestro el autor, hasta culminar con la estrofa final, donde la “gesta” del nicaragüense asume una índole universal con un ritmo de elegía que quiere sintonizar significante y significado para configurar al caudillo como un héroe capaz de sobrepasar el paso de los siglos, y para eso el autor recurre con solvencia al verso alejandrino, con excepción de un endecasílabo que se yergue como grito desgarrador, universal: “Partiste, capitán de las distancias”.

Desde luego, escapa a la intención del presente artículo analizar estos textos en todos sus elementos y aspectos, verbigracia la génesis de estos textos y las reacciones ante ellos, si es que las hubo. En todo caso, fueron publicados cuando el dictador Ubico no había desplegado a fondo sus tentáculos represivos, a causa de que buscaba condiciones favorables para su primera reelección.



“ME HICE CUBANA DE VERDAD”.  
ESCRIBIR PARA HACERSE  
*Organización de la memoria y “elección” identitaria  
en el proyecto narrativo de «Con gran amor»  
de Alba de Céspedes*

SILVIA M. GIANNI

(Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano)

**Resumen:** *Con gran amor* constituye el gran proyecto narrativo e identitario de Alba de Céspedes al cual la autora italo-cubana dedica más de dos décadas, sin llegar a concluirlo. Por medio del ejercicio literario, de Céspedes manifiesta su necesidad – y voluntad – de establecer puntos fijos en su devenir identitario, intentando reconstruir su historia personal y familiar, estrechamente entrelazadas con la historia política de Cuba, de forma autobiográfica. La redacción de *Con gran amor* se convierte, por tanto, en un “viaje a la semilla” que se cumple a través de un meticuloso proceso de organización de la memoria por medio del cual se evidencia la elección de la tierra cubana como tierra de identidad. Sin embargo, por más que pretenda arraigar sus orígenes y afianzar sus certezas culturales y su nacionalidad “razonada”, en Alba de Céspedes predomina su característica nomádica y fragmentaria, producto de su historia cultural. En la estrecha relación que establece entre lo vivido y lo pensado, la autora patentiza la dificultad de determinar una “demora” única para su identidad, dando origen a un contraste entre los dos diferentes aspectos que pueden considerarse como el verdadero obstáculo para la redacción de la novela.

**Palabras claves:** Identidad – Memoria – Autobiografía – Nomadismo cultural – Revolución cubana.

**Abstract:** “Me hice cubana de verdad”. Write to Become. Memory Organization and Identity “Choice” in Alba de Céspedes’ «Con gran amor» Narrative Project. *Con gran amor* is the great narrative and identity project of Alba de Céspedes, to which the Italian-Cuban author has dedicated more than two decades, without completing it. Through literary exercise, de Céspedes shows her need -and will- to establish fixed points in the becoming of her identity by trying to rebuild her personal and family history,

strictly linked with the political history of Cuba in an autobiographical form. The writing of *Con gran amor* therefore becomes a "journey towards the grain" which is conducted by means of a meticulous process of organizing memory in which the choice of the Cuban land as land of identity is underlined. However, as much as she tries to fix her origin and consolidate her cultural certainties and her "reasoned" nationality, in Alba de Céspedes the nomadic and fragmentary element remains predominant, being a product of her cultural history. In the close relationship which she establishes between what is experienced and what is thought, the author illustrates the difficulty of determining a single "dwelling place" for her identity, giving rise to a contrast between the different aspects which can be considered as the real obstacle to the writing of the novel.

**Key words:** Identity – Memory – Autobiography – Cultural nomadism – Cuban revolution.

*Con gran amor*<sup>1</sup> representa, sin duda alguna, el gran proyecto de Alba de Céspedes. Proyecto narrativo y proyecto identitario.

---

<sup>1</sup> A. DE CÉSPEDES, *Con grande amore*, en *Romanzi*, A. Mondadori, Milano 2011. En la nota introductoria en la colección "I Meridiani" (p. 1476) se explica que, tratándose de una obra inacabada, la editorial Mondadori ha efectuado una selección de los materiales mecanografiados conservados en el Fondo Alba de Céspedes de la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori de Milán. Abre la sección [1.12, p. 1477] una selección de fragmentos que se consideran narrativa y formalmente más acabados y que reflejan una secuencia cronológica. A partir del fragmento 1.19 (p. 1560) se reúnen las porciones textuales más breves y menos definidas, pero igualmente significativas desde el punto de vista de las temáticas tratadas, de la calidad formal y las finalidades narrativas de la autora.

Por primera vez se edita, en la colección de "I Meridiani" de Mondadori y en italiano, la obra inacabada. A esta edición se refieren todas las citas de la novela, por lo cual, para mayor practicidad, se señalará entre paréntesis solo el número de página.

Alba de Céspedes había encargado la traducción en español de *Con gran amor* – *Con grande amore* – a Giannina Bertarelli, y consta que el 2 de septiembre de 1977 los fragmentos traducidos fueron entregados a Rolando Rodríguez, Viceministro de Cultura en Cuba, pero de estos no se han tenido mayores noticias y nunca se ha logrado una publicación en español. Las partes traducidas están custodiadas en el Fondo Alba de Céspedes de Milán.

La necesidad de escribir una novela, que quedará inacabada y que ocupará más de veinte años de su vida<sup>2</sup>, va tomando forma paralelamente a su necesidad de establecer puntos fijos en su devenir identitario, intentando a la vez, por medio del ejercicio literario, reconstruir su historia personal y familiar, estrechamente entrelazadas con la historia política de Cuba.

En efecto, a Cuba de Céspedes dedicará gran parte de sus esfuerzos para dar a conocer, a través de los avatares de su familia, los avatares de la isla.

En otras palabras, la autora consagra muchos años de su existencia a un meticuloso proceso de organización de la memoria – personal y familiar – con el fin de tejer un entramado donde sus recuerdos y sus interpretaciones se cruzan con los sucesos de la historia cubana, de modo que el presente y el pasado confluyan en el futuro, es decir en la construcción de la nueva sociedad a la que quiere involucrarse activamente por medio de su trabajo intelectual<sup>3</sup>.

Si bien Cuba se convierte en el interés central de la segunda parte de su vida, son tres los lugares de su geografía intelectual<sup>4</sup> y de su escritura. Tres los escenarios

---

Por esta razón, las citas de la novela que aparecen en este estudio están en italiano, proponiendo en nota la traducción española de Giannina Bertarelli que solo en parte se puede sobreponer a la versión italiana.

<sup>2</sup> No existe una fecha exacta que testimonia el comienzo de la escritura de la novela, pero a través de los documentos de su archivo personal se puede afirmar que el proyecto tiene inicio alrededor de la mitad de los años setenta, es decir antes de la traducción en italiano (1976) de la novela *Sans autre lieu que la nuit* (1973). El primer contacto para la publicación de *Con gran amor* con Arnoldo Mondadori es de 1976. Sin embargo, la primera idea de una novela sobre Cuba empieza a vislumbrarse, según testimonian los papeles de su archivo, a finales de los años treinta, o sea en los años sucesivos al fallecimiento de su padre y a las primeras manifestaciones de enfermedad mental de su madre. Existe en su archivo un texto mecanografiado de 1939 con título *Romanzo cubano* que testimonia la idea de Alba de Céspedes de transponer en literatura su relación con Cuba; sin embargo, tema, protagonista y finalidad del texto difieren mucho de la idea que inspira *Con gran amor*.

<sup>3</sup> "Del resto, come sempre a Cuba, il passato e il presente si confondono", reflexiona de Céspedes (p. 1553).

<sup>4</sup> En "Introducción" a *Alba de Céspedes*, Marina Zancan traza el perfil completo de las tres etapas principales de la vida de Alba de Céspedes. Cfr. M. ZANCAN (ed.), *Alba de Céspedes*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2001, pp. 13-17.

de su experiencia, de memoria y de búsqueda literaria, que forman la amalgama que plasma la identidad de Alba de Céspedes: Roma, París y Cuba.

En Roma nació en 1911<sup>5</sup> y allí se formó como intelectual y como activista de los derechos civiles y políticos, durante y después de la II guerra mundial. Durante el periodo romano publica sus dos primeras novelas: *Nessuno torna indietro* (1938) y *Dalla parte di lei* (1949)<sup>6</sup> que abren el camino a otras obras narrativas que constituyen la segunda etapa de la creación literaria de la autora. En esta fase de Céspedes orienta su indagación literaria hacia temáticas como la crisis de los valores sociales e individuales; los valores de la escritura; los ideales que habían inspirado la resistencia italiana y su traición en los años sucesivos; la corrupción y la degradación social que afectaban la Italia de la recuperación y crecimiento económico, el compromiso sociopolítico; la condición femenina y la soledad de la mujer; la escritura de lo privado estrechamente vinculada con el contexto y las problemáticas de la sociedad. En fin, son las problemáticas de la sociedad en su conjunto que componen la base sobre la cual la autora crea su estructura narrativa.

Al lado de la escritura novelística, desarrolla su actividad poética<sup>7</sup> y una intensa actividad periodística, estando al frente de programas radiales y de secciones de periódicos<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Hija de Carlos Manuel de Céspedes y de Quesada, embajador de Cuba en Italia, y de la italiana Laura Bertini, nieta del “padre de la patria” cubana y primer presidente de la República de Cuba Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo, Alba nace en Roma el 11 de marzo de 1911. Asimismo, su padre, en 1933 y por un tiempo muy breve, fue Presidente de Cuba donde murió el 27 de marzo de 1939. Posterior a la muerte del padre es la locura de la madre por quien Alba se vuelve tutora legal.

<sup>6</sup> En la edición en español salen con el título de *Nadie vuelve atrás* y *El mejor de los esposos*.

<sup>7</sup> Por cierto, la producción poética desarrolla un papel marginal en el conjunto de la actividad literaria de Alba de Céspedes. A distancia de treinta años de la publicación de la primera colección poética *Prigionie* (Carabba, Lanciano 1936), en 1968 edita *Chansons des filles de mai* (Seuil, Paris), traducida al italiano en 1970 por la misma autora con título *Le ragazze di maggio* (Mondadori). Se destaca, además, su actividad de guionista y su colaboración con Michelangelo Antonioni en la realización de *Le amiche* (1955), película inspirada en el cuento de Cesare Pavese “Tra donne sole”. También es autora de numerosos cuentos, y es el cuento el género que da inicio a su actividad literaria en 1934.

<sup>8</sup> Después de un periodo transcurrido en Abruzzo, en 1943 llega a Bari donde, bajo el seudónimo de Clorinda, conduce en “Radio Bari” la transmisión “Italia lucha”, en la que hace

Logrado el éxito internacional con sus primeras obras, de Céspedes se traslada a París donde publica, además de su segunda colección poética, la novela *Sans autre lieu que la nuit* (1973) con la cual alcanza la plena madurez que le permite afirmarse como intelectual internacional. Allí empieza a trabajar en su proyecto de publicación de *Con gran amor*.

La redacción de la novela representa un "viaje a la semilla" que se manifiesta con la elección de la tierra cubana como tierra de identidad. Cosmopolita, nómada y plurilingüe, Alba de Céspedes va en busca de una identidad estable y definida que pretende alcanzar a través de su labor literaria; su necesidad de definición e inclusión evidencia claramente que la elección de "su lugar en el mundo" se debe sí a un transporte sentimental – Cuba es padre y abuelo – pero también y en gran medida proviene de su propia decisión de incorporarse a la utopía del proyecto social cubano, que constituye un rescate frente a su percepción de la decadencia de las sociedades occidentales.

Narrada en primera persona con la ambición de transformar su escrito en una gran novela autobiográfica, *Con gran amor* articula un doble nivel de investigación: el de la historia, basada en la indagación de documentos y materiales de trabajo, y el de la memoria, de la elaboración de una estructura capaz de incorporar, en la variedad de los medios estilísticos utilizados, eventos políticos y autobiográficos<sup>9</sup>, anhelos identitarios y digresiones, reflexiones y convicciones. Se trata, por lo tanto, de un intento arduo que dificulta el encuentro de un equilibrio entre los varios aspectos que caracterizan la escritura. Basta decir que la cantidad de material recogido y archivado para la redacción de la novela se compone de un *corpus* que comprende 180 legajos mecanografiados, y 7 de apuntes a mano, por un total de 5.000 hojas; además dispone de 38 expedientes y 7 legajos de recortes de prensa, 4 cuadernos de trabajo y material de diferentes tipologías, como mapas geográficos, tarjetas

---

explícito su compromiso antifascista; a su regreso a Roma, entre 1944 y 1948 dirige "Mercurio", una revista ideada por ella misma donde manifiesta sus tensiones éticas y civiles pero donde también empieza a acercarse a nuevas problemáticas, más íntimas.

<sup>9</sup> "[en él] hablo de mí, de mi familia cubana, de mi abuelo, de mis padres, y sobre todo hablo de mi país muy querido, es decir Cuba". Fondo Alba de Céspedes, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori Milano, Subserie "Quaderni di lavoro", fascicolo II.

postales, grabaciones audio, entrevistas a cubanos, etc.<sup>10</sup>. Se trata de un “exceso” de fuentes conservadas, que testimonian la ansiedad de la escritora de no descuidar nada, de guardar cualquier detalle que pudiera cooperar a la reconstrucción de la memoria a través de sus recuerdos y vivencias personales.

### *Organizar la memoria para recordar y hacerse recordar*

La enorme cantidad de documentación conservada en su archivo personal sustenta en gran medida su labor literaria.

El archivo de personas se inserta en la tipología de archivos donde las relaciones externas en las que se colocan y adquieren significaciones los documentos, si bien importantes, no constituyen el único contexto “transaccional”; más bien, es la relación interior que mueve y ordena los archivos de personas propiciando la construcción de un diálogo íntimo y secreto que satisfaga el deseo del yo individual<sup>11</sup>.

En efecto, este tipo de archivo no es el reflejo inocente de las vicisitudes personales y biográficas del sujeto productor, sino que responde a un deseo de auto-representación que, gracias a la documentación organizada y seleccionada, apunta a la creación de una determinada imagen de sí que se quiere transmitir al futuro<sup>12</sup>.

La mayoría de los documentos que se encuentran en el archivo de Céspedes están allí para respaldar una idea de recuperación de la memoria que la escritora entiende trasladar a la esfera literaria, estableciendo de esta forma la relación intensa entre archivo y escritura que acompaña la vida de la autora y

---

<sup>10</sup> S. GHIRARDELLO, “*Con gran amor*. Frammenti di un romanzo cubano”, en ZANCAN (ed.), *Alba de Céspedes*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – il Saggiatore, Milano 2005, p. 189.

<sup>11</sup> L. GIUVA, “L’archivio come autodocumentazione”, en ZANCAN (ed.), *Alba de Céspedes*, 2005, p. 383.

<sup>12</sup> En *Il potere degli archivi*, Giuva aclara que en muchos casos los documentos pierden la finalidad inicial por la cual se han archivado y toman otro camino, escondiendo o revelando, dependiendo del contexto político-cultural en el que el archivo desarrolla su función. L. GIUVA – S. VITALI – I. ZANNI ROSIELLO, *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 137-138.

sobre la cual pretende arraigar su memoria para investigar – y encontrar solución – sobre el tema del origen.

Con este propósito ha ido conservando todo lo que pudiese representar una fuente de recuerdo, una pista que diera respaldo a la necesidad de fijar su procedencia, llegando a custodiar un número tan amplio de material que tuvo que recurrir a un instrumento para facilitar la búsqueda de los documentos: un cuaderno en el cual iba anotando, y actualizando, un sistema de metadatos<sup>13</sup> donde establecía la prioridad y utilidad de los datos. Así se encuentran apuntadas las cronologías y la tipología de algunos documentos, pero al mismo tiempo se halla el mapa de la casa con las diferentes ubicaciones de los distintos legajos, siguiendo el orden lógico según el cual cuanto más importante era la fuente, más accesible tenía que ser su colocación.

Sin embargo, el gran trabajo de organización y de cuidado de todos los informes y papeles que pudieran ser funcionales para la voluntad de reconstrucción autobiográfica, así como la precisión casi maniática de las anotaciones en los cuadernos de trabajo y la conservación de cada minucia, sufren una profunda manipulación – temporal e histórica – a la hora de convertirse en escritura narrativa.

Los apuntes de los cuadernos, por lo tanto, son la médula de la narración, porque a través de ellos se consigue reconstruir las mutaciones de la realidad cubana a partir de la segunda mitad de los años treinta. La cuestión personal e interna a la vida familiar da vida a una compleja red de transposiciones de la actualidad histórico-política cubana; la historia entra en la novela, cobrando gran importancia, gracias al aporte del volumen copioso de documentos archivados – recortes de prensa, entrevistas, libros y fotos – que confieren veridicidad a la narración.

No obstante, de Céspedes no otorga a la objetividad histórica el papel central de su trabajo; al contrario nunca abandona su rol de protagonista y la

---

<sup>13</sup> El archivo es central durante toda la vida de Alba de Céspedes, y no solo para la redacción de *Con gran amor*.

focalización interna de la narración: “decirlo siempre todo yo: no dar el sentido de las citaciones continuas, del libro copiado acá y allá”<sup>14</sup>.

En otras palabras, la autora programa componer una autobiografía concebida como método de entendimiento de los principios organizativos de la experiencia y de interpretación histórica de la realidad vivida por ella misma<sup>15</sup>, o sea un texto donde el escritor corresponde con el referente, enfatizando la “intimidad especial del comprender”<sup>16</sup>.

En esta reformulación, el tiempo lineal de la historia se alterna con continuos *flash back* que desordenan la organización temporal de la novela. Alba de Céspedes está convencida de que la técnica de los regresos al pasado ayudará la reconstrucción histórica:

- Forse scrivere al presente o al passato, secondo se è prima o dopo. Lì dicono *antes e hoy* oppure *ahora*.
- Dare ogni tanto la posizione generale del mondo, datata.
- Andare sempre al passato, anche i pezzi intervista all’Avana.
- Vedere se sono necessari pezzi che riportino al presente, con accenni a quello che accade oggi...<sup>17</sup>.

La fusión y confusión entre presente y pasado, entre el recuerdo y la historia produce una reelaboración subjetiva de lo recordado: así el recuerdo particular se sobrepone al recuerdo de su padre y su abuelo, y estos a su vez se mezclan con el recuerdo colectivo de un pueblo, amalgamando las diferentes memorias

---

<sup>14</sup> Subserie “Alba I-XVIII”, f. IV.78.

<sup>15</sup> Apunta a propósito: “Fare una storia mia, che scrivo, ogni tanto interrotta da specialisti o personaggi di oggi, fin dal principio (anche interviste fatte)”. Subserie “Quaderni di lavoro”, fascicolo II-Cuba 1985.

<sup>16</sup> W. DILTEY, *El mundo histórico*, Fondo Cultura Económica, México 1994, p. 224.

<sup>17</sup> Subserie “Quaderni di lavoro”, fascicolo II-Cuba 1985. “Tal vez escribir en presente o en pasado, dependiendo si es antes o después. Allí dicen antes y hoy o ahora. De vez en cuando dar la posición general del mundo, con fecha. Ir siempre al pasado, también los trozos de entrevistas en La Habana. Ver si son necesarias las partes que llevan al presente, con referencias a lo que ocurre aquí hoy...”.



y las distintas etapas históricas del país en una sola historia y en un solo recuerdo.

De esta manera, la figura de Fidel Castro, central e inspiradora hasta del título de la novela<sup>18</sup>, se funde con la figura de "Abuelo", superponiendo la guerra de Independencia con la guerra de liberación de la tiranía de Batista, la oratoria de uno con la retórica del otro, sin descuidar ningún detalle que pudiera afectar el estilo de la narración, como anota en uno de los legajos: "Non dimenticare che oggi non si scriverebbe né si parlerebbe in pubblico con lo stile di Martí, ma con quello di de Céspedes"<sup>19</sup>.

El hilo conductor tejido entre "Abuelo" Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo<sup>20</sup>, su padre Carlos Manuel de Céspedes y de Quesada y el comandante Fidel Castro compone un armazón histórico, político y social en el que los acontecimientos principales pasan todos por "Abuelo". Se trata de un expediente introducido voluntariamente por la autora para reforzar la idea de la continuidad histórica, y de alguna manera personal, con el cambio ocurrido en Cuba:

---

<sup>18</sup> "Con gran amor" es la respuesta que Castro da a Alba de Céspedes a la pregunta de cómo había podido hacer tantas cosas maravillosas en Cuba en tan poco tiempo. Se refiere a una conversación en casa de Celia Sánchez en La Habana en 1977 anotadas en los apuntes. Subserie "Appunti manoscritti", f. 280.4.

<sup>19</sup> Subserie "Quaderni di lavoro", fascicolo "Familia Abuelo". Fascicolo "Personale". "No olvidar que hoy no se escribiría ni hablaría en público con el estilo de Martí, sino con el de de Céspedes".

<sup>20</sup> Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo, (1818-1874) fue el iniciador del combate por la independencia nacional contra España en el siglo XIX. Sacrificó sus bienes a la causa anticolonial e impulsó trascendentales medidas. Por su personalidad revolucionaria, que marcó un hito dentro del sector terrateniente, le dieron el sobrenombre de Padre de la Patria. El 10 de octubre de 1868 se levantó en armas contra el dominio español en su ingenio azucarero La Demajagua; liberó a sus esclavos y suscribió la *Declaración de Independencia*, dando inicio a la Guerra de los Diez Años. El 27 de diciembre firmó el "Decreto sobre la esclavitud", que dio la libertad a los esclavos. En abril de 1869 fue designado por la Asamblea de Guáimaro como Presidente de la República en Armas. Nació en Bayamo y murió en San Lorenzo, en la Sierra Maestra.

Quando mi parlavano delle guerre d'indipendenza, nomi, luoghi, mi sembravano appartenere ad una favola: la storia di mio nonno, e così quella di altri nostri parenti, anch'essi patrioti, insomma tutto ciò che mio padre mi raccontava di Cuba quando ero bambina, non si specchiava nella vita attorno [...]. Solo adesso ritrovo quelli che hanno combattuto a fianco di mio nonno... li riconosco quando mi vengono incontro nella storia presente, arricchita di tutto ciò che è stato comune al nostro sangue in passato; con loro soltanto sento che siamo davvero parientes o, come si dice qui, veramente *familia*<sup>21</sup>.

Por esto, con el propósito de remarcar la implicación personal con la historia cubana, no sorprende encontrar en sus apuntes analogías entre la escritora y las tres figuras pilares de la novela, creando una conexión indisoluble entre ellas que abarca muchas esferas de la vida y de los hábitos diarios. Como la costumbre de nadar, afición que parece compartir con “Abuelo” y por la que este estaría muy orgulloso de ella<sup>22</sup>. O las reflexiones sobre el temperamento de Castro, comparando la timidez del Comandante con la suya, subrayando que ambos no la quieren dar a ver<sup>23</sup>. En fin, Alba de Céspedes distorsiona ejes temporales y épocas históricas para crear un nuevo cuadro de la nueva realidad cubana, donde su presencia personal y familiar resultan imprescindibles.

Otra referencia temporal trascendental en la redacción de la obra es la fecha del triunfo de la Revolución Cubana (1 de enero de 1959) que determina una fractura temporal en la narración, originando referencias a un “antes” y un “después”. Es una división temporal que enfatiza la división histórica que la narradora quiere evidenciar y que emplea como fundamento teórico para la

---

<sup>21</sup> Subserie “Alba I-XVIII”, f. XIV.45. “Cuando me hablaban de las guerras de independencia, nombres y lugares parecían pertenecer a una fábula: la historia de mi abuelo, como la de otros familiares, patriotas ellos también, pues todo lo que mi padre me contaba de Cuba cuando era niña no tenía reflejo en la vida de nuestro entorno [...] Solo ahora vuelvo a encontrar a los que combatieron al lado de mi abuelo... los reconozco cuando se me acercan en la historia presente, enriquecida de todo lo que ha aunado nuestra sangre en pasado; solo con ellos siento que somos parientes de verdad, o como dicen aquí que somos familia”.

<sup>22</sup> Fascículo “Personale II”.

<sup>23</sup> *Ibi*, I.

escritura de la novela, adoptando los criterios de clasificación de los eventos según el esquema cubano:

Dicen siempre:    antes (o después) del 10 de marzo  
                          antes (o después) del Moncada  
                          antes (o después) del desembarque del Granma...

“Antes”            se entiende antes de la Revolución y se dice solo “antes”<sup>24</sup>.

El “antes” no es más que el tiempo de espera de una mutación y al que de Céspedes concurre para plantear su reconstrucción, a través de su memoria autobiográfica, favoreciendo el predominio de la prolepsis sobre la analepsis, expediente con el que entiende acentuar la idea de la profunda transformación que ha atravesado la sociedad cubana:

- el cambio de cada persona era impresionante. Ya no se decía soy cubano, sino somos cubanos y esto me impresionó mucho. En fin, era el mismo pueblo, con sus cualidades y sus defectos y – al mismo tiempo – un pueblo todo distinto que quien no había vivido aquel cambio día tras día dificultaba reconocer.
- ... Y él [refiriéndose a Abuelo], entonces, ¿dónde estaba él? Pero sentía que él ya estaba en todos lados<sup>25</sup>.

También el tratamiento del espacio respalda la labor de organización de la memoria con la que reconstruye – subjetivamente – la historia nacional. Alba de Céspedes, en vez de reproducir los lugares de la memoria, propone los espacios de sus recuerdos, en los que se destaca, más que la esfera física, la carga de sentido que propicia la identificación con ellos<sup>26</sup>; su propósito de detener el

---

<sup>24</sup> Subserie “Quaderni di lavoro”, fascicolo II-Cuba 1985.

<sup>25</sup> *Ibi*, fascicolo “Familia Abuelo”. Subrayado en el texto.

<sup>26</sup> Se hace referencia, en este aspecto, a la distinción entre lugar y espacio elaborada por Michel de Certeau. M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Ed. Lavoro, Roma 1990, pp. 175-176.

tiempo, inmortalizando sentires y pensares, frena el proceso de olvido y logra dar un máximo significado a un mínimo de signos.

Al mismo tiempo, la descripción pormenorizada de los lugares visitados potencia el proceso de despacialización de la memoria; una deslocalización que refuerza el sentido de atemporalidad y colabora a la configuración de la imagen de continuidad entre épocas y personajes a la que se ha hecho referencia anteriormente.

Por esto, de Céspedes registra todos los detalles de los sitios de su infancia, algunos físicos y concretos, otros filtrados por el tamiz de sus recuerdos: “Non dimenticare assolutamente la descrizione dell’Avana, com’era quando io la vidi per la prima volta ed in seguito. Dire della nostra casa di M y 23 e di quella di Mariano...”<sup>27</sup>, apunta, como para no omitir particulares fundamentales que fortalezcan el testimonio de su presencia en la isla. La capital cubana, entonces, se presenta tal y como la había visto y vivido su padre y como se la había transmitido a través de sus cuentos. La presencia o la ausencia del padre, en su memoria, fijan contornos más o menos nítidos a la ciudad:

Quando mio padre partiva, Cuba si allontanava con lui, spariva nella vastità dell’oceano Atlantico, era solo un punto tra luoghi sconosciuti. Come se il mappamondi girasse velocemente, il verde caimano si allontanava, scomparendo nell’immensità dell’oceano. Vicino a me non c’erano più le altive palme, con il loro tronco bianco, le baie frondose, le grotte degli indios, gli schiavi e i patrioti: taceva il suono della lingua meravigliosa che, con mia madre, non ho mai studiato ma che entrambe – benché in modo diverso – abbiamo appreso dall’amore (p. 1516)<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Subserie “Quaderno di lavoro” f. 3. Las anotaciones están precedidas por las frase “Fare ass.” (hacer absolutamente), “Dire ass.” (Decir absolutamente”....).

<sup>28</sup> “Cuando mi padre salía de viaje, Cuba se alejaba con él, desaparecía en la vastedad del océano Atlántico, era solo una dirección en ciudades desconocidas. Como si el mappamundi girara lentamente, el verde caimán fuera alejándose, desapareciendo en la inmensidad del océano. Ya no estaban a mi alrededor las palmas altivas, con su tronco blanco, las bahías frondosas, las cuevas de los indios, los esclavos y los patriotas: callaba el sonido del idioma maravilloso que, con mi madre, nunca he estudiado y que ambas – aunque de manera diferente – aprendimos del amor”.

En las evocaciones, los espacios se confunden, un extremo confluye en otro, sobreponiéndose, hasta componer un cuadro único donde oriente y occidente, centro y periferia, campo y ciudad se juntan para dar vida a un solo recuerdo.

Quando ero lontano, la geografia di Cuba sembrava diversa: pensando a l'Avana solo vedevo il Vedado, la avenida 23, la nostra casa dalle colonne alte sulla strada, il giardino, la grande *ceiba*, lì su indugiavo... poi d'un tratto mi trovavo a Santiago, come se fosse tutt'uno con la periferia della capitale, invece che dall'altro capo dell'isola (pp. 1524-1525)<sup>29</sup>.

Solo así, mezclando y sobreponiendo, alejándolas y acercándolas, las imágenes de Cuba cobran un nuevo sentido en la nueva dimensión del recuerdo que el uso calibrado del lenguaje permite alcanzar. En efecto, si bien de Céspedes ve en la organización de la memoria el fulcro de su trabajo, ni un solo instante se despreocupa de la importancia del resultado literario. Más bien, a este aspecto dedica mucha atención, ya que el tema de la escritura es una inquietud constante sobre la que medita no solo durante los largos años de redacción de *Con gran amor*, sino en varios momentos de su vida literaria<sup>30</sup>. Las consideraciones que a este asunto se refieren ponen en relieve la importancia del oficio literario y al mismo tiempo una plena autoconciencia de sí y de su profesión. Las reflexiones teóricas y lingüísticas y la cuestión del método, así como la persistente búsqueda de adjetivos y términos exactos y las referencias al uso de palabras en español y modismos cubanos, se combinan con momentos de intimidad y temores sobre el resultado de su obra:

---

<sup>29</sup> "Quando estaba lejos la geografía de Cuba me parecía diferente de la que es en realidad: pensando en La Habana, solo veía el Vedado, la avenida 23, nuestra casa de columnas altas sobre la calle, el jardín, la grande ceiba; allá me detenía... luego de pronto me hallaba en Santiago, como si fuera una sola cosa con la periferia de la Capital, en lugar de encontrarse al otro cabo de la isla".

<sup>30</sup> En una entrevista a Pietra Carroli, de Céspedes aclara "Non posso immaginare la mia vita senza scrittura". "Coloquio con Pietra Carroli" en P. CARROLI, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Longo, Ravenna 1993, p. 190-191. El tema de la escritura había caracterizado tres obras anteriores: *Dalla parte di lei*; *Quaderno proibito* e *Il rimorso*.

Soy una escritora y un libro serio requiere por lo general años de trabajo. Digamos que tenemos que poseer a los personajes, como si vivieran en nosotros y conocerlos incluso en sus pensamientos más remotos. Además cada persona en la vida – y por consiguiente cada personaje – tiene su propia manera de expresarse que depende no solo del carácter, sino también de la clase social, de las personas que frecuenta [...]. Al escribir, pues, tenemos que variar los verbos, los adjetivos, adaptándolos al personaje; toda una larga labor que el lector no percibe y no debe percibir para que el libro aparezca escrito fácilmente, ‘de golpe’. En efecto mis libros perduran, en Italia como en el extranjero<sup>31</sup>.

Sin embargo, la dificultad de la empresa prefijada hace vacilar las convicciones de la escritora. De ahí la demora en completar la obra para entregarla a su editor, Arnoldo Mondadori.

Indudablemente, la convivencia entre géneros distintos da vida a una escritura fragmentaria que refleja la fragmentariedad identitaria propia de Alba de Céspedes. Su viaje a los orígenes implica un bagaje de culturas, historias y experiencias intelectuales que contribuyen a la lectura de la realidad cubana tal y como la autora entiende interpretarla y divulgarla. Sí, porque además del intento de confluencia entre novela histórica y autobiográfica, *Con gran amor* es también una defensa de la Revolución Cubana en contra de las críticas europeas. Por esto, para que los distintos aspectos puedan coexistir en el mismo texto, se le ha hecho necesaria una fuerte inversión en recursos literarios que han significado un obstáculo para la conclusión de la obra<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Apuntes de *Con gran amor*. Subserie “Appunti manoscritti”, f. 139.4.

<sup>32</sup> El ansia de no poder terminar su producto está anotada en varias partes: “...Debido a mi edad, tengo miedo de no poder terminar este libro [...]. Tengo que explicar a los lectores mi retraso en publicar: leo, vuelvo a leer, me pierdo en las lecturas, los recuerdos, nombres evocan hechos, escenas: pero ¡qué linda historia!”. Subserie “Appunti manoscritti”, f. 139.4.

*El compromiso con Cuba, germen que fortalece la elección identitaria*

En Europa tengo que guardar toda Cuba dentro de mí. [...] Quisiera que en Europa supieran cuán diferente es la verdad con respecto a lo que, en general, ellos aprenden sobre Cuba. [...] Están dispuestos a creer cualquier calumnia, cualquier invención que denigre a Fidel Castro y a tomar por mentiras todo lo que se menciona en su favor. Pero los cubanos no pueden disponer de los poderosos órganos de prensa de los Estados Unidos, y el hecho de que éstos muy a menudo hayan resultado mentirosos, no cuenta<sup>33</sup>.

La intelectual italo-cubana es consciente del papel que puede desempeñar en Europa con respeto a la divulgación de la realidad cubana. Así empieza una labor puntual en apoyo a la vida política y cultural de Cuba, propalando informaciones y promoviendo las múltiples actividades artísticas que se llevaban a cabo en la isla. Participa en calidad de jurado en el otorgamiento de premios literarios, en la Feria Internacional del Libro y difunde comentarios y noticias del "Boletín de Información" del Ministerio de Cultura de Cuba. Asimismo, se dedica a leer todo el material que sale en Europa – principalmente Francia e Italia pero no solo – sobre la situación cubana, rectificando y aclarando cuando esto le es posible. A esta parte destina varias anotaciones de sus cuadernos, hasta dedicar una sección a "Libros y errores en los libros" donde registra las principales distorsiones que se dan al tratar el tema y donde tacha de superficiales a los diferentes redactores que ni siquiera se preocupan de averiguar citas, fechas, nombres de lugares o palabras traducidas macarrónicamente del español al italiano. Se construyen así situaciones donde los "falsos amigos" y la cercanía lingüística desvían la lectura – y el significado – llegando a presentar una realidad diferente de la original. Ya que el español se parece mucho al italiano, ironiza de Céspedes, son muchos los viajeros y periodistas que presumen comprender sin haber comprendido. Por esto nacen malentendidos y equivocaciones de cada tipo – siempre en

---

<sup>33</sup> Apuntes de *Con gran amor*. Subserie "Quaderni di lavoro" fascicolo "Giornale di bordo e lista cartelle", en ZANCAN, *Alba de Céspedes*, 2001, tr. español Lucia Lorenzini, p. 95.

contra de Cuba, subraya la autora – que terminan por ser publicados sin rectificaciones en periódicos y libros.

En algunos casos el desacierto, si no fuera prejudicial para Cuba, provocaría risa, como arguye con sarcasmo la autora al analizar algunas incomprensiones lingüísticas:

Uno de los ejemplos más comunes es el verbo “esperar”, que en español significa “aspettare”: por lo tanto se da que “aspettiamo che venga la macchina” o que “venga il tal personaggio” se interpreta como “ojalá que llegue el coche o tal personaje...”<sup>34</sup>.

Lo mismo ocurre cuando se hace referencia a los ingenios de azúcar:

A los que van a Cuba en verano y quieren visitar un ingenio normalmente se les responde que el ingenio “está en reparación”. Si solicitan visitar otro, la respuesta no cambia, más bien se les contesta que “todos están en reparación”. La reparación es la limpieza anual que se hace en los meses de verano en espera de la nueva caña para moler. Esta incomprensión del término “reparación” provoca titulares de hasta cuatro columnas que los amigos-enemigos europeos me enseñan – con un rostro hipócritamente entristecido, causando en mí una carcajada y en ellos la delusión.

Sin embargo, el récord en este sentido lo ha alcanzado... (poner fragmento de Gallenga): Todos los ingenios de Cuba están rotos y se espera, pero no se sabe, que llegue la caña para procesar...<sup>35</sup>

Todo esto consolida la convicción de la falta de profesionalidad de muchos redactores que, con tal de denigrar Cuba, obtienen espacios en revistas y periódicos europeos.

En sus anotaciones sobre los errores de los libros sobre Cuba, de Céspedes destaca algunos casos como una paradoja: en la edición en francés del *Diario de la revolución cubana* de Carlos Franqui, por ejemplo, la referencia al

---

<sup>34</sup> “Libros y errores en los libros”, b. 70, f. 1. Anotación en italiano, traducción mía.

<sup>35</sup> *Ibidem*.



dominicano Máximo Gómez se resuelve con la traducción de "Le Père Máximo Gómez", confundiendo la nacionalidad dominicana con la orden monástica<sup>36</sup>. En igual modo Hugh Thomas<sup>37</sup>, describiendo a Vilma Espín, estudiante de ingeniería, revolucionaria y sucesivamente esposa de Raúl Castro, informa al lector que se trataba de la hija del abogado Bacardi de Santiago. "¿Cómo se llamaría entonces?" ironiza la autora, "¿Por qué tendría como apellido Espín?".

En fin, cuando se habla de Cuba en Europa son demasiadas las faltas sobre la geografía, toponimia, vegetación, personajes y acontecimientos históricos.

El restablecimiento de la verdad y la indagación introspectiva se conjugan con la decisión de dar a conocer su posicionamiento hacia el contexto cubano. Cuba representa el futuro, ahora que la civilización occidental parece "estar en el ataúd, aunque alguien finge no darse cuenta"<sup>38</sup>; es un país y una realidad joven que necesita ser contada. Por la implicación personal, familiar, política y cultural el trabajo de redacción se hace arduo:

Sentivo su di me tutto il perso dell'isola che io impersonavo, agli occhi di chi non la conosceva; e del resto anche quando ero all'Avana mi pareva che io sola la conoscessi veramente, benché spesso mi scambiassero per una straniera a causa del mio accento e del mio modo di vestire. Mi pareva di comprenderla meglio di chiunque altro, proprio perché la conoscevo attraverso la leggenda, la storia, la poesia... Cuba mi era stata insegnata con amore così come mio padre l'aveva conosciuta attraverso i racconti di sua madre Anita de Quesada, di altri patrioti, dei loro libri, dei loro diari, per ciò che egli l'aveva vagheggiata nel lungo esilio<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Se refiere a la edición en francés del *Diario de la revolución cubana de 1976*, p. 560.

<sup>37</sup> Se trata del texto *Cuba or the Pursuit of Freedom de 1971*, p. 678.

<sup>38</sup> A. DE CÉSPEDES, "Appunti manoscritti", f. 139.6.

<sup>39</sup> Subserie "Alba I-XVIII", f. XVII.27. "Sentía en mí todo el peso de la isla que representaba a los ojos de quienes no la conocían. Cuando estaba en La Habana pensaba que yo sola la conocía de verdad, a pesar de que a menudo pasara por extranjera por mi acento y mi modo de vestir. Pensaba conocerla mejor que cualquier otra persona, ya que la conocía a través de la leyenda, la historia, la poesía... Cuba me había sido enseñada con amor tal y como mi padre la

Si por un lado la demora para cerrar su obra provoca en de Céspedes una especie de agobio, por el otro representa una manera para no separarse de su familia biológica y su familia cubana, porque cualquier cosa ocurra a “Cuba y a Fidel esto se quedará como un documento de todo lo que él y Raúl y muchos otros han hecho”. Y porque con esto “yo quiero quedar para siempre con mi Abuelo y con mis hermanos cubanos”<sup>40</sup>.

*Fijar la identidad, evidenciar el nomadismo cultural*

El largo proceso de gestación literaria está acompañado por una especie de “obsesión” identitaria que se traduce en continuas puntualizaciones sobre su origen, pero también sobre su decisión de hacerse cubana para tomar distancia con una Europa en fase de declive. No se trata de desconocer los países donde nació, vivió y donde se formó literariamente; al contrario, con estos mantiene un constante vínculo; se trata en cambio de fijar *el* lugar que la pueda definir y caracterizar, una “patria” en la que reconocerse, principalmente, por “afinidades electivas”, y que, junto con sus ascendencias, le permita modelar su perfil identificativo.

“La patria hay que merecerla”, le decía su padre cuando era niña, y Alba de Céspedes opta por ella “*por sus glorias y sus dolores*, por todo lo que a sus hijos les costó, y sigue costándoles, la sagrada posibilidad de existir....”<sup>41</sup>. Por esto la autora hace del compromiso con Cuba una de sus tareas primordiales, una base para afianzar su identidad.

---

había conocido por medio de los cuentos de su madre Anita de Quesada, de otros patriotas, de sus libros, sus diarios y por lo que él la había añorado durante su largo exilio”.

<sup>40</sup> Subserie “Appunti manoscritti”, f. 164.2.

<sup>41</sup> Dice textualmente: “[Cuba] è il mio luogo di predilezione. Sconosciuta, lontana essa m’ha tuttavia ricevuto nel nascere – poiché il mio sangue paterno è cubano, come il nome – ed io, vivendo l’ho scelta *per le sue glorie e i suoi dolori*, per tutto ciò che ai suoi figli è costata, e ancora costa, la sacrosanta possibilità di esistere” (p. 1559). Bastardilla en el texto.

Che aveva dunque Cuba? Sentivo il desiderio acuto di rimanere e, insieme, finché rimanevo, provavo un dolore che le mie lunghe permanenze arroventavano. Tuttavia qualcosa mi tratteneva, indefinibile, qualcosa che veniva dal profondo di me e di quell'isola. (p. 1600)...

Cosicché, sola, **acquisivo** per amore, e per dolore, la nazionalità (cittadinanza in nota b) che avevo ricevuto nel nascere e la residenza in quella città che amavo, 'Cuba, mi patria', mormoravo, guardando dall'alto la città, sfiorando con la mano le pareti della nostra casa. E osservando, captando, leggendo fino all'alba tutti i libri che gremivano gli scaffali – e che mio padre voleva che conoscessi, che sapessi, che comprendessi – mi introducevano nei meandri della storia passata e di quella presenta, taciuta, ma che non aveva tardato a rivelarmi. (p. 1601). [...] papà diceva sempre: 'La Patria dobbiamo meritarsela'. In quegli anni, forse, per grande amore, sono divenuta veramente cubana non solo sui documenti (p. 1601)<sup>42</sup>.

Pero designar a Cuba como tierra escogida implica una inmediata reflexión sobre los otros dos escenarios fundamentales de su existencia, Roma y París. Ambas ciudades influncian y condicionan, en los distintos aspectos – personales e intelectuales – el dinamismo semiótico que se deriva de los diversos contactos culturales que han intervenido en la formación de la autora.

Así de Céspedes dedica varias consideraciones a su vínculo con los dos espacios europeos, subrayando los elementos principales que la unen a ellos. Italia, el país de su madre, es decir tierra generadora de vida, las maestras, los

---

<sup>42</sup> El subrayado en el texto y en la nota es mío. En la redacción del fragmento en italiano de Céspedes al lado del verbo "acquire" [adquirir] pone, como aclaración, "confermare", verbo más idóneo para evidenciar la voluntad consciente y razonada de asunción no solo de la nacionalidad sino también de elección identitaria. En la versión en español, Bertarelli solo traduce el verbo "confirmar", quitando la nota de la autora. "Sentía el deseo agudo de quedarme y, a la vez, mientras me quedaba, sentía un dolor que mis largas estadias exacerbaban. Algo, sin embargo, me detenía, indefinible, algo que procedía desde lo más hondo de mí y de esa isla. [...] Así que, sola, **confirmaba** por amor, y por dolor, la ciudadanía recibida al nacer en tierra extranjera y la residencia en aquella ciudad que yo amaba. 'Cuba mi patria' murmuraba, mirando desde arriba la ciudad, rozando con mi mano el balcón de nuestra casa, las paredes del cuarto. [...] Mi padre siempre me decía. 'La patria hay que merecerla'. En aquellos años, por gran amor, me hice cubana de verdad, no solo en el pasaporte, cubana no solo en los papeles, sino desde lo más hondo de mi alma".

amigos y la lengua en que escribe, los recuerdos de la infancia que, como ella misma insiste, son la raíz de cada obra literaria; el amor, ya que su hijo es italiano, así como su segundo marido, la Resistencia antifascista y el primero, el más fiel público de sus libros.

Asimismo, no puede olvidar a Francia, donde vivió la adolescencia y donde se casó en muy temprana edad, la lectura de los clásicos franceses y los amigos. Por esto, argumenta “estaría lista a luchar por la libertad de su país, como por la de Italia y de Cuba”<sup>43</sup>.

[L'Italia] è il paese dove si parla la lingua in cui scrivo, poiché sono innegabilmente una scrittrice italiana... E la Francia è il paese dove preferisco abitare... Parigi dove gli scrittori mi hanno accolta come se fossi da sempre una di loro... Ma Cuba, Cuba è la mia patria... Solo per Cuba sarei pronta a morire (p. 1592).

Alba de Céspedes remarca la diferencia entre la disposición a luchar por una causa, en Italia o en Francia, y la determinación a morir que siente por Cuba, haciendo suyo el concepto de Patria transmitido por su abuelo, su padre y los revolucionarios cubanos. En esta identificación con la Patria, la autora fija su ideal identitario, concentrando los diferentes significados culturales alrededor de un concepto central, o sea operando una concentración ideológica<sup>44</sup> por la cual la noción de poseer algo – una patria – se convierte en la base de un proyecto.

Sin embargo, por más que pretenda establecer sus certezas culturales y su nacionalidad “razonada”, producto de un proceso de “ensimismamiento” con

---

<sup>43</sup> “Come potrei dimenticare tutto ciò che l'Italia mi ha dato? Mia madre, innanzi tutto, – la vita, dunque – le maestre, gli amici, la lingua in cui scrivo, i ricordi d'infanzia (che sono la radice di ogni opera letteraria), l'amore, poiché mio figlio è italiano, ed anche mio marito lo era, gli anni appassionati della Resistenza ed il primo, il più fedele, pubblico dei miei libri. Allo stesso modo, come potrei dimenticare la Francia, dove ho vissuto adolescente e mi sono sposata a 15 anni? La prima lingua parlata da mio figlio fu infatti il francese... I classici francesi, che sono state le mie prime passionate letture e gli amici.... Sarei pronta a lottare per la libertà del loro paese, come per l'Italia e per Cuba” (p. 1591).

<sup>44</sup> M. BAJTÍN, *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana 1975, p. 31.

la realidad cubana, en Alba de Céspedes predomina su característica nomádica y fragmentaria que se releva en sus distintos rasgos culturales y que tiene su reflejo también en la escritura de la novela.

Sujeto en transición, en devenir, la autora recurre a la fuerza de la imaginación y del afecto del recuerdo, como fuerza propulsora de la idea del hacerse.

Cuando uno recuerda de manera intensiva y minoritaria – arguye Rosi Braidotti – se abren espacios de movimiento y de desterritorialización que realizan y objetivizan posibilidades virtuales que se habían quedado congeladas en la imagen del pasado. El descubrimiento de estos espacios virtuales implica un gran esfuerzo creativo. Cuando nos acordamos de quiénes somos – un sujeto en devenir – nos reinventamos sobre la base de lo que deseamos que pueda ocurrir.

Recordar con estas modalidades nomádicas corresponde realmente a reinventar un sí que es discontinuo<sup>45</sup>, capaz de recrear y repensar lugares y espacios en un terreno imaginario donde la reterritorialización pasa por varios momentos de desterritorialización<sup>46</sup> que acentúan el carácter de tránsito del sujeto nómada, un sujeto que transpone, o sea que acoge y valoriza las mutaciones que generan nuevos modos de conocimiento.

Transponer, entonces, no expresa un ímpetu de asimilación metafórica ni una asociación metonímica. Es un estilo, o sea una forma de creatividad conceptual que se puede demostrar<sup>47</sup>, porque si bien en tránsito, el sujeto se encuentra anclado en una colocación históricamente determinada y por esto acepta las responsabilidades que provienen de esta posición y a estas responde<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> R. BRAIDOTTI, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Luca Sassella Editore, Roma 2008, p. 194-195. Braidotti subraya que el tiempo verbal que mejor expresa el poder la imaginación es el futuro compuesto.

<sup>46</sup> C. KAPLAN, "Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse", *Cultural Critique*, 6, 1987, p. 198.

<sup>47</sup> R. BRAIDOTTI, *Trasposizioni*, p. 20.

<sup>48</sup> *Ibi*, p. 25.

El proyecto literario de *Con gran amor*, por lo tanto, demuestra exactamente lo contrario del propósito aparente de su autora.

En la estrecha relación que establece entre lo vivido y lo pensado, de Céspedes patentiza la dificultad de fijar una “demora” única para su identidad. Su “yo” realiza de por sí un ejercicio dialógico<sup>49</sup> que condensa en su constitución la presencia de los múltiples factores culturales que lo determinan. Ante todo, la lengua.

La novela, homenaje a la isla y comprobación no solo de su nacionalidad, sino también de su sentirse profundamente cubana, está escrita en italiano.

Poliglota, como muchos nómadas lo son, Alba de Céspedes vive entre idiomas diversos, pero se expresa literariamente en su idioma materno, encargando la traducción del texto a Giannina Bertarelli. La lengua, entonces, como elemento de identificación no sustenta el objetivo establecido, contrastando con lo que había ocurrido, en 1968, con la publicación en Francia de *Chansons des filles de mai* y, en 1973, de *Sans autre lieu que la nuit* escritos directamente en francés y traducidos por ella misma al italiano.

En segundo lugar, el énfasis puesto en los cambios sociales ocurridos tiene una implícita comparación con lo que no se dio en la Europa de la posguerra, en Italia principalmente, tomando distancia – pero al mismo tiempo creando un hilo conductor – de una tradición de lucha muy diferente de la cubana.

Además de Céspedes reterritorializa espacios desterritorializados – tal y como sucede con los sujetos nómicos – a los que confiere pocas vivencias y muchas significaciones, abordándolos con conocimientos y experiencias otras.

En conclusión, la intelectual italo-cubana, con el deseo de arraigar sus orígenes y afianzar su identidad, redescubre, evidenciándolo, su nomadismo cultural; de este modo se produce un contraste entre los dos aspectos que pueden considerarse como el verdadero obstáculo para la redacción de la novela. Vale la pena recordar que de Céspedes, a pesar de los veinte años que dedicó a la escritura de la obra, no logró concluirla.

---

<sup>49</sup> P. RICOEUR, *Historia y verdad*, Encuentro, Madrid 1999, p. 220.

# LA IMPRONTA DE LA ORALIDAD EN LAS CREACIONES LITERARIAS CENTROAMERICANAS

*Apuntes para una fenomenología de los rasgos fonológicos*

DANIEL LÉVÊQUE

(L'UNAM Université; Université Catholique de l'Ouest – Angers)

**Resumen:** En el presente análisis – parte de un estudio más amplio de cuanto marca la “estética” del modo discursivo regional, a saber: los particularismos léxicos y demás dialectalismos centroamericanos – queremos centrarnos en el aspecto fonológico de dicho discurso efectuando un repaso metódico de las alteraciones fonémicas que los escritores se desvivieron por evidenciar, especialmente en las construcciones dialógicas. Con el fin de facilitar la comprensión de las obras centroamericanas contempladas cuya finalidad precisamente es dar perfecta cuenta del peso de *la oralidad*, parece conveniente, pues, sistematizar aquí brevemente *las mutaciones fonémicas* o *realizaciones polimórficas regionales* notables en estos textos.

**Palabras claves:** Literatura centroamericana – Discurso literario – Oralidad – Fonología – Polimorfismo fonémico regional.

**Abstract: The Imprint of Orality in Central American Literary Creations. Notes for a Phenomenology of Phonological Features.** In the present analysis – fragment of a larger research concerning the “aesthetic aspect” of the Central American discourse, namely: the lexical specific features and other regional dialects – we have in mind to concentrate on the phonological aspects of the discourse in question by methodical reviewing of the phonemic modifications that the writers have endeavoured to reproduce there, particularly in dialogical constructions. In order to make easier the understanding of those Central American works whose aim consists in explaining precisely the weight of *the oral character*, it seems appropriate to arrange here briefly in a system *the phonemic shifts* or *regional polymorphic achievements* that are detectable in those texts.

**Key words:** Central American Literature – Literary discourse – Oral character – Phonology – Regional phonemic polymorphism.

Hasta por lo menos el decenio de los sesenta del pasado siglo – en el que se llegará, en la literatura Centroamericana, a una madurez redaccional y a un abandono progresivo del uso preferente del localismo idiomático –, la narración de corte regionalista se caracteriza por una “escritura dual” en la que, con fines de tipificación y ambientación realista, alterna “la lengua literaria culta” (nivel del autor-narrador) con “el habla popular” de los personajes de la intriga, preferentemente los personajes de segundo plano, estableciéndose en todos estos relatos, y como reflejo del entorno social, una distinción (a veces tipográfica, pero no siempre) entre “la norma” académica y “el uso” lingüístico regional, por decirlo de manera esquemática.

En el presente análisis – y en la base de un estudio general que abarca cuanto marca la “estética” del modo discursivo regional, a saber: los particularismos léxicos y demás dialectalismos centroamericanos – queremos centrarnos en el aspecto fonológico de dicho discurso efectuando un repaso metódico de las alteraciones fonémicas que los escritores se desvivieron por evidenciar, no dudando para ello en recurrir, de manera sistemática a veces, a una grafía algo original, atentos siempre a transcribir las formas producidas en la cadena hablada.

En la óptica de facilitar la comprensión de aquellas obras centroamericanas cuya finalidad es dar perfecta cuenta del peso de “la oralidad” o “tradición oral”, parece conveniente, pues, sistematizar brevemente “las mutaciones fonémicas” o “realizaciones polimórficas regionales” ahí notables que, conjuntamente, llevan a una alteración parcial del sistema fonológico propio de la lengua española estándar y a las consiguientes variantes léxicas, en algunos casos hasta irreconocibles.

### 1. *Caracterización temática de la literatura regionalista, e incidencia redaccional*

Antes de dedicarnos a la sistematización de los rasgos fonológicos regionales de mayor relevancia y uso en los textos literarios centroamericanos, conviene puntualizar en el hecho de que el soporte narrativo de referencia de las obras escogidas alude por definición a una sociedad local considerada en la



multiplicidad de sus componentes geográficos, climáticos, humanos; sobre estos cimientos descriptivos “culturales”, también calificados de “criollistas”, casi siempre viene a edificarse una intriga llevadora de un mensaje de tipo reivindicativo que recuerda la militancia política del indigenismo original; por fin, el conjunto va enunciado en una forma discursiva regional (en este caso preciso, el modo expresivo local de la lengua española). Vale decir que dichas obras literarias arrojan todas ellas, cuáles más cuáles menos, una dosis de historicidad: las hay que hacen resaltar el primer aspecto característico, y se centran en la pintura de los cuadros de costumbres con una finalidad más bien moralizadora; las hay que ponen de realce el segundo aspecto, el del contenido ideológico; y las hay también que llaman la atención por su construcción discursiva llevada al paroxismo de las posibilidades dialectales del español. De hecho, los autores partidarios de la preeminencia de este tercer aspecto buscaron deliberadamente la producción del efecto lingüístico de la cadena hablada, y *luincontraron* (por poner un ejemplo previo).

Sin embargo, habría que matizar un poco las aseveraciones anteriores, pues si es verdad que las novelas indigenistas son efectivamente novelas realistas por cuanto reflejan una realidad exterior y objetiva con la exactitud de un documental periodístico, estos reflejos literarios no por ello quedan exentos de toda distorsión en la medida en que, por una necesidad enunciativa imperiosa, exageran esta realidad condensándola, en la medida en que son

[...] una totalización tendenciosa de la experiencia humana, la “summa” del hombre en su momento, la enciclopedia de las vivencias que el narrador articula en una estructura significante destinada al consumo masivo<sup>1</sup>.

Esta aprensión a la vez condensada y elíptica de una realidad humana es marcadamente perceptible en las páginas de las obras que constituyen el tercer grupo identificado, que son obras cuyos protagonistas muchas veces llevan una vida demasiado densa como para que el lector se la pueda atribuir a un solo personaje. Esta densidad fáctica (visible en la narración) que da sustancia a este

---

<sup>1</sup>J. MEJÍA DUQUE, *Narrativa y neocoloniaje en América Latina*, Ediciones de Crisis, col. Esta América, Buenos Aires 1974, p. 31.

tipo de relatos suele hacer juego con una densidad dialectal (leíble en el discurso) relacionada con ella en grado proporcional. La búsqueda de una adecuación de la “estética” redaccional con la “ética” social reivindicada condujo por lo tanto a ciertos autores indigenistas a recalcar el rasgo lingüístico local recurriendo (con no poca exageración en ciertos casos) a algunos efectos de lengua – de lenguaje, cabría decir –, incluso a una transcripción sistemática del “habla usual” propia de los ámbitos sociales que son objeto de sus descripciones, y que ellos mismos han frecuentado<sup>2</sup>.

## 2. *Literatura y/o lenguaje*

Como queda dicho, es una evidencia que, siguiendo la lógica de los temas tratados en ellas, las obras de tendencia indigenista social y “reivindicadora” – como las que hemos escogido para elaborar nuestro *corpus* narrativo – dan prioridad al habla popular local, al lenguaje corriente llevado por los protagonistas novelescos y los grupos sociales de donde emergen<sup>3</sup>. De este modo, los temas determinan el (los) lenguaje(s) a emplear, al mismo tiempo que le (les) deben gran parte de su verosimilitud y lo esencial de la atmósfera creada. Partiendo de esta idea desarrollada por Michel Zéraffa según la cual “la escritura presenta dos vertientes: una orientada hacia la sociedad, la otra hacia el arte”, y teniendo así plena conciencia de que “socialidad y escrituralidad son

---

<sup>2</sup> Comentaremos a continuación este procedimiento, pues remite al vínculo que la literatura mantiene con el lenguaje, y viceversa.

<sup>3</sup> Un estudio estadístico profundizado enseña, por ejemplo, que la cuarta parte de los particularismos léxicos empleados en las obras en cuestión pertenecen al habla familiar, popular o vulgar; los tres cuartos restantes los constituyen términos provenientes de la norma regional (*culia*). Véase D. LÉVÊQUE, *Hablantes y hablas en la novelística social centroamericana (1940-1970). Para una tipificación dialectológica del discurso literario regional*, LINCOM – Academic Publishers, col. Edición Lingüística 81, München 2011, II.a parte, “Análisis dialectológico – Las voces peculiares del acervo idiomático regional: caracterización del español hablado en Centroamérica con base léxico-literaria (400 lexemas representativos)”, 2.3.6.3. figura 5, gráfico n. 1, p. 134.

mediadoras la una de la otra”<sup>4</sup>, nos parece necesario subrayar que una producción novelesca como la que comentamos, que estriba en una “transculturación” temática (entre otros medios por la promoción del campesino o del obrero indígena al rango de héroe literario “inmortal”), no puede menos de ser tributaria de una “transposición” lingüística equiparable (entre otros medios por la proyección del registro hablado, del lenguaje diario, hacia la esfera estilística de la escritura literaria “perenne”). De ahí que, a imagen de la narración que responde a unas exigencias de “ética social”, el discurso responda a unas exigencias de “estética escritural”. Por consiguiente, entendemos ahora que en los textos examinados, la “escrituralidad” no se pueda disociar de la “oralidad”, una oralidad que aunque vaya “fingida” (en parte) – por los mismos autores y para las necesidades del caso – no es nada “ficticia”<sup>5</sup>.

En estas condiciones de “autenticidad fingida”, el lenguaje llega a ser un elemento estilístico de primer orden que no deja insensible al lector y lo induce finalmente a admitir que toda creación novelesca – incluso la más prosaica – se asemeja a una obra de arte. El propio Michel Zérafra hace más estrecha todavía la comparación:

Al novelista – afirma – hay que considerarlo plenamente como un artista: hace de su obra el **significante** de una realidad que [...], en su mente, ya tiene forma y sentido, y obtiene este **significante** merced a algunas técnicas, unas de las cuales heredó de sus predecesores, mientras que las demás las dedujo de

---

<sup>4</sup> M. ZÉRAFFA, *Roman et société*, P.U.F., col. Sup “Le sociologue”, Paris 1976, p. 57. (Nuestra traducción de: “L’écriture a deux versants: l’un vers la société, l’autre vers l’art. [...] Socialité et scripturalité sont médiatrices l’une de l’autre”).

<sup>5</sup> A manera de complemento, añadimos que las repetidas sesiones de trabajo que tuvimos con varios autores hondureños confortaron nuestra idea de la importancia concedida al lenguaje en las creaciones literarias de esta índole, por ejemplo con Ángel Porfirio Sánchez (1982 y 1984), Matías Funes (hijo) (1982), y también el poeta Roberto Sosa quien nos hizo el honor de concedernos dos entrevistas: una en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (1979), y la otra en su domicilio de Tegucigalpa (1982).

fenómenos observados en concreto [por ejemplo – nos apresuramos a precisar –, los modos expresivos del mundo por él descrito]<sup>6</sup>.

Todo lo anteriormente dicho aboga por la idea fundamental según la cual la estética del discurso no podía haberse hecho aquí sin la adopción literaria de los particularismos lingüísticos (y entre ellos los rasgos fonológicos) que modelan la oralidad regional.

### 3. *Dimensión coloquial de los textos literarios – “lengua” (culto) versus “habla” (popular)*

Comprobamos que las obras redactadas con esa perspectiva basan su credibilidad en la lengua que las constituye, y esto antes de cualquier otro criterio redaccional. De este modo, con el fin de aumentar el carácter denotativo de sus narraciones, los escritores considerados en el marco de nuestro estudio rompieron el molde de la “lengua culta” a la par que introdujeron en el discurso novelesco el “habla popular, esa verbosidad inimitable y locuaz que poseen los hijos del campo”<sup>7</sup>. Para ello, Ángel Porfirio Sánchez, por ejemplo, no dudó en recurrir de manera sistemática a una grafía algo original, semejante a lo que sería una transcripción de tipo fonológico (lo cual nos interesa en sumo grado para nuestro propósito):

---

<sup>6</sup> ZÉRAFFA, *Roman et société*, p. 14. (Nuestra traducción de: “Le romancier doit être pleinement considéré comme un artiste: il fait de son œuvre le **signifiant** d’une réalité qui [...] a déjà dans son esprit une forme et un sens, et il obtient ce **signifiant** grâce à des techniques dont les unes sont héritées de ses devanciers, et les autres déduites de phénomènes concrets observés” [las negrillas son nuestras]). Se notará que, por su parte, Gérard Genette considera la historia como **significado** (o contenido narrativo) y el relato como **significante** (o texto narrativo en sí). Véase G. GENETTE, *Figures III*, Éditions du Seuil, col. Poétique, Paris 1972, p. 72.

<sup>7</sup> M. FUNES, *Oro y Miseria. Las minas del Rosario* (novela histórica), Imprenta López y Cía, Tegucigalpa 1966<sup>1</sup>, p. 82.

[...] no hemos querido adecentar el lenguaje – indica el autor hondureño en el prólogo de *Ambrosio Pérez* (1954) – [...]. Hemos querido respetar el modo de pronunciar las palabras, modo que es típico de las regiones rurales<sup>8</sup>.

Atento a posibilitar, cuando no provocar, la restitución “oral” del texto por el mismo lector para quien escribió (las novelas así concebidas deben leerse en voz alta) el citado autor indigenista señala además que:

El lector encontrará contracciones hasta de tres palabras, lo que hemos escrito así, para que quien lea, se vea obligado a pronunciar como los campesinos<sup>9</sup>.

En otro prólogo, el de la novela hondureña titulada *Barro* (1951), de Paca Navas Miralda, la escritora expone en los siguientes términos este mismo método redaccional:

Obedeciendo al impulso de pergeñar una obra de auténtico criollismo, no hemos vacilado en subordinar la compostura o atildamiento literario, a la expresión popular recargada de modismos, refranes y **vicios de lenguaje** – característica necesaria en toda obra de índole regional o costumbrista – intercalando, a guisa de mayor colorido ornamental, escenas folklóricas de la costa y de tierra adentro<sup>10</sup>.

Finalmente, como queda demostrado, en dichos textos se yuxtaponen dos códigos lingüísticos complementarios: el escrito y el oral. Este procedimiento narrativo-discursivo de integración de la oralidad en la composición escrita responde además a una voluntad de cambiar cierta percepción conservadora del mundo, los valores estereotipados, asentados, de las clases dominantes, en suma, las convenciones del buen decir o escribir, pues los autores – como lo hemos señalado más arriba – dan profusamente la palabra a los grupos subalternos de la sociedad centroamericana, o sea, a los indios, los mestizos de

---

<sup>8</sup> Á.P. SÁNCHEZ, *Ambrosio Pérez* (1954), Talleres Gráficos, Comayagüela D.C. 1960, p. 3.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> P. NAVAS MIRALDA, *Barro*, Ministerio de Educación Pública de Guatemala, col. Contemporáneos, Guatemala, 1951<sup>1</sup>, p. 7 (las negrillas son nuestras).

las clases populares, sobre todo de las áreas rurales. Ahí sí se cruza la raya de lo comúnmente admitido para hincar la bandera identificadora (o sea, afincarse) en el terreno de la “transgresión”. Así es como de la transgresión de la norma ideológica se pasa lógicamente, por el recurso al “habla”, a la transgresión de la norma lingüística, concretamente de “la norma **hispánica** (i.e. del sistema lingüístico que es la lengua española)”<sup>11</sup>.

Por lo tanto, el interés del presente estudio radica en recoger la instantánea de la situación lingüística reflejada en los relatos indigenistas de índole social según van definidos en estas líneas, y esto, a despecho del carácter fugitivo, volátil, que de ordinario tiene dicha situación, motivada como suele ocurrir por los avatares de las intrigas novelescas. No es de extrañar, pues, en este caso, que no coincidan la lengua española estándar (o “norma panhispánica”), y menos todavía la lengua española académica, con la literaria. Pasamos a comentar ahora la “palabra hablada”, la voz proferida, apoyándonos en el uso insistente, casi teatral, que en el discurso directo hacen los autores de la transcripción de las deformaciones fonológicas cometidas por los locutores autóctonos en la cadena hablada. De todo ello hemos aislado el polimorfismo fonémico que detallamos a continuación.

#### 4. *Particularismos fonológicos comentados*

Las siguientes formas – no lexicalizadas en su gran mayoría – resultan de mutaciones fonémicas que afectan a la integridad de los lexemas, tanto en su naturaleza de unidades lingüísticas como en su función sintáctica (en el campo de la fonosintaxis)<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Expresión utilizada por J.M. LOPE BLANCH, “La falsa imagen del español americano”, *Revista de Filología Española*, C.S.I.C., Instituto de Filología, 1992, tomo LXXII, fascículos 3.º-4.º (El español de América), p. 334.

<sup>12</sup> Precisamos que para explicar y ejemplificar estas mutaciones con relación a la norma general, se consideraron por lo tanto las unidades léxicas ora de manera aislada, ora como elementos constitutivos de la cadena hablada. Véanse también los dos cuadros sinópticos anexos para tener un resumen de las mutaciones fonémicas descritas aquí según las reglas de la fonología.

#### 4.1 Realizaciones polimórficas de algunos fonemas vocálicos

Puesto que las vocales tónicas suelen pronunciarse de manera claramente articulada, los casos de mutaciones susceptibles de presentarse a este respecto resultan irrelevantes. Por lo tanto, las observaciones que siguen se refieren a las vocales o a los grupos vocálicos átonos.

##### 4.1.1 Alternancias polimórficas

\* De las vocales palatales retraídas /e/ e /i/

– Igualación /e-i/

- Realización cerrada /i/ (la más frecuente, sobre todo por atracción de la diptongación /ia/, /io/, /iu/) [o sinéresis].

P. ej.: *cumpliaños*/"cumpleaños", *chapiar*/"chapear"\*<sup>13</sup> (y sus derivados), *lial*/"leal", *pijiar*/"pijear"\* (y sus derivados), *rialeo*/"realeo"\*, *riata*/"reata"\*, *sermoniar*/"sermonear"; *pior*/"peor", *priocupar*/"preocupar"; *quiún*/"que un"; *sigún*/"según".

- Realización media /e/

P. ej.: *enmediatamente*/"inmediatamente" (por asimilación regresiva), *estruido*/"instruido" (con aligeramiento del grupo consonántico /-nstr-/), *vergilar*/"vigilar" (por posible analogía con el verbo "ver").

\* De las vocales velares labializadas /o/ y /u/

– Igualación /o-u/

- Realización cerrada /u/ (la más frecuente, sobre todo por atracción de la diptongación /ua/, /ue/, /ui/) [o sinéresis].

---

<sup>13</sup> El asterisco indica que el término así marcado es un americanismo léxico y constituye además una entrada lexicográfica (o sea que es objeto de un artículo) en nuestro *Diccionario del español de Centroamérica. Los usos lingüísticos en la literatura social de América Central*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Valladolid 2010.

P. ej.: *luago*/"lo hago"; *cuete*/"cohete"\*; *puesía*/"poesía"; *luincontraron*/"lo encontraron"; *encurvado*/"encorvado" (por posible analogía con el sustantivo "curva").

- Realización media /o/

P. ej.: *ostél*/"usted".

N.B.- Otra igualación encontrada /o-e/:

En posición implosiva al principio de una palabra, la consonante fricativa dental sorda /-s/ favorece la realización de la vocal palatal retraída /e/ en vez de la vocal velar labializada /o/, por una evidente analogía morfológica con el soporte vocálico de la /s/ inicial de algunos términos (prefijo /es-/).

P. ej.: *escuridál*/"oscuridad".

#### 4.1.2 Metátesis

- \* Con permuta:

P. ej.: *díceres*/"decires" (mantenimiento de la /i/), *midecina*/"medicina".

- \* Sin permuta:

P. ej.: *naide*/"nadie" [arc.].

#### 4.1.3 Prótesis del fonema /a/ (prótesis redundante, sin valor privativo):

P. ej.: *afigurarse*/"figurarse", *afusilar*/"fusilar", *alujar*\*/"lujar", *arrecordar*/"recordar" (por atracción del verbo "acordar"), *arremanzarse*/"remansarse", *arrisar*/"izar" (con la agregación analógica de la consonante vibrante múltiple /-rr-/).

Se trata aquí, ni más ni menos, de prefijaciones muchas veces analógicas, del mismo modo que se emplean los verbos *desapartar* por "apartar", *encomenzar* por "comenzar", o *repastar* por "pastar".

#### 4.1.4 Aféresis de los fonemas /a/, /e/:

P. ej.: *bajo* y *rriba*/"abajo" y "arriba" (concretamente en las locuciones adverbiales en vías de lexicalización *ayá bajo* y *ayá rriba*), *garrar*/"agarrar", *orita*/"ahorita"- "ahora", *socar*/"azocar"; *conomías*/"economías".



#### 4.1.5 Apócopes de naturaleza sintáctica de los fonemas /a/, /e/, /i/, /o/ con la creación de formas contraídas:

P. ej.: *historia*/"la historia", *parirse*/"para irse"; *siva*/"se iba"; *m'hija* (grupo en fase de fusión); *comusté*/"como usted".

#### 4.1.6 Sinalefas

\* Contracciones /áu-a/, /aé-e/, /éi-i/, /ue-o/, /eu-u/

En el habla popular, el proceso de contracción de los grupos vocálicos es de alguna frecuencia, y acarrea a veces un alargamiento perceptible del resultado fonémico, el cual suele depender de la vocal acentuada.

P. ej.: *anque*/"aunque" [arc.]; *trer*/"traer"; *rír*/"reír"; *pos*/"pues" (a consecuencia de una pérdida de intensidad fónica en el enunciado, cf. latín *post*); *Uropa*/"Europa".

Hacemos observar que la propensión a las contracciones de este tipo se ve incrementada en sumo grado por la presencia de las flexiones verbales inherentes al empleo regional del pronombre "vos"\* o "voseo" (p. ej.: *sos*/"sois"...).

N.B.- /au-ak/, /ai-ak/

Cuando van situados delante de los fonemas dentales sordos /t/ (oclusivo) o /s/ (fricativo), los diptongos /au/ y /ai/ no consiguen contraerse totalmente. Su elemento cerrado /u/ o /i/ sólo aprieta su punto de oclusión, y se identifica entonces con el fonema oclusivo velar sordo /k/.

P. ej.: *actoridad*/"autoridad", *bactizar*/"bautizar"; *traccionar*/"traicionar" (cf. el fenómeno inverso de vocalización: infra 4.2.2).

\* Fusiones /aa-a/, /ee-e/, /ii-i/, /oo-o/

Cuando se siguen dos fonemas vocálicos idénticos, su tendencia a fusionar es manifiesta.

P. ej.: *barbamarilla*/"barba amarilla"\* (m.); *ler*/"leer", *del*/"de él"; *mija*/"mi hija"; *coperar*/"cooperar", *aloye*\*/"ya lo oye" (y sus variantes).

#### 4.1.7 La "yod" /y/

– /i-y/ yodización

De mucha frecuencia en la cadena hablada, la "yod" tiene por efecto

esencial el de palatalizar:

- la vocal que la precede (palatalización regresiva):  
P. ej.: *descuydado*/"descuidado", *óydo*/"oído" y *siaydo*/"se ha ido" (con un desplazamiento tónico)
- o la vocal que la sigue (palatalización progresiva):  
P. ej.: *yapuráte*/"y apurate"\* [vos], *yentonces*/"y entonces".

– /y/ epentética o superpronunciación

Algunas vocales en contacto pueden quedar separadas por la semiconsonante /y/ que crea de este modo una palatalización vocálica prolongada:

P. ej.: *puesiya*/"poesía", *riyendo*/"riendo", *seya*/"sea", *veniya*/"vení".

N.B.- No se confunda con el "yeísmo" (cf. *infra* 4.2.5).

## 4.2 Realizaciones polimórficas de algunos fonemas consonánticos

Por ser más rígido que el sistema vocálico, el sistema consonántico presenta – salvando las distancias – menos casos de realizaciones polimórficas.

### 4.2.1 Consonantes oclusivas sonoras

\* La bilabial /b/

– /b-Ø/<sup>14</sup>

Puede ocurrir que la bilabial /b/ no se realice, especialmente cuando introduce una palabra aguda:

P. ej.: *amonós*/"vámonos" (con un desplazamiento tónico y un alargamiento sensible de la última sílaba acentuada).

– /b-g/

La igualación de la variante fricativa de la bilabial sonora /b/ y la variante de la velar sonora /g/ se da a menudo en presencia del fonema labio-velar [w]

P. ej.: *agüelo*/"abuelo", *güeno*/"bueno"

y también a veces delante de un fonema vocálico acentuado.

P. ej.: *gómíto*/"vómito".

---

<sup>14</sup> Ø: "cero fonético".

N.B.- La velar /g/ epentética

La epéntesis de la variante fricativa de la velar /g/ se produce en las mismas circunstancias que las mencionadas anteriormente, y por analogía.

P. ej.: *cirgüela*/"ciruela".

\* La dental /d/

– /d-Ø/

El polimorfismo afecta antes que nada, y con frecuencia, a la variante fricativa de la dental /d/

- en posición intervocálica:

P. ej.: *mirao*/"mirado"; *hijuéputa*/"hijo de puta", *ojuégayo*/"ojo de gallo"\* (la vulnerabilidad de la preposición "de" es notable en toda habla popular. Cf. las formas lexicalizadas *caquegato*\*, *cochemonte*\*, *patecabra*\*, *verguetoro*\*...).

- en posición implosiva al final de una palabra:

P. ej.: *verdá, usté*.

N.B.- Este mismo principio vale para la segunda persona del plural de los verbos conjugados en imperativo cuando ésta corresponde al empleo del pronombre "vos"\*.

- raras veces, sin embargo, en posición inicial:

P. ej.: *onde*/"donde".

– /d-g/ en el grupo /-dr-gr/

En el registro de las oclusivas sonoras, ocurre a veces que la dental /d/ se transforma en velar /g/ por contacto con la apical vibrante /r/.

P. ej.: *pagrel*/"padre", *piegra*/"piedra".

#### 4.2.2 Consonantes oclusivas sordas

\* La bilabial /p/

– /p-k/

En el registro de las oclusivas sordas, la bilabial /p/ implosiva, seguida de la dental /t/, tiende a atrofiarse llegando a realizarse como la velar /k/.

P. ej.: *cacturar*/"capturar".

\* La velar /k/

– /k-x/

A consecuencia de una relajación articulatoria analógica, el fonema velar /k/, en posición inicial o intervocálica, se reduce a veces al fonema fricativo correspondiente /x/.

P. ej.: *jurioso*/"curioso", *tajo*\*/"taco".

– /ak-au/, /ok-au/

El proceso de vocalización es también digno de subrayar aquí. Según esta mutación, el fonema velar /k/ en posición implosiva, seguido de la dental sorda /t/ explosiva, evoluciona hacia el fonema labio-velar [w].

P. ej.: *pauto*\*/"pacto".

Dicha vocalización a veces va acompañada de una apertura del fonema vocálico que precede.

P. ej.: *dáutor*/"doctor" (con un desplazamiento tónico).

#### 4.2.3 Consonantes fricativas sordas

\* La labiodental /f/

– /f-x/

En muchas situaciones, el fonema /f/ no se realiza totalmente; no produciéndose el contacto labiodental, /f/ queda asimilado a /x/ fricativo velar atenuado (por no decir aspirado).

P. ej.: *juerte*/"fuerte", *jui*/"fui"; *dijunto*/"difunto", *rejuego*/"refuego".

\* La /h/ "aspirada"

– /h-x/

La aspiración generalizada de la /h/ conduce también a la realización atenuada del fonema /x/.

P. ej.: *ajotar*\*/"ahotar", *barajustar*\*/"barahustar", *enjorquetado*/"enhorquetado", *jediondo*/"hediondo", *josco*/"hosco", *zajorina*\*/"zahorí".

– /h-g/

Cuando va seguida de un fonema labio-velar [w], la /h/ queda reforzada por la variante fricativa del fonema velar sonoro /g/.

P. ej.: *agüevarse*/"ahuevarse"\*, *güevón*/"huevoñ"\*, *güerta*/"huerta".

\* La dental /s/ (prepalatal en España)

– /s-(h)-Ø/

En posición final o en posición implosiva delante de una consonante líquida (particularmente en la cadena hablada), la /s/ generalmente no se realiza, o por lo menos sufre una ligera aspiración. No queda la menor duda sobre la influencia andaluza a este respecto<sup>15</sup>.

P. ej.: *atrál*/"atrás", *pué*/"pues"; *entrémole*/"entrémosle", *vámole*\*/"vamos(le)".

N.B.- Se notará la pérdida frecuente del grupo inicial átono /es-/, particularmente en las formas verbales usuales en las que sólo se conserva entonces el morfema acentuado.

P. ej.: *ta*/"está", *taba*/"estaba" ...

– /s-n/

La /s/ implosiva seguida de la dental sonora /d/ a veces tiende a nasalizarse; se identifica en este caso con la consonante nasal correspondiente /n/.

P. ej.: *dende*/"desde".

– /θ=s/"seseo"

Por razones históricas cuya exposición rebasaría los límites de este inventario<sup>16</sup>, ninguna diferenciación nunca pudo establecerse entre la interdental sorda /θ/ y la dental de la misma naturaleza /s/ (p. ej.: /azulado/ = /a su lado/); de lo cual resulta una multiplicidad de variantes gráficas (s, c, z) que muy a menudo dificulta la identificación lexicográfica.

<sup>15</sup> Cf. R. LAPESA, *Historia de la lengua española* (prólogo de Ramón Menéndez Pidal), Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid 1981<sup>9</sup>, pp. 573-574; J.G. MORENO DE ALBA, *El español en América*, Fondo de Cultura Económica, col. Lengua y Estudios Literarios, México 1988, p. 145.

<sup>16</sup> Cf. B. MALMBERG, *La América hispanohablante. Unidad y diferenciación del castellano*, Ediciones Istmo, col. Fundamentos, Madrid 1974, pp. 43 y 45, nota n. 2; LAPESA, *Historia de la lengua española*, pp. 567-570.

#### 4.2.4 Consonantes nasales sonoras

\* La dental /n/

- /n-m/ (o representación gráfica de la labialización de la /n/)

La /n/ implosiva seguida de la variante fricativa sonora de la /b/ comparte de ordinario el carácter bilabial de esta última.

P. ej.: *combiene*/"conviene".

- /n-l/

Las dentales /n/ (nasal) y /l/ (líquida) se igualan a veces<sup>17</sup>.

P. ej.: *los*/"nos", *losotros*/"nosotros"; *alimal*/"animal" (por asimilación regresiva).

- metátesis de /n/ (sin permuta)

Esta metátesis depende de la conjugación de los verbos, y hace que a los pronombres personales enclíticos que terminan por una vocal se les atribuya la /-n/ final de las terceras personas del plural de los verbos a los que van unidos<sup>18</sup>.

P. ej.: *démen*/"denme", *délen*/"denle", e incluso *désense* (cuenta)/"dense (cuenta)" (con una reiteración redundante del pronombre personal reflexivo).

- /n/ epentética

Se dan casos en los que se utiliza la /n/ como refuerzo consonántico.

P. ej.: *muncho*/"mucho" [arc.].

#### 4.2.5 Consonantes líquidas y vibrantes sonoras:

\* La dental líquida /l/

- Igualación /l-r/

Ocurre que – por disimilación, entre otros fenómenos – la dental líquida /l/ en posición implosiva se realiza de igual modo que la apical vibrante /r/.

---

<sup>17</sup> Cf. C.E. KANY, *Sintaxis hispanoamericana* (versión española de Martín Blanco Álvarez), Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid 1976, pp. 131-132.

<sup>18</sup> Cf. LAPESA, *Historia de la lengua española*, pp. 588-589; KANY, *Sintaxis hispanoamericana*, p. 145.

P. ej.: *arcalde*/"alcalde".

Se puede señalar esta misma alternancia en el caso de la /l/ intervocálica.

P. ej.: *contumerioso*\*/"contumelioso".

\* La palatal líquida /ll/

– /ll-Ø/ o síncope

El fonema palatalizado /ll/ intervocálico desaparece con alguna frecuencia, sobre todo cuando se encuentra en contacto con una /i/.

P. ej.: *bacadia*/"bacadilla"\*, *golía*/"golilla"\*, *semía*/"semilla"; *ea*/"ella".

– /ll-y/ "yeísmo" o subpronunciación<sup>19</sup>.

En posición intervocálica o inicial, el fonema /ll/ a menudo pierde su componente líquido sin alteración del elemento palatal, reduciéndose así a una "yod".

P. ej.: *ayál*/"allá", *bayunco*\*/"vallunco", *caye*/"calle" (f.), *cueyo*/"cuello", *gayo*/"gallo", *tumbíya*/"tumbilla"\*; *yamar*/"llamar", *yenar*/"llenar".

– /ll/ epentética e /y-ll/, "lleísmo" o superpronunciación

Puesto que la ley que rige en prioridad la casi totalidad de las transformaciones fonémicas es la del menor esfuerzo articulatorio, el "lleísmo" al que se considera al revés como una ultracorrección de lenguaje se produce muy pocas veces y se ve limitado al discurso indirecto.

P. ej.: *caserillo*/"caserío".

\* La apical vibrante /r/

– /r-Ø/

La apical vibrante /r/ no siempre se realiza; ocurre que se la omite en posición intervocálica o por disimilación.

P. ej.: *pa*/"para" (con una fusión vocálica); *pogreso*/"progreso".

– /r/ epentética

Por fin, la /r/ también puede desempeñar una función de refuerzo articulatorio, especialmente en presencia de las consonantes dentales.

P. ej.: *capatraz*/"capataz".

---

<sup>19</sup> Cf. LAPESA, *Historia de la lengua española*, pp. 571-572.

Para resumir los diferentes fenómenos recopilados a lo largo de un minucioso rastreo de la literatura centroamericana, y que son los que acabamos de describir con las ilustraciones del caso, se puede afirmar que el habla popular ístmica se caracteriza en su globalidad, y a fuerza de analogías, por una relajación generalizada de la pronunciación y el consiguiente estrechamiento del abanico fonémico que afectan antes que nada a los elementos redundantes de la lengua. Así es como las tendencias a la sinéresis y a la igualación de vocales (p. ej.: *lial* por “leal”, *luago* por “lo hago”), a la yodización (p. ej.: *óydo* por “oído”), a la simplificación por aféresis (p. ej.: *orita* por “ahorita” / “ahora”), apócope (p. ej.: *parirse* por “para irse”), o sinalefa (p. ej.: *trer* por “traer”, o *ler* por “leer”), dibujan las líneas directrices del polimorfismo vocálico; de igual modo, el sistema consonántico conoce – además de la abundancia de las supresiones y asimilaciones fonémicas – los efectos marcados de la vocalización (p. ej.: *pauto* por “pacto”), de la aspiración (p. ej.: *jediondo* por “hediondo”, o *jurioso* que vale tanto por “furioso” como por “curioso”; /fuego/ pronunciado como /juego/), de la síncopa (p. ej.: *semía* por “semilla”), del “seseo” (p. ej.: /azulado/ pronunciado como /a su lado/) y del “yeísmo” (p. ej.: /pollo/, pronunciado como /poyo/ [banco de piedra], o /llena/ (f.) [de un río], pronunciado como /hiena/ [mamífero]), en función de todo lo cual se adapta no pocas veces una acentuación caprichosa. Se reconocerá globalmente un fonetismo propio de las “tierras bajas” y muy influenciado por la pronunciación andaluza, pero nada que sea exclusivamente centroamericano. En su *Historia de la lengua española*, y después de formular algunas observaciones sobre la denominada “cuestión andaluza”, Rafael Lapesa llega efectivamente a esta conclusión que:

En las Antillas y región del Caribe es donde más se estrechan las semejanzas fonéticas con el habla de Andalucía, sin duda como consecuencia del



predominio migratorio andaluz durante el siglo XVI y de la continua relación con Canarias<sup>20</sup>.

Para tener una visión completa de la integración de la oralidad local (según la “técnica del eco”) en los textos literarios regionales de los años 1940-1970, habría que sumar a los rasgos fonológicos arriba comentados, los rasgos morfológicos (como pueden ser algunas formas diminutivas insospechadas: *unita* / “una”; *muyito* / “muy”; *alguito* / “algo”), y sobre todo los particularismos léxicos que constituyen la especificidad discursiva básica de la prosa indigenista, siendo prueba a la vez de la maleabilidad de la lengua española.

### *Conclusión*

A la vez que se opusieron a las convenciones de redacción de unas obras que ellos mismos hubieran tachado de clasicistas, los autores indigenistas de los tres decenios que nos ocupan se opusieron a la arbitrariedad de una expresión academicista. Descartaron la imitación y el respeto por inercia de las normas establecidas para la creación literaria y se apoyaron en el principio de “representatividad”, tanto en su vertiente sociopolítica como en su vertiente lingüística, siguiendo así los “impulsos modeladores” del siglo anterior (por citar a Ángel Rama<sup>21</sup>), los cuales habían surgido a raíz de la emancipación política respecto de la Corona española. Recordamos que esta “representatividad” regional (y ya no sólo nacional) de doble cara abriría luego el camino de la “originalidad” que llevaría finalmente a la “independencia” intelectual. En este periplo histórico, en el que se jugaba nada menos que la supervivencia de una cultura, el uso particularizado de la lengua española iba a constituir la mejor garantía para conseguir dicha “independencia”.

---

<sup>20</sup> LAPESA, *Historia de la lengua española*, capítulo XVII: “El español de América”, p. 576; también se puede consultar sobre el tema MORENO DE ALBA, *El español en América*, pp. 138-141 y 145.

<sup>21</sup> Cf. Á. RAMA, *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), Siglo Veintiuno, México 1987<sup>3</sup>, pp. 13-15.

*Corpus narrativo de referencia para este estudio*

AMAYA AMADOR, Ramón, [Hond.], *Prisión Verde* (1950), Editorial Ramón Amaya Amador, Tegucigalpa 1974.

- *Los brujos de Ilamatepeque* (1958), Talleres de Sistemas Gráficos, Comayagüela D.C. 1979<sup>2</sup>.
- *Destacamento Rojo* (1962), Editorial Universitaria, col. Letras Hondureñas 11, UNAH, Tegucigalpa 1982<sup>2</sup>.
- *Cipotes*, Editorial Universitaria, col. Letras Hondureñas 7, UNAH, Tegucigalpa 1982<sup>2</sup> [obra póstuma escrita en 1963 y presentada en La Habana en 1964, con el título *Huellas descalzas por las aceras*].
- *Operación Gorila*, Editorial Universitaria, col. Letras Hondureñas 53, UNAH, Tegucigalpa 1991<sup>1</sup> [obra póstuma escrita entre 1964 y 1965].

ASTURIAS, Miguel Ángel, [Guat.], *El Señor Presidente* (1946), Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid 1999.

- *Hombres de maíz* (1949), Alianza, Madrid 1981.
- *Viento Fuerte* (1950), Alianza, Madrid 1981.
- *El Papa Verde* (1954), Alianza, Madrid 1982.
- *Week-end en Guatemala* (1956), Alianza, Madrid 1984.
- *Los ojos de los enterrados* (1960), Alianza, Madrid 1982.
- *Viernes de Dolores* (1972), Alianza, Madrid 1983.

BELEÑO, Joaquín, [Pan.], *Flor de Banana* (1965), Editores Librería Cultura panameña, Panamá 1974.

CARIAS REYES, Marcos, [Hond.], *Trópico* (1948), Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Tegucigalpa 1971.

FALLAS, Carlos Luis, [C. Rica], *Mamita Yunai* (1941), Castellote Editorial, Madrid 1976.

- *Gentes y Gentecillas* (1947), Editorial Costa Rica, San José 1979.
- *Mi Madrina* (1954), Editorial Costa Rica, San José 1978.

- FLAKOLL, Darwin J., y ALEGRÍA, Claribel, [El Salv.], *Cenizas de Izalco* (1966), Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación, col. Narradores 6, San Salvador 1982.
- FUNES, Matías, [Hond.], *Levando Anclas* (crónicas de viajes), Editorial Suárez-Romero, Tegucigalpa 1963<sup>1</sup>.
- *Oro y Miseria – Las minas del Rosario* (novela histórica), Imprenta López y Cía, Tegucigalpa 1966<sup>1</sup>.
  - *El Serio* (novela de humorismo y crítica), Imprenta Calderón, Tegucigalpa 1969<sup>1</sup>.
- GUTIÉRREZ, Joaquín, [C. Rica], *Puerto Limón* (1950), Casa de las Américas, col. La Honda, La Habana 1977.
- LARS, Claudia, [El Salv.], *Tierra de infancia* (1958), Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación, San Salvador 1983.
- MONTEFORTE TOLEDO, Mario, [Guat.], *Entre la piedra y la cruz*, El libro de Guatemala, Ministerio de Educación Pública, Guatemala 1948<sup>1</sup>.
- NAVAS MIRALDA, Paca, [Hond.], *Barro*, Ministerio de Educación Pública de Guatemala, col. Contemporáneos, Guatemala 1951<sup>1</sup>.
- OQUELÍ HERNÁNDEZ, Arturo, [Hond.], *El Gringo Lenca* (1947), Editorial Lypsa, col. Cambal, Tegucigalpa 1983<sup>3</sup>.
- RAMÍREZ, Sergio, [Nic.], *Tiempo de fulgor*, Editorial Universitaria de Guatemala, Guatemala 1970<sup>1</sup>.
- ROSA P., Marco Antonio, [Hond.], *Tío Margarito. Historia novelada folklórica* (1953), “Edición conmemorativa del Cuatricentenario de la creación de la Alcaldía Mayor de Teguzgalpa – 29 de septiembre, 1578”, Imprenta Calderón, Tegucigalpa 1978<sup>6</sup>.

– *Mis Tías “las Zanatas”* (1957), Imprenta Calderón, Tegucigalpa (s.f., 8.<sup>a</sup> edición).

SÁNCHEZ G., Ángel Porfirio, [Hond.], *Ambrosio Pérez* (1954), Talleres Gráficos, Comayagüela D.C. 1960.

Cuadro n. 1

		VARIANTES POLIMÓRFICAS (sin importar las situaciones)						
		/Ø/	/a/	/e/	/o/	/i/	/u/	/y/
<b>Fonemas vocálicos simples</b>	/Ø/	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>					
	/a/	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>					
	/e/			<input type="checkbox"/>				
	/o/				<input type="checkbox"/>			
	/i/					<input type="checkbox"/>		
	/u/						<input type="checkbox"/>	
<b>Fonemas vocálicos dobles</b>	/aa/		<input type="checkbox"/>					
	/ae/		<input type="checkbox"/>					
	/ai/		<input type="checkbox"/>					
	/au/		<input type="checkbox"/>					
	/ee/			<input type="checkbox"/>				
	/ei/			<input type="checkbox"/>				
	/eu/				<input type="checkbox"/>			
	/oo/				<input type="checkbox"/>			
/ii/					<input type="checkbox"/>			
/ue/						<input type="checkbox"/>		

Cuadro n. 2

		VARIANTES POLIMÓRFICAS (sin importar las situaciones)																	
		/Ø/	/b/	/d/	/g/	/p/	/k/	/f/	/θ/	/s/	/x/	/h/	/m/	/n/	/l/	/ll/	/r/	/y/	/w/
Fonemas consonánticos	/Ø/	<input type="checkbox"/>																	
	/b/		<input type="checkbox"/>																
	/d/			<input type="checkbox"/>															
	/p/					<input type="checkbox"/>													
	/k/						<input type="checkbox"/>												
	/f/							<input type="checkbox"/>											
	/θ/								<input type="checkbox"/>										
	/s/									<input type="checkbox"/>									
	/h//Ø/											<input type="checkbox"/>							
	/n/													<input type="checkbox"/>					
	/l/														<input type="checkbox"/>				
	/ll/															<input type="checkbox"/>			
	/r/																<input type="checkbox"/>		
	/y/																	<input type="checkbox"/>	

VOCES AMERINDIAS EN «MADRE MILPA»  
(1934, 1950 Y 1965)  
DE CARLOS SAMAYOA CHINCHILLA  
(1898-1973)

VANESSA PERDU  
(Ecole Normale Supérieure de Lyon)

**Resumen:** La obra del guatemalteco Carlos Samayoa Chinchilla, apenas estudiada hasta el momento, recoge las propuestas estéticas del grupo literario “Tepeu” que se inserta en la corriente más amplia del criollismo hispanoamericano. Esa corriente se propone hacer mediante la literatura un “viaje tierra adentro” con tal de descubrir o redescubrir las especificidades de cada país o región en su geografía, su cultura, sus habitantes. En Guatemala, la “Generación de 1930” sigue esa “vuelta hacia lo propio” por medio de la revalorización de los personajes indígenas. Carlos Samayoa Chinchilla participa en esa tarea con su libro de cuentos *Madre Milpa*, en el cual las voces indígenas adquieren una dimensión fundamental. Tanto a través del uso de vocablos indígenas en una postura “subversiva” como por la explotación de motivos sacados del *Popol-Vuh*, el cuentista reivindica un sustrato cultural amerindio al que devuelve su lugar central en la literatura y en la construcción de la nación guatemalteca.

**Palabras clave:** Carlos Samayoa Chinchilla – *Madre Milpa* – *Popol-Vuh* – Amerindio – Criollismo.

**Abstract:** *Amerindian Voices in «Madre Milpa» (1934, 1950 and 1965) by Carlos Samayoa Chinchilla (1898-1973).* The work of the Guatemalan Carlos Samayoa Chinchilla, hardly studied so far, collects the aesthetic proposals of the literary group “Tepeu” that is inserted into the broader Hispanic *criollismo* current. This current intends to do through literature an “inland trip” in order to discover or rediscover the specificities of each country or region in its geography, its culture, its inhabitants. In Guatemala the “generation of 1930” follows this “going back to the land” through the revaluation of the native characters. Carlos Samayoa Chinchilla participates in this task with his book of short stories *Madre Milpa*, in which the indigenous voices acquire a fundamental dimension. Both through the use of indigenous words in a subversive posture as by the

recovery of motifs taken from the Popol-Vuh, the storyteller claims an Amerindian cultural substrate to which he gives back its central place both in literature and in the construction of the Guatemalan nation.

**Key words:** Carlos Samayoa Chinchilla – *Madre Milpa* – *Popol Vuh* – Amerindian – Criollismo.

Si bien el nombre de Carlos Samayoa Chinchilla no es desconocido, en cambio no abundan los análisis críticos respecto a su obra, a pesar de que recibió en su tiempo la admiración y el respeto de sus contemporáneos. El olvido parcial en el que ha caído este cuentista de renombre se debe a varios parámetros que evocaremos rápidamente. El primero de ellos, que no sólo concierne a Samayoa Chinchilla sino a muchos escritores de su generación, viene de su pertenencia a una corriente derivada del regionalismo, movimiento vivamente criticado por autores posteriores que negaron su legado. Afortunadamente, tal rechazo fue compensado por una serie de ensayos recientes que revalorizan la literatura hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX. La segunda causa que puede explicar la ausencia de interés en la obra de Samayoa Chinchilla es su compromiso político a contracorriente de lo que se preconizó en su época, y que nutrió falsas ideas acerca de sus escritos. No obstante, su obra cuentística no carece de interés a la hora de estudiar la historia literaria guatemalteca: en efecto, a la par que recogen las constantes del regionalismo y del indigenismo, los relatos de Samayoa Chinchilla presentan cierta originalidad tanto por sus posicionamientos estéticos como éticos. El objetivo de este estudio es entonces acercarnos a la compleja obra de este autor a través de su primera publicación en 1934, el libro de cuentos *Madre Milpa*.

#### *Panorama literario latinoamericano en los años 1930: una vuelta hacia lo propio*

Para poder entender las implicaciones literarias de la obra de Carlos Samayoa Chinchilla, es preciso situarla en el contexto literario de la época de su publicación. Los años que siguen a la Primera Guerra Mundial constituyen en el ámbito literario de América Latina un período de transición entre una serie de movimientos literarios fundacionales que conocieron un desarrollo



importante durante el primer tercio del siglo XX, pero que comienzan a debilitarse o renovarse, y la entrada en una modernidad literaria contrastada situada en la oposición o hasta el rechazo a los movimientos precedentes. Varias de las grandes novelas de la literatura hispanoamericana se publicaron durante aquellos años de transición, como por ejemplo *La Vorágine* de José Eustasio Rivera (1926) o *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, publicada en 1929. Numerosas estéticas cohabitan, mudan y se compenentran, de ahí la dificultad de proponer una historia literaria lineal que seguiría una evolución progresiva y fácilmente identificable. Entre tanta pluralidad un concepto sin embargo sigue constante: el de una literatura autóctona, vinculada con las “exigencias de la realidad”, tal y como lo describe José Miguel Oviedo:

Tras el sueño y la elevada aspiración ideal del modernismo y su secuela postmodernista [...], las letras hispanoamericanas se reorientan marcadamente en una dirección contraria: la descripción del entorno real, la afirmación de lo propio y la identificación o denuncia de los males sociales que afligían a cada comunidad<sup>1</sup>.

Tal tendencia se traduce en el campo literario por una serie de propuestas que José Miguel Oviedo incluye en lo que nombra “la órbita de la realidad”, y que evolucionan todas en la esfera del realismo:

[Los escritores] descubren que, siendo cada país o región singular en sus aspectos físicos, modos de vida, usos de lenguaje y tradiciones culturales, esos rasgos no eran bien conocidos fuera de sus fronteras y a veces para los que vivían dentro de ellas: era necesario, entonces, hacer mediante la literatura un viaje exploratorio «tierra adentro», del que podía volverse con tesoros ocultos o realidades ignoradas<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> J.M. OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Alianza, Madrid 2001, p. 199.

<sup>2</sup> *Ibi*, p. 200.

Este esfuerzo por descubrir o volver a descubrir lo que hace la particularidad de una nación o una región, es una nueva forma de americanismo que toma el nombre de “criollismo”. Según Oviedo, se trata de un término impreciso y ambiguo: no designa un movimiento específico sino más bien una tendencia que principia después de la Primera Guerra Mundial y se confirma luego. Propone entonces designarla por la expresión de “primer regionalismo” pues es en esa tendencia en la que el “gran regionalismo” encontrará sus fuentes de inspiración.

La vuelta hacia el entorno real, hacia lo propio, también se transmite a la literatura mediante una tendencia más social. El movimiento indigenista quiere inscribirse en esa línea social, cuyo objetivo es denunciar los males de los cuales sufre la comunidad indígena, supuesta “víctima inocente” del desinterés o incluso de la persecución de la comunidad política. Sin embargo, la mayoría de los autores indigenistas son racial y culturalmente exteriores al mundo indígena: para retomar la expresión de Catherine Saintoul, son “outsiders”<sup>3</sup>, y por lo tanto proponen una visión deformada de la comunidad que procuran defender. La autora de este estudio señala además el vínculo que puede establecerse entre indigenismo y racismo apoyándose en el campo semántico de la zoología en *Huasipungo* del ecuatoriano Jorge Icaza.

En Guatemala la renovación de la literatura sigue el mismo camino de vuelta a lo propio. Un hecho importante que tiene repercusión en varias esferas de la vida cultural del país es el crecimiento del interés para con el tema indígena. Es la época en que se definen los contornos del llamado “problema indígena”<sup>4</sup> mediante una serie de debates. Como lo señala Marta Casás Arzú, estos debates son el resultado de la confrontación entre las tesis eugénicas de ciertos intelectuales de la generación del 20 y el redescubrimiento del pasado maya de Guatemala. Dicha confrontación engendró diferentes acerca de la relación entre el pasado glorioso de los pueblos amerindios y su situación

---

<sup>3</sup> C. SAINTOUL, *Racismo, etnocentrismo y literatura. La novela indigenista andina*, Ediciones del Sol, Buenos Aires 1988.

<sup>4</sup> Es también la época en la que Miguel Ángel Asturias presenta como tesis en la facultad de derecho su trabajo polémico titulado *El problema social del indio* (1923).

contemporánea<sup>5</sup>. También se desarrolla una intención antropológica e histórica, iniciada por el americanista Georges Raynaud, quien propone una nueva traducción del *Popol Vuh*, el libro sagrado de los mayas, al francés; aquella versión se traducirá luego al español gracias a los alumnos de Raynaud, nadie menos que Miguel Ángel Asturias y González de Mendoza, y se editará en París en 1927. Es la primera traducción moderna del *Libro del Consejo*. Tres años más tarde el futuro premio Nobel publica su primera obra, *Leyendas de Guatemala*, inspirándose en los mitos que había traducido del *Popol Vuh*.

En este país, la renovación del movimiento americanista desemboca en la formación de un grupo literario llamado “Asociación de jóvenes artistas y escritores de la Generación de 1930, Los Tepeus”, y al que se integran directamente o por sus orientaciones estéticas la mayoría de los escritores contemporáneos. Juan Fernando Cifuentes Herrera sintetiza sus postulados de la manera siguiente: “exaltar a Guatemala en su geografía, en su historia, en sus tradiciones y principalmente en su población indígena”<sup>6</sup>. Esas propuestas son el resultado de la influencia del regionalismo asociada a una circunstancia propia de Guatemala, que es la importancia numeral de su población indígena y el contexto favorable a su redescubrimiento que acabamos de mencionar. Los dos constantes que sostienen la producción literaria de la generación “Tepeu” son una adhesión estética a las vanguardias, lo que marca un cambio en el panorama literario guatemalteco, y una determinada intención de exaltar la originalidad de Guatemala, no sólo a nivel del paisaje sino también a través de las poblaciones que lo habitan, sus costumbres y sus valores. El grupo “Tepeu” afirma su adhesión al “criollismo” entendido como sinónimo de lo nacional, lo propio y vernáculo, lo que corresponde a la tierra guatemalteca: la tierra es el motivo principal de la poesía, el teatro y la prosa.

El “Grupo Tepeu” surge en Guatemala alrededor de 1930 hacia el final del gobierno de Lázaro Chacón, justo antes de la llegada al poder del general Jorge

---

<sup>5</sup> M. CASÁUS ARZÚ, “De la incógnita del indio al indio como sombra: el debate de la antropología guatemalteca en torno al indio y la nación, 1921-1938”, *Revista de Indias*, LXV (2005), 234, pp. 375-404.

<sup>6</sup> J.F. CIFUENTES HERRERA, *Los Tepeus: generación literaria de 1930 (los nacidos entre 1906 y 1915)*, Editorial Palo de Hormigo, Guatemala 2003, p. 7.

Ubico. Un grupo de jóvenes escritores unidos por sus postulados estéticos decide constituirse en una asociación que reflejara su deseo de “expresarse literariamente sin implicaciones políticas”<sup>7</sup>, contrariamente a la generación literaria anterior que había participado en la caída de la dictadura de Estrada Cabrera. Francisco Méndez, uno de los miembros del grupo “Tepeu”, comenta la obra de su generación como

La ilusa tarea de construir una literatura guatemalteca que expresara a Guatemala geográfica, geológicamente, que correspondiese a su clima, que llevara por dentro su naturaleza bravía y fecunda y el drama en que se debaten los hombres que la habitan, la flora y la fauna que le son propios<sup>8</sup>.

En este acercamiento casi científico a Guatemala que representa el conflicto entre naturaleza y civilización, volvemos a encontrar algunos postulados del regionalismo. Sin embargo, como lo señala el propio Méndez, esa tarea colosal constituía un objetivo que sobrepasaba sus fuerzas, lo que no pone en tela de juicio la amplitud de la obra de la “Generación de 1930”. Por otra parte, según Cifuentes Herrera los “Tepeus” son los primeros en ofrecer un acercamiento no paternalista al indígena, considerándolo como ser humano en todo el drama de su existencia:

El mérito de los escritores del Treinta radica en haber visualizado al indígena como sujeto de la historia, en haberlo valorizado desde la perspectiva de sus características esenciales permanentes, en su admirada cultura mantenida a pesar de los siglos de opresión y tenaces intentos de integración<sup>9</sup>.

Tal voluntad de repensar al indígena como componente de la nación guatemalteca de manera realista se traduce por el uso del español hablado por

---

<sup>7</sup> *Ibi*, p. 17.

<sup>8</sup> Citado por H. ALVARADO ARELLANO, *Exploración de Guatemala*, Editorial Revista de Guatemala, Guatemala 1961, p. 51.

<sup>9</sup> CIFUENTES HERRERA, *Los Tepeus*, p. 23. Este juicio sin duda se puede matizar, puesto que los escritos de la generación Tepeu no quedan absolutamente exentos de paternalismo.

los indígenas, de sus particularidades morfosintácticas, la puesta en escena de una cosmogonía que les es propia, en breve, el intento de expresar aquella realidad “con los ojos, con la sangre, con la garganta, con el alma del indígena”<sup>10</sup>.

Aunque Carlos Samayoa Chinchilla no forma parte del grupo de jóvenes escritores de la generación literaria de 1930 (por su edad formaría parte de la anterior, la generación de 1920), la fecha de su primera publicación, *Madre Milpa* – 1934 – así como sus orientaciones estéticas hacen que el mismo Méndez lo considere miembro del grupo “Tepou”<sup>11</sup>. Al respecto, el título de su primer libro de cuentos es relevante: la milpa, terreno dedicado a la siembra de maíz, hace referencia a la planta emblemática de Guatemala ya que, en la cosmogonía maya-quiché, es la materia prima a partir de la cual los dioses dan forma al hombre quiché<sup>12</sup>. A esa potente metáfora de la identidad guatemalteca se añade el sustantivo “madre”, que subraya el apego a la tierra como zona geográfica porque se identifica con Guatemala, pero también como genitora de aquella planta que es carne y sangre del hombre guatemalteco, como lo explicita Flavio Rojas Lima:

A lo largo de milenios, y aún en el presente, en el cuerpo y en la cultura de los guatemaltecos “ha corrido y corre la leche del maíz”, como dicen los indígenas del altiplano de este país. Sin hipérbolos de ninguna clase, y tal como lo sugiere alegóricamente el Popol Vuh, del maíz proviene la fuerza, la musculatura, el vigor del hombre, concebido éste, potencialmente, como el producto más perfecto de la creación. La unidad ontológica del guatemalteco – el de antaño como el de hoy –, es decir, la combinación evolutiva de sus entidades física, social y cultural, gira en torno al maíz de un modo preponderante<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> F. ALBIZÚREZ PALMA – C. BARRIOS Y BARRIOS, *Historia de la literatura guatemalteca. Tomo III*, Editorial Universitaria, Guatemala 1987, pp. 38-39.

<sup>12</sup> Ver el *Popol Vuh*.

<sup>13</sup> F. ROJAS LIMA, *Los indios de Guatemala*, Editorial Abya Yala, Quito 1995, pp. 55-56.

La colocación de los cuentos de *Madre Milpa* bajo el símbolo cultural, social y ontológico que es el maíz es uno de los elementos que permite situar al autor en el marco de la influencia de la “Generación de 1930”.

*Carlos Samayoa Chinchilla (1898-1973), el “delicioso cuentista”*<sup>14</sup>

Las informaciones acerca de la vida de Carlos Samayoa Chinchilla son bastante escasas y su propia producción escrita constituye la principal fuente<sup>15</sup>. Nacido el 10 de diciembre de 1898, como gran parte de los literatos de la época su trayectoria intelectual no prescinde de la habitual “vuelta al mundo” con una etapa parisiense. El viaje por América y Europa hace que se mantiene ajeno a dos acontecimientos claves para Guatemala: los terremotos de 1917-1918 que destruyeron la ciudad, y los sublevamientos de 1920 que provocaron la caída de Manuel Estrada Cabrera (1857-1924) después de más de veinte años de dictadura. A su regreso, Carlos Samayoa Chinchilla empieza a trabajar en el *Diario de Centroamérica* a partir de 1922, donde encuentra a los hermanos Rodríguez Cerna y al poeta colombiano Porfirio Barba-Jacob, quienes aseguran su iniciación a la literatura. En febrero de 1932, gracias a la recomendación de un tío del Presidente, Carlos Samayoa Chinchilla se presenta al Palacio presidencial para entrevistarse con Jorge Ubico y empieza a trabajar en las Secretarías de la Presidencia; de este periodo recuerda una serie de frustraciones y disgustos, un trabajo intenso que podía prolongarse hasta muy entrada la noche, relaciones frías, nunca más que oficiales, con el dictador que le tenía recelo por su profesión de escritor:

---

<sup>14</sup> “Carlos Samayoa Chinchilla es un delicioso cuentista: certero en la elección del asunto; ponderado al entreverar la verdad y la fantasía; justo en el difícil sentido de la proporción; sencillo y sobrio al expresar; ojo observador y corazón generoso”. Opinión del escritor David Vela, reproducida en la solapa de C. SAMAYOA CHINCHILLA, *Bosquejos y narraciones*, José de Pineda Ibarra, Guatemala 1973.

<sup>15</sup> Especialmente las dos obras *El dictador y yo* (Imprenta Iberia, Guatemala 1950) y *El quetzal no es rojo* (Arana Hermanos, México 1956).

Jamás me estimuló con una palabra amable, y nunca intentó ayudarme en lo más mínimo. Tan pobre salí de sus secretarías como entré en ellas<sup>16</sup>.

Después de algún tiempo como director de la Biblioteca Nacional, Samayoa Chinchilla se exilia voluntariamente a El Salvador; a su regreso es nombrado director del Instituto de Antropología e Historia. Aquellos años marcan también una intensificación de su producción literaria. Carlos Samayoa Chinchilla muere el 14 de febrero de 1973.

La producción escrita de nuestro autor es polifacética. Su aspecto menos conocido es la producción de ensayos y artículos, que agrupamos bajo el término genérico de “no ficción” para diferenciarla de los cuentos que detallaremos más adelante. En aquella obra de “no ficción” coexisten escritos muy diversos que corresponden a las múltiples competencias de nuestro autor: además del español domina el francés y el inglés, y probablemente varias lenguas indígenas. Su trabajo de investigación en arte precolombino es ampliamente reconocido en la época en Guatemala, como lo prueba el artículo de César Brañas en *El Imparcial*, reproducido en *Aproximación al arte maya*:

Este trabajo suyo tiene un carácter panorámico, lo que se origina no sólo de la extensión del espacio de que obviamente podía disponer, sino de que la inmensa riqueza arqueológica y artística del maya, con ser tanto lo puesto a luz y estudiado, sólo se conoce una parte<sup>17</sup>.

Después de algunos capítulos que sitúan histórica y culturalmente al pueblo maya, Carlos Samayoa Chinchilla propone en este libro un análisis muy completo de las diferentes artes de los mayas: literatura, arquitectura, escultura, pintura, música, teatro, baile, “artes menores” como la cerámica, la joyería... Todos los capítulos vienen ilustrados por reproducciones, fotografías, un mapa y un cuadro esquemático de las obras, partituras de música así como esquemas de las estructuras arquitectónicas o de los instrumentos de música...

---

<sup>16</sup> SAMAYOA CHINCHILLA, *El dictador y yo*, p. 167.

<sup>17</sup> C. SAMAYOA CHINCHILLA, *Aproximación al arte Maya*, José de Pineda Ibarra, Guatemala 1964, página liminar.

Se trata de una obra completa, detallada y rigurosa, que desafortunadamente ya no recibe el reconocimiento del que gozó en el momento de su publicación. A aquella obra se añaden numerosos artículos que tratan de arte e historia precolombinos.

Un importante número de textos concierne la historia y la literatura en la época de la Conquista y de la Colonia. En *Bosquejos y narraciones*<sup>18</sup>, obra póstuma que recopila un conjunto de artículos y escritos dispersos, encontramos por ejemplo un estudio sobre las guerras entre conquistadores e indígenas en el momento de la Conquista (“Notas sobre las causas que más influyeron en las derrotas sufridas por los ejércitos indígenas durante las guerras de la conquista”) y composiciones biográficas a medio camino entre el ensayo y el cuento como “Primera asonada militar en tierras del Nuevo Mundo” que trata del naufragio de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, “Magnanimidad de Tonatiuh” sobre don Pedro de Alvarado, el conquistador de Guatemala... Ese libro contiene también ensayos que siguen una línea más literaria, como “Rápida excursión por el país del cuento” y “Nuevas luces sobre una obra de renombre universal” que ofrece un análisis de la obra *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo. A aquellos escritos heterogéneos se añaden dos obras completas que son *El dictador y yo* y *El quetzal no es rojo* y que revelan otra faceta de nuestro autor: la del ensayista político.

Pero es la producción cuentística de Carlos Samayoa Chinchilla la que recibe más elogios y suscita la admiración de sus compatriotas y más allá de Guatemala. Su primer libro de cuentos, *Madre Milpa*, es publicado por la Tipografía Nacional en julio de 1934 y beneficia del apoyo de los escritores Santiago Argüello, Flavio Herrera – un amigo de infancia del autor – y Rafael Arévalo Martínez – un primo suyo –, que la defienden ante el Ministro de Educación “tanto por su forma correcta y su fondo digno de todo elogio, como

---

<sup>18</sup> ID., *Bosquejos y narraciones*, José de Pineda Ibarra, Guatemala 1973.



por desenvolver asuntos netamente nacionales”<sup>19</sup>. La constitución de esa comisión de escritores para establecer un juicio sobre la obra, así como la comunicación de la opinión positiva del Consejo Superior Universitario al Ministro, recuerdan las limitaciones de edición en Guatemala tanto como el dominio del gobierno de Ubico sobre las publicaciones literarias que deben justificar su carácter “nacional”. Una comisión de escritores se reúne nuevamente en 1936 para opinar sobre el segundo libro de cuentos de Carlos Samayoa Chinchilla, *Cuatro suertes*. Aunque el argumento de la exaltación de Guatemala sirve para defender sus obras, ésta se desprende muy naturalmente de aquellos dos primeros libros de cuentos, como de todos los que siguen. Carlos Samayoa Chinchilla se inspira de hecho en una realidad exclusivamente guatemalteca, como lo muestra el epígrafe de la segunda edición de *Madre Milpa* (1950):

Para este libro dio volcanes, pájaros, flores, indios, lagos y caminos de leyenda  
La tierra de Guatemala<sup>20</sup>.

Esta segunda edición recopila los tres primeros libros de cuentos del autor, *Madre Milpa* (1934), *Cuatro suertes*<sup>21</sup> (1936) y *La casa de la muerta*<sup>22</sup> (1941). A esta obra mayor suceden dos otros libros: *Estampas de la Costa Grande*<sup>23</sup> (1954) y *Chapines de Ayer*<sup>24</sup> (1957). De ambos libros podemos hacer el mismo comentario que para los anteriores, como lo indica en su prólogo a las *Estampas* Alberto Velázquez:

---

<sup>19</sup> Ese aviso así como el del Consejo Superior Universitario están reproducidos en las páginas liminares de la primera edición de *Madre Milpa* (Tipografía Nacional, Guatemala 1934).

<sup>20</sup> C. SAMAYOA CHINCHILLA, *Madre Milpa. Cuentos y leyendas de Guatemala*, Tipografía Nacional, Guatemala 1950.

<sup>21</sup> ID., *Cuatro suertes. Leyendas de Guatemala*, Tipografía Nacional, Guatemala 1936.

<sup>22</sup> ID., *La casa de la muerta. Cuentos y leyendas de Guatemala*, Tipografía Nacional, Guatemala 1941.

<sup>23</sup> ID., *Estampas de la Costa Grande*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, San Salvador 1954.

<sup>24</sup> ID., *Chapines de ayer*, Tipografía Nacional, Guatemala 1957.

En resumen y tal como los tiempos y los imperativos autóctonos lo reclaman, se trata de un libro americano por los cuatro costados, específicamente istmeño, y guatemalteco en lo particular: un libro de nuestra tierra<sup>25</sup>.

Aquellas estampas nunca sobrepasan una doble página y presentan escenas de la vida cotidiana rural en Guatemala, acentuadas por la belleza de la naturaleza y amplificadas por la profundidad de las creencias ancestrales que animan a los personajes.

Con esa breve descripción de la obra de Samayoa Chinchilla, ya se nota su importante diversidad, una diversidad que a veces raya con la contradicción. Marta Casás Arzú afirma así que “a pesar de ser un autor que los críticos literarios le catalogan como respetuoso conocedor del mundo indígena y con una profunda devoción por el conocimiento de las culturas indígenas, su obra periodística se contradice con su obra literaria”<sup>26</sup>. En sus palabras, las tesis que defiende este autor en sus artículos hacen de él “uno de los máximos exponentes del pensamiento racial de la época”<sup>27</sup>. Cabe indicar que nos interesaremos exclusivamente a la obra literaria de Samayoa Chinchilla, y más específicamente a los cuentos de *Madre Milpa*, con lo cual podremos observar que este juicio no se aplica a los relatos de filiación indigenista que estudiaremos<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> ID., *Estampas de la Costa Grande*.

<sup>26</sup> CASÁS ARZÚ, “De la incógnita del indio al indio como sombra”, p. 395.

<sup>27</sup> Sin embargo, no coincidimos con el juicio de Casás Arzú acerca de “su crasa ignorancia sobre las culturas amerindias”: basta hojear el libro ya evocado, *Aproximación al arte maya*. También cabe precisar que los artículos sobre los que se apoya la autora tienen como fecha enero de 1937, mientras que la obra que acabamos de citar se publicó en 1964: puede ser que el pensamiento de Samayoa Chinchilla haya evolucionado durante aquel período, según un itinerario no menos sorprendente que el de Miguel Ángel Asturias desde su tesis “El problema social del indio” hasta sus obras maestras en las que demuestra una profunda comprensión de la cultura indígena de su país.

<sup>28</sup> Aunque sí podemos destacar una diferencia en el tratamiento de los personajes indígenas según la época en que el narrador los sitúa: a los personajes que pertenecen al tiempo precolombino les corresponde una descripción más positiva que a los protagonistas de cuentos

Desde el punto de vista estético, como lo hemos mencionado antes, Carlos Samayoa Chinchilla se emparenta con la “Generación de 1930” o “grupo Tepeu”, por el desarrollo de la acción en un medio rural y la preocupación por la condición del indígena. A esa esencia telúrica el autor integra una veta mítico-legendaria, lo que conduce Marco Antonio Barraza Arriola a dividir su obra en tres grandes tendencias:

Los asuntos que alimentan los cuentos de su obra *Madre Milpa* proceden de tres fuentes: la mítico-mágica de la era precolombina; la legendario- anecdótica de la época colonial y la rural-indígena del siglo XX. De las tres fuentes manifiesta tener un sólido conocimiento<sup>29</sup>.

La que nos ocupará en la última parte de ese trabajo será la primera de esas tres fuentes, cuya primera manifestación es el acercamiento a diferentes voces amerindias que proceden tanto del pasado como del presente, en la medida en que la herencia precolombina se mantiene muy viva en Guatemala.

#### *Voces amerindias en «Madre Milpa»*

Una de las especificidades de este libro de cuentos es la representación del uso no sólo del lenguaje propio de los indígenas guatemaltecos, con sus particularidades morfosintácticas – característica que encontramos en los escritores del grupo “Tepeu” –, sino también de palabras, frases y hasta párrafos enteros en un idioma indígena.

En varios cuentos los personajes se expresan directamente en lengua maya, lengua o bien evocada, o bien reproducida y traducida por la voz narrativa. Así, tenemos el caso de dos oraciones en dos cuentos diferentes, “Madre Milpa” y “El brujo de Chitzajay”, que aparecen en lengua indígena. “Madre Milpa”,

---

de la época actual que vienen caracterizados con elementos tópicos de la literatura indigenista (pobreza, analfabetismo, alcoholismo...). La postura del autor no deja de ser paternalista, pero su evidente conmiseración impide cualquier desprecio.

<sup>29</sup> M.A. BARRAZA ARRIOLA, *Antología de escritores del istmo centroamericano*, Clásicos Roxsil, Santa Tecla 2003, p. 81.

cuento epónimo del libro y que ocupa la primera posición en la edición príncipe, tiene por lo tanto un carácter programático. El personaje de Juan Yax Tercero después de hacer el servicio militar vuelve a su pueblo en el que siguen vigentes las costumbres milenarias de los mayas. Una mujer del pueblo, Micaila, se dirige a Dios con una oración en lengua indígena<sup>30</sup>:

*“Pancacoral catat güilcat taxaj Tiox al agüe chá aja gké genké erguarik cháan nemblaj krojak genké chachucal gemó guataxaj caguá qué chyé que kig turé gemó qué kajné gemoké coch aj kemelkonayé ré caj güé cakol chaguaj runá ren coquiró ta né”.*

(Padre nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu nombre. Venga a nos el tu reino, hágase tu voluntad, así en la tierra como en el cielo. El pan nuestro de cada día, dánoslo hoy, Señor, y perdónanos nuestras deudas así como nosotros perdonamos a nuestros deudores; y no nos dejes caer en tentación, mas líbranos, Señor, de todo mal, Amén)<sup>31</sup>.

La traducción en español aparece entre paréntesis después de la oración en lengua indígena, mientras ésta viene reproducida entre comillas para indicar que se tratan de palabras *dichas*, que tienen una existencia *material* en el espacio del cuento. La presencia de los paréntesis en torno a la traducción

---

<sup>30</sup> Resulta difícil determinar en qué idioma está enunciada aquella oración; la tesis más probable parece ser el quiché. En efecto Samayoa Chinchilla posee un conocimiento evidente de ese idioma, como lo demuestra el recurso al *Popol-Vuh*; por otra parte varios términos empleados en otros cuentos proceden del quiché. Sin embargo la transcripción del quiché en caracteres latinos es muy variable según los autores, de ahí la dificultad para encontrar correspondencias. Ximénez emplea en su *Gramática de la lengua quiché* el término “Tiox” para aludir a Dios; en un vocabulario de lengua quiché encontramos “catatit: tener dolor de los pecados” y de manera general “catat” para decir el dolor (en el texto aparece el término “catat”); “ah” o “aha” para querer (“aja” en el texto, siendo idéntica la pronunciación de la h y la jota, que podría corresponder a la voluntad de Dios). C.-E. BRASSEUR DE BOURBOURG, *Grammaire de la langue quiché, suivie d’un vocabulaire et du drame de Rabinal-Achi*, Arthus Bertrand, Paris 1862; D. DE BASSETA, *Vocabulario de lengua quiché*, UNAM, México 2005.

<sup>31</sup> C. SAMAYOA CHINCHILLA, *Madre Milpa. Cuentos y leyendas de Guatemala*, Editorial Universitaria, Guatemala 1965, p. 145.

indica que se trata, por una parte, de una mención secundaria respecto a la que precede, y por otra parte, de un indicio destinado al lector no conocedor de ese idioma indígena para que pueda captar el sentido de las palabras. Esa oración en castellano, aislada del resto de la narración, aparece como una traducción de un idioma maya al español; dicho de otro modo, el discurso fuente es el del idioma autóctono. Aunque el castellano sigue siendo la lengua dominante en los cuentos de *Madre Milpa*, estas observaciones permiten destacar cierta inversión ya que el discurso fuente es amerindio, traducido para que el lector que no domine esa lengua la pueda entender, mientras que tradicionalmente las oraciones estaban traducidas desde el castellano hacia las lenguas vernáculas para que las puedan entender las poblaciones que no hablaban el idioma de los conquistadores. Otro elemento que merece destacarse es la extensión misma del texto en lengua vernácula. Por lo común se insertan términos sueltos, pero muy raramente pasajes extensos como en este caso, lo cual traduce igualmente la importancia atribuida a la lengua autóctona.

Tal inversión se hace aún más evidente en el cuento “El brujo de Chitzajay”. Ese cuento procede del libro *Cuatro suertes* y está incluido en *Madre Milpa* a partir de la segunda edición de 1950. El joven narrador sigue a un indígena que le sirve de guía por los montes Cuchumatanes con el fin de encontrar la ubicación precisa de una mina de azogue. Acaban por encontrar al brujo de Chitzajay, único hombre en conocer con exactitud la localización de la fuente. Pero el brujo intenta desanimar al narrador y castigar a su guía que ha traicionado a los suyos al llevarlo hasta su rancho. La oración del brujo está en idioma jacalteca, luego traducida al español para el lector “no iniciado”. A través de ese uso que hace Samayoa Chinchilla de la traducción es evidente que la manipulación de las lenguas mayas en *Madre Milpa* sobrepasa una función meramente realista o folklórica; es “subversiva” en la medida en que se opone a la jerarquía comúnmente establecida entre el castellano entendido como lengua única, y los idiomas autóctonos reducidos a simples “dialectos” con valor decorativo. En el cuento que acabamos de estudiar, el idioma jacalteca se impone al narrador y al lector e influye en el desarrollo del cuento: tiene una verdadera función diegética.

La presencia de las lenguas amerindias no se reduce a algunos párrafos luego traducidos para el lector; para retomar la expresión de Dante Barrientos

Tecún, “habitan” el texto en español<sup>32</sup>: las palabras indígenas se mezclan con más o menos armonía con la lengua del autor, lo que tiene como efecto borrar la separación propia del regionalismo entre el lenguaje culto del autor y el de los personajes, a menudo estigmatizado. Es la evolución que siguen los narradores procedentes del regionalismo y confrontados a la modernidad literaria según Ángel Rama:

La que antes era la lengua de los personajes populares y, dentro del mismo texto, se oponía a la lengua del escritor o del narrador, invierte su posición jerárquica: en vez de ser la excepción y de singularizar al personaje sometido al escudriñamiento del escritor, pasa a ser la voz que narra, abarca así la totalidad del texto y ocupa el puesto del narrador manifestando su visión del mundo<sup>33</sup>.

De ahora en adelante el narrador “no procura imitar desde fuera un habla regional, sino elaborarla desde dentro con una finalidad artística”<sup>34</sup>. En *Madre Milpa* resulta difícil afirmar que tal inversión está completa, probablemente porque aunque fueron modificados luego, la mayoría de los textos son contemporáneos de los tanteos narrativos propios de aquel período. Sin embargo existen elementos que pertenecen a ese proceso de “transculturación” como lo llama Ángel Rama. Un ejemplo de la mezcla entre el español y las lenguas mayas se ve al final del cuento “La llamada”, cuando el narrador reproduce los pensamientos de un anciano emocionado al ver a su hijo trabajar la tierra:

El muchacho, el de mi carne y de mis huesos estará otra vez contento en su casa. Una mujer joven molerá la masa y servirá de beber todas las mañanas y tal

---

<sup>32</sup> D. BARRIENTOS TECÚN, “Modalidades del mestizaje y del multilingüismo en las literaturas centroamericanas. La voz de Luis Alfredo Arango (Guatemala, 1935-2001)”, *Ecrivains multilingues et écritures métisses: l'hospitalité des langues*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2007, p. 145.

<sup>33</sup> Á. RAMA, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo Veintiuno, México 1985, p. 42.

<sup>34</sup> *Ibi*, p. 43.

vez, si Dios quiere, un buen día en el rancho ¡amanecerá llorando un niño...!  
Un niño, un alájkotsí (pequeña flor), que será ¡sangre de mi propia sangre!  
El agrio grito del ave Xiqueripat mordía las grupas de los horizontes en fuga:  
¡Tú, Jurakán, vuelve tu rostro hacia nosotros y tráenos ese día de resplandor y  
grandeza en el que hemos de perpetuarnos! ¡Tú, que todo lo puedes, infunde el  
ser y la vida a nuestros hijos e hijas!  
¡Guakip utsil, guakip chomál! ¡Guakip cha alá, guakip chaalá, guakip chajolóm,  
guakip cha bak! (Seis favores, seis beneficios, seis sean tus hijas, seis sean tus  
hijos. Seis sean tus calaveras, seis sean tus huesos).  
¡Así, sea, Xiqueripat, bisabuelo-aguatit, noble señor antepasado de mi familia!<sup>35</sup>

El paso de la narración al ave Xiqueripat (ave pequeña conocida bajo el nombre de chotacabras y personaje del *Popol Vuh*) que representa a la vez el tótem y el antepasado de la familia, le da una dimensión sagrada a la palabra indígena, carácter sagrado representado por la anáfora de la cifra seis (“guakip”) y acentuado, en el texto en quiché por la aliteración en “ch” reproducida en la traducción en español por la aliteración en “s” en la cifra “seis”, el subjuntivo “sean” y la marca del plural. La transmisión de la voz indígena al antepasado sugiere la supervivencia de esa voz a lo largo de los siglos y le confiere una profundidad que va más allá de una mera ilustración de la persistencia de los idiomas mayas en la Guatemala rural del siglo XX: aquellas lenguas poseen un sentido y una riqueza ausentes del castellano.

Además del aspecto lingüístico, observamos otra modalidad de recuperación de voces amerindias en *Madre Milpa* mediante la explotación de motivos sacados del *Popol Vuh*. El *Libro del Consejo* reviste una importancia capital en la literatura guatemalteca del siglo XX. Considerado como la “Biblia de los mayas”, redescubierto en el siglo XIX, traducido varias veces a diversas lenguas – alemán, francés y castellano –, es fuente de inspiración para muchos autores guatemaltecos – no se puede pasar por alto la novela *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, que hace referencia a la creación del hombre quiché a partir de los granos del maíz. Carlos Samayoa Chinchilla no es una

---

<sup>35</sup> SAMAYOA CHINCHILLA, *Madre Milpa* (1965), p. 227.

excepción: Guillermo Putzeys Álvarez escribe en el prólogo a la edición de 1965 de *Madre Milpa*:

En la obra de Carlos Samayoa Chinchilla tienen primerísimo lugar las motivaciones derivadas del “Sagrado libro del consejo”, del *Popol-Vuh*<sup>36</sup>.

Tal influencia ya se puede observar al nivel de los títulos de algunos cuentos, como “Leyenda del Popol-Vuh” que transcribe la historia del manuscrito de Chichicastenango, o “El nacimiento del maíz” y “El mito del sagrado Pom” que remiten a episodios de la mitología quiché relatados en el *Popol Vuh*. Los tres cuentos se encuentran en la sección “Mitos prehispánicos” de la edición de 1965 de *Madre Milpa*. Entre paréntesis y debajo del título de esos dos cuentos el autor indica en qué parte de la obra se inspira para escribir aquellos mitos: el primero procede de la “séptima tradición” y el segundo de la “cuarta tradición”<sup>37</sup>. Es muy probable que el autor haya tenido un amplio conocimiento del *Popol Vuh*, como lo demuestra el capítulo dedicado a la literatura precolombina en su obra *Aproximación al arte maya*, en el cual manifiesta su admiración para con esa literatura:

Después de las razones aducidas y de las muestras presentadas, aunque en breve exposición, no podemos sino convenir en que los hombres del Continente americano, a pesar de su aislamiento, tuvieron antes del arribo de las tres carabelas de la historia, una corriente literaria que nacía de su sangre, que cruzaba sus tierras y llevaba en su oleaje, creencias, empeños, luchas, ensimismamientos, preguntas, amores y dolores de diversas razas. Esta corriente, al confundirse con la que vino del otro lado del Atlántico, no perdió su antiguo rumbo. Escondida a ratos, como el agua subterránea bajo las mieses de la colina, brota a menudo aquí y allá. Al cabo de cuatro siglos en los que una nueva fuerza de vida pretendió anularla, todavía se manifiesta en el pecho del hombre mestizo, como nostalgia de las épocas fenecidas, de los dioses muertos, y de las

---

<sup>36</sup> *Ibi*, prólogo, p. 11.

<sup>37</sup> Carlos Samayoa Chinchilla sigue la división preferida por J.A. Villacorta y F. Rodas en la edición del *Popol-Vuh* de 1927 de Sánchez & De Guise bajo el título *Manuscrito de Chichicastenango*.



luces que se apagaron para los abuelos indios, cuando el gran emperador Carlos V, incorporó a su corona el blanco sol de América<sup>38</sup>.

Ese comentario acerca de las reminiscencias de una literatura ancestral en el corazón de los guatemaltecos, descendientes de los quichés, da una clave de lectura para la interpretación del uso de motivos sacados del *Popol Vuh* en los cuentos de *Madre Milpa*: más que una voluntad de salvar la literatura precolombina de un eventual olvido o desinterés, es un movimiento profundo e involuntario, una llamada de la sangre y del espíritu para que resurja la historia de sus antepasados.

El cuento “El nacimiento del maíz” retoma el motivo de la creación del hombre quiché por los dioses formadores a partir del maíz, pero si el argumento central se mantiene el cuento es en realidad una amplificación de ese fragmento del *Popol Vuh*: lo que está contenido en nueve líneas del *Manuscrito de Chichicastenango* ocupa la totalidad del cuento, o sea cinco páginas. Se trata de una verdadera reescritura del texto primigenio, con la dimensión creadora que eso supone; para ilustrar nuestra declaración comparemos un extracto del *Popol Vuh* con un extracto del cuento:

Estos son los nombres de los animales que les proporcionaron la noticia de los alimentos: *yak, utiu, quel y joj*. Cuatro fueron los animales que trajeron la noticia de las mazorcas amarillas y de las mazorcas blancas, las que se encontraban en *Paxil*, y fueron a enseñarles el camino de *Paxil*<sup>39</sup>.

Fue entonces cuando el milenario Ixpiyacoc escogió los cuatro animales que debían llevar la gran noticia: el Yac (gato de monte), el Utiú (coyote), el Quel (la cotorra), y el Joj (el azacuán), y les dijo: «Hijos míos, id al encuentro de las muchedumbres que vienen en marcha por el rumbo norte y llevadles, con todo cuidado, estas semillas del grano

---

<sup>38</sup> SAMAYOA CHINCHILLA, *Aproximación al arte maya*, pp. 95-96.

<sup>39</sup> *Manuscrito de Chichicastenango (Popol Buj) – Séptima tradición*, J. ANTONIO VILLACORTA – FLAVIO RODAS (trads.), Sánchez & de Guise, Guatemala 1927. Edición electrónica disponible en <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/IbrAmerTxt.Spa0017>.

que de hoy en adelante ha de constituir su principal alimento y ser el formador de la masa con que se modelarán las piernas, los brazos y las cabezas de la nueva gente»<sup>40</sup>.

El autor retoma los animales mensajeros presentes en el *Popol Vuh* (aclarando su naturaleza) pero imagina además el discurso que les habría comunicado uno de los dioses formadores, Ixpiyacoc, para que lleven la noticia a las tribus de Paxil. El cuento se mantiene fiel al mito que reescribe – los personajes son los mismos, el acontecimiento principal sigue siendo la creación del hombre a partir de la materia prima del maíz – a la vez que introduce una nueva versión de ese mito, una versión amplificadora que conduce a su revalorización en la conclusión del texto:

De esta manera fue cómo, en una de las memorables mañanas de la infancia de América, fue creada la planta de maíz.

El milagro de su vigor dormirá siempre en los cimientos de todas las ciudades del Nuevo Mundo, en la fortaleza de sus varones y en la fecundidad de sus hembras. Él es, ha sido y será, el más valioso presente que, por medio de su raza, hicieron a los hombres los supremos derramadores y mantenedores de la vida: Alom y Cajolom<sup>41</sup>.

El cuento “El mito del sagrado Pom” también retoma un episodio del *Popol Vuh*, la historia de la joven Ixquic, futura madre de los dioses gemelos Hunahpú e Xbalamké, que la curiosidad conduce hasta el pie de un árbol mágico cuyos frutos son calaveras; una de ellas fecunda a la muchacha con un salivazo en la palma de su mano. Cuando su padre, Cuchumaquic, descubre el embarazo de la joven quiere que la sacrifiquen los servidores de Xibalbá pero Ixquic logra convencerlos de colocar la savia del árbol mágico en el jarro en el que tenían que poner su corazón. La savia coagula y toma la forma de un

---

<sup>40</sup> SAMAYOA CHINCHILLA, *Madre Milpa* (1965), p. 25.

<sup>41</sup> *Ibi*, p. 26.

corazón, así el padre de la muchacha está engañado pues creyendo quemar el corazón de su hija, está quemando la savia de aquel árbol, cuyo humo adormece a los señores de Xibalbá, lo que le permite a Ixquic escapar. La recuperación del mito es mucho más fiel al texto del *Popol Vuh* en este cuento que en el relato anterior: algunos fragmentos de frases están reproducidos de forma idéntica y las estructuras reiterativas, muy empleadas en el *Libro del Consejo*, están también presentes a lo largo del texto. Esa composición, más que una reescritura – como era el caso en el cuento “El nacimiento del maíz” – es una variación del mito de Ixquic. El autor se inspiró en lo que eran originalmente las historias contadas en el *Popol Vuh*: una tradición oral transmitida de generación en generación mediante procedimientos mnemotécnicos que facilitan la memorización de los episodios<sup>42</sup>. El cambio más importante aportado al mito de Ixquic – además de las variaciones en el texto – es estructural: el cuento se divide en cuatro “prodigios”: el salivazo de la calavera en la mano de Ixquic, el embarazo de ésta, la coagulación de la savia en el jarro y la combustión del copal-pom.

Para terminar evocaremos una tercera modalidad de reescritura del *Popol Vuh* en el cuento titulado, precisamente, “Leyenda del Popol-Vuh”. Esa composición tiene un carácter híbrido pues pertenece a la vez al género teatral y al género narrativo. Los personajes, mencionados en cursiva cuando toman la palabra, aparecen en una nómina al principio del relato. Esa nómina sólo menciona a los cuatro personajes principales del cuento, los verdaderos “actores” de la historia: “el indio loco”, “el fraile absorto”, “el elegido de la raza” y “el brujo del envoltorio”, mientras que a lo largo del texto también intervienen “una joven india”, “el pueblo de Gumarkaaj”, “el tigre” y “luna del

---

<sup>42</sup> “El *Popol Vuh* fue conservado en forma de tradición oral, hasta mediados del siglo XVI, época en que, según registran los investigadores, es puesto en escritura por un indígena, en lengua quiché y caracteres latinos, a través de un proceso que transformó la oralidad en escritura maya-quiché. Este proceso de transición, como toda puesta en escritura de la oralidad, tuvo consecuencias múltiples, sobre todo a nivel de las estructuras mentales individuales y sociales. No hay que olvidar que el pensamiento en las culturas orales se relaciona de un modo enteramente propio con el sonido”. P. HENRÍQUEZ PUENTES, “Oralidad y teatralidad en el *Popol Vuh*”, *Acta literaria* [online], 2003, 2, p. 47.

quiché”. “Leyenda del Popol-Vuh” reconstituye la leyenda del manuscrito del *Libro del Consejo* a partir de los pocos elementos que se han podido identificar con certeza: la transcripción del texto por un hombre quiché (que algunos investigadores han identificado como Diego Reinoso o Reynoso), después de la llegada de los conquistadores, con el propósito de conservar la historia de su pueblo y de su cultura antes de que los Españoles destruyan sus últimas manifestaciones, y el descubrimiento del manuscrito dos siglos más tarde por el fraile Ximénez que realizó la transcripción y la primera traducción del *Popol Vuh*<sup>43</sup>. Ambos personajes históricos se identifican fácilmente en el cuento con “el elegido de la raza” y “el fraile absorto”. Todas las incertidumbres acerca de la génesis, la transmisión y el descubrimiento del manuscrito ofrecen bastante materia como para construir una historia: es lo que hace Samayoa Chinchilla al añadir dos personajes claves, “el indio loco”, quien recibe la profecía de la destrucción futura de Gumarkaa, y que se habría cruzado en el camino del futuro transcriptor del *Libro del Consejo*, siendo éste niño aún, impactando profundamente su espíritu; y “el brujo del envoltorio”, último descendiente de un linaje de sabios quichés que le entrega el manuscrito al hermano Ximénez, cuyo interés por la cultura maya se conocía. Ante los ojos del lector-espectador, los diferentes cuadros por los cuales se desarrollan los acontecimientos claves de esa leyenda del *Popol Vuh* cobran vida y se animan en un equilibrio entre diálogos de los personajes y descripciones del narrador.

Samayoa Chinchilla utiliza la traducción de Adrián Recinos<sup>44</sup> para la mayoría de sus citas; entre las citas la voz narrativa se apropia pasajes del *Popol Vuh* que parafrasea o condensa en una prosa poética:

---

<sup>43</sup> *Popol Vuh* (Estudio introductorio de María Rosa Pin Guerrero), Libresa, Quito 1995.

<sup>44</sup> Es interesante notar que en la primera versión del cuento, publicado en 1936 en *Cuatro Suertes*, Samayoa Chinchilla utiliza la traducción de Ximénez pues la de Recinos todavía no había salido a luz (se publica en 1947). En cambio la traducción elegida por el autor de la primera frase del *Popol Vuh* es la de Villacorta y Rodas, de 1927, en ambas versiones del cuento. Es probable que el autor, conocedor del quiché, se haya formado su propia opinión sobre las traducciones más apropiadas del texto entre las realizadas por diferentes especialistas. Actualmente existe una traducción más reciente y muy reconocida, la de E. SAM COLOP, *Popol*

Luego, entre los rugidos de los volcanes que hacen temblar la tierra y a media noche iluminan el lomo de los mares con el resplandor de sus erupciones; bajo el soplo del misterio y del aliento con que se inician los milenios, los Dioses de América comienzan a tejer con la vida y con la muerte en el bastidor de las inmensidades<sup>45</sup>.

En este cuento no se trata de las historias contenidas en el *Popol Vuh*, sino de la historia del mismo *Libro del Consejo*, como receptáculo de una cultura destruida por los conquistadores, y de la puesta en escritura de aquella “historia de historias”: la *mise en abyme* del cuento se redobra en la última cita de la última frase del *Popol Vuh* que marca al mismo tiempo el final del reino Quiché, el final del *Popol Vuh* y el final del cuento:

«Xere curi mi ix utxinic chi cojonel Quiché Santa Cruz u bi.»

(De esta manera acabó todo lo que había en este lugar, Quiché, llamado Santa Cruz)<sup>46</sup>.

La precisión de los elementos históricos y literarios en torno al *Popol Vuh* no oculta la calidad literaria de aquellas composiciones en las cuales el autor deja resurgir las voces del pasado y las actualiza en la revalorización de los mitos y la literatura precolombina. Esa parte de la obra es realmente fundadora: los diversos dioses y personajes del *Popol Vuh*, sus motivos, vuelven a aparecer en los cuentos de las demás secciones como las manifestaciones de un sustrato cultural cuyos contornos han dibujado las composiciones que acabamos de estudiar.

---

*Wuj. Traducción al español y notas de Sam Colop*, Cholsamaj, Guatemala 2008. Se trata de una versión poética.

<sup>45</sup> SAMAYOA CHINCHILLA, *Madre Milpa* (1965), p. 49.

<sup>46</sup> *Ibi*, p. 56.

*Consideraciones finales*

A través de estos elementos de reflexión, notamos que Carlos Samayoa Chinchilla participa en la tarea que quiso realizar el grupo “Tepeu”, así como al amplio movimiento del “viaje tierra adentro”, que anima la literatura hispanoamericana en la primera mitad del siglo XX con diferentes orientaciones. Sin embargo lo hace con originalidad y autenticidad gracias a sus amplios conocimientos de la cultura maya y de las lenguas autóctonas, cuyo empleo en sus cuentos revela una postura “subversiva” respecto a las normas literarias establecidas. Si bien Carlos Samayoa Chinchilla no fue un escritor de la ruptura, participó sin lugar a dudas a la amplia tarea de renovación que emprendieron los de la “Generación de 1930” con un acercamiento novedoso al indígena como personaje y a la cultura maya como referente común de la historia y el imaginario guatemaltecos.

## EL DOBLEZ EN «ÁLBUM DE FAMILIA» DE ROSARIO CASTELLANOS

POL POPOVIC KARIC  
(Tecnológico de Monterrey)

**Resumen:** En este ensayo sobre los relatos de la colección *Álbum de familia* de Rosario Castellanos, se analizarán diversos aspectos del doblez. Las relaciones polivalentes entre la apariencia y el trasfondo, al igual que entre la autenticidad y el engaño, se verán reflejadas en tres relatos y se establecerán lazos comparativos entre ellos. Este trabajo busca mostrar la multiplicidad de las dobleces y su capacidad de evolucionar a lo largo de los cuentos: “Lección de cocina”, “Cabecita blanca” y “Domingo”.

**Palabras clave:** Literatura mexicana – Rosario Castellanos – *Álbum de familia* y doblez.

**Abstract:** **Duplicity in «Álbum de familia» by Rosario Castellanos.** This essay focuses on the collection of short stories *Family Album* by Rosario Castellanos and shows different aspects of duplicity. Polyvalent relations between appearance and reality, as well as between authenticity and pretense, will be analyzed and compared. The essay tries to illustrate diverse manifestations of duplicity and their capacity to evolve in the narrative progression of: “Cooking lesson”, “Gray hair” and “Sunday”.

**Key words:** Mexican literature – Rosario Castellanos – *Family album* and duplicity.

Las narradoras y las protagonistas de la colección de relatos *Álbum de familia*<sup>1</sup> usan el doblez como una lente a través de la cual observan su entorno. Esta visión panorámica de la sociedad y de sus situaciones individuales prepara a las

---

<sup>1</sup> R. CASTELLANOS, *Álbum de familia*, Joaquín Mortiz, México 1977. Todas las citas se refieren a esta edición.

protagonistas para la individualización como cocinera, anfitriona y esposa en los cuentos “Lección de cocina”, “Domingo” y “Cabecita blanca”.

El doblez no es un engaño o auto engaño que nace en el comportamiento y en las reflexiones de las protagonistas acompañadas de las narradoras. Este concepto surge inicialmente del contexto social y toma su forma específica a través de las actividades y cavilaciones de sus personajes. Así que las protagonistas no son las inventoras del doblez sino el medio de sus representaciones sociales.

#### *«Lección de cocina»*

Al ponerse el delantal, la protagonista da el primer paso en su intento de cumplir con la tarea de preparar la cena para su esposo. El simbolismo de este atuendo galvaniza la confianza de la mujer que intentará transformar el “cadáver” (21) en un platillo delicioso. Así como da una nueva forma a su apariencia, trocando su vestimenta de oficinista en la de cocinera, ella espera hacer lo mismo con este trozo de carne. Transformar el trozo de un “cadáver” en un platillo se vuelve su desafío.

En esta sección, veremos como la mutación en la apariencia de la cocinera corresponde a la transformación del bistec; así como la manera en que los cambios en la apariencia de la protagonista y en la naturaleza de la vianda reflejan el doblez. En otros términos, el doblez que implica la diferencia entre la apariencia y el trasfondo se despliega de manera simultánea con los cambios causados por la cocción y el ponerse el delantal. Así, la protagonista y la vianda despliegan distintas facetas de sus existencias durante una experiencia culinaria.

En aras de su propia inexperiencia y confusos pensamientos que surgen durante la preparación del bistec, la mujer intenta desempeñar las funciones del ama de casa que había sustituido con las actividades profesionales. Como el mandil encaja en el entorno de la cocina, la esposa empieza a creer que también sus quehaceres darán fruto en el arte culinario. El simbolismo del delantal motiva y da esperanzas al ama de casa en el cumplimiento de sus intenciones.

Sin embargo, al fundar su utilidad en la estética, el delantal se vuelve un autoengaño consumado por la mujer para crearse la ilusión de ser una cocinera.



Sus constantes recuerdos del marido, que regresa al hogar luego de un ajetreado día, enfatizan la importancia de la cena. Paulatinamente, su labor culinaria se transforma en el medio de preservar su matrimonio.

En su función de medio, el delantal se asemeja a un capote con que la cocinera torea a sus faenas domésticas para dar una estocada mortal al bistec y ofrecer un lugar idílico a su esposo. El libro de cocina, las especias y el misterioso delantal parecen funcionar hasta que la inexperiencia tome las riendas del proceso para transformar la carne en carbón y sus planes en humo de bistec.

El uso del delantal como un artefacto de creación ilusoria surge de la brecha que se abre entre la realidad y los deseos de la protagonista. Sin embargo, el lector se da cuenta que la “carbonización de la carne” y la consecuente invitación de su esposo a salir a un restaurante pudo haber sido un plan orquestado desde el principio y no el resultado de un error culinario. De cualquier modo, en la casa o en el restaurante, la pareja preserva el núcleo familiar que el ama de casa busca. En ambos casos, la pareja permanece unida alrededor de una cena.

Sin embargo, la “hazaña culinaria” se transforma en un antídoto de la preservación del seno familiar. El mero fin de conservar la presencia del esposo a su lado se vuelve problemático. A través de los recuerdos y las reflexiones de la mujer, una sombra se extiende de la cocina a su relación conyugal suscitando preguntas sobre su matrimonio.

Luego de una caudalosa confluencia de intentos de convertirse en una buena cocinera, se cuaja una imagen dolorosa del matrimonio en el monólogo interior de la misma. Ella se visualiza como presa de distintos impulsos del hombre y de las normas sociales: atada “de pies y manos” (14) por las responsabilidades maternas, engañada y reducida al silencio por el esposo, lastimada en el lecho matrimonial, entre otras imágenes. El lector se da cuenta que el delantal apretado extrae la amargura y la transforma en el bistec carbonizado. Así se desarrolla una dinámica tanto entre lo externo y lo interno, como entre lo concreto y lo afectivo.

Una sensación escalofriante nace de la coincidencia entre el bistec que se achicharra en el comal y su propia carne que su esposo cubre como una “lápida” (14). La noción del “cadáver” adjudicada anteriormente al bistec se

asocia ahora con la mujer. Esta lúgubre relación da la impresión de asistir a una lección de cremación y sepultura en lugar de una de cocina.

La faena culinaria y las cavilaciones de la protagonista forman un acordeón cuyos teclados representan la carne de res y el cuerpo de la mujer. Al componer sus aires lúgubres, el instrumento confunde la carne bovina con la humana y las somete a un proceso de carbonización. Las remembranzas femeninas sobre su cuerpo quemado por el sol estival y martirizado por su esposo contribuyen a esta imagen del sacrificio por la hoguera que sufre el bistec<sup>2</sup>.

El tormento de la mujer es complejo, además de transformarse en el objeto martirizado – que representa el bistec –, ella desempeña el papel de su propio verdugo. Su flujo de conciencia da una extensión atemporal a su dolor; lo extiende indefinidamente hacia el pasado y el futuro. Su mente no encuentra una solución a su problemática, mientras las imágenes de la vida pasada y de la futura se reproducen. En este contexto, el delantal toma la forma de un uniforme de verdugo que administra la pena basada en el recuerdo de su dueña.

En un momento, la señora pensó en el divorcio pero la idea fue inmediatamente retirada por el sentido de responsabilidad familiar, pérdida de fondos y amistades, hasta el gusto de tomar el café en su casa quedaría suprimido. Sin embargo, la efímera idea del divorcio contrasta con la intensión de agradar a su esposo y crearle un ámbito acogedor. La idea de separarse definitivamente de él resquebraja la noción del seno familiar.

El lector siente el descarrilamiento de una actividad culinaria, relacionada con el fortalecimiento del núcleo familiar, hacia el cumplimiento de una obligación bajo las chispas candentes de su memoria. La lección de cocina pierde su función familiar y refleja el malestar. Al abrir la puerta de la cocina, se entreabre la caja de Pandora de la que se filtra el humo de la vida pasada.

A pesar del trasfondo doloroso de la experiencia culinaria, ésta llega – por lo menos tentativamente – a aclarar la situación de la protagonista. Aunque la faena haya llenado la cocina de humo, también le abrió la ventana al mundo.

---

<sup>2</sup> Véase E. FRANCO, “Dialéctica vida y muerte”, en *Rosario Castellanos. Semblanza psicoanalítica*, Plaza y Janés, México 1984.

La visualización de distintas escenas de su existencia – yuxtapuestas a las normas sociales como la adopción del apellido de su esposo – permite a la protagonista consumir su desengaño.

Las dudas que tenía sobre la preparación del bistec resultan una metáfora de la incertidumbre sobre su vida. La cocina ha servido como modelo de su existencia que le ha permitido entender mejor su situación. Al retomar los momentos y los aspectos clave de su vida – como la boda, la responsabilidad materna, los deberes conyugales, la cocina, entre otros –, se da cuenta de su insatisfacción con la misma<sup>3</sup>.

El lector no recibe ninguna información sobre el comportamiento del marido y la hipótesis de que su esposa logre controlarlo con la preparación de la cena, particularmente luego de un fallido intento de asar el bistec. Sin embargo, ella demuestra una agilidad mental que le permite elaborar distintas opciones en poco tiempo y con gran destreza. El ejercicio de su astucia se conjuga con la sabiduría de sus ancestros femeninos que han logrado moldear y domar a sus esposos: “[...] me garantiza el triunfo por la sinuosa vía que recorrieron mis antepasadas, las humildes, las que no abrían los labios sino para asentir, y lograron la obediencia ajena hasta al más irracional de sus caprichos” (21).

Para ofuscar la mente de su esposo y darle una lección conyugal, ella no permite que la carne carbonizada se convierta en un fracaso y la transforma en un chantaje sentimental: “Yo exageraré mi compunción para incitarlo a la magnanimidad” (19). Así, el esposo se verá a la vez obligado a consolar a la guardiana de su hogar y a invitarla a cenar fuera de la casa.

La protagonista se nutre de la sabiduría de sus antepasadas<sup>4</sup> y logra invertir el sentido del proverbio que sugiere que “la esposa llega al corazón del esposo a través de su estómago”. En “Lección de cocina”, ella primero llena el corazón

---

<sup>3</sup> Véase P. RICCEUR, “Los juegos con el tiempo”, en *Tiempo y narración II*, Siglo Veintiuno, México 1998.

<sup>4</sup> Véase A. OCAMPO, “Rosario Castellanos y la mujer mexicana”, *Homenaje a Rosario Castellanos*, Cuadernos de Literatura 4, UIA, México 1985.

conmovido de su esposo con su aflicción y luego deja que el restaurante se encargue de su estómago.

El relato parece acuñar de manera cómica un nuevo refrán: cuando la cocina falla, la sabiduría femenina gana. La estrategia usada en esta escapatoria se basa en el doblez que la protagonista implementó para sacarla de apuros y llenar a su esposo de afectos y comida. El estereotipo sobre la responsabilidad culinaria de la esposa fue modificado por la herencia de la sabiduría femenina.

«*Domingo*»

Una mota de polvo abre el relato “Domingo” e introduce el doblez en la narrativa. A diferencia del delantal en “Lección de cocina”, la mota no es un aliado ni un utensilio de la protagonista. La aparición de la partícula depende de su propia voluntad y adquiere su identidad gracias a la capacidad de sabotear a Edith quien organiza una reunión dominical. Su carácter sigiloso, relacionado con lo visible y lo invisible, esboza la naturaleza del doblez.

El tamaño y el carácter de la mota de polvo le dan el aspecto de un virus en la mente del lector, ella permanece desapercibida hasta que sus síntomas se manifiesten. Pasa a la acción de improviso y deja a sus víctimas atónitas. La capacidad de camuflarse y sorprender brota de su pequeñez. Su acto de prestidigitación, o de aparición inesperada, pondría en duda la destreza de la anfitriona en el aseo de la casa. En el contexto de la reunión dominical, el éxito de una significaría la derrota de la otra. Así se establece la adversidad entre las dos:

Edith lanzó en torno suyo una mirada crítica, escrutadora. En vano se mantuvo al acecho de la aparición de esa mota de polvo que se esconde siempre a los ojos de la más suspicaz ama de casa y se hace evidente en cuanto llega la primera visita (23).

Además del tamaño, la capacidad dañina de la mota proviene de sus características humanas: se oculta, engaña y lastima. Éstas son también algunas particularidades de los invitados, parece que la partícula los imita para integrarse en el grupo y confundirse con ellos. Como si fuera una estrategia

planeada, el corpúsculo se asemeja al entorno para camuflarse de manera social y estética.

Además de compartir la misma idiosincrasia con los invitados, el corpúsculo se revela más humano que ellos. Los que concurrieron a la recepción se ven apagados y somnolientos. Se quedan tirados en sus asientos y se quejan de sus matrimonios, de la escasez de fondos, del aburrimiento, entre otros inconvenientes de la vida. Ellos se asemejan más a un objeto inerte que la mota que se muestra vibrante de energía y capaz de sorprender.

En el caso de que el corpúsculo aparezca, dejaría una mancha indeleble en la recepción dominical y en el ego de Edith. Debido a este potencial dañino, la presencia de la mota no es evocada por la protagonista quien prefiere mantener su existencia en secreto ante el lector y su propia mente. Sin embargo, la narradora devela los esfuerzos de la anfitriona por neutralizar a su enemiga: “En vano se mantuvo al acecho de la aparición de esa mota de polvo que se esconde siempre a los ojos de la más suspicaz ama de casa y se hace evidente en cuanto llega la primera visita. Nada. La alfombra impecable [...]” (23). Así, la narradora revela el carácter de la mota, es invisible pero presente y presta para arruinar el ambiente festivo. Su ausencia adormece la cautela de la anfitriona y en el momento indicado acaso saldrá de su escondite para arruinar la reunión.

Al otro extremo del relato, en su cierre, Jorge manifiesta otro tipo de doblez a través de un contacto equívoco con Edith:

—¿Contenta?

Jorge le había puesto una mano fraternal sobre el hombro, pero había en su pregunta cierto dejo de reproche, como si la alegría de los demás fuera un insulto a su propia pena (38).

Al igual que la táctica de la mota de polvo, basada en la aparición y la desaparición, Jorge manifiesta dos tendencias opuestas en el contacto con la anfitriona. Su mano manda un mensaje de amistad y su voz una recriminación oculta por la felicidad de sus compañeros. Según Jorge, éstos no toman en consideración su sufrimiento que fue ocasionado por un divorcio y una vida vacía de afectos.

La mota y Jorge forman una pareja que hace el vaivén en sentidos opuestos. Primero, desempeñan un papel neutro o positivo – ausencia de una y el gesto fraternal del otro –; y luego, uno negativo – la posibilidad de arruinar la recepción y el reproche –. El corpúsculo y el invitado adoptan el doblez en que la manifestación inicial es contraria a la segunda; y ésta se escuda en la primera<sup>5</sup>.

El efecto producido por Jorge y el potencial de la mota coinciden en su impacto negativo sobre Edith aunque exista una diferencia en sus naturalezas. Desde la perspectiva de la narradora, la mota actúa de manera consciente – se esconde y se hace evidente en el momento apropiado –; mientras Jorge parece hacerlo de forma inconsciente. Incluso, el lector siente que el invitado es aguijoneado por el estado festivo del entorno y su reproche se da de manera automática: “como si la alegría de los demás fuera un insulto a su propia pena” (38).

Es posible que la falta de intencionalidad en el reproche de Jorge sea la razón por la cual la anfitriona no busca su exclusión de la recepción. Ella adopta “un tono neutro” (38) para responder a su lacónica pregunta. Así, Edith mantiene un contacto cordial con su invitado sin profundizar en sus sentimientos individuales. Su comunicación permanece estancada y distante.

A diferencia de Jorge, el corpúsculo está dotado de una energía malevolente que despierta la cautela de Edith. La partícula transfiere a la protagonista su energía amenazándola con su aparición. La anfitriona emplea todas sus astucias para inspeccionar su casa en búsqueda de su contrincante. Aunque la mota sea un objeto, tiene la capacidad de estimular y avivar a Edith.

En su interacción con la gente, la anfitriona no manifiesta los impulsos de cautela y miedo como los manifestó al inicio del cuento cuando se enfrentó con la potencial invasora de su casa. La gente le parece menos amenazante e intrigante que la partícula. Ella controla los comportamientos de los invitados porque los conoce y prevé sus “jugadas”, mientras la mota yace fuera de su alcance y su aparición permanece imprevisible.

---

<sup>5</sup> Véase A. KENNY, *Action, Emotion and Will*, Routledge and Kegan Paul, London 1963.

Aunque la partícula posea la energía y la intencionalidad, no puede mandar una doble señal. No es capaz de emitir un mensaje dotado a la vez de amistad y de reproche. Este tipo de doblez es propio de Jorge y acaso de otros invitados. En este ámbito, el corpúsculo no puede competir con los humanos cuya mente se presta por excelencia al envío de múltiples y contradictorios mensajes.

Al igual que Jorge, Edith muestra un doble fondo en su comportamiento social. Siente la ponzoña del reproche pero su postura proyecta una imagen de placidez. Continúa desempeñando sus funciones de anfitriona y encierra dentro de sí la amargura que su invitado proyectó. De esta manera, la mujer cumple con su función de organizadora de la reunión poniéndose a tono con sus invitados y así mantiene en pie el equilibrio social.

La anfitriona nunca se concientiza de su doblez personal pero identifica el de los demás. El doble fondo de Jorge se reproduce entre los invitados; las palabras amistosas, confesiones íntimas y réplicas pícaras – con las cuales había iniciado la recepción – se ensombrecen. Edith se da cuenta que la cordialidad es el producto de una actuación y que ella está sola a pesar de sus amables invitados: “Se vio a sí misma excluida de la intimidad de Carlos y Lucrecia, del dolor de Jorge, del juego de los otros” (46).

La perfidia de la mota y el doblez de Jorge, colocados al inicio y al final del relato, ponen entre paréntesis el propósito de la reunión dominical. Dentro de este trecho encerrado, la anfitriona cambia de perspectivas y estados psíquicos. Su mente hace un vaivén entre el presente y los sucesos clave del pasado. Su estado mental oscila entre la preparación optimista de la reunión y la decepción posterior, entre las relaciones amistosas y su ausencia, entre la alegría y la decepción.

El lector se acuerda de la anticipación optimista de la anfitriona: “un domingo pródigo en acontecimientos emocionantes, en sorpresas que se agotaban en un sorbo, en leves cosquilleos a su vanidad de mujer, de anfitriona, de artista incipiente” (27). La esperanza de Edith se transforma en un desengaño causado por su soledad. Rodeada de gente pero sola, Edith es menos viva y está más escondida que la mota de polvo.

A lo largo de la reunión, la anfitriona se ha vuelto tan común que sus invitados ya no encuentran ningún interés en su comportamiento ni palabras. Su popularidad burbujeante, atestiguada al inicio de la reunión, se ha fundido

como los cubos de hielo olvidados en los vasos de sus convidados. Al igual que Edith tomaba más interés en las etiquetas de las botellas regaladas que en la conversación de sus invitados; al final de la reunión, ellos prefieren entretenerse en corrillos que interactuar con la anfitriona. De cierta manera, se reitera el principio de exclusión. Al inicio de la tertulia, la anfitriona se aísla en su mundo; y al final de la misma, los invitados la excluyen de su plática.

La ausencia de interés en los invitados la empuja a adentrarse en los confines del pasado en búsqueda de la afectividad que podría colmar el vacío creciente de este domingo. Su mente tropieza en varias ocasiones con los hombres que han marcado su vida, Rafael y Carlos. Los dos tuvieron la misma función, le ayudaron a superar los desengaños. De tal manera que Carlos la apoyó durante la traumática experiencia causada por la separación con su esposo Rafael quien a su vez le sirvió de consuelo en una crisis amorosa anterior<sup>6</sup>.

El paradigma de esperanza y desengaño se reitera una y otra vez. El entorno inmediato así como el pasado proveen el mismo movimiento de la esperanza a la desilusión. La protagonista no encuentra una escapatoria de la soledad que la consume. Ha sido expulsada “del juego de los otros” (46) al igual que de sus recuerdos por una secuencia de desaciertos.

En los últimos párrafos del relato, la protagonista parece realizar un acto de prestidigitación. Se desprende de la fuerza gravitacional de la gente que la rodea y se escabulle mentalmente de la reunión. Los invitados se diluyen en un rumor general, los recuerdos de sus desamores desaparecen, mientras la mota de polvo y Jorge caen en el desinterés. Así, el alma de la anfitriona sale de la jaula magna.

Edith ha buscado un anclaje mental y el remedio a su vacío interno en los demás, mientras la solución se encontraba más cerca de lo que pensaba. El pantalón de pana y el sweater viejo le recuerdan que el ocaso del domingo anuncia la llegada del lunes; y mañana, vestida con la misma ropa, se zambullirá en un nuevo mundo: el de la pintura. El lienzo colgado en el caballete le servirá

---

<sup>6</sup> Véase S. SHOEMAKER, *Self-knowledge and Self-identity*, Cornell University Press, Ithaca 1963.



como una ventana de escape del doblez humano. En su mente, el cuadro humano de la reunión fue remplazado con el artístico.

La aparición del lienzo representa una imagen invertida de la mota de polvo. Mientras la partícula constituye una amenaza, la tela representa la salvación de la protagonista. Una la expone y la otra la esconde. El trueque entre la mota de polvo y el lienzo da fruto, el entusiasmo de Edith brota del último párrafo como si éste fuera un cuadro impresionista. Su mente se enfoca en la creación artística y en la inspección de sus hortensias, mientras los invitados quedan relegados al segundo plano.

### *«Cabecita blanca»*

Este relato se construye alrededor de los deberes y poderes de una esposa. Su trama se teje con los hilos que pertenecen principalmente a dos generaciones de mujeres que se urden con los del señor de la casa. La voz de la narradora es dominante aunque permanezca fuertemente teñida de las mentalidades de los personajes que describe. Estas voces no se manifiestan individualmente, constantemente interactúan unas con otras sin dejar de ser marcadas por el tinte cultural de su época. Como cada protagonista a la vez lucha por su espacio personal dentro del hogar y posa ante el espejo social, sus reacciones y pensamientos se complican a tal punto que el lector a menudo no puede adivinar si se trata del doblez o de sus posturas auténticas.

La perspectiva de la joven sobre la naturaleza de los hombres surge de la conversación con su madre. Así se presenta la línea divisoria entre dos géneros que nunca se difumina en el relato. La ausencia física del hombre se manifiesta de manera patente. Éste será objeto del análisis, recuerdos y contemplaciones pero permanece ausente del círculo de la confidencialidad femenina.

La ausencia del hombre refuerza los lazos de intimidad entre madre e hija. Éste aparece pintado de colores enemigos y las mujeres cierran filas para levantar un baluarte en defensa propia. Como las filas de los dos campos son bien definidas, la madre y la hija se unen en su necesidad de resistir los embates masculinos.

La conversación entre estas mujeres cobra el matiz de la intimidad femenina porque se enfoca en la tarea de desvestir a la joven. La faena de bajar

el cierre se vuelve un asunto confidencial que se desarrolla en torno a la corporalidad de la hija. Así que el cuerpo de la joven ocupa el lugar central de la discusión sin que las dos mujeres lo mencionen explícitamente.

La madre introduce la incertidumbre en el porvenir de su hija anticipando hipotéticamente la imposibilidad de ayudarle con el cierre de su vestido en el futuro por su vejez:

—Mamá, ayúdame a bajar el cierre, por favor.

La señora Justina hizo lo que le pedía Lupe y no desaprovechó la ocasión de ponderar una importancia que sus hijos tendían a disminuir.

—El día en que yo te falte... (49).

En una réplica casi automática, la hija expone el doblez de los hombres respecto a las mujeres y su capacidad personal no sólo de enfrentarlos sino de usarlos también para las tareas que ahora cumple su madre: “Siempre habrá algún acomedido ¿no crees? Que me baje el cierre aunque no sea más que por interés de los regalos que yo le dé” (49).

La hija se desvía del tema de tiempo que propuso su madre y se encamina en el sentido de la sexualidad sin perder de vista el cierre que inició la conversación. Además de saber que los hombres son capaces de un doblez para llegar a sus fines, la hija usa esta pérfida tendencia masculina para conseguir un servicio de “baja-cierres” (50) y liquidar su deuda con ellos inmediatamente. Primero consigue la ayuda y luego devuelve el favor con “regalos” (49).

Queda incierta la posibilidad de una reciprocidad sensual durante el intercambio de “regalos” pero la hija y la madre no tocan este punto delicado. A pesar de una referencia a la intimidad, la noción de la sensualidad o placer queda en el cuerpo de las mujeres. Por otro lado, el comentario de la hija parece práctico y fuertemente marcado por el conocimiento de ambos géneros: el doblez de los hombres y la sutileza de las mujeres<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Véase R. SÁNCHEZ, “Hermenéutica y comprensión”, *Derecho y seguridad pública*, Universidad de Guadalajara/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Guadalajara 2007.

El lector se percata que al exponer una astucia del género opuesto, la joven sube de rango en su propio campo. La hija muestra cierta agilidad mental y astucia femenina para ganarse el respeto de la madre. Develando los secretos masculinos, la joven pasa por un proceso de individuación. Al igual que con un aprieto con el cierre, la hija alude a su capacidad de enfrentar a los hombres y las dificultades que el destino le propicie.

En una confluencia de voces pertenecientes a la madre, a la hija y a la narradora, la temática del doblez masculino se vierte en el molde femenino. Así como el hombre tiende a expresar una actitud para lograr su meta, la madre tiene que manifestar un desentendimiento para preservar su imagen de respeto. Por tanto, ella se hace desentendida de o pasa por alto el comentario de su hija sobre los “regalos” que ésta piensa obsequiar a sus ayudantes por el servicio de baja-cierre.

Haciendo una remembranza retrospectiva, la voz de la narradora – respaldada por la experiencia de la madre – se acuerda de los tiempos en que las hijas fingían demencia al escuchar algún comentario sobre la sexualidad<sup>8</sup>. Ahora, es la madre quien “no debía darse por entendida de ciertos temas que tocaba su hija” (50).

El trueque de papeles entre la madre y la hija marca la transformación cultural con el paso del tiempo. La hija no se siente obligada a desempeñar el papel de ingenua, por lo menos delante de su madre, para preservar su lugar social. Al contrario, ella parece dispuesta a enfrentar el doblez del hombre con su antídoto: la franqueza.

La respuesta de la joven no se distingue únicamente de la reserva protocolar de su madre sino también del tono neutro y ligeramente irónico de la narradora. Al abordar el comportamiento del padre de familia en una situación delicada como la salida de la ciudad por un tiempo prolongado en compañía de su secretaria, la narradora se complace en exponer literalmente los hechos sin hacer ninguna referencia a posibles regalos o compensaciones por el sacrificio que consiste en alejarse de su hogar: “sus jefes le hacían el encargo de vigilar las

---

<sup>8</sup> Véase F. PERUS, “Historia y memoria en la poética de *Balún Canán*”, *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, núm. IV, UNAM, México 2003.

sucursales de la Compañía en el interior de la República y se iba, por una semana, por un mes, no sin recomendar a la familia que se cuidara y que se portara bien” (54).

El tono neutro de la narradora refleja las normas sociales y la ley de silencio que se espera de las mujeres. Esta característica estilística es acaso la razón por la cual el lector asume que no se trata de un narrador sino de *una* narradora. La pertenencia de ésta al séquito de las mujeres explica la frecuente confusión entre ella y las protagonistas que comparten una visión común del mundo y del lugar femenino en éste. Al leer la información sobre el comportamiento del padre de familia, el lector no puede más que asumir que son la narradora y la madre que hablan al unísono. La combinación de sus voces se vuelve madura, neutra y reservada.

El lector también supone que la narradora representa la voz callada de la madre. La narradora expresa lo que parece demasiado atrevido a la madre. Aun la voz de la narradora permanece disimulada. El sigilo se perfila como un método apropiado para esbozar la situación femenina. Esta voz describe y denuncia sin elevar su tono.

Sin embargo, la voz de la narradora también sirve para transmitir el mensaje del padre. Ella describe sus recomendaciones – para el comportamiento de la familia – de manera “distante” y en forma de un discurso semi-directo: “no sin recomendar a la familia que se cuidara y que se portara bien” (54). Aunque la voz narrativa transmita el mensaje masculino, no se atiene a sus interpretaciones o evaluaciones. Se trata de una simple transmisión de la voz paterna cuya interpretación queda a la discreción del lector.

En la reproducción de la voz paterna, la narradora introduce una tendencia de la hija<sup>9</sup>. Las exigencias del padre se revelan de manera directa como las referencias de la hija sobre el hombre “servicial”. Ambas voces dan en el blanco sin titubeos, el padre exige el cumplimiento con los protocolos familiares y la hija aclara la inclinación del hombre de ayudar a una dama.

A pesar de ser directa, la voz masculina se fundamenta en la convencionalidad y el doblez. Por un lado, el padre incurre en la infidelidad; y

---

<sup>9</sup> Véase B. WILLIAMS, *Problems of the Self*, Cambridge University Press, Cambridge 1973.

por otro, predica buenos modales. El mensaje de la hija sobre los hombres "caballerosos" es también directo pero sumamente controversial en el sentido de develar el doblez del género masculino en lugar de fingir la ingenuidad.

Aunque la historia se ubique en un contexto empapado de nociones religiosas y éticas, la narradora omite las referencias a algunas inconformidades con los votos conyugales por parte del padre. Así, la narradora retoma el método de omisión y silencio que introdujo la madre. Ésta pasa por alto las referencias sexuales de su hija y la narradora la infidelidad masculina.

Resulta que la voz de la narradora se encuentra a medio camino entre la hija y la madre. A la vez, dice y calla las cosas. No es ni tan muda como la madre ni tan explícita como la hija pero representa ambas posturas ante la vida. Gracias a ella las dos generaciones encuentran a una aliada que las une y representa.

Al cotejar el comportamiento del hombre encargado del cierre y del padre de familia, el lector se percata de dos distintos tipos de doblez. Uno ofrece generosamente sus servicios para posteriormente contar con sus regalitos, mientras el segundo da indicaciones a la familia sin contemplar la posibilidad de seguirlos él mismo.

Las perspectivas de las voces femeninas provienen de distintas generaciones al igual que las masculinas. La voz del primer hombre da la impresión de ser más joven y acaso soltero, mientras la del segundo queda armado de experiencia y bien consolidado en su función de padre de familia. Desde sus respectivos lugares varoniles, aquél parece discreto a tal punto que su voz ni siquiera se "oye" y la joven tiene que interpretar su generosa disposición; y el otro pide con solemnidad – que el peso de su posición impone – que la familia siga los preceptos tradicionales<sup>10</sup>.

El brinco varonil de la juventud a la madurez – observado en los personajes – implica el acto de iniciación a través del matrimonio. Los comportamientos de los hombres se distinguen en el nivel de autoridad con la cual solicitan favores o la obediencia dependiendo del lado en que se encuentran respecto al matrimonio. El soltero es sutil y servicial, mientras el casado directo y exigente.

---

<sup>10</sup> Véase A. MACINTYRE, *After Virtue. A study in Moral Theory*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1981.

El matrimonio representa la justificación del derecho masculino de exigir en lugar de solicitar.

En una representación metafórica de las generaciones masculinas, la diferencia en el matiz de doblez se presta a una interpretación simbólica en que el soltero y el esposo se funden en una continuidad temporal. En la primera etapa, el hombre ofrece una rosa; y en la segunda, los pañales a su esposa. Inicialmente palpita la invitación a compartir los deleites de la vida y luego la exigencia de cumplir con las responsabilidades.

Por otro lado, las mujeres aceptan las dos facetas del papel varonil y se ajustan a ellas. La chispa rebelde de la hija se extingue siguiendo el ejemplo de su madre. Ésta a su vez había recibido el consejo de *su* madre de seguir el camino preestablecido. Así, el relato ofrece tres eslabones de una tradición femenina. En esta cadena, el hombre seduce y manda; mientras la mujer se rebela y condesciende.

Viendo con cierta distancia los papeles que los hombres desempeñan, el lector pone en duda la presencia del doblez que implica el engaño: “una astucia con que uno obra, dando a entender lo contrario de lo que siente”<sup>11</sup>. No queda claro si los hombres tratan de embaucar a las mujeres o simplemente sus actos y palabras cumplen con el patrón social.

El lector se percata de que varios personajes hacen referencia al papel del hombre, del esposo, de la esposa, del deber familiar, entre otros, con los que justifican de manera directa e indirecta la libertad del hombre y la obediencia de la mujer. Resulta que éstas no fueron engañadas por las palabras, acciones y posturas de los hombres, sino que cada lado cumplía con el rito social.

En “Cabecita blanca”, el doblez pierde su textura individual porque se diluye en una noción cultural. Las normas sociales encasillan a los personajes y los vuelven títeres de una representación universal. Una vez que el lector se da cuenta que los protagonistas no desempeñan la función coreográfica en la representación de sus luchas y engaños, una tela de fondo social absorbe sus dobleces individuales y los vuelve culturales.

---

<sup>11</sup> *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid 1984.

### *Conclusión*

Los relatos analizados están empapados del simbolismo del título de la colección: *Álbum de familia*. Éste emana la carga afectiva alojada en las experiencias pasadas. Las reminiscencias surgidas de las fotos quedan cortas en el ámbito nostálgico, y aún más en el romántico, pero su sustancialidad consiste en la conservación de la memoria femenina.

En “Lección de cocina”, el intento fallido de una esposa de transformarse en el chef resulta superado gracias al eco de la astucia femenina. El platillo quemado se transforma en un escenario melodramático en que la esposa suscita los sentimientos de “magnanimidad” en su cónyuge. La inversión en la situación de la mujer que pasa de una cocinera fallida a la reina de la casa se debe a la sabiduría de distintas generaciones de mujeres; por esta vía, llega la solución a la protagonista.

Gracias a la sabiduría preservada, como si fuera guardada en las fotos de un álbum de familia, se forma una cofradía de integrantes desconocidas. El tiempo y la distancia, que las mantienen separadas, desvanecen y las mujeres se sumen en una magia que las une y ampara.

La protagonista de “Domingo” parece dotada de una destreza social sin ofrecer al lector ninguna referencia a los métodos de su adquisición. Sin embargo, como si tuviera en su posesión un arma heredada, ella se asemeja a la protagonista de “Lección de cocina” y transforma su desorientación en liberación.

Sin perder el aplomo de una anfitriona avezada, la mujer cumple con todos los protocolos sociales – comparte sus opiniones y amistosos reproches, despliega los gestos de cortesía, etc. –, mientras la amargura y la decepción quedan profundamente guardadas. Su ojo y oído detectan el menor gesto o dejo de voz entre los convidados sin traicionar su desencanto.

Además de confinar sus sentimientos en una caja negra que garantiza el deslizamiento de la reunión de manera imperturbable, la anfitriona encuentra el camino de escape. Su salvación consiste en el recuerdo de las actividades cuyo desempeño se da de manera independiente de la gente. La inspiración artística y el amor por las plantas sustituyen en su mente los dobles de los invitados que la cercan.

En “Cabecita blanca”, la joven protagonista se nutre del cúmulo de experiencias femeninas acumuladas a lo largo de distintas generaciones como lo atestigüamos en “Lección de cocina” y se arma de una rebeldía individual que manifestó la protagonista de “Domingo”. Sin embargo, el ímpetu de la joven de controlar el desenvolvimiento patriarcal queda derrotado por la tradición basada en la sumisión femenina.

La joven protagonista de “Cabecita blanca” se transforma en un eslabón de la cadena femenina pero el mensaje que recibe se fundamenta en el respeto por la hegemonía masculina. Los ejemplos de su madre, que sirven de embudo que canaliza la sabiduría colectiva, imponen la obediencia. Las voces femeninas de “Cabecita blanca” quedan marcadas por los ligeros dejos de rebeldía basados en la irónica yuxtaposición de los hechos y el mundo ideal pero terminan por someterse al orden patriarcal.

Estos relatos, como si fueran las fotos de un álbum de familia, sirven como una mirada retrospectiva sobre la vida femenina. Las protagonistas establecen una red comunicativa de diversos niveles en que el doblez sirve como un arma que ellas usan y por cuyo filo pasa la última protagonista.



finito di stampare  
nel mese di giugno 2013  
presso la LITOGRAFIA SOLARI  
Peschiera Borromeo (MI)