ISSN: 2035-1496

CENTROAMERICANA

24.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia

EDUCatt

2014

CENTROAMERICANA

24.1 (2014)

Direttore
DANTE LIANO

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

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

Comité Científico
Arturo Arias (University of Texas at Austin, U.S.A.)
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)
Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)
Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse– Jean Jaurès, France)
Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)
Claire Pailler (Université Toulouse– Jean Jaurès, France)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)
Michèle Soriano (Université Toulouse– Jean Jaurès, France)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.educatt.it/libri/centroamericana
© 2014 **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
ISBN: 978-88-6780-702-4

CENTROAMERICANA

No. 24.1 (2014), ISSN: 2035-1496 **SEMESTRAL**

ÍNDICE

EMANUELA JOSSA
Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia 5

HORTENSIA NAIZARA RODRÍGUEZ
La poética de Jorge Artel más allá del Estado-Nación 39

DAVID ROZOTTO
Cuerpo y geografía en «Carazamba» de Virgilio Rodríguez Macal. Representaciones de la región 65

CARMELO ANDREA SPADOLA
Literatura y visión tanatológica. Claribel Alegría y el diálogo con los muertos 91

Instrucciones a los autores 103
Normas editoriales y estilo 103
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 104

Centroamericana 24.1 (2014): 5-37
ISSN: 2035-1496

CUERPOS Y ESPACIOS EN LOS CUENTOS DE CLAUDIA HERNÁNDEZ
Decepción y resistencia

EMANUELA JOSSA
(Università della Calabria)

Resumen: El objetivo de este estudio es ofrecer un análisis en profundidad de algunos cuentos de Claudia Hernández, procedentes de las colecciones *Otras ciudades* (2001), *Olvida uno* (2005) y *De fronteras* (2007), utilizando las nociones de desencanto y de estética del cinismo, propuestas por Beatriz Cortez, y de resistencia a los dispositivos del poder en la acepción de M. Foucault y J. Butler. Después de haber identificado la presencia de la vasta área semántica de la violencia, de la cual las heridas y las cicatrices se consideran hipónimos, insistiremos en especial modo en la representación de la subjetividad a través del cuerpo y del espacio, y en la identificación de un género que conjuga el humorismo y lo fantástico, para llegar a la identificación de un corpus de *relatos de resistencia* que completan los *relatos de la decepción*.

Palabras clave: Literatura salvadoreña – Claudia Hernández – Fantástico – Cuerpo – Espacio.

Abstract: **Bodies and spaces in Claudia Hernández's short stories: disenchantment and resistance.** The aim of this paper is to provide an in depth analysis of some of Claudia Hernández's short stories from her collections *Otras Ciudades* (2001), *Olvida uno* (2005), and *De fronteras* (2007), by using Beatriz Cortez's notion of aesthetics of cynicism and disenchantment, as well as Michel Foucault and Judith Butler's concept of resistance to power devices. The paper will suggest the presence of a broad semantic area related to violence (whose hyponymies are wounds and scars), focusing in particular on the representation of subjectivity through space and the body, and on the identification of a genre that combines humour and the fantastic. Finally, the paper will identify a corpus of *relatos de resistencia* – which integrate the *relatos de la decepción*.

Key words: Salvadoran literature – Claudia Hernández – the Fantastic – Body – Space.

Heridas y cicatrices

> Cicatriz.
> Señal que queda en los tejidos orgánicos después de curada una herida o llaga.
> Impresión que queda en el ánimo por algún sentimiento pasado[1]

En 1962 Roque Dalton titulaba "Las cicatrices" la primera parte de *El turno del ofendido*, y en toda su producción poética el tema de la herida y de la cicatriz tiene un papel decisivo, tanto al nivel personal como al nivel político. Así, mientras en "No, no siempre fui tan feo" (de *Un libro levemente odioso*) el poeta cuenta con humor la historia de las cicatrices que le han afeado; en "Todos" (de *Las historias prohibidas del Pulgarcito*) denuncia la cicatriz dejada por el martinato y por la represión del '32:

> Todos nacimos medio muertos en 1932
> sobrevivimos pero medio vivos
> cada uno con una cuenta de treinta mil muertos enteros.

Seguir naciendo en 1932, medio muertos, en un presente histórico que niega el progreso lineal de la historia, no significa sólo heredar la brutalidad de la represión por un lado, y la firmeza de la revolución por otro, sino también reconocer la permanencia de las relaciones de fuerza a través de las cuales se articulan y se manifiestan la violencia del poder y la posibilidad de resistir a él («La todopoderosa unión de nuestras medias vidas»)[2].

Unos 40 años después, en 2004, W. Mackenbach publicó una antología de cuentos del área centroamericana que se remontaban a los últimos veinte años del siglo pasado titulada *Cicatrices*[3]. Se trata del título de uno de los cuentos

[1] Diccionario de la lengua española (DRAE).

[2] Véase también E. JOSSA, "La mitad de la vida que nos dejaron", *Centroamericana*, 2012, 22, pp. 161-179.

[3] W. MACKENBACH (comp.), *Cicatrices. Un retrato del cuento Centroamericano*, Anamá, Managua 2004.

recogidos en la antología[4], pero a la vez representa simbólicamente una síntesis de uno de los rasgos distintivos de la literatura centroamericana: la presencia de heridas, que luego se convierten en cicatrices indelebles, dejadas por los conflictos bélicos, la injusticia social, la violencia cotidiana, la discriminación política y de género. Si, siguiendo a Foucault, reconocemos en esta lista de agentes identificables, los resultados y las manifestaciones de relaciones y estrategias de poder, podemos deducir que se trata una vez más de cicatrices dejadas por las relaciones de fuerza que forman el poder. Por tanto, planteándose ofrecer "un retrato del cuento centroamericano", como reza el subtítulo de la antología, Mackenbach parece encontrar en el perdurar de la herida, o por lo menos de su memoria – o sea la cicartiz – un rasgo distintivo de la literatura centroamericana de finales del siglo veinte. Y esta permanencia se relaciona, en mi propuesta de lectura, con la persistencia de las múltiples y variables relaciones de fuerza del poder, que, en el diferente escenario político del nuevo siglo, siguen dejando heridas y cicatrices, más allá de la violencia de la represión de los años '80, a través de aparatos de poder que determinan y limitan la subjetividad. En una entrevista con R. Menjívar Ochoa, Castellanos Moya afirma:

> Cada vez que regreso al país lo veo muy violento, y lo escribo muy violento. Y es que el país es violento. Cuando alguien me pregunta acerca del 'recurso de la violencia', me doy cuenta de que para mí la violencia no es un recurso: es parte de la salvadoreñidad. Es una cultura muy violenta, y permea la familia, las instituciones, el estado, todo. Por eso la violencia se expresa en la literatura, y no sólo en la mía, sino en las diversas literaturas que se dan en el país[5].

Por lo tanto, la violencia, con las heridas del presente y las cicatrices del pasado, constituye un topos que caracteriza con fuerza la literatura salvadoreña, un trágico factor de continuidad que cruza, con distinta

[4] *Cicatrices* de la escritora nicaragüense Patricia Belli.

[5] H. CASTELLANOS MOYA, Entrevista. "La violencia... es parte de la salvadoreñidad", por Rafael Menjívar Ochoa, *Vértice en línea,* 16 junio 2002, <www.elsalvador.com/vertice/2002/06/16/entrevista.html>, consultado el 20 de marzo de 2014.

intensidad, las diferentes fases de la historia del país. Y es justamente la cicatriz, al ser cierre de una herida, y a la vez señal en la carne, como memoria indeleble, el vínculo entre el pasado y un presente por construir. Pero, según algunos estudiosos, en la literatura definida 'de posguerra', o sea posterior a los Acuerdos de Paz de Chapultepec de 1992[6], prevalece un fuerte sentimiento de frustración y desengaño, que desemboca en la renuncia total de cualquier forma propositiva tanto de la política como del trabajo de los intelectuales. Beatriz Cortez la define una 'literatura del desencanto', que encuentra en el cinismo su forma de expresión más adecuada, renunciando a cualquier mensaje político e ideológico. De aquí deriva el nuevo espacio que los escritores atribuyen a la intimidad, pero sobre todo a la formación de una subjetividad precaria y subalterna a priori en cuanto dependiente del consenso de los demás[7]. La comparación con la propuesta interpretativa de Beatriz Cortez, definitivamente elaborada en un texto completo de gran relevancia crítica, me parece imprescindible. Limitándome al caso de El Salvador, es cierto que la literatura comprometida con la causa revolucionaria ha propuesto una visión fuertemente dialéctica del proceso histórico que se estaba viviendo, con una clara identificación ideológica y una fuerte valencia utopista. Con la firma de los acuerdos de paz se inicia una nueva fase de revisión de la historia y de la literatura, marcada indudablemente por un fuerte escepticismo hacia la política. El desengaño de las expectativas suscitadas por la revolución, los millares de muertos, la impunidad de los culpables y las dificultades económicas seguramente hayan creado un clima general de desaliento, por no hablar de un nuevo problema de identidad. De esta situación crítica derivaría

[6] También sobre la definición de posguerra existe un amplio debate. Beatriz Cortez dice a propósito: «La posguerra es un término muy problemático que usamos a falta de otro y que marca la superación de la guerra. Leí una columna que se llamaba "El fin de la posguerra" cuando ganó el ahora presidente Funes. La leí con horror porque la posguerra no puede terminar hasta que tengamos un proceso de memoria, mientras eso no suceda, es difícil declarar el fin de la posguerra, por lo menos desde las víctimas». En <http://www.elsalvador.com/>.

[7] B. CORTEZ, *La estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, F&G Editores, Guatemala 2010, pp. 25-28.

la estética del cinismo de la que habla Beatriz Cortez. Es cierto que el escenario de violencia posrevolucionario no ha ratificado el fin de una actitud crítica hacia la sociedad y sus instituciones, pero también es cierto, en mi opinión, que ha determinado una demanda de renovación de la reflexión política y un nuevo método de lectura y escritura de la realidad. Escritoras y escritores han tenido que reflexionar sobre el papel del testimonio y de la narración histórica; han debido volver a formular conceptos de enorme alcance (memoria, verdad, poder, escritura...). Y no olvidemos que han tenido que enfrentarse a una problemática dimensión globalizada, como lo subraya A. Arias[8].

El resultado de este complejo proceso no es en absoluto uniforme, tal como también afirma Beatriz Cortez, y hay otros procesos en curso para los cuales cinismo y desengaño no creo que puedan ser leídos como atributos de la nueva literatura salvadoreña. También Mackenbach, aún negando el nivel utópico e ideológico de la literatura postrevolucionaria, reivindica su carácter político:

> esta literatura que muestra además no haber perdido su impronta de un compromiso moral. Esta literatura es también una escritura contra el olvido de los múltiples actos de violencia vividos por la población, sin que exista la creencia en una utopía social fundada míticamente[9].

Otra estudiosa, M. Perkowska, concentrando su análisis en tres novelas de escritores centroamericanos y en el significado del cinismo – en diálogo con las propuestas de Beatriz Cortez – las asocia a la parresía (en el sentido de Foucault):

[8] A. ARIAS, "Post-identidades post-nacionales: transformaciones en la constitución de las subjetividades globalizadas", *Centroamericana*, 2010, 18, pp. 11-30; A. ARIAS, "Narratividades centroamericanas y decolonialidad: ¿Cuáles son las novedades en la literatura de posguerra?", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2012, 24, consultado el 15 de enero de 2014.

[9] W. MACKENBACH, "Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2007, 15, consultado el 15 de enero de 2014.

> Los escritores centroamericanos cuya obra comento aquí son como los antiguos parresistas que hablan con franqueza al (y del) nuevo tirano, que ya no es un dictador u hombre fuerte, sino el consenso, la mediocridad, el derrotismo, el cinismo y la infamia que parecen haberse instalado como indiscutibles, inevitables y, sobre todo, aceptables[10].

En mi opinión, la actual perspectiva de muchos escritores salvadoreños une al escepticismo hacia la política, una mirada innovadora sobre la realidad y su escritura, inventando la posibilidad de crear zonas y estrategias de resistencia a la expansividad de la violencia del poder. La literatura del Nuevo Milenio continúa desenmascarando las mentiras del poder hegemónico, revelando la historia silenciada, rescatando el testimonio de los oprimidos y de las víctimas, utilizando inéditas o renovadas estrategias literarias que no han de ser interpretadas como acto de rendición. Componentes esenciales de esta nueva escritura son la ironía, el humorismo y el sarcasmo: explosivos en la escritura de Roque Dalton y poco presentes en la literatura comprometida de los años '70-'90, son ahora recuperados y se convierten en el instrumento para demoler convicciones políticas rígidas, y a la vez para renovar y fortalecer un discurso profundamente crítico sobre el poder. Buen ejemplo es la prosa de H. Castellanos Moya que, aprovechando el humorismo, el sarcasmo y la ironía y quizá justamente a través de personajes cínicos, inventa nuevas zonas de resistencia sin renunciar a una representación de la realidad que se hace discurso político.

Mi objetivo es presentar un análisis profundizado de algunos cuentos de Claudia Hernández[11] para ver la postura que la autora elige respecto a los nuevos desafíos propuestos por la distinta situación política del país, haciendo referencia a las nociones de desencanto y estética del cinismo, propuestas por Beatriz Cortez, y de resistencia al poder en la acepción de Foucault y Butler. La

[10] M. PERKOWSKA, "La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2011, 22, p. 20.

[11] Se analizan *Otras ciudades* (2001), *Olvida uno* (2005), *De fronteras* (2007). Su último libro es *Causas naturales*, publicado en 2013.

referencia a la cicatriz comporta un área semántica muy densa: desde el dolor de la herida a su memoria indeleble, señal permanente en el cuerpo y a la vez certidumbre de una cura a partir de la cual se vuelve a empezar. De hecho, Claudia Hernández propone una nueva estética, un proyecto de escritura que a través del humorismo, va más allá del escepticismo y del desengaño. Por lo tanto, comparto en parte las conclusiones a las que llega Gairaud que, leyendo los textos de la escritora a través de la categoría de lo grotesco propuesta por Bachtin, nota «un aire concientizador y transformador»[12]. Sin embargo, la mayoría de los cuentos de Claudia Hernández contenidos en *Olvida uno* y *De fronteras* pertenecen al género fantástico, como también lo sugiere Craft, quien reconoce la pertenencia al género fantástico de las dos primeras colecciones, considerándolas «exploraciones surrealistas de una realidad violenta y deshumanizante»[13]. A partir de los años noventa, las incursiones en el género fantástico representan un factor innovador para la literatura salvadoreña, compartido con Jacinta Escudos y hasta con autores del género testimonial, que ahora «se vale de una variedad de técnicas y perspectivas narrativas e incorpora formas no y hasta anti-miméticas de representación»[14]. En el caso de Claudia Hernández, lo fantástico no representa una ruptura radical con la tradición realista: de hecho, la escritora propone una modulación del género fantástico, profundamente permeada por la realidad extra textual.

Es efectivamente la propia Beatriz Cortez la que, considerando el cinismo como un proyecto fallido – «una trampa que constituye la subjetividad por medio de la destrucción del ser a quien constituye como sujeto»[15] – busca una estética alternativa que no determine la renuncia a la participación política, a la

[12] H. GAIRAUD, "Sistemas de exclusión y violencia en relatos de los salvadoreños Manlio Argueta y Claudia Hernández", *Filología y Lingüística*, 2010, 36, p. 100.

[13] L.J. CRAFT, "Viajes fantásticos: cuentos de [in]migración e imaginación de Claudia Hernández", *Revista Iberoamericana*, LXXIX (enero-marzo 2013), 242, p. 181.

[14] W. MACKENBACH, "Después de los pos-ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, enero-junio 2004, 8.

[15] CORTEZ, *La estética del cinismo*, p. 26.

construcción de subjetividades independientes y sobre todo a la supremacía de la alegría y de la vida sobre el dolor y sobre la muerte[16]. La escritura de Claudia Hernández ofrece a menudo esta posibilidad, justamente a través de la combinación del humorismo y de lo fantástico[17], lo que permite una expresión vitalista de la imaginación que se vuelve un recurso no sólo para la ruptura de la normatividad social, sino también para la construcción de una nueva reciprocidad.

Cuerpos incompletos, cuerpos resistentes

Beatriz Cortez dedica algunas páginas a la narrativa de Claudia Hernández[18], en especial a tres cuentos[19], analizados en una perspectiva de género y en relación con la marginación social y al problema identitario. Su interpretación de personajes y escenarios en clave metafórica es absolutamente ajustada; sin embargo ensanchando el corpus de cuentos para analizar, es posible añadir a esta lectura 'cínica', otra lectura que no la contradice, sino que amplía el escenario de los procesos en curso. De esta manera es posible identificar, por supuesto en modo muy esquemático, una línea 'de la decepción' y otra 'de la resistencia'. El concepto de resistencia deriva de la idea de Judith Butler, referencia teórica esencial de la investigación de Beatriz Cortez[20], según la cual la resistencia está en los intersticios de la repetición del proceso performativo donde se puede producir la posibilidad de romper esta repetición y crear una zona de resistencia y de subversión del aparato normativo; y también deriva

[16] *Ivi*, p. 284.

[17] Tal vez no es casual que este sea uno de los elementos que según Roas también caracteriza lo fantástico de la narrativa española contemporánea. D. ROAS, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid 2011.

[18] CORTEZ, *La estética del cinismo*, pp. 155-163.

[19] "Carretera sin buey", "Vaca", "Fauna de alcantarilla".

[20] Beatriz Cortez utiliza justamente esta noción de J. Butler en el capítulo dedicado a la destrucción del cuerpo en relación con la constitución del sujeto, pero no encuentra ejemplos 'positivos' de resistencia.

por supuesto de Foucault, cuando vislumbra en el rechazo (incluso inconsciente) de la subjetividad constituida de hecho, una resistencia a los dispositivos del poder. Siguiendo con J. Butler, se utiliza aquí la idea de 'expropiación de lo performativo' en función de una substracción del sentido históricamente sedimentado del cuerpo[21]. Por lo tanto y en mi opinión, las estrategias discursivas utilizadas por Claudia Hernández relacionadas con la temática del cuerpo, la violencia y la identidad, se sitúan en este intersticio y nacen de este rechazo y de esta expropiación, creando una nueva escritura mucho más propositiva, que se plantea como alternativa tanto a la estética del cinismo como al utopismo del periodo revolucionario.

El topos de la violencia tanto en el presente – heridas – como en la memoria – cicatrices – se despliega en la mayor parte de los cuentos de Claudia Hernández: la autora representa una violencia circulante, múltiple, que todo lo invade y de la que todo emana. Sus personajes son, ante todo, cuerpos, impregnados por relaciones de fuerza: mutilados, deformados, o bien invadidos, mortificados y anulados; a menudo, cadáveres. Son cuerpos incompletos, insuficientes, introducidos en un mecanismo incesante que los plasma y los determina. La escritora pone en escena, de forma a menudo humorística, una fisicidad marchita que choca contra la agresividad, la prepotencia y las estrategias del poder. De esta forma Claudia Hernández desenmascara los dispositivos que establecen las reglas de la convivencia y los roles, así como las dinámicas de la socialización, de la sexualidad y de las relaciones familiares.

Estos cuerpos que hablan a partir de su propia mutilación, este 'sentimiento de no estar completo' (del cuerpo, de la mente)[22] constituyen por lo tanto una isotopía en *Otras ciudades* y en *De fronteras*, y a menudo se refieren de forma implícita a las cicatrices y al vacío dejados por la guerra y por la violencia. Sin

[21] J. BUTLER, *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid 2009, pp. 254-256.

[22] Es interesante notar que la mente y el cuerpo incompletos funcionan como paradigma en *Insensatez* que empieza justamente con estas palabras: "Yo no estoy completo de la mente". H. CASTELLANOS MOYA, *Insensatez*, Tusquets, Barcelona 2005, p. 13.

embargo, y en esto consiste mi propuesta divergente de Beatriz Cortez, la cicatriz se hace punto de salida, substracción del cuerpo a la normatividad a partir de la marginalidad ratificada por la mutilación. Los personajes de Claudia Hernández inventan otros modos de estar en la colectividad, más allá de la homologación, más allá de la definición, se abren a otras posibilidades, imaginando una distinta manera de estar en el mundo, proporcionando respuestas discordantes a los mecanismos de subjetivación. Por lo tanto, no se trata de negar las cicatrices, sino de convertirlas en funcionales para construir algo nuevo. Los personajes incompletos intentan reconfigurar el sistema de relaciones y las dinámicas de identidad a partir de su propia (real, metafórica) mutilación. Chocan sin embargo con un sistema homologado a una normalidad que no prevé dilaciones. De esta manera, en "Asimetría" un hombre rechaza cualquier relación con una mujer con dos senos distintos, a causa de la extirpación de un cáncer. La mujer querría contarle su historia, mostrarle la cicatriz, pero el hombre la rechaza diciéndose: «Siempre la sentiría incompleta»[23]. La mujer es aquí la abertura relacional, la posibilidad de redefinirse a partir de su propia asimetría y de su propia excentricidad entendida como distancia del centro normativo que, por el contrario, prescribe la simetría como norma de la presentación del cuerpo. El hombre, en cambio, representa aquí la incapacidad de reconfigurar la percepción del otro.

La noción de la falta, de la privación de una parte del propio cuerpo, se delinea por lo tanto como una constante en la representación física de los personajes y quizás no es casual que sea el tema del primer y del último cuento de *De fronteras*. En el primer cuento, "Molestias de tener un rinoceronte" desde el principio se propone una situación inverosímil. Se le confía la narración a un narrador en primera persona, elección que caracteriza casi todos los cuentos de Claudia Hernández: es la voz de la narración fantástica, voz de la ambigüedad que pretende ser creída, pero a la vez es privada de garantía[24]. El

[23] C. HERNÁNDEZ, *Otras ciudades*, Alkimia Editores, San Salvador 2001, p. 23.

[24] R. CAMPRA, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma 2000, pp. 66-67.

cuento empieza así: «es incómodo que a uno le haga falta un brazo cuando tiene un rinoceronte»[25]. La frase está hábilmente construida: el narrador expone inmediatamente su propia mutilación, pero en seguida desplaza la atención hacia una situación absurda, la presencia de un rinoceronte, dejando de un lado la circunstancia de la propia invalidez. Pero, la situación excepcional, está contada con naturalidad: tener un rinoceronte que te acompaña por la calle no es un hecho raro, es solo incómodo: «se vuelve más difícil si el rinoceronte es pequeño y juguetón, como el que me acompaña»[26]. Aparentemente, el joven debe resolver «el problema con cuerno»[27], o sea debe liberarse de la incomodidad de tener un rinoceronte. El cuento evidentemente presenta una situación en *medias res*, sin proporcionar detalles sobre las causas de la situación actual, que se muestra en toda su absurdidad: un cuerpo mutilado y un rinoceronte. La elipsis alimenta dudas e inquietudes: el animal, dice el narrador, ha aparecido justo cuando ha desaparecido el brazo. Se encuentra en una ciudad tranquila y pacífica, donde la gente no está acostumbrada a ver «un tipo con un brazo de menos y un rinoceronte de más»[28]. Ahora todo el mundo cree que el rinoceronte es suyo, «Hasta él se cree mío. Me sigue. Me acompaña. Me da su compañía bajita y gris y me acaricia siempre con ese su cuerno que apunta hacia el futuro»[29]. En una rápida sucesión de secuencias, el joven busca en vano dejar el rinoceronte a los transeúntes, o en casa de los abuelos, o en una región «dominada por la noche»[30]. El animal sin embargo se queda con él y a pesar del fastidio, el narrador está contento: «lo acaricio al llegar a casa con los dedos que no tengo y le permito dormir bajo mi sombra»[31]. El rinoceronte, presencia fantástica que nace de la cicatriz, le hace sentirse bien porque lo ha escogido a pesar de

[25] C. HERNÁNDEZ, *De fronteras*, Editorial Piedra Santa, Guatemala 2007, p. 11.
[26] *Ibidem*.
[27] *Ivi*, p. 13.
[28] *Ivi*, p. 11.
[29] *Ivi*, p. 12.
[30] *Ibidem*.
[31] *Ivi*, p. 13.

que sea un hombre incompleto: «El me escogió a mí y no a otro, a alguno de los cientos de miles que habitan esta ciudad. Me escogió y me quiere»[32]. El protagonista vuelve así a poner en juego su propia subjetividad: ya no depende de la mirada de los demás, ya no tiene que plantearse el problema de si, en la calle cuando la gente lo mira con estupor, la sorpresa surja de la falta del brazo o de la presencia del rinoceronte. Su subjetividad se reconstituye con alegría sobre la cicatriz, con un cuerno tendido hacia el futuro. Si el proyecto identitario supone violencia y prevaricación, tal como afirma Beatriz Cortez[33], el rechazo de dicha identidad preconstituida contiene la posibilidad de resistencia y de construcción de un espacio de reciprocidad diferente. El cuerpo mutilado, expropiando el sentido del discurso de su producción, consigue desorientar el significado cultural del cuerpo, formado pero no determinado, por su historia sedimentada.

La mutilación del cuerpo funciona como expropiación de lo performativo también en una serie de seis cuentos de *Otras ciudades*. Se titulan "Nadia", nombre que podría aludir a una presunta nulidad (Nada) de la persona o del acontecimiento de que se habla. Cada cuento tiene un distinto narrador; en el primero, un narrador en primera persona refiere ya desde el íncipit el evento extraordinario: «Fue a las 6:38 o 6:39 porque mi cliente de las 6:40 apareció unos instantes después para recoger su pedido de siempre y no vio a ningún perro con mano de mujer en las fauces. Dijo que a lo mejor había estado soñando. O bebiendo»[34].

Sin embargo, mientras lo absurdo es evidenciado por la incredulidad del cliente, la actitud del narrador es bastante desapegada, y sobre todo deja suspendida la imagen de la mano en la boca del perro para hablar de sí, de su trabajo de pequeño comerciante al que le gusta charlar con los clientes. Llega la mujer sin mano, el hombre le indica hacia dónde se ha dirigido el perro y se queda durante siete horas en espera de una noticia, de un desarrollo de la

[32] *Ibidem*.

[33] CORTEZ, *La estética del cinismo*, pp. 188-192.

[34] HERNÁNDEZ, *Otras ciudades*, p. 13.

acción… pero no pasa nada. Mejor dejarlo estar. El breve relato parece por lo tanto el desvarío de un borracho como también sugiere la esposa del comerciante. Pero, después de unas páginas, en "Nadia (2)", un narrador intradiegético expresa su rabia por el retraso de una mujer en su primera cita. El hombre es agresivo e implacable en su frío razonar, y cuando la mujer le dice que ha llegado tarde porque un perro le ha quitado la mano, él reacciona con violencia, sin prestar verdadera atención a lo que ella le cuenta:

> El colmo fue que intentara mostrarme un muñón como prueba de que lo que me decía era cierto.
> — Por favor —le pedí—, eso es desagradable. Piense en los clientes de este establecimiento. ¿Qué dirán si usted descubre los jirones de su derecha? Les echará perder el rato, se sentirán obligados a sentir lástima por usted y harán el trago a un lado y cambiarán el tema de su conversación a causa suya.
> Asintió[35].

El hombre le paga la cuenta y se va, decretando el fracaso de una relación que no consigue ni tan siquiera empezar. En "Nadia (3)" la narración es confiada al camarero del bar en el que los dos se han encontrado, y por fin la mujer puede contar su historia: el perro, el mordisco, la persecución, el retraso a la cita… En el relato siguiente, Nadia se despide del trabajo como secretaria, tal como cuenta cínicamente otro empleado, y en el quinto relato es contratada justo en aquel bar, donde podría atraer a clientes curiosos: «Por el momento, le hemos asignado la caja. Confiamos en ella, difícilmente nos robará con una sola mano»[36].

Los narradores, cada uno a su manera, se distinguen por su cinismo y ejercitan su poder para eliminar, definir y confinar el cuerpo incompleto de la mujer. En el último relato, un hombre lleva al bar la mano, feliz por haber encontrado a su propietaria y poder devolvérsela, pero la mujer no se alegra por el hallazgo, se lo agradece con una sonrisa incómoda:

---

[35] *Ivi*, p. 20.

[36] *Ivi*, p. 43.

> Me aseguró que intentaría pegársela en cuanto llegara a su casa, pero algo en el movimiento de sus labios me hizo entender que no lo haría, que tenía lo que quería, que estaba donde y como quería estar, y que de seguro arrojaría el paquete al contenedor de la basura o lo dejaría por ahí para que sirviera de alimento a los gatos. Así que no insistí más[37].

Nadia se niega a recomponer el cuerpo según la norma, y su mutilación actúa en función de una expropiación de lo performativo, mostrando las formas dominantes de la autoridad y los procedimientos de exclusión que éstas realizan. A partir de su propia marginalidad y a pesar de los intentos de los demás de relegarla a una dimensión mermada, la mujer vive la falta no como una laceración, sino como una posibilidad de apertura a lo nuevo, de superar creativamente la homologación. Se niega a repetir el papel, se introduce en un intersticio y se reinventa como sujeto. La cicatriz es la marca en la carne de la que partir para inventar nuevas posibilidades de resistencia a la expansividad del poder.

En "Hoy (por la mañana)" y "Llaman a la puerta", en cambio, la cicatriz funciona de forma negativa: la memoria o la consciencia de la violencia de la sociedad impiden a los personajes actuar y de este inmovilismo nace la culpa. En estos 'relatos de la decepción' la comunidad es de hecho incapaz de elaborar un discurso que no sea estereotipado, está sujeta a las practicas discursivas del poder, ese conjunto de tensiones que estructuran su forma o modo de actuar y de percibir. En el primer relato un chico huido llama a la puerta de una casa para ponerse a salvo: la mujer que cuenta la historia no le deja entrar, el chico es acribillado por los disparos mientras huye por la acera de en frente. Al lado de estos pocos hechos se construyen el discurso del barrio, las justificaciones de quien no ha abierto su puerta, las suposiciones sobre el comportamiento de los demás; se pone en escena lo razonable de una forma de pensar común («lástima que [el chico] se hubiera metido en líos»[38]), en el intento inútil de

[37] *Ivi*, p. 49.

[38] *Ivi*, p. 17.

alejar la realidad de la muerte de un chico y el crimen de un barrio que se funda, emblemáticamente, en la culpa:

> Los dueños de la casa de esquina han salido para limpiar la mancha de sangre de su muro rosa antes de que se seque y sea difícil de arrancar; pero es ya tarde para todos: tarde para los dueños de la casa de muro rosa, que ya no podrán quitarla; tarde para el muchacho que ya no podrá recuperar lo perdido; tarde para el barrio, que siendo tan nuevo cuenta ya con su primera culpa[39].

En cambio en "Llaman a la puerta" es un niño de 9 años quien llama a la puerta de una pareja de ancianos: le han robado y quisiera llamar a casa. Inmediatamente uno de los dos empieza a elucubrar una serie de posibilidades trágicas: es un truco, detrás de él se esconde una panda de ladrones o bien es una broma de mal gusto «He sabido de adolescentes que ni siquiera roban, que entran sólo para burlarse del miedo de quienes cayeron en sus trampas»[40]. La otra voz más clemente sugiere que podría ser un ángel, o por lo menos la ocasión de hacer una buena acción... El niño todavía no pide ayuda y los dos tienen su último intercambio: «Dile que no puedes ayudarlo. No sé cómo. Sólo apaga la luz»[41].

"Manual del hijo muerto", el relato que cierra la colección *De fronteras*, se refiere a la realidad salvadoreña de forma más explícita. El sentimiento de pena y de horror que podría suscitar la representación del cuerpo muerto de un joven está completamente ausente de la narración. De hecho, el texto es una parodia y al mismo tiempo una alusión fantástica a una realidad de violencia desmesurada, que podría referirse a la exasperada represión de los guerrilleros y civiles por parte de los militares salvadoreños a partir de los años '70, hasta los años de la guerra (1980-1992). Ya desde el título es evidente la ironía de la autora: la existencia misma de un "Manual del hijo muerto" sugiere que evidentemente la muerte de un hijo es un acontecimiento común y por lo

[39] *Ivi*, p. 18.
[40] *Ivi*, p. 50.
[41] *Ivi*, p. 51.

tanto es útil y razonable dar instrucciones a las familias. Pero proporcionar instrucciones de un hecho que se considera al mismo tiempo absurdo y consueto, implica un acto de deconstrucción de la noción de normalidad, un acto de rebelión. Por lo tanto, Claudia Hernández presenta un desarrollo de la propuesta de Julio Cortázar, que en los años Sesenta, con su "Manual de instrucciones" (la primera parte de *Historias de cronopios y de famas*) intenta rescatar los objetos y las relaciones cotidianas de su condición estereotipada y cristalizada en la banalidad, justo a través de la deconstrucción de la noción de normalidad. De hecho, si generalmente los manuales prescriben las reglas a observar para respetar las normas, los manuales de Julio Cortázar y Claudia Hernández sí que proporcionan instrucciones para una conducta adecuada frente a hechos banales o extraordinarios, pero a partir de la subversión de la rutina y de la transgresión de la norma. Existe sin embargo una diferencia substancial: mientras el objetivo del escritor argentino es la subversión de la vida burguesa y de la odiada Costumbre – contra la banalización de la vida cotidiana – el objetivo de la escritora salvadoreña es la denuncia de la violencia – contra la banalización del mal. El texto "Manual del hijo muerto" finge reproducir la página 23 de un indefinido manual de instrucciones. Las indicaciones se refieren a la recomposición del cuerpo de un chico sobre los 24-25 años, llegado a trozos a casa de sus padres. Es la "habitual" historia de un hijo que unos días antes «salió completo de la casa»[42]. En primer lugar es necesario estar seguros que se trata verdaderamente del propio hijo, visto que «no se aceptan devoluciones»[43]. Una vez tomada esta precaución, se puede proceder a «acomodar las piezas en la posición en que se encontraban originalmente y únalas mediante costuras desde, por lo menos, dos centímetros antes de los bordes, para evitar que se desgarren las partes cuando se transporte o abrace si ocurre un arrebato de dolor»[44].

[42] HERNÁNDEZ, *De fronteras*, p. 107.

[43] *Ibidem*.

[44] *Ivi*, p. 108.

La frialdad de la descripción de las operaciones a llevar a cabo produce un macabro contraste con la realidad del hallazgo del cuerpo destrozado. El manual sugiere trabajar en la mesa de la cocina: «La mesa del comedor – en el caso de familias numerosas – es un lugar que reúne magníficas condiciones para el procedimiento»; pero el sitio mejor es justamente la cama dejada vacía «para efectos del resultado final, difícilmente el cuerpo luciera mejor en un sitio que no sea la cama de la habitación que el hijo o hija tenía asignada cuando estaba vivo(a)»[45]. Por lo tanto, el cadáver se ha de colocar encima de la cama, con una pierna doblada y los vestidos planchados. Una nota a pie de página avisa: «para aquellos a quienes las variadas manifestaciones de la emoción les impidan reconstruir mentalmente la figura del hijo, se incluye en el Apéndice B un esquema básico del cuerpo humano»[46]. A través del sarcasmo, el texto se refiere también a la impunidad de los culpables del asesinato: aconseja de hecho cubrir las manos y los pies del muerto para evitar «hundirse en la tentación de elaborar hipótesis y encontrar culpables mediante las señales que dejan»[47], visto que manos y pies «suelen – si uno se fija muy bien – revelar escenas del padecimiento pre-muerte del hijo en cuestión»[48]. También se hace la hipótesis de que el chico haya sido torturado, otro evento absolutamente normal: en este caso, será suficiente extender «una capa considerable de maquillaje – colores a tono con la tez – para disimular los golpes»[49]. Las cicatrices de la memoria son tratadas con humorismo y, como sugiere Beatriz Cortez, el humorismo se funda en la práctica de la irreverencia, que deriva de una actitud cínica y de distancia respecto al argumento tratado. Aquí, lo horrible o el absurdo aumentan el efecto distorsionante del relato, suscitando inquietud y perplejidad, no distancia, para así configurar una realidad al mismo tiempo textual y extratextual trágicamente distorsionada. Pues, el humor negro, como dice Roas, presenta el horror «para contrarrestar

[45] *Ibidem*.
[46] *Ibidem*.
[47] *Ivi*, p. 109.
[48] *Ibidem*.
[49] *Ibidem*.

el miedo a la muerte y al dolor»[50], mientras que lo fantástico presenta una realidad normalmente desapercibida o considerada imposible, para poner en discusión la presunta lógica de lo real.

Otro procedimiento de deconstrucción se realiza en "Melissa: juegos de 1 al 5", otro 'relato de la decepción' en el que Claudia Hernández derriba el concepto estereotipado de la infancia entendida como lugar de la inocencia, de la imaginación ingenua y de los juegos espontáneos. La narración, una vez más, gravita alrededor del campo semántico de la violencia, de la que las heridas y las cicatrices son hipónimos. El título se refiere a Melissa, el nombre de una niña pero también de una muñeca de cartulina recortable con vestidos intercambiables de papel. Un juego antiguo y conocido, que aparentemente introduce al lector en la dimensión doméstica y acogedora de la diversión infantil. En el relato Melissa tiene cuatro años y como todos los niños de su edad se dedica a inventar juegos. El primer juego la ve tumbada en el jardín, los brazos cruzados sobre el pecho y cubierta de flores. Tal como estaba su abuela algunos días antes. Cuando su padre la ve se enfada y le ordena levantarse inmediatamente. Otro juego: tumbada en el suelo con un cinturón como cola y hojas verdes o podridas que son las vísceras, Melissa ahora es el gato que fue atropellado el día anterior. La madre, furiosa, le ordena limpiar y la niña cándidamente sugiere que pueden recogerla con la escoba y el recogedor, meterla en una bolsa de basura y tirarla al contenedor, «como hizo el vecino con el gato que arrollaron frente a su casa»[51]. En el tercer juego, la niña abre los ojos de par en par y se deja caer en el suelo: es un pájaro matado por una piedra. A continuación, el cuarto de Melissa se trasforma en una habitación del tanatorio: las muñecas, desnudas, son alineadas en bolsas de plástico en la mesilla de noche, mientras otras esperan que la niña decida la causa de su muerte para ser sepultadas al lado de otras muñecas, ya ordenadas en el cementerio debajo de la cama. El último juego, el quinto, es por fin 'normal': la niña juega con la plastilina, modelando figuras de anímales y de cosas para

[50] ROAS, *Tras los límites de lo real*, p. 71.

[51] HERNÁNDEZ, *De fronteras*, p. 97.

comer. Y sin embargo, incluso esta actividad, la más inocente, podría estar en relación con la muerte que obsesiona a Melissa: la transformación de los animales en comida ¿no se realiza quizás a través de otro crimen? El cuento subvierte la presunta universalidad de la noción de infancia, que no es aplicable a los niños salvadoreños «pues su mundo no se encuentra conformado por la imaginación y la inocencia, sino por la degradación y la muerte»[52].

Humorismo e imaginación se combinan creativamente en "Abuelo" para superar el luto de un joven que no consigue aceptar la muerte del abuelo, acontecida hace ya dos años: va al cementerio y con la ayuda del enterrador recupera el cadáver con la condición de devolverlo al día siguiente. Viste el cuerpo con sus antiguos vestidos favoritos y lo prepara para la fiesta familiar. El tono de la narración es divertido: todos celebran el cadáver con alegría y emoción

> no hubo quién no quisiera tocarlo. Se lanzaban a besarlo y a contarle los últimos sucesos de la familia. Los nietos no cesaban de saltar a sus alrededor [...] La abuela estaba transformada. Brillaba. Se había colocado bajo los brazos de él y me agradecía por haberlo llevado de vuelta[53].

Frente a tanta alegría, el joven decide no devolver el cadáver; para evitar conflictos y disgustos, con una sierra lo corta en trozos que distribuye entre los familiares: «nosotros nos quedamos con el tronco, sentado en la silla de siempre»[54]. Con una condición: «que, en las reuniones familiares, cada cual llevara (sin excusas) su parte para tener al abuelo completo»[55].

Invasiones y expulsiones

En los 'relatos de la decepción' de Claudia Hernández se representan distintos casos de autodestrucción, por ejemplo en "Carretera sin buey", o en "Mediodía

[52] GAIRAUD, "Sistemas de exclusión y violencia...", p. 98.

[53] HERNÁNDEZ, *De fronteras*, p. 59.

[54] *Ibidem*.

[55] *Ibidem*.

de frontera" donde una mujer, antes de suicidarse, se procura una mutilación. El narrador proporciona algunos datos útiles para la ambientación del relato, creando un espacio y un tiempo concretos y reconocibles: «Tres minutos antes del mediodía. Un baño público en la frontera. Mucho calor»[56]. En este tiempo, en este espacio y en este clima secamente definidos, una mujer se acaba de cortar la lengua:

> los ahorcados no se ven mal porque cuelguen del techo, sino porque la lengua cuelga de ellos. Es la lengua lo que causa horror. La lengua es lo que provoca lástima. No el cuello. Sólo el forense le presta atención al cuello. La gente común y corriente mira la lengua. Aunque se fija también un poco en los zapatos, es por la lengua que se estremece. Y ella no quiere horrorizar a nadie. Solo quiere ahorcarse[57].

La frialdad y la indiferencia del narrador corresponden a la desolación del baño público, espacio ciertamente real e identificable, pero sobre todo lugar de la transitoriedad, espacio del anonimato donde se realiza el suicidio de una mujer sin nombre y sin historia. La acompaña un perro hambriento, irónico psicopompo del Nuevo Milenio, que come la lengua y la mira sin poder hacer nada. En "Mediodía de fronteras", por lo tanto, no se encuentra aquella geografía perfectamente diseñada que caracteriza los relatos fantásticos de Cortázar o de Bioy Casares[58], sino un no-lugar reconocible justamente a partir de su difícil (y sobre todo inútil) configuración.

Por lo tanto, el espacio narrativo desarrolla una importante función simbólica. Cuando las acciones se desarrollan en el interior de casas, éstas no protegen la vida familiar ni los sueños, no contribuyen a la construcción del imaginario, como sugiere Bachelard[59]. Por el contrario, las casas de Claudia Hernández podrían definirse como cementerios íntimos: reciben cadáveres a pedazos, como en "Manual del hijo muerto", o son escenario de macabras

[56] *Ivi*, p. 101.

[57] *Ivi*, p. 102.

[58] CAMPRA, *Territori della finzione*, p. 55.

[59] G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1993.

representaciones infantiles de la muerte como en "Melissa". La debilidad del espacio se sitúa en una relación de continuidad con la falta de completitud del cuerpo. La casa es un espacio invadido por la muerte y se configura, en muchos relatos de *De fronteras* y *Otras ciudades*, y también de *Olvida uno*, como indicador de la violencia en El Salvador o en las grandes metrópolis meta de la inmigración. El análisis de la isotopía espacial muestra una presentación del espacio a través del movimiento, utilizando de forma particular la dialéctica dentro/fuera. Sin embargo el movimiento que permite el pasaje desde dentro hacia fuera y viceversa es violento: en el primer caso se trata de una expulsión ("Invitación", "Trampa para cucarachas #17"); en el segundo, de una invasión en la que los muertos ("Hechos de un buen ciudadano", "Abuelo", "Manual del hijo muerto"), personas desconocidas, ("Un hombre desnudo en casa", "El ángel en el baño", "Fauna de alcantarilla", "Hoy por la mañana", "Llaman a la puerta", "La mía era una puerta fácil de abrir") penetran (o intentan hacerlo) en el espacio cerrado de la casa, o en el espacio conocido de una ciudad y lo ocupan de manera arbitraria y opresiva. Y si en los 'relatos de la decepción' este espacio encierra la muerte y el fracaso, en los 'relatos de resistencia' el espacio se hace el lugar de nuevas formas de convivencia: las estrategias de las fuerzas hegemónicas imponen la invasión, la expulsión y la muerte; las subjetividades responden con una caótica destrucción del orden establecido a través de la subversión de la norma.

En algunos relatos, sobre todo de *Olvida uno*, el espacio exterior se refiere a ciudades norteamericanas, no claramente identificadas, pero connotadas como lugar de la posibilidad: inmigrados de distintos países del mundo intentan insertarse en una nueva dimensión laboral, social y económica. Los protagonistas a menudo intentan substraerse a formas de subjetivación impuestas por dispositivos del poder, y tal como sugiere Foucault, llevan a cabo formas de resistencia que trascienden sus intenciones, pero que se reconocen por la distancia de las normas en las que el poder se estructura. Además, si el poder es relación, la articulación de los espacios de encuentro se vuelve particularmente significativa: en los cuentos de *Olvida uno* el espacio externo, a menudo se caracteriza por su total incapacidad de acogida. Representa el lugar de la incomodidad y de la opresión, a la cual habría que contraponer un interior (casa, habitación) capaz de proteger. Pero, como se decía, la función de

casa/nido es imposible. En "La mía era una puerta fácil de abrir", el espacio se define a través de una trayectoria circular, de dentro a fuera, de fuera a dentro. El análisis de los procesos figurativos permite verificar como las isotopías espaciales se definan en el texto a través de verbos de acción y estado. De hecho la dialéctica entre dentro y fuera se realiza a través de movimientos de abrir y empujar, salir y volver, mientras el espacio se construye a través de elementos que nos llevan al área semántica del cierre (puerta, picaporte, llave) en contraposición con la facilidad de apertura: «La mía era una puerta fácil de abrir. Ni siquiera se hacía necesario girar el picaporte. Así hubiera sido cerrada con llave, bastaba con un empujoncito para tener el interior a disposición»[60]. El piso es luminoso, cálido y amplio. Solo tiene un problema:

> El único inconveniente era que, dadas las facilidades para entrar, la gente pasaba adelante: hombres y mujeres de diferentes edades irrumpían mañana y tarde usando la falta de baños públicos en esta zona como excusa y luego se quedaban para descansar un rato, pasar el tiempo o esperar a alguien con quien habían acordado verse[61].

La ciudad a la que se ha mudado el protagonista, narrador de la historia, no tiene nombre, y se define a partir de la percepción del personaje: «recién me había mudado a esta urbe y aún no había adoptado la costumbre local de estar solo»[62]. Así, su casa se convierte en una posibilidad de encuentro en un país caracterizado por su discreción y por la soledad. Cualquiera puede entrar, comer, descansar y dejar distintos objetos

> que me resultaban agradables (mitades de bocadillos para la cena, ginebra, botellas de vino para acompañar el postre, abrigos, dibujos infantiles pegados en las paredes, joyería, guantes para el baño, peines, atlas en ediciones de lujo, ropa interior, camiones de juguete, palillos de dientes con figuras de chinitos en uno de los extremos, adornos de porcelana con algunos desperfectos, gafas con

[60] C. HERNÁNDEZ, *Olvida uno*, Índole, San Salvador 2005, p. 3.

[61] *Ibidem*.

[62] *Ibidem*.

> la graduación suficiente para trabajar en mis miniaturas y hasta muebles en condiciones aceptables) para las que el dinero que ganaba entonces no me alcanzaba[63].

El protagonista acoge a todos, con motivaciones más o menos lógicas dentro de circunstancias totalmente ilógicas:

> se trataba de gente educada que se cubría la boca al estornudar, respetaba mis silencios y jamás desordenaba o ensuciaba la alfombra. Saludaban siempre, conversaban solo si yo lo deseaba y nunca me interrumpían con preguntas ni respiraciones cerca del cuello mientras me estaba afeitando[64].

La crisis estalla cuando el protagonista sorprende a una niña jugando con su colección de *miniaturas*. El hombre pide ayuda a otra niña que habla su idioma y descubre que no para todos «era el inquilino del siete izquierda más popular que alguna vez había tenido el edificio»[65], por alguien es considerado peligroso porque proviene de un lugar que no se podía ubicar en el mapa geográfico. Decide mudarse al piso de al lado, que tiene una puerta que funciona. Se adecúa a la «costumbre local de estar solo»[66], aunque de vez en cuando entra en su antigua casa para saludar a alguien y regar las flores. Al principio, las maneras de subjetivación del protagonista se definen a través de la infracción de los preceptos normativos; pero cuando descubre su preestablecida peligrosidad «porque no podía saberse qué clase de gente podría resultar puesto que venía de un país que no sabían ellas ubicar en el mapa»[67], elige cumplir con un código, cerrando su espacio, real y metafórico.

En "Trampa para cucarachas #17" se cuenta un periodo de la vida de otro inmigrado, sin trabajo, en una ciudad extranjera. Empieza con la descripción de la habitación del hotel de ínfima categoría en el que el protagonista se aloja:

---

[63] *Ivi*, p. 4.
[64] *Ibidem*.
[65] *Ibidem*.
[66] *Ivi*, p. 3.
[67] *Ibidem*.

el casero le deja vivir allí gratuitamente. A través del punto de vista de un narrador en primera persona, el texto describe todos los detalles necesarios para una representación eficaz del espacio. Se trata de una habitación pequeñísima: «es pequeña la hendidura como pequeña es la cama, donde tampoco quepo si no adopto una posición fetal»[68]. Parecerían los supuestos de un relato realista, sin embargo intervienen inmediatamente unos inputs desestabilizadores. El narrador dice que está obligado a salir y de alguna manera viene expulsado de la habitación: «Salgo. Tengo que salir: mi habitación es tan pequeña que sólo cabemos la cama y yo. La puerta no puede abrirse por completo debido a la falta de espacio»[69]. La visión de la realidad se distorsiona progresivamente: no sólo no hay espacio para él, sino que no hay espacio para el ruido, «que es inmenso»[70], ni para la luz, ni para el aire. Es un lugar asfixiante, claustrofóbico, que se define a través de la negación: «nada se mira. No hay paisaje, no hay un cielo falso que pueda ser visto, ni siquiera tengo un suelo firme»[71]. Siguiendo con la descripción, los elementos utilizados para la representación del espacio se vuelven más indefinidos y abstractos:

> el suelo es un hoyo negro que termina donde comienzan las paredes color marfil, que deben llegar hasta un poco más allá del cielo – creo, no estoy seguro, nunca he alcanzado a verlo – y están descoloradas por la acción de la luz, que cuando se abre la puerta, tiene también que salirse porque no hay tanto espacio para que ambos permanezcan dentro[72].

La ambigüedad de la visión confunde al lector. Las circunstancias son creíbles: el hombre se queda en la habitación minúscula porque es el único sitio que puede permitirse hasta que encuentre un trabajo. La perspectiva está sin embargo hiperbolizada: desde el tejado demasiado alto llueven cucarachas de seis centímetros. De día, el hombre no sale en busca de trabajo ya que cada vez

[68] C. HERNÁNDEZ, *De fronteras*, p. 75.
[69] *Ibidem*.
[70] *Ibidem*.
[71] *Ivi,* pp. 75-76.
[72] *Ivi*, p. 75.

está más débil y hambriento; de noche, cansado y desmoralizado, empieza su lucha con las cucarachas. La ciudad es tan hostil («llego de pelear contra esa ciudad que no es mi ciudad»[73]), que le parece que ha conspirado en su contra:

> salía a ver la ciudad, a adivinar de dónde provenía cada uno de los sonidos que, de noche, se colaban por las paredes de la habitación sin ventanas para confabularse – junto con las cucarachas y las voces y los pasos de los otros inquilinos – para no dejarme dormir[74].

La emoción de estar en otra ciudad, evidentemente más rica y desarrollada que la suya propia, disminuye con el evidente fracaso del proyecto de encontrar un trabajo:

> ya no salgo para algo ni para nada, no busco empleo, no veo las calles, soy ya como los demás: no me importan los edificios que me impresionaron las primeras setenta mil veces que crucé estas rutas y que me hacían sonreír de emoción porque al fin podía estar acá, donde dije que estaría, y no en mi ciudad[75].

El único proyecto que ahora interesa al protagonista es volver al hotel para cazar las cucarachas. Se trata de una lucha por el espacio: han llegado antes que él en la ambicionada ciudad y él no puede ocupar su lugar. Pasean sobre su cuerpo, se multiplican, y no caen en ninguna de las 16 trampas que él ha inventado. Cuando ya demasiado desalentado y desnutrido el hombre decide volver a su país, es justamente el momento en que encuentra la manera de liberarse de las cucarachas. La trampa 17 es su boca: finge estar muerto y deja entrar las cucarachas en su boca, resolviendo también el problema del hambre. Ahora puede dormir tranquilo, puede volver a salir a la calle: infringiendo las leyes de la lógica, el hombre encuentra una solución perfectamente adecuada a una realidad distorsionada.

---

[73] *Ivi*, p.78.

[74] *Ivi*, pp. 79-80.

[75] *Ivi*, p. 80.

La dicotomía entre la fuerza de la invasión del mundo externo y la fragilidad del mundo íntimo (casa, cuerpo) es expresada de forma precisa en dos cuentos de "De fronteras: Hechos de un buen ciudadano (parte 1)" y "Hechos de un buen ciudadano (parte 2)". En la primera parte del relato, la anécdota se desarrolla en la casa de un hombre, en concreto en la cocina, donde el narrador en primera persona encuentra el cadáver de una mujer. Su actitud es impasible y empieza las investigaciones: controla las cerraduras, que no han sido forzadas, busca el arma del delito, las manchas de la sangre perdida por el cadáver... No encuentra nada, y justo cuando el texto parecía una novela policiaca, la narración sufre un desarrollo inesperado:

> Como cualquier buen ciudadano hubiera hecho, no esperé a que apareciera mensaje alguno en la radio o en la televisión, sino que hice imprimir uno en el periódico que decía:
> Busco dueño de cadáver de muchacha joven de carnes rollizas, rodillas saltonas y cara de llamarse Lívida. Fue abandonada en mi cocina, muy cerca de la refrigeradora, herida y casi vacía de sangre. Información al 271-0122[76].

El narrador se define un 'buen ciudadano' porque publica inmediatamente un anuncio para encontrar al propietario del cadáver. Irónicamente, Claudia Hernández pone en pie el proceso de formación del sujeto en su contradictoriedad: el protagonista se substrae a la norma (que prevé que se llame a la policía) para emerger autónomamente, pero también lo hace para recibir el consenso de la sociedad. Desde el título se expresa esta ansia de reconocimiento, que en la propuesta de Beatriz Cortez caracteriza la sociedad centroamericana de la posguerra. En pocos días llegan cuatro llamadas telefónicas de personas en busca de sus muertos o con la esperanza de seguir encontrando los familiares desaparecidos en vida. El humor negro es impactante:

> se trataba de una pareja de adultos mayores que buscaba a su hija – una muchacha llamada Lívida –, que tenía las características de la que yo ofrecía en

[76] *Ivi*, p. 17.

> mi anuncio, pero debía estar viva, no muerta, y con los labios purpúreos, no violáceos[77].

La primera parte del relato termina con el narrador que entrega el cadáver a una familia para que pueda celebrar el funeral, aunque no se trate de Lívida sino de un hombre: para hacer más pesado el ataúd lo llena con varios objetos de su casa.

En la segunda parte, el buen ciudadano continúa recibiendo muchas llamadas a causa del anuncio publicado. Esta vez se trata de personas que han encontrado otros cadáveres en su propia casa y no saben cómo resolver el problema. El buen ciudadano los invita a su casa y llegan veinte personas con sus cadáveres. La escena, que uno podría imaginar como macabra, adquiere rasgos cómicos:

> todos habían sido ataviados por los dueños de la casa [...] Pero como, debido a los nerviosos que estaban, los habían vestido con la primera de las ropas que encontraron en sus armarios, habían muertas con ropa de hombre, niños con faldas floreadas, jóvenes con indumentaria de ancianos y viejos embutidos en camisas con motivos infantiles[78].

El buen ciudadano, imperturbable, les explica cómo salar los cuerpos, cómo llenar los documentos de la oficina de salud, cómo publicar los anuncios en los periódicos. Y mientras esperan las llamadas, la reunión se hace alegre. El tono de la narración es muy irónico: cuando encuentran a sus muertos, los familiares emocionados «nos agradecían con lágrimas por el buen trato que habíamos dado a sus muertos (algunos dijeron incluso que ni en vida habían sido tan bien cuidados sus hijos, hermanos, esposas, padres o amigas)»[79]. Al final, el buen ciudadano se queda con siete cadáveres y resuelve el problema haciéndolos trozos y cocinándolos con salsa de tomate. El resultado es un plato muy nutriente, que podrá dar de comer a los indigentes y los mendigos de la

[77] *Ivi*, p. 18.
[78] *Ivi*, p. 39.
[79] *Ivi*, p. 41.

ciudad. El final retoma la cínica sugerencia de *A Modest Proposal* de J. Swift, utilizando una vez más sátira y humor. Pero la presencia del humorismo y de la ironía no excluye la inquietud del lector que ve con incredulidad la indiferencia de los personajes y el distorsionado cinismo del buen ciudadano. En el relato, la muerte es un acontecimiento banal y el hallazgo de cadáveres desconocidos en casa propia no sorprende, tan solo crea un problema (como tener un rinoceronte) que el buen ciudadano resuelve con admirable pragmatismo. Por lo tanto, incluso aquí, no se discute el fenómeno (que es fantástico) sino que se problematiza y se hiperboliza su solución. Los personajes no se hacen preguntas sobre la procedencia de los cadáveres, los aceptan como un fastidioso incidente en la vida cotidiana y buscan resolver el problema realizando estrategias que no son las de la normal convivencia. Más bien, justo porque los personajes asumen esta invasión de cadáveres como un evento normal, el lector advierte el contraste entre lo real y lo imposible de modo problemático y angustioso. El lector siente la falta de protección frente a un mundo exterior que, a través de esta desordenada irrupción de cadáveres, de forma absurda y violenta, invade el espacio cerrado e íntimo de la casa. Esta irrupción recuerda implícitamente la realidad de El Salvador, y adquiere un fuerte valor metafórico. El efecto amenazador de la narración asume un aspecto angustioso justo porque recuerda una realidad concreta que el texto hiperboliza. De esta manera, y a pesar de las netas diferencias, los dos relatos del buen ciudadano recuerdan la modalidad fantástica de "Segunda vez" de Julio Cortázar: la referencia implícita a la realidad extratextual refuerza el efecto perturbador de la narración. A través de una doble perspectiva narrativa, en "Segunda vez" se relata la imposible desaparición de una persona citada en un despacho. En la sala de espera todos están inquietos y no entienden el motivo de la convocatoria. Para un chico es la segunda vez, pero esto no consigue tranquilizar a María Elena y a los demás. Finalmente le toca al chico. Todavía no ha salido cuando hacen pasar a María Elena: «pensó que entonces era así, que Carlos tendría que quedarse todavía un rato llenando papeles y que

entretanto se ocuparían de ella»[80]. En cambio, el chico no estaba en el despacho, y en la oficina no hay otras puertas por donde salir. María Elena no consigue entender dónde haya podido ir el chico, no encuentra una solución lógica a lo que ha pasado; interviene aquí la voz de un empleado de la oficina (el narrador de la historia) que cierra el relato con un amenazante aviso: «Capaz que entonces las cosas cambiaban y que la hacían salir por otro lado aunque no supiera por dónde ni por qué. Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros»[81]. La ansiedad suscitada en el lector desde el principio del relato, aumenta poniendo en relación la desaparición del personaje con la realidad sudamericana de aquellos años: Cortázar escribe "Segunda vez" en 1975, mientras participa en el Tribunal Russel y el relato se publica en *Alguien que anda por ahí* en 1977, mientras Argentina sufre la violencia del terrorismo de estado que rapta, tortura y hace desaparecer a sus víctimas. Por lo tanto, en mi opinión, tanto en "Hechos de un buen ciudadano" como en "Segunda vez" la relación con el contexto político no substrae la dimensión fantástica al cuento sino que la acrecienta y devuelve al género fantástico su potencial crítico frente a la realidad histórica y política.

La consonancia con Cortázar, encontrada incluso a propósito de la praxis deconstructiva en función de una distinta consideración de la realidad, también es aplicable al tratamiento de los personajes que, tanto en los relatos de Cortázar como en los cuentos fantásticos de Claudia Hernández, no descubren dramáticamente una realidad absurda sino que se encuentran en una situación ilógica y la aceptan. La indiferencia del personaje frente a una realidad desconocida, que para Alazraki caracteriza el neofantástico, deriva también del hecho de que el elemento fantástico no irrumpe repentinamente, sino se propone desde el principio de la narración «sin progresión gradual, sin utillería, sin *pathos*»[82]. Los relatos presentan en *media res* una situación

[80] J. CORTÁZAR, *Alguien que anda por ahí*, Libro Amigo, Barcelona 1988, pp. 38-39.

[81] *Ivi*, p. 41.

[82] J. ALAZRAKI, "¿Qué es lo neofantástico?", *Mester*, 1990, 2, p. 31.

inaceptable e incongruente para el lector; en cambio, los personajes no se hacen preguntas y su sorpresa (si la hay) dura un instante. El factor innovador propuesto por la escritora salvadoreña consiste en la reacción de los personajes y en su ponerse manos a la obra. Los personajes de Cortázar se quedan en la dimensión distorsionada de lo fantástico bien porque no reaccionan ("Segunda vez", "Casa tomada", "Cefalea"...) o bien porque sus reacciones son ineficaces ("Después del almuerzo", "Alina Reyes"...). En cambio, en sus personajes Claudia Hernández introduce un compromiso de cambiar, para resolver una situación absurda con otra ilógica. Nunca son inertes, no se quedan suspendidos en la incertidumbre de lo fantástico; actúan, de forma desordenada, en el intento de ampliar la reciprocidad y de realizar una planificación. Y si estos intentos son narrados a través del humorismo o la parodia, probablemente se deba también a la fragilidad de un proyecto político, que 'sólo' puede resistir. Por lo tanto, disiento completamente de Gairaud según la cual las condiciones de degradación y locura, que llevan hasta la agonía y la muerte, son percibidas por los personajes de Claudia Hernández como «estados de satisfacción, ventura y fortuna»[83], lo cual demostraría que «se trata de una esquizofrenia, vinculada con la literatura, dentro de un imaginario caracterizado por la fantasía e irrealidad, en un nivel simbólico dentro de un inconsciente colectivo mítico»[84].

Así como el cuerpo incompleto se convierte en metáfora de una expropiación de lo performativo a partir de la marginalidad producida por la amputación (seno, mano, brazo) de la misma manera el espacio (lugar de la expulsión y de la invasión) en algunos relatos puede adquirir una nueva potencialidad, transformándose en dispositivo para la resistencia. Es lo que pasa en "Lluvia de trópico": una familia se despierta a causa de un olor insoportable: está convencida de que la culpa es de la vecina que tiene 21 perros; a su vez la vecina está convencida de que se trata de una venganza de los inquilinos por los ruidos de sus perros. El narrador y su familia se quedan

[83] GAIRAUD, "Sistemas de exclusión y violencia...", p. 90.

[84] *Ibidem*.

encerrados en casa que «como todas las casas de este mundo, tiene muros gruesos y rejas»[85]. Pero este espacio cerrado al mundo exterior no consigue proteger del mal olor. Se trata de «caca de perro que había caído durante la noche y había inundado nuestro lugar. [...]Era como una nevada café: una nevada de trópico. Y apestaba»[86]. Los ciudadanos ya no pueden comer, respirar sin un pañuelo en la cara... Cuando, por fin, la caca se seca, el gobierno prohíbe el uso de cualquier objeto que pueda mellar los excrementos del suelo, haciendo salir otra vez el hedor. Después de una decena de días, sin embargo, la presencia de la caca por doquier empieza a suscitar «una sensación de comodidad muy cercana a lo agradable»[87]. Sin el hedor la gente se enferma. En este momento, a pesar de la prohibición, todos empiezan a mellar la superficie de caca con los tacones de los zapatos, mientras los dueños de los perros hacen defecar a sus mascotas en casa y venden a un precio muy alto el material excedente para colocar en los acondicionadores de aire. El narrador y su familia reciben la caca de la vecina, con la promesa de no denunciarla por el ruido que hacen sus perros. Una vez más, los personajes no intentan encontrar una explicación al acontecimiento fantástico, sino que actúan para adecuarse positivamente a las nuevas circunstancias. Efectúan un cambio de la percepción de la realidad, subvirtiendo la norma a la búsqueda de una convivencia basada en relaciones menos serviles. El espacio inventado por los ciudadanos, en el que el mal olor une y consuela, es otra divertida respuesta a las prescripciones del poder hegemónico, una desarticulación de la convención y otra planificación que conjuga de forma original lo político, haciéndolo menos frágil.

[85] HERNÁNDEZ, *De fronteras*, p. 68.

[86] *Ivi*, p. 69.

[87] *Ivi*, p. 70.

Conclusiones

Empezando por la idea de la permanencia de la violencia, ejemplificada por la cicatriz, analizando la potencialidad subversiva de los cuerpos incompletos y el espacio como lugar de articulación de las relaciones de poder, y a la vez de un posible rechazo de su normatividad, he intentado demostrar cómo en los relatos de Claudia Hernández se realizan prácticas de resistencia, además de la estética del cinismo. Sus personajes a menudo se confrontan con una cotidianeidad difícil y violenta, o bien, en el caso de los relatos fantásticos, con eventos absurdos e inexplicables. Respecto a la inadmisibilidad de las circunstancias reaccionan con actitudes a menudo paradójicas e ilógicas, que corresponden a una realidad igualmente paradójica e ilógica. Por lo tanto, lo fantástico interviene para desvelar las potencialidades de los personajes y desenmascarar el orden preexistente, al que le falta la presunta lógica que normalmente se le atribuye. A pesar de su debilidad, que se manifiesta en la fragilidad del espacio íntimo y en la falta de completitud del cuerpo, los personajes de Claudia Hernández muestran su incomodidad hacia la realidad, son jocosamente o dramáticamente críticos con las prácticas de convivencia establecidas, y consiguen identificar unos intersticios útiles para transformar justamente la debilidad del cuerpo y la violencia del espacio en factores constitutivos de nuevas formas de subjetivación. Así, lo absurdo representa un desafío al poder hegemónico, una invitación a la acción a través de otra lógica, mientras el humorismo tiene un efecto transgresivo y sirve para denunciar, con otro registro y una perspectiva distinta, mecanismos de violencia, marginación e injusticia social en El Salvador o en grandes ciudades norteamericanas. Una nueva declinación de lo fantástico permite eludir los códigos ya saturados de la 'novela comprometida'.

Los personajes de Claudia Hernández son capaces de negociar con las heridas y las cicatrices de su historia, de re-inventar una comunidad, en contra de la norma, más allá de las fronteras establecidas, y lo hacen experimentando, a veces, alegría y placer y descubrimos que su mutilación no impide actuar sino que al contrario se hace el punto de salida para la deconstrucción de las prescripciones y de la moralidad impuesta. En definitiva, si en los 'relatos de la decepción', siguiendo a Beatriz Cortez, prevalece la representación de una subjetividad todavía ligada a la moralidad que la empuja hacia la

autodestrucción[88], en los 'relatos de resistencia' Claudia Hernández propone personajes y situaciones narrativas que rompen las expectativas sociales y la rigidez de la norma: no sólo «individuos que sufren de impotencia»[89] como prevé la estética del cinismo, sino también individuos dotados de inventiva y de recursos y capaces de hacer nacer un rinoceronte en el lugar de un brazo perdido.

[88] B. CORTEZ, *La estética del cinismo*, p. 301.

[89] *Ibi*, p. 303.

Centroamericana 24.1 (2014): 39-63
ISSN: 2035-1496

LA POÉTICA DE JORGE ARTEL MÁS ALLÁ DEL ESTADO-NACIÓN

HORTENSIA NAIZARA RODRÍGUEZ[1]
(Universidad de Cartagena – Colombia)

Resumen: Este artículo parte de la afirmación de que la obra poética del colombiano Jorge Artel (1909-1994) constituye un lenguaje de resistencias, más allá del complejo y político concepto de nación. No sólo porque Artel escribió en español con una mezcla variada de palabras africanas, sino también porque la textura que surge de sus textos poéticos es lo que W. Mignolo denomina el "bilenguaje", que en este caso supera el concepto territorial demarcado por la lengua española. La poesía de Artel divulgada en las primeras décadas del siglo XX en Colombia – durante su exilio en 1948 y después del mismo – no se halla en comunión con los estándares de la gramática, pues está por fuera de los linderos de "la pureza del lenguaje". Más bien se sitúa en la comprensión de la cultura inscrita en el cuerpo, en la piel y el inconsciente y descrita a través de un coloquialismo musical en diálogo con los ancestros. Pone de presente que las culturas no son artefactos fijos e impermeables. En este sentido la poética de Artel contradice los legados coloniales, sus metáforas e imágenes no frecuentes en el lenguaje poético convencional, ofrece una invitación al desorden desde la periferia que hoy nos permite relatar nuevas historias locales desde el Caribe colombiano, reconfigurando nuevos mapas lingüísticos, geografías literarias y paisajes culturales para la historiografía de la literatura colombiana.

Palabras clave: Bilenguaje – Identidad – Estado-Nación – Poética – Cultura.

---

[1] Hortensia Naizara Rodríguez, poeta, escritora y docente de la Facultad de Ciencias Sociales y Educación de la Universidad de Cartagena, Colombia. Doctora en Creación y Teorías de la Cultura, UDLAP, México.

[*] *Hortensia Naizara Rodriguez, poet, writer and lecturer in the Faculty of Social Sciences and Education, University of Cartagena, Colombia. Doctorate in Creation and Theories of Culture, UDLAP, México.*

Abstract: The poetry of Jorge Artel beyond the Nation-State. This article begins with the statement that the poetry of the Colombian poet Jorge Artel (1909-1994) is a language of resistance, far beyond the complex political concept of nation. Not only because Artel wrote in Spanish with an eclectic mix of African words, but also because in the texture of his poems arises what it is called the "bilenguaje" by W. Mignolo, which in this case exceeds the territorial concept and the boundaries established by the Spanish language. The Poetry of Artel released in the early decades of the twentieth century in Colombia – during his exile in 1948 – it is not in communion with the standards of Spanish grammar, because it is outside the boundaries of "purity of language ". Rather it lies in the understanding the culture inscribed in the body, the skin and in the unconscious and described through a musical colloquialism in dialogue with the ancestors. Draws mind that cultures are not fixed and impermeable artifacts. In this sense the poetry of Artel contradicts colonial legacies with metaphors and images that are rare in the conventional poetic language. The Artel poetry offers an invitation to disorder from the periphery that today allows us to relate new local stories from the Colombian Caribbean, reconfiguring new linguistic maps, literary geographies and cultural landscapes for the historiography of Colombian literature.

Key words: Bilenguaje – Identity – Nation-State – Poetry – Culture.

La poética de Artel y el canon de la época

Al revisar la literatura de las primeras décadas del siglo XX en Colombia, no sólo encontramos una riqueza de conceptos y valores estéticos vinculados al arte, sino también un interés desde lo local en los modos de la escritura y las motivaciones de los autores, en contraste con las formas literarias privilegiadas por las élites andinas. Estos cambios anti modernos se perciben en las obras de Luis Carlos López, Jorge Artel, Oscar Delgado, Manuel Zapata Olivella, entre otros autores de la primera mitad del siglo XX. Cambios que se manifestaron en la poesía y posteriormente en la prosa.

Es preciso anotar que la modernidad literaria en Colombia se construyó como un proceso cultural en el cual a la literatura le fueron asignados valores del discurso modernista romántico, en particular, valores que debían integrarse a la poesía según la visión de los hispanistas conservadores como Miguel Antonio Caro, Rufino José Cuervo, Menéndez Pelayo, autoridades de la política y de la lengua, quienes dominaron espacios como la Real Academia de la Lengua, el Instituto Caro y Cuervo y la Universidad Javeriana. Entre tanto, el lugar de enunciación de

los poetas caribeños colombianos era completamente distante de las normas oficiadas por los hispanistas, en un país marcado por la tradición de gramáticos y de letrados.

En sus textos estos escritores decimonónicos, que fungieron como críticos[2], privilegiaron la belleza de la obra de arte, sugirieron y ponderaron la belleza de la poesía modernista romántica, relacionada con un esencialismo simbólico en los versos, una creación poética consciente, el poema como el trasunto del alma, los valores éticos y la belleza, la musicalidad del poema, los versos contabilizados o rimados, las elegías. Esta poesía reflexiva y filosófica hacía a un lado los colores, sonidos e imágenes de lo local y del desorden de las periferias caribeñas.

Al estudiar la obra poética de Artel encontramos puntos de convergencia entre literatura y sociedad, que nos remiten a lo local y en particular a la historia de Cartagena de Indias. Nos permite identificar las acciones y reacciones que se derivaron de su poesía y ejercicio periodístico situada en el contexto de los hechos socio históricos de la postcolonia[3]: la esclavitud, el exilio del poeta (1948), la

[2] M. DEAS, "Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en Colombia", en *Del poder y la gramática. Y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombiana*, Tercer Mundo Editores, Bogotá 1993, pp. 25-60.

[3] El término postcolonia que vienen revisando de manera crítica algunos investigadores culturales entre quienes se encuentran Mabel Moraña, Carlos Jáuregui, Peter Hulme, Santiago Castro, Jorge Klor de Alva, Anne McClinton, Ella Stollact, sólo para nombrar algunos, no se aplica en este artículo, ni en la investigación de la cual hace parte, como una etapa subsecuente al colonialismo, porque una de las argumentaciones en torno a la colonización era que no sólo se colonizaba gente, sino que lo que importaba en principio era la apropiación territorial, el territorio en juego como medida del poder. De tal manera que la postcolonia no es etapa de una delimitada fijeza, sino un ámbito en el que se vivieron experiencias modernas de los poderes coloniales, no sólo hispánicos, aun cuando autores como Klor de Alva pretendan excluir a América de los procesos de descolonización, esta premisa no es suficiente para examinar la puesta en escena del discurso colonial a través del exterminio indígena, de las guerras por la tierra, de la esclavitud, la racialización de la lengua y otros hechos de violencia sistematizada que nos llevan a concluir que la postcolonia no es un divorcio de la colonia, ni una etapa del colonialismo sino que se constituye como un proceso cultural y discursivo en el que se halla

violencia política en Colombia, las exclusiones culturales sustentadas por la naciente aristocracia blanca cartagenera y los juicios del canon literario que también padecieron un significativo grupo de autores caribeños de épocas indistintas. De esta forma se reconocen los códigos culturales del pasado colonial en Cartagena de Indias y el Caribe Colombiano, y cómo estas imágenes del pasado representaron la sociedad y la cultura del siglo XX en Colombia, una sociedad sostenida en la transición entre el pasado esclavista y la consolidación republicana, en contraste con las tradiciones literarias y las ideas modernizadoras, generando importantes aportes a la temática de la construcción de la nación y la historia literaria nacional.

En el conjunto de autores que rompen con el legado decimonónico encontramos a Jorge Artel, y por ello la mirada inquisitorial de su época lo desestimó, debido a que sus apuestas literarias no guardaron correspondencia con el modernismo literario, los juicios establecidos por el canon y sus representantes, como bien lo señala Carlos Arturo López Jiménez, refiriéndose a uno de los censores más ortodoxos de la época: Miguel Antonio Caro. Más que de criterios estéticos se trata de hacer política:

> La politización de la literatura es un procedimiento que consiste en someter productos literarios a un espacio-tiempo determinado y a una lectura que los confina al olvido. La politización de la literatura logra sepultar muchos textos, doblegados a una sola lectura. Así se eterniza una mirada canónica y un juicio. La literatura apologética a Caro, en Colombia fue abundante. Este hombre de letras, reducto de la moral, corrobora una literatura inquisitorial, propia de un católico militante y dogmático[4].

Las imágenes literarias provenientes de la visión eurocéntrica que identificaron claramente al modernismo literario, señalaban a los poetas como unos seres

inscrito el Caribe a finales del siglo XIX. En este aspecto, cabe analizar el lenguaje de la transculturación, las distintas formas en las que el Caribe vivió la modernidad en contrapunteo con el lenguaje y prácticas de dominación de la colonia.

[4] C.A. LÓPEZ JIMÉNEZ, "La politización en las lecturas canónicas: Miguel A. Caro lector de Jorge Isaacs", *Memorias y sociedad*, Pontificia Universidad Javeriana, 12 (2008), 25, p. 78.

dotados de dones o atributos especiales, vistos como semidioses, creadores que podrían situarse en dos posturas dicotómicas: la del bien y la del mal; en la segunda están los poetas malditos, quienes exaltaron la pasión de los sentidos en sus vidas; y en la primera los excelsos que enaltecieron la excitación del alma en búsqueda de la verdad. ¿Cuál verdad? Es uno de los temas a los que concierne esta investigación[5].

La obra poética de Jorge Artel no se encuentra en estos dos senderos, en cambio se sitúa en el surgimiento de las vanguardias con algunas influencias del surrealismo y en el contexto de las poéticas negras del Caribe, relacionadas con autores como Nicolas Guillén en Cuba, Luis Palés Mattos en Puerto Rico y Aimé Césaire en Martinica. Su obra constituye un lenguaje de resistencias, más allá del territorio y del complejo y político concepto de nación. Artel, quien escribió en español con una mezcla variada de palabras africanas, propone una estética de búsquedas y resistencias en torno a temas que tienen una clara aspiración hacia la mística profana. Su búsqueda intelectual aparece como una reacción ante las condiciones sociales e históricas de la región, la nación y el mundo, pues es preciso encontrar una expresión que permita abordar la identidad propia, las problemáticas culturales que registran sus historias de vida, su experiencia personal y en suma, la historia local de Cartagena y el diálogo con los ancestros africanos, como se observa en el siguiente texto:

Palenque
¿Y quién ha de dudar que aquel abuelo
no pudo ser un príncipe,
bajo la luna, perfumada
por las nubes errantes de su aldea?
Apoyado en el crepúsculo
contempla a las mujeres
cultivar el maíz y la canción...

[5] H.N. RODRÍGUEZ, *Apuestas literarias en el Caribe colombiano en la obra de los poetas: Luis Carlos López, Oscar Delgado y Jorge Artel. Poesía y periodismo en contrapunteo con el provincianismo nacional 1900-1948*, Universidad de las Américas de Puebla, México (tesis doctoral, 5 de diciembre 2012).

Último patriarca de Palenque:
¡Bien sabes
que desde tus fogones crepitantes
África envía sus mensajes![6].

Artel expresa la voz de un Caribe silenciado, de una región costeña colombiana olvidada, habitada mayoritariamente por negros e inmigrantes, aislada de las politicas culturales centralistas que beneficiaban ampliamente el centro andino. Su lenguaje poético manifiesta una clara contradicción con la tradición que asociaba el uso del lenguaje escrito con formas elegantes, y en particular, con la civilización que pretendia un tipo singular de ciudadanos, pues estas formas literarias que el poeta sustenta hacen parte de los ciudadanos de etnias negras que han luchado por su libertad desde los inicios de la esclavitud, en un sistema social altamente jerarquizado, sustentado en la homogeneidad político-cultural y en las múltiples violencias derivadas, entre otras causas, por las grandes desigualdades económicas y la reciente herencia de la esclavitud.

Los poetas de las periferias caribeñas no hacen parte de las categorías sistema-mundo[7] moderno, relacionadas con el proyecto de la ilustración, en particular la modernidad literaria. Si bien tienen influencias del modernismo, no están cabalmente bajo la cosmovisión de la veracidad modernista, en la que se erigen los conceptos: universal y particular (local). Todas las literaturas son locales, sin embargo, se ha mantenido por siglos que las significaciones integradas en la literatura deben tener un valor estético universal, en desmedro de la producción literaria que desarrolla una relación entre dos o más culturas, como la obra de Jorge Artel. Poesía coloquial que dialoga con el pasado, a partir de las inequidades instauradas en el Estado nacional republicano:

[6] J. ARTEL, *Tambores en la noche,* Editorial Universidad de Cartagena, Cartagena de Indias 2009, p. 89.

[7] W. MIGNOLO, *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2000.

> El concepto omnicomprensivo innecesario de la modernidad/colonialidad, se refiere verdaderamente a la necesidad, a la fuerte necesidad de construir macro narrativas desde la perspectiva de la colonialidad. Estas macro narrativas no son la contraparte de la historia mundial o universal (ya sea sagrada como la historia cristiana o secular como la de Hegel), sino que se alejan de forma radical de dichos proyectos globales. No se trata (al menos no únicamente) de narrativas revisionistas ni de narrativas que traten de contar una verdad diferente, sino, por el contrario, narrativas encaminadas a la búsqueda de una lógica diferente[8].

La universalidad, responde a la politización de la lengua, a la imposición colonial de una lengua oficial, y se materializó en la forma conservadora en que se concibió el canon literario. Las señales de un lenguaje racializado se hacen presentes en los diversos medios y publicaciones desde el siglo XIX, un breve ejemplo se encuentra en las siguientes palabras de Rufino José Cuervo:

> Es el bien hablar una de las más claras señales de la gente culta y bien nacida, y condición indispensable de cuantos aspiren a utilizar en pro de sus semejantes, por medio de la palabra o de la escritura, los talentos con que la naturaleza los ha favorecido: de ahí el empeño con que se recomienda el estudio de la gramática.
> Cuando varios pueblos gozan del beneficio de un idioma común, propender a la uniformidad de éste es avigorar sus simpatías y relaciones, hacerlos uno solo. De modo que, dejando aparte a los que trabajan por conservar la unidad religiosa [...], nadie hace tanto por el hermanamiento de las naciones hispanoamericanas, como los fomentadores de aquellos estudios que tienden a conservar la pureza de su idioma, destruyendo las barreras que las diferencias dialécticas oponen al comercio de las ideas[9].

El idioma, que presentaba una unidad indeleble junto a la cosmovisión cristiana, aparece como uno de los elementos subvertidos a través de la identidad. Y en Artel se observa la transgresión a la norma del lenguaje y

[8] ID., *Historia locales, diseños globales. Colonialidad, conocimiento subalterno y pensamiento fronterizo*, Ediciones Akal, Madrid 2003, p. 82.

[9] DEAS, "Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en Colombia", pp. 25-60.

constituyen el "bilenguaje", al ligarlo, no a la gramática recalcitrante o a la intencionalidad de constituir la idea de nación, a partir de las ideas: la belleza interior y la moral, sino a las condiciones particulares de sus contextos geográfico y culturales. El "bilenguaje" – que alcanza su máxima expresión en Artel – permite la escritura, la expresión de la "historia local" del Caribe. A pesar de que los autores caribeños como López, Delgado y Artel se expresen en la lengua castellana – con algunas variaciones particulares a cada una de sus obras –, la emplean para redescubrir su identidad, para tomar consciencia de ella y establecer un diálogo con las demás identidades que entraban en juego con su contexto en el marco del sistema moderno/colonial.

Otro elemento que es subvertido en la obra de Artel, es el de la ciudad. Ángel Rama, en su trascendental estudio *La ciudad letrada*, ofrece un panorama del desarrollo de las letras en las ciudades latinoamericanas. A partir del estudio de la instauración de la 'ciudad letrada', Rama establece una etapa que da la apertura al sistema moderno/colonial en la geografía latinoamericana:

> Para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración del poder, para cumplir su misión civilizadora, resultó indispensable que las ciudades, que eran el asiento de la legación de los poderes, dispusieran de un grupo social especializado, al cual encomendar esos cometidos[10].

A partir de entonces, una élite siempre tuvo el control sobre la lengua, la escritura y sus valores. Pero, con el paso del tiempo y, fundamentalmente, en la primera mitad del siglo XX, esta circunstancia es contrarrestada. "La ciudad letrada", como un círculo de acceso restringido, es asaltada por los diferentes, por los otros, por los autores del Caribe colombiano, quienes entran a sus estructuras y la subvierten. La Arcadia del Caribe se convierte en el espacio de las risas (López), de los paisajes locales (Delgado), de las calles por donde corren las voces de los ancestros (Artel): la sobriedad de la ciudad letrada, de la minoría, de la gramática, le deja su espacio a la ciudad que deja de lado las

[10] A. RAMA, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hannover 1984, p. 31.

máscaras para ver su verdadero rostro. Se trata de una ciudad pluricultural, que resquebraja los moldes del sistema moderno/colonial para poder encontrar sus propias dinámicas de funcionamiento.

En este sentido, deben reconocerse dos elementos importantes de la obra intelectual de Artel: la invitación a los habitantes del Caribe – en particular a sus intelectuales y artistas – a preguntarse por su identidad, a cuestionarla, a expresarla; y la constitución de un pensamiento otro, un pensamiento de frontera sustentado en elementos particulares para cada obra, pero que constituyeron una comunidad intelectual y artística en la que cada uno estructuró un aporte real, para que el Caribe colombiano pudiese resquebrajar el orden moderno/colonial en la búsqueda de su emancipación a través de la expresión propia, de las identidades.

El bilenguaje cultural en la poética de Artel supera el concepto de Estado-Nación[11] concebido en torno a la lengua española, no se halla en comunión con los estándares de la gramática española, pues está por fuera de los linderos de "la pureza del lenguaje". Más bien se sitúa en la comprensión de la cultura inscrita en el cuerpo, en la piel y el inconsciente y descrita a través de un coloquialismo musical en dialogo con los ancestros, lo cual pone de presente que las culturas no son artefactos fijos e impermeables. En este sentido la poética de Artel contradice los legados coloniales, sus metáforas e imágenes no frecuentes en el lenguaje poético convencional, ofrecen una invitación al desorden desde la periferia, que hoy nos permite relatar nuevas historias locales desde el Caribe colombiano, reconfigurando nuevos mapas linguísticos, geografías literarias y paisajes culturales para la historiografía de la literatura colombiana y caribeña.

Margarita Serje, propone que el Estado-Nación es imaginación hegemónica, en la que se opone la nación andina, letrada y urbana a la no nación de las regiones salvajes y atrasadas – su revés –, sitúa la acción del Estado y su relación con los grupos sociales que constituyen su "Otro" en un

[11] M. SERJE, *El revés de la nación. Territorios salvajes y fronteras y tierras de nadie, Universidad de los Andes*, Bogotá 2005, p. 27.

contexto de frontera. El problema central que aborda es el de las relaciones y prácticas que se hacen posibles a partir de esta forma particular de contextualizar lo que algunos han llamado la construcción de la nación .Así la nación fue concebida en el imaginario de una élite, de espaldas a las regiones, verdes, frondosas y salvajes, de esta manera se ejemplifica la civilización y la barbarie, que también es un tema que ha venido tratando Ángel Rama en *La ciudad letrada.*

La racialización de la lengua

La lengua se racializaba y ello ha sido evidente en la literatura colombiana de principios de siglo XX, la lengua operaba como un código del canon, asimismo, otras concepciones religiosas y de carácter moral matizaban de un virtuosismo a los letrados que ostentaban el poder. Desde un principio, con el énfasis de construir una ciudad letrada en contraposición con provincias atrasadas, rezagadas culturalmente desde la óptica centro-periferia[12].

El concepto de razas impuesto por Europa en el siglo XIX[13] contemplaba la "pureza de la sangre" como arquetipo de la aristocracia blanca colonial en las ciudades y en las provincias, y este efecto discriminador se percibía en la diversa geografía del país y asimismo en Cartagena de Indias, ciudad colonial que experimentó por siglos la esclavitud de los negros traídos de África y que rápidamente poblaron las periferias de las zonas costeras del Pacífico y del Mar Caribe.

La poética de Artel cuestiona abiertamente las identidades, la ilustración española en las colonias, y en las nacientes repúblicas latinoamericanas, la modernidad política, el capitalismo, así como las dinámicas sociales en Cartagena de Indias y Colombia; su pensamiento proyecta nuevas concepciones de los

[12] A. QUIJANO, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires 2000.

[13] J. MONTERO, "Présence Africaine", *Guin Gin Bali. Una ventana a África*, julio de 2010. En línea <www.guinguinbali.com/index.php?lang=es&mod=news&cat=11&id=700> (consultado el 15 de noviembre de 2010).

diversos matices que adquiere la cultura en contraste con el imaginario político creado a finales del siglo XIX en Colombia con la política de Estado, "regeneración o catástrofe" promovida por el presidente Rafael Núñez[14].

Por otra parte, en el contexto de la historiografía literaria colombiana encontramos las representaciones sociales de la vida colectiva de una región y un conjunto de prácticas que generan una nueva perspectiva desde los estudios culturales, lo que nos permite comprender las diversas formas simbólicas del mundo social, las reglas y normas distintivas para nombrar a una sociedad inestable y en construcción, que se refleja en los discursos literarios de la época, en los registros de la prensa de inicio del siglo XX en Colombia, y encuentra puntos comunes en la lectura y el análisis de los autores que experimentaron las injusticias de un canon que oficiaba juicios teológicos, cuyas proximidades ideológicas conllevan a descifrar las imágenes que caracterizaron el contexto sociopolítico y estético en Cartagena de Indias y el país, desde la perspectiva socioeconómica centralista.

Con el inicio del siglo XX, y los desarrollos del movimiento modernista hacia finales del siglo anterior, el panorama literario en Colombia cambia. Se trata de una importante transición en la cual generaciones completas de poetas hacen su aparición en publicaciones periódicas, en mítines, en obras editadas con sus propios recursos. En el ámbito mundial podemos situar el ascenso de las vanguardias artísticas y literarias, que, como se sabe, esquemáticamente se les ubica entre 1910 y el inicio de la segunda guerra mundial. Es un período en el cual el 'arte por el arte' y el 'arte comprometido' se pelean por un sitio.

Se encuentra en Artel, como en el conjunto de poetas de inicios del siglo XX en el Caribe colombiano unas evidentes transgresiones: a la literatura, a las ideas de nación, a la historia misma. No se aferra al canon establecido como ideal para el ejercicio de sus labores literarias: no existe en él una plena vinculación con el modernismo, ni con los piedracielistas, ni con otros

[14] Rafael Núñez es el estadista más importante del siglo XIX en Colombia. El presidente cartagenero orientó las sendas del Estado-Nación hacia la estabilidad política y económica, con el lema positivista "regeneración o catástrofe".

movimientos poéticos que, a fuerza de repetición de unos pocos nombres, han configurado el pleno canon de la literatura colombiana, al contrario, es un poeta que difícilmente pueden encontrarse vinculados a una generación de creadores. Habla desde y para el Caribe. Y su poética afirmada desde la oralidad constituye un legado importante para el Caribe colombiano y la historia literaria del país que enfrentó múltiples discusiones morales en torno a la poesía y en general a literatura confiscada por unas pautas estilísticas decimonónicas eurocéntricas, distantes de la realidad cultural de unas regiones marcadas por la influencia de una estética negra, de las tradiciones y lenguas africanas y el ritmo de un tambor que va más allá del Estado-Nación, que mueve la piel y el alma de las sociedades caribeñas.

En este sentido, entran en contradicción con las ideas de nación: el centralismo triunfante[15] choca con el regionalismo defendido por los liberales, y buscado desde la literatura misma. No puede pensarse circunscrito a una nación, pues Artel hace parte del Caribe que no se encuentra en las mismas dinámicas del centro: Bogotá será el centro de la definición de nación, el espacio donde, al fundarse la academia de la lengua y con la polémica modernista a favor y en contra de autores como Silva. Se configuró como el espacio de la literatura canónica. En cambio, Cartagena y el Caribe, no se encuentran en estas estrictas dinámicas, por ello aquí no se fundaron grandes movimientos sino espacios abiertos para hablar de literatura, grupos que tuvieron una trayectoria de informalidad (La Cueva de Barranquilla, El Bodegón en Cartagena, la revista Voces dirigida por Ramón Vinyes), cuyos integrantes se destacarían en la letras pues no intentaron nunca desde sus espacios de creación dibujar una nación como había sido pensada por las élites criollas de Latinoamérica.

Jorge Artel es el poeta que inaugura en Colombia la llamada poesía negra, sostenida en el diálogo con los ancestros africanos en la lírica del siglo XX en Colombia, antecedido por el poeta de los *Cantos Populares de mi Tierra*, Candelario Obeso, a finales del siglo XIX (1849-1884 Mompox), su obra más

[15] A. GORDILLO, "*El Mosaico* (1858-1872): nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX", *Fronteras de la Historia*, 2003, 8, pp. 19-63.

importante se halla reunida en el poemario titulado *Tambores en la noche*, publicado en Cartagena de Indias, en 1940 por Editora Bolívar, reeditado por la Universidad de Guanajuato, en México hacia 1955 (durante el exilio de Artel)[16]. Luego de participar en las gestas liberales del líder Jorge Eliécer Gaitán, asesinado en 1948, fecha que coincide con el exilio de Artel.

La obra de Artel ha sido poco estudiada en Colombia y muy reconocida en el exterior a partir de los trabajos de investigación del Dr. Laurence Prescott[17], destacado colombianista norteamericano cuyos estudios se orientan a la búsqueda de las identidades en la poesía de Jorge Artel, Candelario Obeso y Nicolás Guillén, entre otros investigadores se destacan Luisa García Conde, Graciela Maglia y Álvaro Suescún.

La poética de Artel más allá del Estado-Nación.

Una lectura hacia el pasado configurado por los autores de su época, nos obliga a contemplar que, en los procesos de descolonización epistemológica, existen casos en los cuales el desmontaje de los paradigmas coloniales, que crean versiones otras de la historia, se ubican, en el caso colombiano en dos ejes: el que relaciona a la nación con el sistema/mundo occidental y el que se relaciona con las comunidades establecidas dentro del ámbito nacional. Lo anterior muestra que, al encontrarse el Estado en la definición de sí mismo en unos parámetros similares a los de la colonización – la imposición de una única forma de lengua, de una unidad administrativa determinada, de unos valores a representar, entre otros elementos – surgen sectores que escapan a estas

[16] En el año de 1986 la casa editorial Plaza y Janés hace una reedición de esta obra, luego en el año 2004 se publica en Barranquilla una nueva edición de *Tambores en la noche*, de Nobel Editores, promovida por la Universidad Simón Bolívar, por último, en el año 2007 la Universidad de Cartagena lo publica, bajo el sello del proyecto editorial Reino Errante, con el prólogo de Gabriel Ferrer.

[17] L. PRESCOTT, *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia,* Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1985.

definiciones, como las literaturas negras e indígenas, la escritura de mujeres y en particular las literaturas de la geografía del Caribe colombiano.

A principios del siglo XX la nación colombiana se encuentra dibujada por un mapa de fronteras epistémicas bastante particulares, puesto que, al partir de las preocupaciones de la cultura dominante, tratan de encontrarse a sí mismos. En esta exploración, Artel es quien más se distancia, pues en su poesía, contempla un fuerte anclaje en lo regional y aspira a mostrar al mundo las canciones y la musicalidad negra.

Al encontrarse definida la literatura colombiana en el marco de unos lineamientos europeos, es casi imposible que se consiga una definición que encuentre valores tan opuestos a los mismos, como los presentes en la escritura de Artel. No se encuentra la exotización de su región ni la búsqueda de valores estrictamente universales: son apuestas por lo local dentro de lo local.

Si se tienen en cuenta trabajos como los compilados en el texto *Representaciones, identidades y ficciones. Lectura crítica de las historias de la literatura latinoamericana*[18], se puede ver que no se trata de un único problema nacional del caso colombiano. Ana Pizarro, en su libro *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*[19], señala que las historias de la literatura latinoamericana son definidas, prácticamente, con base en la *Historia de la poesía hispanoamericana* de Marcelino Menéndez y Pelayo. Esta *Historia* defiende la idea de que la literatura americana vendría a ser la continuidad de los valores españoles en los territorios americanos. Este modelo tardará muchos años en ser cuestionado – prácticamente hasta la década de los '80 –, pero da cuenta de que la literatura americana ha sido identificada siempre como una prolongación de los valores europeos y modernos.

Artel, quien en su obra poética no construyó mímesis al estilo europeo, se constituye en la voz literaria más sobresaliente que cuestiona la esclavitud, sus

[18] C. ACOSTA (ed.), *Representaciones, identidades y ficciones. Lectura crítica de las historias de la literatura latinoamericana*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 2010.

[19] A. PIZARRO (coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana,* El Colegio de México, México 1987.

antecedentes y rezagos en Cartagena de Indias y Colombia. Debido a sus planteamientos políticos Artel tuvo que vivir en el exilio por varias décadas, confrontó las desigualdades sociales y las injusticias de la época de la colonia, la esclavitud y las múltiples discriminaciones a las poblaciones de negros esclavos en Cartagena y sus palenques – primeros pueblos libres del yugo español y de la inquisición religiosa – libres por su propia convicción y rebeldía, al margen del Estado de este momento.

Al respecto, Giobanna Buenahora afirma que «no existe un estudio sistemático que permita establecer las poéticas de las obras relacionadas con las ideologías, las identidades, los procesos socio históricos de esta región, de las líneas historiográficas sustentadas en criterios estéticos»[20]. En este aspecto alude a las poéticas de Caribe colombiano, señalando la importancia de los estudios de investigación que siguen la Universidad del Atlántico y la Universidad de Cartagena, que posteriormente dieron como resultado las primeras publicaciones del proyecto literario "Reino Errante", "Biblioteca de Autores del Caribe Colombiano", que dirigen desde el año 2007, los poetas Rómulo Bustos y Hortensia Naizara Rodríguez, en la Universidad de Cartagena, este proyecto cuenta con nueve publicaciones consecutivas, entre las que se destaca *Tambores en la noche* de Jorge Artel.

De ahí que surjan las siguientes interrogantes: ¿Cómo se opone la estética de Artel a la ideología dominante? ¿Cómo logra configurar distintos elementos sociológicos desde la geografía del Caribe colombiano? teniendo en cuenta el habla natural de los habitantes, para definirlo en contra de la esclavitud y la mirada al Otro, ¿cómo representa a los personajes en los que se advierte el látigo esclavista? ¿Cuál es la relación que establece con sus ancestros y cómo la propone en su poesía? Finalmente ¿Cómo funcionan las tensiones entre la ironía y las analogías propias de la canción y la música africana?

[20] G. BUENAHORA, "Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica", *Poligramas*, 27 (junio 2007). En línea <poligramas.univalle.edu.co/27/RESENA_3_CUADERNOS%20DE%20LITERATURA.pdf> (consultado el 30 de noviembre de 2010).

Por sus ritmos, tonalidades y música, discursos y singularidad estética, la obra poética de Jorge Artel, se constituye en la poesía negra más representativa de Colombia en el siglo XX, compartiendo temáticas con los escritores Palés Matos en Puerto Rico y Nicolás Guillén en Cuba, y con una gran incidencia en la poética de Pedro Blas Julio Romero en la década de los setenta.

Es necesario señalar que la voz de los ancestros, es también la voz de África, de los palenques, comunidades negras cimarronas, considerados los primeros pueblos libres de América. Los palenques[21] se conformaron en diversas regiones del país en las que no se dio el comercio de esclavos a partir del siglo XV, debido a que estos grupos poblacionales escapaban de las autoridades españolas estableciendo pueblos marginados de la esclavitud, que preservaron sus lenguas, sus rituales, sus leyendas y música, con una expresión claramente rebelde.

Con relación a lo anterior, Michele C. Dávila Goncalves, en su ensayo titulado: "Cada uno al ritmo de su propio tambor: la poesía negra de Jorge Artel y Luis Pales Matos", afirma que:

> Un poeta que no ha sido estudiado a fondo por la crítica es el colombiano Jorge Artel, quien ha sufrido alabanzas y críticas, desde posturas que lo alejan de Pales Matos. Estas posturas extremas indican la falta de más lecturas críticas sobre el poeta colombiano, para insertarlo de forma objetiva en la historia de la literatura de su país y del Caribe. Por tanto, la trayectoria de Artel es necesario ubicarla en el trasfondo de posguerra y en la génesis de la poesía negra[22].

El término negritud, usado por vez primera por el poeta Aimé Césaire en 1939, en su texto titulado *Cahier d'un retour au pays natal*, «versa sobre la

[21] Los procesos de conformación de los palenques han sido estudiados por antropólogos e historiadores, entre quienes se destacan, Rafael Arboleda, Jaime Jaramillo Uribe, Jaime Arocha, Nina de Friedman, Michael Taussig, Peter Wade, William F. Sharp, Marco Palacios Preciado, entre otros.

[22] M. DÁVILA, "Cada uno al ritmo de su propio tambor. La poesía de Jorge Artel y Luis Palés Matos", en *"Chambacú, la historia la escribes tú". Ensayos sobre cultura afrocolombiana*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt 2007, p. 73.

opresión colonial en Martinica y el redescubrimiento de la africanidad del negro antillano, en el momento en el que Martinica era un lugar sin orígenes, híbrido, con una historia obliterada, una lengua ajena y un presente lamentable»[23] se convirtió en un manifiesto de denuncia a la sociedad esclavista. Sólo fue publicado en inglés hasta 1947, con el prólogo de André Bretón.

Es importante señalar que entre el surgimiento de *Cuadernos del retorno a un país natal*, de Aimé Césaire y la obra de Artel, *Tambores en la noche*, sólo hay un año de diferencia. Es en esta década donde irrumpe una literatura cuyo tema es la negritud y sus escritores son representantes de la raza negra.

La irrupción de la poesía negra en el Caribe insular se consolidó con la creación de la editorial *Présence Africane* (1947)[24], con la aparición de los poetas de la expresión francesa, para exaltar los elementos de la identidad. Se observa en el tratamiento de la temática lírica, una mezcla de poesía y música negra, que tiene por efecto la constitución de elementos nuevos en la poesía colombiana en las cuatro primeras décadas del siglo XX marcadas por el piedracielismo[25].

---

[23] M.J. VEGA, "Franz Fanón y los estudios literarios postcoloniales", EPOS, XVII (2011), p. 362.

[24] La revista y editorial *Présence Africaine* se creó en 1947 en las ciudades de París y Dakar, fue fundada por los escritores Alione Diop (Senegal, 1910-1980) y su mujer Christine Yandé (Camerún 1926). En su primera editorial aparece el proverbio "Niam n'goura: Niam n'goura vana niam m'paya" ("Comida para que tú vivas, no es comida para que tú engordes"). Diop escribió en la primera editorial de la revista: «Esta revista no se coloca bajo la obediencia de ninguna ideología filosófica o política. Quiere abrirse a la colaboración de todos los hombres de buena voluntad (blancos, amarillos o negros), susceptibles de ayudarnos a definir la originalidad africana y precipitar su inserción en el mundo moderno».

[25] El movimiento "Piedra y Cielo", surgió en Colombia en 1933, con el nombre de uno de los libros del poeta Juan Ramón Jiménez. Su intención era debilitar el decadente parnasianismo. El parnasionista ejemplificado en la obra de Guillermo Valencia. Los impulsadores del piedracielismo fueron los poetas Eduardo Carranza (1912-1985) y Jorge Rojas (1911-1995). Sin embargo no se alejaron mucho de las formas del preciosismo formal, lo que si fue alcanzado con el nadaísmo nihilista propuesto por el poeta Gustavo Arango, la irrupción de las poéticas negras y la antipoesía de Luis Carlos López.

De este modo el autor vincula su historia con el presente. La voz de los ancestros retoma, vuelve y llega, aunque la lejanía de África es obvia, sin embargo el legado de África está en el corazón, en el habla, en la cocina, en la música, en la poética de la diáspora que transgrede el territorio de la nación, va más allá de un lugar político concebido para la dominación y el gobierno. En el primer grupo de escritores negros pervive la imagen, la idea de que la nación no existe, es una fábula blanca muy bien contada en torno a una *comunidad imaginada* para usar el término de Benedict Anderson[26].

Los primeros en destacarse para nombrar los ancestros son el guyanés León Damas (1947), Aimé Césaire, Franz Fanón (de Martinica), Alione Diop (Senegal), Leopold Sédar Senghor (1948) con su *Anthologie de la nuevelle poésie negre et malgache*[27]. Esta antología fue prologada por Jean Paul Sartre con el ensayo titulado "Orpheu Negro", cuyo texto se convirtió en un manifiesto político de la negritud.

El Orfeo de Sartre, que saluda la pasión del sufrimiento, la búsqueda de la identidad perdida, el regreso al país natal, el descenso a los infiernos y aplaudía el carácter escandaloso de este movimiento[28].

En este contexto histórico del Caribe, surge la poética de Jorge Artel, en medio de múltiples contradicciones sociopolíticas que sitúan la crisis del Estado-Nación colombiano, enmarcado en prácticas culturales racistas y violentas. Un Estado, dominado por las élites blancas, cuyo gobierno desde el centro andino formula privilegios y disensiones, presuponiendo unas concepciones racistas y excluyentes que se expandieron hacia los dos litorales

[26] B. ANDERSON, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México 1993.

[27] L. SENGHOR, *Anthologie de la nuevelle poésie negre et malgache*, PUF, Paris 1948.

[28] En palabras de Sartre, «los europeos por derechos divinos están acostumbrados a ver sin ser vistos». De esta forma Sartre introduce a los lectores europeos a la poesía africana, desde una óptica política. Decía «no es posible tapar la boca negra, los hombres negros nos miran y es nuestra propia mirada la que regresa a nuestros ojos. Ver discurso "El Orfeo Negro" de Jean Paul Sartre, *Revista Universidad de México*, XIV (1960), 8, p. 4.

del Caribe y el Pacífico, y que contaban con un amplio desarrollo histórico que se remonta a los tiempos coloniales.

Estas dinámicas discriminatorias contribuyeron a generar un proceso de negación de la cultura costeña, e invisibilizó durante mucho tiempo el aporte afrocolombiano y de la literatura regional, al panorama de las letras en el país. De esta manera se impuso la construcción de la identidad nacional desde el centro, repitiendo el modelo eurocéntrico de la colonización:

> Negro soy desde hace muchos siglos.
> Poeta de mi raza, heredé su dolor.
> Y la emoción que digo ha de ser pura
> en el bronco son del grito
> y el monorrítmico tambor.
>
> El hondo, estremecido acento
> en que trisca la voz de los ancestros
> es mi voz.
>
> La angustia humana que exalto
> no es decorativa joya
> para turistas.
>
> ¡Yo no canto un dolor de exportación![29].

En este texto, "Negro soy", observamos la reafirmación identitaria del poeta en su condición de hombre negro, en contraste con el ideal de ciudadano e identitario propuesto por las élites blancas colonizadoras, cuyo énfasis se situó en la desvalorizaron de las culturas locales y regionales en el país. Artel subraya el dolor y tragedia de la cultura afro descendiente, que asumía a pesar del peso semántico de la colonia, sus propios valores lingüísticos.

Con estos antecedentes, que sostenían el proyecto de la ilustración de la modernidad literaria, se fortaleció un concepto identitario poco móvil y más

[29] ARTEL, *Tambores en la noche*, p. 49.

bien homogéneo, que no se adaptaba a la realidad sociocultural de las regiones. Evidenciándose en la confrontación de dos comunidades desde diferentes perspectivas, dos mundos antagónicos marcados por valoraciones políticas en contradicción, en el que la perspectiva blanca se auto sustentó a través de la exclusión y la marginación a todo lo que no representase homogeneidad.

En este sentido, el tema de la esclavitud es importante porque pone en cuestión la inestabilidad política del país, y en tela de juicio las violencias y las discriminaciones. Ferrer afirma que:

> El hecho de que Artel relacione el tema de la identidad y la esclavitud es significativo por cuanto la trata de esclavos implicó un proceso de despersonalización, el hombre es animalizado, cosificado, de modo que la esclavitud significó la pérdida de la identidad y la transculturación, esto denota el rechazo de Artel a la época histórica del negro esclavo[30].

Por otra parte, siguiendo la dinámica de los debates acerca de la identidad, Bourdieu afirma que:

> Las luchas sobre la identidad étnica o regional, respecto a propiedades vinculadas a su origen, al lugar de origen y sus señales correlativas con el acento. Constituyen en sí un caso particular en la lucha de clases, por el monopolio respecto al poder hacer ver y hacer creer y hacer reconocer. De imponer las divisiones legítimas del mundo social, a través del principio de la división en un grupo, imponiendo consenso y sentido, en particular sobre la identidad y la unidad, que hace efectiva la realidad de unidad de ideas de ese grupo[31].

De ahí que es preciso señalar que uno de los rasgos distintivos de lo nacional en Colombia fue el aislamiento geográfico al que fueron sometidas las regiones. Aunque este confinamiento afectó más a Bogotá al «creerse representante de toda Colombia la capital acabó imponiendo la estrechez de su propia vida

[30] G. FERRER, "La edificación de la poesía con imágenes sonoras en *Tambores en la noche*", Prólogo, en J. ARTEL, *Tambores en la noche*, Ministerio de Cultura, Bogotá 2010, p. 18.

[31] P. BOURDIEU, *¿Qué significa hablar?,* Ediciones Akal, Madrid, 1999, p. 88.

cultural a todo el país»[32], así la ópera y la música clásica era lo concebido como arte, la verdadera manifestación de la cultura, impuesta desde la visión de Colcultura, por una de sus principales gestoras culturales: Doña Gloria Zea. En esta visión lo que correspondía a la cultura popular fue por décadas considerado como baja cultura, siguiendo el ideario de estratificación social que se ha mantenido en Colombia, en la que ser negro aún es objeto de censura, de burla y del comic de algún chiquillo de clase alta con deseos de hacerse notar porque ahora su visibilidad también es parca y limitada y su identidad se halla en conflicto con el desorden insaturado en la periferia por la música y poesía como escándalo sensual que mueve a nuestras gentes.

El Caribe no tiene fronteras, sus fronteras son el mar. Esta investigación da cuenta de cómo se forjaron las poéticas caribeñas que inauguran el siglo XX literario en Colombia en el caso de Luis Carlos López, Oscar Delgado y Jorge Artel en Colombia, a principios del siglo XX más allá del mapa del Estado-Nación, a partir de las diásporas, las migraciones, las valoraciones y aportes de variadas etnias y en particular del desarraigo cultural impuesto a la población negra traída de África en calidad de esclavos ingresados al Caribe colombiano a través del puerto negrero de Cartagena de Indias desde del siglo XV hasta el XVIII. La esclavitud y su historia, el mar y sus connotaciones semántico literarias, y una crítica político cultural al cosmopolitismo de América posibilitaron el surgimiento de una poética caribeña más allá de las fronteras de los límites político-administrativos del país, cuyos intelectuales elitistas asumieron la retórica literaria del momento, hispanizante y conservadora a la que denomino provincianismo cultural.

A la poesía que hemos revisado de Jorge Artel y que nombramos como poesía caribeña, no le interesó asumir la sintaxis, un vocabulario, una forma, una estructura o un estilo en particular, el supuesto de que un poema debe contener la voz que narra sentimientos idílicos se convierte en un mandato estrecho. Los poetas caribeños y asimismo los narradores, exploraron

[32] J. MARTÍN-BARBERO, "El futuro que habita la memoria", en G. SÁNCHEZ - M.E. WILS (comps.), *Museo, Memoria y Nación*, Mincultura/Iepri/Pnud, Bogotá 2000, p. 45.

estructuras y temas poco convencionales. Sin lugar a dudas, la poesía a principios del siglo XX en Colombia logra lo que la narrativa no precisó en ese momento, sino que se concretó a mediados del siglo XX. La transculturación literaria[33] no se logró en su inicio en la narrativa sino en la poesía del Caribe. Lo que no dijo Rama, fue que la transculturación literaria en América y en el Caribe se inició primero en la poesía, pues la narrativa del siglo XIX estaba muy atrasada como para generar un esplendor a inicios del siglo XX, que solo fue posible en Colombia y América Latina, más allá de la mitad del siglo.

Conclusiones

Describir los puntos de unión entre literatura y sociedad, permite identificar las acciones y reacciones de los poetas en el marco de los hechos socio históricos en los cuales sus obras se desarrollaron. De esta forma se podrán reconocer los códigos culturales del pasado colonial en Cartagena de Indias y el Caribe Colombiano, y cómo estas imágenes del pasado representaron la sociedad y la cultura del siglo XX en Colombia, en contraste con las tradiciones literarias y las ideas modernizadoras, generando importantes aportes a la temática de la construcción de la nación y la historia literaria nacional.

Al revisar la literatura de las dos primeras décadas del siglo XX en Colombia, no sólo encontramos una riqueza de conceptos y valores estéticos vinculados al arte, sino también un interés desde lo local en los modos de la escritura y las motivaciones de los autores en contraste con las formas literarias privilegiadas por las élites andinas. Las poéticas caribeñas en Colombia no fueron estimadas por el canon, sacerdocio literario instaurado en la literatura desde el siglo XIX que aún pervive en exclusiones y olvidos, su gran aporte fue instalar su mirada en la geografía, en la cultura y desestimar la mímesis. Aquí cada quien hizo lo propio.

[33] A. RAMA, *La transculturación narrativa en América Latina,* Ediciones El Andariego, Buenos Aires 2008.

La historiografía literaria de las primeras décadas del siglo XX en Colombia, se ha venido construyendo de manera fragmentaria – a partir de la década de los ochenta con las investigaciones de literatos colombianos y extranjeros. Las motivaciones que nos despiertan a interpretar hechos relacionados en la sociedad, la literatura y la cultura en el espacio y lugar de esta investigación, en particular en la obra de Jorge Artel, cobra sentido cuando observamos que los personajes e imágenes del pasado aún no han sido del todo explicados e interpretados desde el presente. La dificultad que impera a la hora de plantear una historiografía de la literatura, en general, y de la poesía colombiana en particular, supone el proceso de selección y en suma de construcción de la realidad propuesta en la poética de Artel, como objeto de crítica por los historiadores de la literatura, él logra una literatura más allá de los limitados caminos de la fronteras territoriales.

Al centrar la atención en Artel y en las representaciones sociales de la vida colectiva en su poesía, el referente principal es la localidad y la región en su obra, que nos propone estudiar un conjunto de prácticas culturales a lo largo de su narrativa poética, que genera una nueva perspectiva para la historiografía cultural en Colombia, esto nos permite comprender las diversas formas simbólicas del mundo social, las reglas y normas distintivas para nombrar a una sociedad inestable y en construcción, que se refleja en los discursos literarios y encuentra puntos comunes en la lectura y el análisis del autor, cuyas proximidades ideológicas conllevan a descifrar las imágenes que caracterizaron el contexto sociopolítico y estético en Cartagena de Indias y el país, en una república que surge en crisis.

Nos posibilita estudiar las construcciones estéticas del autor como miembro de una época, reconociendo arquetipos de una modernidad ilustrada, y las resistencias en torno a las discontinuidades en la que se experimentó ésta como proyecto implícito en la colonización española. Artel, formuló disquisiciones y diferencias con respecto a los grupos, entre las nacientes clases sociales y las expresiones coloquiales de una sensibilidad colectiva, que proporcionan nuevas formas de hacer literatura contrariando la herencia clásica y los paisajes pastoriles comunes en los patrones estéticos del canon, que señalaba a los autores caribeños como provincianos de manera despectiva.

La característica principal del provincianismo cultural en Colombia fue el desprecio por las regiones alejadas de las urbes principales que se identificaron con el progreso, la modernidad, el proyecto de ilustración, la admiración y el entusiasmo que despertó el discurso moralizante de la nación recién llegada a la república en 1886 cuando se instaura la Constitución Política regeneracionista, promovida por el presidente cartagenero Rafael Núñez.

La repartición administrativa del país tuvo, sin duda, una especial incidencia en la forma como éste se estructuró en sus relaciones intelectuales y del conocimiento. De manera que, al finalizar del período colonial debido a los movimientos independentistas, se consolidó la región central del país como la más importante en el orden administrativo, intelectual y cultural en general. A pesar de ello, otras regiones del país no dejaron de tener sus propias dinámicas administrativas, intelectuales y culturales. En la contraposición que surge entre los modos diversos de concebir las diversas instancias sociales se presenta una cierta configuración de las relaciones entre el centro y las diversas regiones del país que hacen pertinente la noción de provincianismo nacional.

Asimismo se fortaleció una marcada tendencia a excluir a lo negro como símbolo de la esclavitud y de la baja cultura, en la que lo blanco españolizante ocupaba un sitial de honor, que hoy se discute ampliamente a partir de estudios e investigaciones en los que se destacan los historiadores Aline Helg, Claudia Mosquera, Alfonso Múnera, María Teresa Uribe, Margarita Serje, Julio Arias Vanegas entre otros.

La Nación se definió en contraposición a sus confines, a aquellas áreas geográficas ajenas al orden del Estado y que fueron categorizadas según las creencias y las ideologías de la élite. Según Margarita Serje:

> Los márgenes de la civilización se pueden describir, más que como realidades externas a ellas, como su condición de posibilidad. Más que como su opuesto, emergen como uno de los lados aparentes de una cinta de Moebius: como una misma secuencia donde el revés hace posible y da sentido al envés[34].

[34] M. SERJE, *El revés de la nación*, p. 10.

Julio Arias Vanegas, en su texto *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano*, propone que las élites elaboraron la imagen de unas zonas rurales integradas[35] al comercio y al movimiento poblacional con unas zonas centrales y de unas zonas periféricas calificadas como selvas, hoyas y costas bárbaras y desiertas. Zonas, en últimas, de frontera alejadas del orden económico, político y simbólico de la nación. Esto demuestra que el discurso de la trasgresión en el Caribe no subsiste sin el de la existencia efectiva del Estado y que el Estado no se justifica sin la trasgresión. Lo que constituye una imposibilidad de instaurar la ley, pero también los excesos de la misma la producen. Esta imagen transgresora se experimentó en diversas prácticas culturales como el comercio, el contrabando y la primera lectura crítica del Estado. Nación la encontramos en la literatura y específicamente en la poesía y el periodismo de las primeras décadas del siglo XX en Colombia. En la novela no observamos estos hallazgos, pues en ese entonces la novela no tenía estas aspiraciones se identificaba con los cuadros costumbristas y la prosa de escritores políticos que delineaban las valoraciones estéticas filosóficas, morales y políticas, producto de una limitada imaginación creadora, amparada en la copia de la postal modernista.

[35] J. ARIAS, *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano*, Universidad de los Andes, Bogotá 2007, p. 39.

Centroamericana 24.1 (2014): 65-90
ISSN: 2035-1496

CUERPO Y GEOGRAFÍA EN «CARAZAMBA» DE VIRGILIO RODRÍGUEZ MACAL
Representaciones de la región

DAVID ROZOTTO
(University of Waterloo)

Resumen: La obra de Virgilio Rodríguez Macal, generalmente obviada por los círculos críticos, ofrece una visión inusitada sobre la modernización de Guatemala a mediados del siglo XX. En su novela *Carazamba* (1953), considerada como un simple relato del narrador aventurero, imagina la región del Petén como un territorio con potencial modernizador y postula su planteamiento literario para incorporarlo a la nación. Una protagonista singular alegoriza la desatendida selva del Petén como un espacio disociado del territorio guatemalteco. La contraposición entre la construcción del narrador y el personaje alegórico pondera la identidad nacional a partir de dos elementos diferenciados que se complementan. La dimensión alegórica se extiende hacia lo histórico puesto que las relaciones entre esa protagonista y diferentes hombres representan una serie de esfuerzos masculinos por conquistar, colonizar, civilizar e integrar el Petén a la vida nacional de Guatemala. En última instancia se deja sentado que, más allá de una diáfana trama de novela de aventuras, *Carazamba* presenta un sofisticado entramado en el que personajes, espacios y relaciones significan mucho más de lo que revelan a primera vista, elucidando los postulados modernizadores del autor.

Palabras clave: Virgilio Rodríguez Macal – Región – Territorialización – Modernización.

Abstract: Body and Geography in «Carazamba» by Virgilio Rodríguez Macal. Representations of the Region. The literary production of Virgilio Rodríguez Macal, generally obviated by literary critics, offers an alternative vision about modernization processes in mid-20th-century Guatemala. In his novel *Carazamba* (1953), often considered as a simple adventurer's tale, the writer imagines the Petén region as a territory with modernizing potential, and postulates a literary scheme to incorporate the region into the nation. A unique female protagonist allegorizes the neglected Petén jungle as a space disconnected from the Guatemalan territory. The contrast in the construction of the narrator and the allegorical character celebrates national identity on the basis of two

differentiated elements that complement each other. The allegorical dimension extends to history as the relations between the female protagonist and different male characters represent a series of masculine efforts to conquest, colonize, civilize and integrate the Petén region with Guatemala's national life. Ultimately, it becomes clear that, more than a sheer adventure story, *Carazamba* represents a sophisticated plot in which characters, spaces, and relationships mean much more than what they reveal at first sight, elucidating in the process the author's modernizing ideas.

Key words: Virgilio Rodríguez Macal – Region – Territorialisation – Modernization.

Virgilio Rodríguez Macal (1916-64) es una figura notable del tardío criollismo guatemalteco. Desatendida por la crítica, su obra, que siempre ha tenido una recepción sin par entre los lectores nacionales, ofrece una visión inusitada sobre los debates intelectuales alrededor de la modernización de Guatemala a mediados del siglo XX. En la novela *Carazamba* (1953), cuyo título anuncia su inscripción en esa larga tradición de novelas con nombres de mujeres – *Amalia* (1844), *Blanca Sol* (1886), *Rosenda* (1946), entre tantas otras -, figura la selva del Petén como una parte aislada y amenazada del territorio nacional. La imaginación de esa región se plantea a través del personaje central femenino que encarna el mestizaje y la naturaleza peteneros dentro de un espacio cuya soberanía se encuentra en entredicho, tanto por las políticas nacionales como por las injerencias neocoloniales. Este trabajo tiene como objetivo estudiar la manera en la que el autor imagina la región y elucidar su planteamiento literario para incorporarla a la nación.

Rodríguez Macal ocupó un lugar central entre la intelectualidad nacional en un periodo de transformaciones socio-políticas y tensiones ideológicas en Guatemala. Su obra resulta clave para entender los debates culturales sobre la modernización de la nación porque surge en una década definitoria para el país, e incluso para América Latina, puesto que el temprano socialismo guatemalteco se constituyó en un marco de referencia para la historia continental de la segunda mitad del siglo XX. La visión del mundo de este escritor se encuadra en los postulados democráticos socialistas, rechaza las tendencias de extrema izquierda y aprueba las propuestas de ayuda que ofrecen países más desarrollados. Es una perspectiva poco ortodoxa entre los

intelectuales de la época y la principal razón del desfavor que muestra la escasa crítica literaria sobre su narrativa. Sin embargo, además de ser uno de los autores más populares de Guatemala, su obra sobresale entre la de los escritores de su tiempo por la combinación de diversos géneros narrativos, el matizado tratamiento de los temas caros al movimiento literario criollista y los espacios representados. Sus cuentos y novelas tienen la particularidad de desarrollarse en las regiones agrestes del norte del país, por las que siente apego y conoce bien.

Carazamba, su primera novela, es sobre un viaje violento por la jungla guatemalteca del departamento norteño del Petén. El narrador homodiegético, un criollo proveniente del altiplano, evoca retrospectivamente la historia de su amor con una mujer caribeña cuyo nombre da título al libro. Carazamba se describe como un hermoso ser mestizo en el que se unen no sólo las sangres india y europea sino también la herencia africana, generalmente ignorada en otras obras criollistas nacionales. Es un personaje de carácter fuerte mediante el cual contiene sus sentimientos y domina a quienes se someten a su belleza. La obra inicia con varios relatos sobre las relaciones entre diferentes hombres y la controvertida mestiza. Ella y el narrador comparten el protagonismo de la trama central de aventuras, la cual consiste en que el narrador mata al amante de turno de Carazamba, un inglés con conexiones en el gobierno. En consecuencia, el criollo y la caribeña se ven obligados a huir de las autoridades, yendo hacia México a través de las selvas peteneras y acompañados de Pedro, amigo incondicional del protagonista. A punto de alcanzar el país vecino, los prófugos se encuentran con unos soldados, con quienes sostienen un tiroteo, el narrador cae herido y la mujer, cegada por sus sentimientos, los confronta y es abatida.

La violencia y ajetreada trama han llevado a la crítica a adscribir la obra al género de novela de aventuras. Mi objetivo es demostrar que *Carazamba* es la historia de un personaje singular que alegoriza una región disociada de la nación guatemalteca. Si bien la obra está focalizada desde la perspectiva del hombre, trata más sobre la protagonista titular – y la selva – que sobre el narrador. Los pocos críticos que comentaron la novela así lo consideraron repetidas veces, haciendo hincapié en dos puntos: Que el mestizaje tropical de la protagonista la torna propensa a emociones y deseos impetuosos, y que la

selva aparece como una región incivilizada y violenta[1]. Estos juicios ayudan a afirmar que la mujer y la jungla son el reflejo la una de la otra. Tales aseveraciones y la focalización de la narración responden al hecho de que la novela es tanto la expresión del afecto que el autor siente por esa región inaccesible, como la narración del protagonista sobre su amor por una mujer complicada que confió en él lo único legítimo que poseía, su verdadero nombre: María. El narrador reconoce desde el inicio su perspectiva subjetiva sobre la protagonista al indicar que tratará de contar una historia «sin ahondar en la profundidad misteriosa del alma del ser que se llamó Carazamba»[2]. Cuando habla de no "ahondar," el texto ya está apuntando a su preocupación central: hablar no de la mujer en sí, sino de la mujer como alegoría de una región dentro de la nación.

En efecto, *Carazamba* es la historia de amor por un territorio desdeñado; en otras palabras, si el personaje Carazamba es el objeto de amor del protagonista narrador, lo que ella alegoriza es también el objeto de preocupación del intelectual guatemalteco, a saber una región cuyo aislamiento hace peligrar su desarrollo, soberanía e incorporación a la nación. Mediante esa intención antropológica característica del criollismo, Rodríguez Macal confiere a Carazamba un origen étnico caribeño y construye a los otros personajes con los que ella se relaciona como elementos autóctonos para legitimar una doble narrativa. En el plano literal se trata de una mujer que, después de una larga historia de relaciones eróticas heterosexuales que iniciaron con una experiencia violenta, encuentra en el narrador a alguien con quien se siente emocional y físicamente segura, pero, debido a su misma

[1] Véase F. ALBIZÚREZ PALMA – C. BARRIOS Y BARRIOS, *Historia de la literatura guatemalteca*, Vol. III, Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala 1987, p. 61; A. LORAND DE OLAZAGASTI, *El indio en la narrativa guatemalteca*, Editorial Universitaria, San Juan, Puerto Rico 1968, p. 185; S. MENTON, *Historia crítica de la novela guatemalteca*, Editorial Universitaria, Guatemala 1985, p. 334; y J.F. CIFUENTES HERRERA, *Los Tepeus. Generación literaria de 1930 en Guatemala*, Editorial Palo de Hormigo, Guatemala 2003, pp. 239-240.

[2] V. RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, Editorial Piedra Santa, Guatemala 2008, p. 1.

historia, no puede consolidar un amor recíproco. En el plano alegórico, las relaciones socioculturales y con la naturaleza de la protagonista la asemejan al aislado y desconocido departamento del Petén, el cual un segmento de la sociedad desea integrar a la nación, pero su aislamiento imposibilita la tarea. Mi lectura procura desvelar un discurso histórico subyacente en el que se presenta la relación entre la sociedad masculina hegemónica y el territorio mestizo femenino del norte de Guatemala. De ahí que los hombres que se relacionan y se rinden ante la hermosura de Carazamba representan la historia de una serie de esfuerzos masculinos por conquistar, colonizar, civilizar y, en última instancia, tratar de integrar la región del Petén a la vida nacional de Guatemala.

La dimensión alegórica de *Carazamba* y su discurso subyacente se revelan en la construcción de los protagonistas como diametralmente opuestos. Al comparar la representación del narrador con la de Carazamba, ésta evidencia para aquél nociones conflictivas de etnia, género, región, clase social y nivel cultural, pero tales nociones la convierten a la vez en un elemento que pertenece y complementa a la nación guatemalteca. La comprensión de esas construcciones debe partir de la identificación del marco histórico y social representado. Éste se infiere por la alusión a un presidente caprichoso y el deseo del narrador de viajar por el mundo «alejado de la guerra de Europa»[3]; referencias que aluden a la dictadura del Gral. Jorge Ubico (1931-44) en Guatemala y la Segunda Guerra Mundial (1939-45), respectivamente, colocando la trama más o menos a principios de los años cuarenta.

Dentro de ese escenario socio-histórico, como hoy en día, el sistema patriarcal guatemalteco tiende a un sexismo que ha limitado la participación femenina en la esfera pública[4]. Asimismo, existe una gran brecha entre ricos y pobres que se ensancha debido a las divisiones étnico-culturales. Quiere decir que cada grupo racial tradicionalmente tiene un lugar asignado en la escala

[3] *Ivi*, p. 40.

[4] T. O'KANE, *Guatemala in Focus. A Guide to the People, Politics and Culture*, Interlink Books, Northampton, Massachusetts 2006, p. 52.

social: en general, los indígenas viven precariamente en el área rural y los ladinos en mejores condiciones en las ciudades[5]. Esta situación hace que haya poca movilidad social y concentra el poder en manos de los ladinos[6]. Con todo lo anterior, se hace claro que en la sociedad guatemalteca existen diferencias marcadas en términos de género, etnia, medios económicos y posición social. En la Guatemala representada en la novela prevalecían los conflictos raciales entre indígenas y ladinos, reconociéndose por primera vez durante la década de los 40 que «los negros importados forman un elemento constitutivo de la población, y de la mezcla de las tres razas [indígena, ladina y africana] han surgido una porción de tipos, cada uno de los cuales lleva su nombre especial»[7]. Es justamente en función del mestizaje que en *Carazamba* se construye la primera oposición binaria entre la protagonista y el narrador.

La demografía de Guatemala se representa en los personajes secundarios, mientras que los protagonistas proveen los elementos antagónicos en relación a región y etnia. Por el lado regional, el narrador es de Quetzaltenango, una ciudad considerada culta y localizada en las tierras templadas del altiplano occidental[8]. Carazamba es de origen incierto y, al parecer, nació «en un poblado ribereño del Motagua»[9], un río caudaloso. Aquí hay una conexión geográfico-temperamental ya que ese río nace en las apacibles montañas del occidente y desemboca torrencialmente en el oriente en las costas del Mar Caribe, anunciando así el texto una oposición no sólo entre regiones y entre principio y fin, sino también entre calma e impetuosidad. El narrador indica

[5] G. CUTZ – P. CHANDLER, "Nonparticipation of Mayan Adults in Rural Literacy Programs", *Convergence*, 1999, 32, p. 60. En Guatemala, "ladino" se refiere biológica y culturalmente a los mestizos de orígenes amerindio y español y también a los amerindios que se han asimilado a la cultura ladina.

[6] A. PINKERTON, "Observations on the *Tu/Vos* Option in Guatemalan Ladino Spanish", *Hispania*, 1986, 69, p. 690.

[7] DIRECCIÓN GENERAL DE ESTADÍSTICA, REPÚBLICA DE GUATEMALA, *Quinto Censo General de Población. 1940*, Ciudad Guatemala 1942, p. 48.

[8] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, p. 19.

[9] *Ivi*, p. 3.

que en la diferencia de origen regional «principió mi contraste con Carazamba, *la oriental arquetipo*» (énfasis mío)[10]. Es una descripción que define a la chica fatalmente indisociable de una naturaleza regional violenta.

De la contraposición regional se desprende la diferencia étnica. Aunque para la época de la novela quedaban en Guatemala pocos descendientes directos de españoles, el narrador se describe como criollo para sugerir con este término una pureza racial adscrita a la élite de Quetzaltenango, sede del Estado de los Altos que fundaron los criollos[11]. Por otro lado, describe a Carazamba física, psicológica y onomásticamente como el resultado de un mestizaje exacerbado:

> la mujer tropical, en donde la diversidad de sangres se mueven en un cuerpo para darle vida pero sin mezclarse en una cosa afin [sic]; corriendo por iguales vertientes pero guardando su paralelismo sin homogeneizarse jamás; llorando unas con el ímpetu ancestral del indio, cual desbordamiento de chirimías y marimbas; gritando enloquecidas otras en vértigo de maracas y caracolas negroides; riendo, amando y odiando las otras con la fuerza insolente o la sublime euforia de España (...) el sobrenombre lo debió a su aspecto físico (...) casi llegando al tinte de mulata, (...) morenísima de color, con facciones de europea y cabello largo, liso y sedoso como de india quecchí[12].

O sea que es de una región mestiza donde han coexistido los habitantes indígenas, los colonizadores españoles y los esclavos africanos, representando así la diversidad étnica de la región y del país.

De la misma manera que con los opuestos regionales y étnicos, se alude a una disparidad social entre la mestiza caribeña indómita y el narrador criollo culto. Este hombre, además de asignársele un linaje conocido y más puro, se construye socialmente como de clase media y con alguna educación superior,

[10] *Ivi*, p. 19.

[11] El Estado de los Altos, creado por los criollos que se oponían a la política de la Ciudad de Guatemala, fue un país independiente (1838-40) de la República Federal de Centro América y comprendía el occidente de Guatemala y parte del estado mexicano de Chiapas.

[12] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, pp. 1-4.

trabajador dedicado que ha acaudalado fortuna, producto de su ardua labor, y con capacidad de control sobre sí mismo[13]. El texto insiste en contraponer al narrador con la mujer «usando siempre del contraste como símbolo de todo lo que hizo y fue Carazamba»[14]. De ahí que la mujer socialmente represente lo contrario a lo que es el narrador pues tiene orígenes humildes, desconoce su progenie y vive de los hombres que conquista[15]. Se sabe que ha logrado un nivel culto aceptable para deleite de sus amantes, razón por la que el narrador expresa que «ya *hasta* se había educado aquella hembra *cerril*, *vástago espurio del anonimato más humilde*» (énfasis mío)[16]. Es decir que, tal como el problema que presenta el origen regional y la etnicidad de la chica, se la hace fallar como miembro de la sociedad.

Esa misma sociedad descalifica a Carazamba como mujer tradicional. Se le reprocha su hermosura física en la voz de otras mujeres a quienes «la mórbida esbeltez de su cuerpo hacía santiguarse» y «se quedaban boquiabiertas», espetando que «esta mujer debe ser hechura misma del diablo pa perdición de los hombres»[17]. Desde una perspectiva religiosa y apelando a las cualidades femeninas arquetípicas asociadas con Eva, al cuerpo de Carazamba se le atribuyen rasgos negativos que aturden la razón masculina. Por su forma de actuar, también falla como esposa ante esa sociedad pues, aunque en unión marital con el inglés Míster Burguess, busca un encuentro a solas con el narrador en el mercado lleno de gente y provoca «el murmullo de sus comentarios»[18]. Asimismo, se alude a su indiferencia por la muerte violenta de su supuesto esposo y el favoritismo que muestra por el asesino de éste, el narrador[19]. La mujer no es entonces un modelo social aceptable por

[13] *Ivi*, pp. 18-19; 33-34; 76; 86-87.
[14] *Ivi*, p. 18.
[15] *Ivi*, pp. 3; 7-8; 11-17; 22; 27; 32.
[16] *Ivi*, p. 22.
[17] *Ivi*, pp. 3 y 7.
[18] *Ivi*, p. 38.
[19] *Ivi*, p. 50.

considerársele una tentación lasciva para los hombres y recriminársele su proceder libertino.

La impudicia de la protagonista desborda todo límite social puesto que invierte los roles de género tolerables. Carazamba conquista, usa, abusa y se desentiende de sus amantes. En efecto, el texto indica que los hombres enloquecen sólo con mirarla a los ojos, no permanece con el mismo por mucho tiempo y el precio por poseerla es generalmente la muerte. En su primera experiencia carnal aprende a manipular al hombre por medio del sexo pues el violador se descuida cuando «daba por terminada la batalla»[20], momento que aprovecha la chica para matarlo. Esta mujer es el producto de una iniciación sexual violenta, de un episodio en su vida que ha definido tanto su actuar para con los hombres como sus preferencias sexuales. De esa experiencia se desprenden sus fallas como compañera y amante: Cambia compañía masculina constantemente, seduciendo y provocando la consumación de actos fuera de la ley y la moral.

El texto presenta pruebas suficientes de amantes desventurados para condenar a Carazamba como devoradora de hombres. Un coronel que salva a la chica de la cárcel deja abandonados trabajo y familia, un capitán se resigna a asesinar al coronel y luego muere a manos de la mestiza, otros se matan o se sumen en el alcoholismo[21]. Hasta el narrador, hombre racional, templado y culto que mantiene su entereza, pierde el temple cuando mata al amante de ella en un bar y cuando se deja seducir en la jungla[22]. Carazamba aprovecha su capacidad de seducción para manipular a sus amantes y hacerlos que se maten entre ellos[23]. En fin, se la representa en sus facetas humana y natural como peligrosa para la contraparte masculina. Como ya se dijo, se asemeja a la bíblica Eva, la tentadora de hombres *par excellence*, típicamente descrita como

[20] *Ivi*, p. 5.

[21] *Ivi*, pp. 7-8; 14; 16.

[22] *Ivi*, pp. 43 y 111.

[23] *Ivi*, pp. 14; 16; 43.

«attractively wicked [whose] primary function is to tempt Adam»[24]. Se parece también al arácnido llamado "viuda negra," cuyo nombre femenino se deriva del hábito que tiene la hembra de matar al macho después del apareamiento. Todas estas vilezas la invalidan socialmente como compañera y como amante. En suma, lo que la descalifica totalmente como miembro de la sociedad es su sensualidad provocadora y su sexualidad agresiva, las cuales la definen muy diferente al modelo femenino aceptable. La falta de armonía entre su género y su sexo la construye como ser problemático en términos sociales.

Efectivamente, Carazamba no es un personaje totalmente integrado en la sociedad. De su herencia mestiza regional se derivan sus faltas sociales y femeninas, las cuales representan un obstáculo para el apropiado comportamiento del narrador como hombre culto. Se presenta la contienda entre el hombre civilizado contra la mujer bárbara. En otras palabras, se trata de civilización y barbarie, tema caro al movimiento criollista. De ahí que a la protagonista se la asemeje más a la naturaleza de la región que a la humanidad de las ciudades, en especial por sus ojos y su proceder similares a los del tigre montaraz; basten unos cuantos ejemplos: «dos inmensos ojos verdes y felinos... despidiendo el mismo fuego hipnótico y maligno del tigre real»; «[sus] ojos magníficos brillaron con... la fosforescencia de los del tigre»; «aquellos ojos que sabían transformarse en los del tigre»; «[s]i hubiera sido animal, de seguro habría sido un tigre real»; «[h]asta el último instante tuvo la vitalidad y la resistencia del tigre real»[25]. La caribeña se representa así como extensión de la naturaleza selvática petenera, con una femineidad voraz que abruma al hombre.

Esa relación indisociable entre mujer y naturaleza manifiesta la dimensión alegórica de la protagonista desde la ciudad y con mucho más énfasis en la selva. *Carazamba*, entonces, sigue la tradición de las novelas terrígenas en las

[24] D. McCOLLEY, "Shapes of Things Divine. Eve and Myth in *Paradise Lost*", *Sixteenth Century Journal*, 1978, 9-4, pp. 47-48.

[25] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, pp. 4, 75, 86, 155, 197.

que, como lo afirma Sharon Magnarelli, «women and nature are not only closely linked but often presented as mirror reflections of each other»[26]. Desde el espacio civilizado, es Carazamba quien, como la selva, subyuga y atemoriza a los hombres por su falta de subordinación como mujer en la sociedad. La leyenda que se ha formado alrededor de ella la convierte en un ser poderoso que reduce la humanidad de los personajes masculinos para que acepten sumisamente su destino, aun sabiendo el final trágico que los espera. Esa actitud masculina frente a la mestiza se presenta como una resignación semejante a la que siente el hombre ante la selva al aceptar las restricciones físicas y psicológicas del entorno natural. La naturaleza limita al ser masculino exactamente como el narrador y otros se sienten limitados ante la presencia, las acciones y el ser de Carazamba.

Aquí prevalece la oposición binaria en las nociones de naturaleza y cultura que respectivamente se les asignan a la protagonista y al narrador. Esa asignación es tradicional pues, parafraseando a Sherry Ortner, el representante cultural regula la naturaleza femenina para satisfacer las necesidades de la civilización[27]. No obstante, esa misma asignación resulta problemática en *Carazamba* porque se invierte la trama tradicional de cultura sobre naturaleza. Por un lado, no hay intento civilizador por parte del hombre y éste utiliza los métodos de la barbarie al compenetrarse con la chica en la selva. Por otro lado, el narrador advierte que los ojos de Carazamba, lo mismo que la conecta con la naturaleza, le dan la dualidad entre Carazamba, el ser salvaje, y María, la mujer que desea integrarse a la sociedad. Se plantea así una relación íntima entre hombre y mujer/selva, entre civilización y barbarie, que el narrador repudia porque lo torna agresivo como la propia naturaleza descrita. La protagonista como ser salvaje que aspira a la civilización, en oposición al narrador civilizado

[26] S. MAGNARELLI, *The Lost Rib. Female Characters in the Spanish-American Novel*, Bucknell University Press, Lewisburg, Pennsylvania 1985/Associated University Presses, London 1985, p. 38.

[27] S.B. ORTNER, "Is Female to Male as Nature Is to Culture?", en M. ZIMBALIST ROSALDO - L. LAMPHERE (eds.), *Woman, Culture, and Society*, Stanford University Press, Stanford, California 1974, p. 72.

que utiliza los medios de la barbarie, representa otra limitante para la consecución de una cultura masculina plena.

La contraposición en la construcción de los protagonistas revela que se pondera la identidad guatemalteca a partir de dos elementos diferenciados que, al estar presentes en la sociedad y dentro de las fronteras nacionales, pertenecen a la misma nación. El texto genera significado mediante la construcción de opuestos binarios; o sea, parejas de términos como masculino/femenino, cultura/naturaleza y civilización/barbarie, que coexisten, se comparan, se excluyen mutuamente y tienen significado sólo en relación el uno con el otro. Todos los opuestos binarios que se presentan en *Carazamba* en relación a etnia, género, región, clase social y nivel cultural no aparecen aislados los unos de los otros, más bien se complementan entre sí. Carlos Alonso señala que la oposición entre civilización y barbarie «no ha sido sino un agitado diálogo entre contrincantes que se asemejan[,] ...las dos categorías son capaces de abarcar toda la realidad en el marco conceptual que ambas comprenden»[28]. La novela representa esto en la obsesión del narrador por la chica y la insistencia de ésta en ser su amante. Como parte del esfuerzo del autor por representar lo autóctono, el contraste entre los dos protagonistas construye una serie de oposiciones que se enfrentan constantemente en la sociedad guatemalteca y que, a su vez, se complementan entre sí; tal como desde la perspectiva alegórica se considera al Petén como un complemento del territorio nacional.

De ahí que, más allá de una diáfana trama de novela de aventuras, *Carazamba* presenta un sofisticado entramado en el que personajes, espacios y relaciones significan mucho más de lo que revelan a primera vista. Según Alonso, el escritor criollista presenta dos discursos paralelos: El primero incorpora la esencia autóctona de su país a partir de una representación etnográfica, geográfica, histórica y lingüística de su propia cultura; y el otro valida las particularidades telúricas y culturales a través de un discurso

[28] C.J. ALONSO, "Civilización y barbarie", *Hispania*, 1989, 72-2, p. 257.

subyacente que explica la dimensión alegórica de su escritura[29]. La legitimación del texto mediante la dimensión antropológica de la novela y la construcción de la protagonista como reflejo de la naturaleza constituyen el marco del discurso subyacente de *Carazamba*. Las características de la mestiza la excluyen de la sociedad y la asocian con el entorno natural, representándola así como una alegoría del agreste territorio petenero. Detrás de la dimensión alegórica y mediante las relaciones entre la mujer/selva y los hombres cultos que obran irracionalmente cuando se compenetran con ella, el texto elabora un discurso paralelo sobre la historia de las tentativas para dominar el departamento del Petén. Esto se evidencia desde la representación inicial de la mezcla racial y el mito que se ha construido alrededor de la chica.

Carazamba se asocia con el Petén en primer lugar por su "diversidad de sangres," como ya se vio en la descripción de su exacerbado mestizaje. Pero que el texto hable de 'sangres' en plural no es sólo por las tres vertientes – indígena, española y africana –, sino también porque hubo diversidad en cada una de ellas. Históricamente ha existido en el Petén una variedad de etnias mayas, como chinamitas, choles, itzaes, lacandones, entre otras[30]. Éstas prevalecieron en el territorio más de ciento cincuenta años después de la llegada de los españoles, quienes eran de distintos orígenes, como Extremadura y Andalucía[31], y el establecimiento de su descendencia criolla en América. La cultura africana también ha sido de importancia para el Petén, sabiéndose de la presencia de africanos occidentales de, por ejemplo, lo que hoy es Liberia, Benín y Nigeria, que empezaron a llegar en 1720 huyendo de la esclavitud

[29] ID., *The Spanish American Regional Novel. Modernity and Autochthony*, Cambridge University Press, New York 1990, p. 66.

[30] A. ARRIVILLAGA CORTÉS, "Petén y sus fronteras culturales. Notas para un esbozo histórico-cultural", en E. GARCÍA (comp.), *Fronteras. Espacios de encuentros y transgresiones*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José 1998, p. 52.

[31] J.H. ELLIOT, *Empires of the Atlantic World. Britain and Spain in America 1492-1830*, Yale University Press, New Haven/London 2006, pp. 21 y 59.

británica en Belice[32], acelerándose su migración al abolirse la esclavitud en Guatemala en 1823, año en que también empezaron a arribar los garífunas del Caribe[33]. Todos estos inmigrantes han contribuido a la diversidad étnica del Petén y su historia sirvió a Rodríguez Macal para construir a la protagonista mestiza.

En la construcción de la caribeña, el narrador también la relaciona con el «trópico receptor de todas las simientes, en donde todo es absurdo por su volumen, monstruosamente vivo y monstruosamente muerto»[34]. Es decir que ella, como la bárbara selva tropical, es un monstruo, una aberración que solamente puede existir en un imaginario específico cultural. La «aureola de leyenda que rodeaba a esta mujer única,» una «leyenda de odio y de muerte»[35], asocia a Carazamba con la lejana selva del Petén que permaneció en el imaginario nacional guatemalteco del siglo XIX y gran parte del siguiente como un lugar legendario colmado tanto de excesos y peligros como de riquezas naturales[36]. Por esa razón y debido a la impenetrabilidad de la jungla, el Petén ha permanecido aislado del resto del país, limitándose su desarrollo, y su escasa población mestiza ha sobrevivido de la abundancia del entorno natural. Como la legendaria Carazamba lujuriosa, la abundancia de recursos naturales del Petén ha capturado la atención de muchos, pero eran pocos los que se aventuraban a penetrar en la entrañas de la jungla.

En efecto, desde que Hernán Cortés atravesó la selva petenera en 1525, sin más objetivo que cruzarla para alcanzar Honduras por motivos oficiales, Arrivillaga señala que por mucho tiempo «se mantuvo como un territorio sin colonizar entre Guatemala y Yucatán»[37]. Esa temprana y rápida incursión española a través de la jungla guatemalteca se representa en el discurso

[32] N.B. SCHWARTZ, *Forest Society. A Social History of Peten, Guatemala*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990, p. 66.

[33] ARRIVILLAGA, "Petén y sus fronteras culturales", p. 55.

[34] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, pp. 1-2.

[35] *Ivi*, pp. 16 y 104.

[36] SCHWARTZ, *Forest Society*, p. 168.

[37] ARRIVILLAGA, "Petén y sus fronteras culturales", p. 52.

subyacente mediante la relación entre una Carazamba adolescente y su violador. Este hombre por su osadía se asemeja a Cortés, cuya imagen también reverbera en la descripción del abusador: la daga (espada) al cinto, el pañuelo blanco al cuello (collar) y fumando tabaco (que se especula fue llevado a Europa por Cortés). El transgresor, atraído por la belleza de Carazamba, la posee físicamente a la fuerza como un «garañón salvaje», sin que la agresión fructifique más allá de la satisfacción inmediata de invadir[38]. Tanto mujer como región son territorio de conquista y expoliación masculinas.

Entre las historias de la selva petenera y de la chica, el acto de vejación también tiene significado paralelo puesto que sucede como una «*lucha silenciosa* en que nada había qué decir... [en la que] Carazamba *conoció el dolor* y después *mordió* con lujurioso anhelo los labios del hombre que la *rindió*» (énfasis mío)[39]. El acto de defenderse, el silencio y la entrega de la adolescente frente a su atacante reflejan el hecho histórico del sometimiento de la zona en tiempos coloniales. El pueblo Itzá defendió tenazmente la selva contra conquistadores y religiosos. Cuando Martín de Urzúa y Arismendi abrió una ruta desde la península de Yucatán hasta la Capitanía General de Guatemala, no encontró ninguna resistencia. Los mismos habitantes indígenas propiciaron la conquista del territorio en cumplimiento de sus profecías religiosas contenidas en el Chilam Balam, colección de libros sobre la historia de la civilización maya[40]. Efectivamente, según lo explica Victoria Bricker, ese libro sagrado indica cada 256 años un Katun 8 Ahau que en la cosmogonía maya equivale al tiempo en que el pueblo Itzá abandona o es desplazado de su asentamiento[41]. Precisamente en el penúltimo Katun 8 Ahau en 1697, llega Urzúa y Arismendi a la región del Petén, quedando ésta finalmente inscrita

[38] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, p. 5.

[39] *Ibidem*.

[40] ARRIVILLAGA, "Petén y sus fronteras culturales", pp. 52-53.

[41] V. BRICKER, *The Indian Christ, the Indian King. The Historical Substrate of Maya Myth and Ritual*, University of Texas Press, Austin 1981, p. 7.

bajo la Capitanía General de Guatemala y al mando del General Melchor de Mencos[42].

La presencia castrense española en el territorio, desde el periodo colonial hasta la temprana época independiente, corresponde en la historia de Carazamba a sus relaciones con miembros del ejército. Primero, cuando la chica está a punto de ir a la cárcel por matar al violador, aparece un coronel que la salva y ella «pareció agradecer y el coronel fue feliz por mucho tiempo»[43]. Este hombre en realidad reclama el cuerpo femenino como retribución por el rescate. Cuando se cansa de vivir con su "salvador," Carazamba seduce a un capitán para que la ayude a deshacerse del coronel. Ha aprendido a dejarse considerar como una recompensa para los milicianos, así como el territorio del Petén, como lo señala Margarita Hurtado, siempre fue un medio para recompensar con tierras a gobernantes y militares por servicios prestados a la patria[44]. De hecho, esta modalidad se practicó por mucho tiempo, hasta ya avanzado el siglo XX, aunque ninguno de los premiados verdaderamente llegara a conocer o se interesara en sus terrenos.

El acceso al Petén siempre fue difícil, especialmente por el sur desde Guatemala, por lo que para finales del siglo XIX se encontraba más en contacto con la Península de Yucatán al norte y Honduras Británica al este; relaciones que se manifestaron en la circulación de monedas extranjeras (mexicana, beliceña, hondureña y hasta salvadoreña) ya que había una falta de moneda nacional[45]. Es una realidad histórica que se relaciona con el período «más obscuro» de la vida de Carazamba, durante el cual se dice que «viajó

[42] Una coincidencia curiosa es que, según esta creencia religiosa, el último Katun 8 Ahau ocurrió en 1953, año en que Rodríguez Macal publicó *Carazamba*.

[43] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, p. 7.

[44] M. HURTADO PAZ Y PAZ, "El fenómeno migratorio en las políticas públicas. El caso del departamento del Petén, Guatemala", en *Memoria del VII Congreso Latino-Americano de Sociología Rural, 20-24 de noviembre de 2006: Políticas públicas y desarrollo rural*, Associação Latinoamericana de Sociologia Rural, Quito 2006, p. 560.

[45] ARRIVILLAGA, "Petén y sus fronteras culturales", pp. 53 y 56.

por Centro América y México»[46]; representación de una época en la historia del Petén en la que ciudadanos de otros países, especialmente los aledaños, ejercían negocios y prácticas depredadores de los recursos naturales del departamento. Por eso, en la novela aparecen varios personajes masculinos que desean un encuentro erótico con la caribeña, pero son pocos los que llegan a tener algún tipo de relación con ella.

Solamente los pocos oriundos del Petén cuidan su hogar. La poca importancia que se le dio al Petén, su aislamiento y difícil acceso contribuyeron a la coexistencia y autosuficiencia de sus escasos habitantes. La descripción y relaciones sociales de los peteneros son parte del mundo narrativo de *Carazamba* que el autor crea para relacionar la alegoría y el discurso subyacente. El texto realiza el vínculo alegórico entre la caribeña y la selva para describir a ésta como un lugar que, al parecer, dominan los hombres y, al mismo tiempo, hacer hincapié en las relaciones sicalípticas de aquélla: «en la inmensidad inhóspita del Petén… el hombre manda… el macho es amo y señor»[47]. De ahí que, como en el Petén real y aludiendo a la heterosexualidad de la protagonista, sólo hay personajes secundarios varones en el espacio selvático. Según los roles de género que se asignan en esta sociedad forestal, es tradición que las mujeres se relacionen con la familia y la comunidad, sin oportunidades para su progreso económico[48], razones por las cuales no deambulan los bosques en busca de trabajo.

En ese ámbito, Carazamba también rompe el papel femenino tradicional pues es la única mujer que recorre la selva y su presencia perturba a la comunidad masculina foránea y a los mismos peteneros. Entre éstos sobresalen los chicleros, sencillos y respetuosos, que el narrador describe como «hombres de pelo en pecho que se juegan la vida constantemente en medio de las selvas, en el ingrato trabajo de las chiclerías»[49]. Estos trabajadores rurales se diferencian tanto por su hombría como por la rudeza de su trabajo. También

[46] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, pp. 15-16.

[47] *Ivi*, p. 68.

[48] J.D. NATIONS, *The Maya Tropical Forest. People, Parks, and Ancient Cities*, University of Texas Press, Austin 2006, p. 261.

[49] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, p. 93.

se distinguen por su trato hacia otros y la naturaleza ya que tienen una tradición cultural ecológica de reciprocidad en todas sus prácticas cotidianas[50]. El petenero tradicional ha creado una relación importante con la selva y vive en armonía con otros seres humanos. El narrador alude a este comportamiento cuando se refiere al proceder de los chicleros para con otros, incluyendo a la perturbadora Carazamba. A ella, aunque provoque lascivia en los hombres, los chicleros la «contemplaron largamente iluminándose sus semblantes» y la saludaron con «un 'buenas tardes' tímido»[51]. En concordancia con el discurso subyacente, su comportamiento respetuoso ante Carazamba refleja su deferencia ante la selva.

El petenero Pedro es el único que desestabiliza su relación con la naturaleza, que se refleja en la forma en la que se trata con Carazamba. Estos dos personajes no sólo comparten su apego por el narrador, su etnicidad mestiza y aversión recíproca, sino también sus creencias agoreras. Como lo indica el narrador, la superstición de Pedro el habitante se debe a «su alma sencilla y montaraz» y la de la chica región por ser «primitiva y salvaje»[52]. El que Pedro no respete a la mujer naturaleza no está de acuerdo con la relación del petenero y su entorno natural: Pedro dice que sería mejor si ella muriera, a lo que Carazamba responde que no le dará gusto pues llegará al final mejor que él[53]. Las predicciones de ambos se cumplen pues Carazamba no muere durante la travesía sino hasta el final, mientras que Pedro tiene que amputarse el pie para sobrevivir a una mordida de serpiente. En el desenlace, la rendición del petenero y la muerte de la protagonista a manos del Estado representan conjuntamente el abandono del territorio y sus habitantes debido a la indiferencia gubernamental.

---

[50] J. SUNDBERG, "Strategies for Authenticity and Space in the Maya Biosphere Reserve, Petén, Guatemala", en K.S. ZIMMERER - T.J. BASSETT (eds.), *Political Ecology. An Integrative Approach to Geography and Environment-Development Studies*, Guilford Press, New York 2003, pp. 59-60.

[51] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, p. 91.

[52] *Ivi*, pp. 137 y 139.

[53] *Ivi*, pp. 152 y 160.

Dada su poca población y por los altos costos de transporte, ninguno de los gobiernos que fungieron desde la independencia se ocupó verdaderamente de incorporar a la vida nacional guatemalteca al Petén, que continuó significando «algo exótico, lejano, inhóspito y digno de aventurar» para quienes no vivían allí[54]. La relación entre la selva y sus habitantes con otros guatemaltecos ajenos a la región se representa en el personaje de Hermenegildo J. Fuentes Ramírez. Éste es un caminante solitario que se diferencia del petenero porque presume de linaje enfatizando sus dos apellidos, alardea de ser rico e influyente, y trata de deslumbrar a otros con «un palabrerío rebuscado y pedante»[55]. Su locuacidad cautiva a Pedro y en especial a Carazamba, quien escucha morbosamente las leyendas que Hermenegildo cuenta apelando a la cualidad supersticiosa de la chica. Por esa razón, ella intercede para que se permita a este personaje pasar la noche en el campamento de los fugados. Hermenegildo termina siendo un mentiroso, un ladrón y, como el protagonista que tampoco es petenero, otro prófugo de la justicia que busca amparo y protección en la inmensidad de la selva.

El Petén en *Carazamba* es un territorio que ha olvidado el resto del país y hasta el Estado. El descuido del departamento dio lugar a que los ingleses se interesaran por crear vías de acceso y comercio desde Belice. Históricamente, desde la concesión para la explotación maderera que la Corona Española le otorgó a la Británica en el siglo XVIII, los ingleses han insistido en penetrar la selva petenera. Esta acción devendría una disputa territorial con Guatemala. De ahí se desprende la relación entre Carazamba y el inglés Míster Burguess que se enriquece mediante el contrabando entre ambos países, se asocia con los militares para proteger sus negocios y no tiene buenas relaciones con los

[54] A.R. CORZO MÁRQUEZ, "Proyectos de Desarrollo y Conservación en el Departamento de Petén, Guatemala, Centroamérica. Una Revisión Histórica", en *Memoria del I Encuentro Internacional sobre Desarrollo e Integración Regional en el Sur de México y Centroamérica, 4-6 de junio de 2003: Desarrollo y recursos naturales estratégicos*, CIESAS-ECOSUR-UNICACH-UNACH, Chiapas, México 2003, pp. 1-2.

[55] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, pp. 132-133.

guatemaltecos, como el narrador[56]. Este personaje es la representación de un imperialismo británico de carácter informal e invisible como el ocurrido en otras naciones del continente[57]. Con respecto a su trato con la chica, el actuar de Míster Burguess lo presenta como posesivo y celoso, con deseo de que ella sea sólo para él, pero sin verbalizarlo abiertamente[58]. Al igual que la postura de Inglaterra con respecto a Belice que, como lo indica Herbert Curry, nunca fue «of great importance, and no one-except, possibly, Guatemala-cared much about it. Certainly England herself evinced little concern»[59]. Los británicos se quedaron ocupando el territorio beliceño sin mucho ruido y siempre queriendo introducirse en la región norte guatemalteca. Semejante a la actitud silenciosa de Burguess hacia Carzamba, los británicos dirigían sigilosamente sus negocios ilegales en la selva petenera para no contrariar su presencia en la región y debido a las relaciones escabrosas que Inglaterra tenía con el gobierno de Ubico.

La muerte del personaje inglés y su socio militar a manos del narrado cuando están en compañía de Carazamba, sugiere la necesidad de liberar a la selva mediante la eliminación de la intervención inglesa y la complicidad que ésta encuentra en la dictadura de la época. Este régimen surge en *Carazamba* a través de la intervención del Señor Presidente; el único hombre de la novela que no sufre al relacionarse con la protagonista ya que no tienen una relación personal. Con ello se representa el largo brazo militar que intenta controlar la selva y a sus habitantes desde su lejana posición citadina porque «el Presidente mismo, que en todo estaba metido, había ordenado la captura» de los fugados[60]. Este constantemente mencionado Señor que nunca se materializa

[56] *Ivi*, pp. 20-21.

[57] J.L. FRENCH, *Nature, Neo-Colonialism and the Spanish American Regional Writers*, Dartmouth College Press, Hanover, New Hampshire 2005, p. 7.

[58] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, pp. 21; 27; 29; 33-35.

[59] H.F. CURRY JR., "British Honduras: from Public Meeting to Crown Colony", *The Americas*, 1956, 13, p. 32.

[60] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, p. 113.

personifica el dominio *in absentia* de Ubico sobre todas las esferas de la sociedad en todos los territorios de la nación, incluyendo la selva.

Ubico, por otro lado, que a lo largo de su gobierno tuvo la obsesión de conectar a todo el país mediante un sistema de caminos, hizo de la carretera hacia el Petén uno de sus mayores proyectos[61], el cual nunca llegó a realizarse. En relación a ese aislado norte de la nación, tuvo dos oportunidades para recalcar su nacionalismo. En 1932 intenta promover la colonización del Petén para contrarrestar la invasión mexicana y, en 1933, prolonga las negociaciones con los británicos para delinear la frontera de Belice[62]. Si bien el reclamo persistente del territorio beliceño por parte del dictador fomentó relaciones ásperas entre la Gran Bretaña y Guatemala, el mismo Ubico desistió del asunto ante la influencia estadounidense y la simpatía que el dictador alegaba tener por la causa de los ingleses en la Segunda Guerra Mundial[63]. De ahí que "el Presidente" de la novela parezca obsesionado con aprehender a Carazamba, emulando de esa manera el deseo de Ubico por mostrarle al gobierno británico esa "simpatía" en el ámbito nacional y también, desde su puesto urbano, por alcanzar y controlar la región selvática.

Carazamba encuentra a su liberador en la figura del criollo narrador, así como en la alegoría se libera la selva del Petén. Según Doris Sommer, las heroínas de las novelas nacionales son objeto del amor de los héroes y tienen una función simbólica con respecto al territorio nacional[64]; entonces, el personaje femenino central es mujer y, a su vez, representación de la nación,

---

[61] K.J. GRIEB, *Guatemalan Caudillo, the Regime of Jorge Ubico: Guatemala 1931-1944*, Ohio University Press, Athens, Ohio 1979, pp. 132-135.

[62] CORZO MÁRQUEZ, "Proyectos de Desarrollo y Conservación en el Departamento de Petén", p. 5; GRIEB, *Guatemalan Caudillo*, p. 220.

[63] D.C. SIMMONS JR., "National Sovereignty as an Element of International Jurisprudence: a Case Study. The Quest of Belizean Separation from Guatemalan Dominion", en M.D. PHILLIPS (ed.), *Belize. Selected Proceedings from the Second Interdisciplinary Conference*, University Press of America, Lanham, Maryland 1996, p. 95.

[64] D. SOMMER, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, Ediciones Fondo de Cultura Económica, Bogotá 2004, pp. 340-341.

ambas receptoras del afecto masculino. Así sucede también en *Carazamba* puesto que la protagonista es mujer y selva, aquélla destinataria del amor del narrador y ésta objeto de la simpatía del autor. De ahí que, desaparecida la intervención inglesa y su consorcio militar local a manos del criollo, el discurso subyacente indica que aumentan las probabilidades de incorporar el norte a la vida nacional, así como también crecen las esperanzas de la chica por integrarse a la sociedad. No obstante los esfuerzos iniciales del narrador, el logro de esa integración depende de dos tareas. La primera es escapar del control centralista de la dictadura que se empeña en capturar a los fugitivos; o sea deshacerse del brazo autoritario de Ubico. La segunda tarea consiste en que el resto de Guatemala se sobreponga a las ideas preconcebidas sobre la región del Petén y la acepten no solamente como parte del territorio nacional sino también por lo que puede significar para la nación. Similarmente en *Carazamba*, el narrador criollo debe superar lo que se dice de la mujer para poder consolidar su relación con ella. Como se dijo antes, alrededor de Carazamba se ha tejido una leyenda que la convierte en una "viuda negra." Aunque el texto revele que en su juventud la chica tuvo relaciones complicadas con varios hombres, el resto de la información sobre ella se obtiene a partir de las especulaciones de otros, basadas principalmente en esas primeras experiencias. Entonces, la cultura popular y su memoria colectiva construyen la leyenda de esta mestiza guatemalteca.

La construcción de esa leyenda empieza con su apelativo ya que así fue «como *la bautizó* su pueblo y como *lo escribió la historia* (...) con letras luciferinas» y «*la llamaron* Carazamba las lenguas malévolas» (énfasis mío)[65]. El protagonista mismo no la conoce personalmente y la belleza de la mujer lo sorprende al mirarla por primera vez. Cuando Pedro le silabea el nombre del objeto de su contemplación, «¡CA-RA-ZAM-BA!», el narrador se pregunta si «era ella la mujer-demonio de quien *tanto había oído hablar*» (énfasis mío)[66]. Al igual que los criollos decimonónicos, – aquellos que lograron la

[65] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, pp. 3-4.

[66] *Ivi*, p. 22.

independencia de Guatemala –, desdeñaron el territorio petenero no por conocer cómo era sino por las noticias que les llegaban[67], el narrador desprecia a Carazamba por lo que sabía sobre ella sin nunca antes haberla tratado. Como el temor que causaba entre la población nacional la idea de un Petén lejano y exótico pero enfermizo y salvaje[68], el narrador de *Carazamba* expresa que le teme a su coprotagonista y, al mismo tiempo, se siente atraído hacia ella, «como siente el cazador (...) tras del tigre (...) conciencia de un peligro mortal y deseos de vencerlo: deseo tan vivo y arrollador que se sobrepone al miedo y aún a la prudencia»[69]. Esta contradicción en los sentimientos del protagonista obedece a que la receptora de sus emociones es tan controvertida como la misma selva petenera.

La imagen idílica de la naturaleza que se crea al inicio de la travesía por la selva, con sus sonidos, colores y sensaciones, provee el marco de las bondades que ese espacio natural representa para la subsistencia del ser humano[70]; es decir que la jungla puede ser una aliada. A medida que el grupo se adentra en la selva, el viaje se vuelve más incómodo y tanto la geografía como la flora y la fauna producen sentimientos negativos. La naturaleza, placentera al principio, se torna abrumadora y agobiante. La selva antagoniza con el hombre y se convierte en pesadilla en la que todo lo monstruoso de su exuberancia complica la existencia humana. De manera similar, el criollo encuentra en la mestiza caribeña una belleza inicial que le provee el placer que se había negado. Pero, como sucede al internarse en la jungla, su compenetración con la chica gradualmente se vuelve un problema cada vez mayor.

Dentro del ambiente agreste, la civilización del narrador, de la cual está muy orgulloso, se deteriora tanto por su interacción con la selva como por su

[67] SCHWARTZ, *Forest Society*, p. 78.

[68] La situación del Petén no cambió mucho del periodo colonial a la época independiente. Hubo varios casos de epidemias (viruela, tos ferina, cólera morbo, malaria) y escasez de alimentos, y se comentaba la intranquilidad continua que causaban los indígenas que merodeaban los bosques (SCHWARTZ, *Forest Society*, pp. 65 y 90).

[69] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, p. 23.

[70] *Ivi*, pp. 64-65; 69; 72; 74; 84; 89.

relación con Carazamba. Arremete contra la naturaleza selvática puesto que su civilidad no le permite hacerlo en contra de la mujer. Expresa que, al abrir camino con el machete, sentía «un raro placer a cada golpe (...) como si la furia de mi alma fuera manejando mi mano vengadora (...) [con] la ilusión de que pronto la reluciente hoja del vizcaíno iba a aparecer roja de sangre»[71]. Sin embargo, esa herida no perdura pues, como el petenero Pedro lo señala, «dentro de tres días esta trocha estará cerrada de nuevo, como si nadie hubiera rumbiado por aquí»[72]. El texto indica que la selva responde implacablemente a este tipo de acciones ya que engulle a los viajeros como «míseros gusanos» y «lo más que puede hacer el hombre mísero es doblegarse humildemente ante ella»[73]. Tal como el sentimiento del criollo que ve en la Carazamba devoradora de hombres primero una amante y luego una antagonista, la selva también es una aliada que puede llegar a ser adversaria.

El narrador indica que, a pesar de sus sentimientos encontrados, su relación con la chica podría significar la redención de ésta. Esa integración de Carazamba a la sociedad se presenta en analogía con la integración del Petén a la vida nacional. En su intento por aceptarla, el criollo surge en defensa de la mestiza ya que se siente responsable por ella y hasta le oculta que «la buscan con más juerzas [sic] (...) que es orden directa del presidente (...) que dispuso que tal vez será mejor tenerla bien guardadita» porque ya ha provocado muchas desgracias[74]. Por esta actitud del narrador criollo, el discurso subyacente lo promueve como redentor potencial de la mujer y la tierra que ella representa. Ese precisamente habría podido ser el caso con el Petén si los criollos acomodados no se hubieran limitado a residir en los centros urbanos, como el mismo "presidente," desde donde pretendían solucionar las necesidades de los peteneros[75]. Los criollos no se compenetrarían con la selva

[71] *Ivi*, p. 158.
[72] *Ibidem*.
[73] *Ivi*, pp. 157 y 159.
[74] *Ivi*, pp. 92-93.
[75] SCHWARTZ, *Forest Society*, p. 121.

porque, aunque la podían imaginar por lo mucho que habían escuchado sobre ella, desde su posición urbana no la podían comprender.

Además, esos criollos históricos tampoco podían aprovechar las riquezas de la selva petenera por la dificultad de penetrar en ella. Así también el narrador criollo no puede estar seguro del amor de Carazamba por no tener acceso completo a lo que ella piensa. El texto mismo afirma ambas narraciones paralelas pues, por un lado, indica que los fugitivos se encuentran en una parte del Petén que es tan bella como peligrosa porque en esos tiempos todavía no había llegado el ser humano[76]. Por otro lado, el narrador muestra desconcierto por la manera en que Carazamba se comporta «mustia y callada» ante la muerte de un venado y cuestiona el «extraño y complejo laberinto de su alma atormentada y misteriosa, de cuyas recónditas profundidades brotaban tan pronto el fuego destructor y el vaho de la pasión morbosa y desenfrenada, como el dulce aroma de la piedad y el amor»[77]. Esos aspectos controvertidos y misteriosos de la selva/mujer hacen que se torne difícil explorar la naturaleza tropical para unos y los pensamientos de Carazamba para el otro.

La dificultad de acceso a la forma de pensar femenina hace que falle la integración de la chica a la sociedad; o sea, en el plano alegórico, no se consolida la alianza entre hombre y naturaleza y el discurso subyacente refleja el fracaso histórico de los criollos en la incorporación del Petén a la nación. Sommer señala que, en las novelas fundacionales, se da «una asociación metonímica entre el amor romántico, que necesita la bendición del Estado, y la legitimidad política que necesita fundarse sobre el amor»[78]. En *Carazamba* se frustran ambas condiciones: El "presidente" ensombrece la unión de los protagonistas – y por ende la unificación nacional –, y la actitud del narrador frente al amor de la chica dificulta la relación desde el principio. En otras palabras, el criollo le ha fallado a ese elemento defraudado de la sociedad guatemalteca, situación que refleja la historia del Petén. En *Carazamba* el

[76] RODRÍGUEZ MACAL, *Carazamba*, pp. 101-102.

[77] *Ivi*, p. 104.

[78] SOMMER, *Ficciones fundacionales*, p. 59.

narrador criollo cuenta su frustración ante la impotencia de integrar la mujer/selva a la sociedad/nación.

En suma, en la figura de la mujer titular, el escritor realiza una conjugación alegórica de género, mestizaje y región para representar textualmente un territorio cuyo sino le preocupa. La construcción múltiple de la mestiza Carazamba hace resaltar una serie de características que la convierten en complemento de la sociedad guatemalteca y, al mismo tiempo, la representan como una encarnación de la selva del Petén, uno de los departamentos más mestizos, más inaccesibles y más peligrosos de Guatemala. De esa alegoría se desprenden dos narraciones paralelas en la novela: una sobre el amor del protagonista por la conflictiva Carazamba a quien rechaza la sociedad, y la otra acerca de la preocupación del autor por la selva del norte que, aunque desdeñada por el resto del país, forma parte y complementa a la nación guatemalteca.

Las relaciones eróticas heterosexuales que la protagonista sostiene con diferentes amantes narra subyacentemente la historia del mítico Petén: la travesía de los españoles por la selva, las penetraciones militares, las intrusiones extranjeras y las tentativas para insertar el departamento a la nación. Estas últimas, representadas en el vínculo que se forma entre la chica y el narrador, proponen que una exitosa integración del territorio norte dependerá de un esfuerzo de los grupos dominantes por desmitificar la selva petenera y de esa manera promover su modernización. A pesar de la visión integradora de Rodríguez Macal, la obra concluye con la perspectiva pesimista de que los intentos para incorporar esta región a la nación han fracasado debido tanto a su aislamiento y peligrosidad como a la persistente negligencia de los gobernantes de la época.

Centroamericana 24.1 (2014): 91-102
ISSN: 2035-1496

LITERATURA Y VISIÓN TANATOLÓGICA
Claribel Alegría y el diálogo con los muertos

CARMELO ANDREA SPADOLA
(Università degli Studi di Firenze)

Resumen: Claribel Alegría es una de las autoras más emblemáticas de la literatura centroamericana. En 1978, con la obra *Sobrevivo*, recibe el prestigioso premio literario cubano "Casa de las Américas" y de este modo adquiere fama internacional. Nace en 1924 en Estelí, Nicaragua, de padre nicaragüense, políticamente activo con el revolucionario Sandino, y de madre salvadoreña. En 1937, con la toma del poder del dictador Anastasio Somoza, su familia es obligada a mudarse a El Salvador. A partir de este momento la autora comienza a vivir una forma especial de exilio de su tierra natal, manteniendo una constante identificación con las dos patrias, que se verá fuertemente reflejado en su obra. Actualmente, la poesía de Claribel Alegría ha sido analizada desde la perspectiva literaria del compromiso social y de la cuestión de género. En este aporte proponemos un acercamiento a su obra poética mediante un análisis de la temática tanatalógica.

Palabras claves: Estudios tanatológicos – Literatura y filosofía – Memoria – Olvido – Poesía centroamericana.

Abstract: Literature and Thanatological Vision. Claribel Alegría and her Dialogue with the Deads. Claribel Alegría is one of the most emblematic authors of Centro-American literature. In 1978, she wins the prestigious Cuban literary prize "Casa de las Américas" for her work *Sobrevivo*, receives the prestigious Cuban literary prize "Casa de las Américas" and so she gets to be known all over the world. She was born in 1924 in Estelí, Nicaragua, by Nicaraguan father, politically active with the revolutionary Sandino, and by Salvadorean mother. In 1937, with the rise to power by dictator Anastasio Somoza, her family is obliged to move to El Salvador. From that moment on, the author lives a particular form of exile, keeping in mind a constant identification with the two countries, that is an aspect strongly reflected on her work. At the moment, Claribel Alegría's poetry has been analyzed from the literary perspective of the social engagement and gender question. In this contribution we propose an approach to her poetic work by an analysis of the death topic.

Keywords: Death studies – Literature and philosophy – Memory – Oblivion – Salvadorean poetry

La escritura como reminiscencia de los muertos

En un ensayo sobre Claribel Alegría[1], George Yudice afirmaba en 1985 que la escritura de la poeta centroamericana se caracteriza por una eleveda presencia de personajes «fantasmas», de destinatarios ya muertos, como si la autora quisiera hacer de su obra una suerte de «cementerio» literario.

De hecho, entre los tópicos más recurrentes en la poesía de Alegría destaca el asunto de la muerte, además de la temática del amor, del anhelo, de la conciencia ecológica y del compromiso social. En este aporte quisiéramos abordar la temática tanatológica, es decir el diálogo existente entre el yo poético y los propios difuntos, para demostrar el sentido y la importancia de este tema en la literatura «clarilegra»[2].

Como primera característica de la escritura de Claribel Alegría podemos subrayar la copresencia del tanatalógico con el tema autobiográfico, como si la autora quisiera escribir un diario íntimo. Por un lado, la muerte atañe a personajes reales que se configuran en la tangibilidad del presente a través de la palabra poética; y por otro, la poeta reflexiona sobre la llegada de su propia muerte. En este sentido, Schopenahuer decía a propósito del ser humano que:

> su verdadera existencia se da solo en el presente, cuya libre huida hacia el pasado es un continuo tránsito a la muerte, un constante morir (...) así, su existencia, considerada ya únicamente desde el aspecto formal, es un continuo precipitarse el futuro en el muerto pasado, un constante morir[3].

[1] G. YUDICE, "Letras de emergencia: Claribel Alegría", *Revista Iberoamericana*, 1985, LI, 132-133, pp. 953-964.

[2] Adjetivo acuñado por Gioconda Belli en la introducción a C. ALEGRÍA, *Otredad*, Visor, Madrid 2011.

[3] A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, Trotta, Madrid 2009, p. 179.

En efecto, en la obra de Alegría es constante la idea de transición del presente hacia el pasado contraseñado con la muerte, a través de la reminiscencia de la fisiónomia de los familiares. Sin embargo, leyendo sus textos poéticos, el lector tendrá la impresión de percibir una visión de la escritura próxima a la del filósofo francés Michel Foucault y no tan cercana a la de Schopenhauer. En una entrevista con Claude Bonnefoy, le confesó que concibía la escritura en relación constante con la muerte de los demás:

> siempre estaba un poco relacionado con la muerte de lo[s] demás, con la muerte en general. (...) pero ello no significa que escribir sea como asesinar a los demás, y realizar contra ellos, contra su existencia, un gesto definitivamente homicida que los expulsara de la presencia (...). Para mí, escribir es tener que tratar con la muerte de los otros en gran medida, pero esencialmente es tener que tratar con los demás en la medida en que ya están muertos. (...) Con mi escritura, recorro el cuerpo de los demás, le hago una incisión, levanto los tegumentos y las pieles, trato de descubrir los órganos, y al dejar los órganos al descubierto, de hacer que aparezca por fin ese foco de lesión, ese foco de mal, ese algo que ha caracterizado su vida, su pensamiento y que, en su negatividad, ha organizado finalmente todo lo que ha sido[4].

La misma peculiaridad entre escritura y muerte de los demás se encuentra en los poemas de Alegría, en los cuales parece no tener tanto miedo por lo que le pudiera suceder a ella, sino por el peligro de dejar caer en el olvido a los otros:

> No es el miedo a la muerte
> como insistes
> está lejos mi muerte
> no vislumbro su rostro
> ni me importa

[4] M. FOUCAULT, *Un peligro que seduce. Entrevista con Claude Bonnefoy*, Cuatro, Madrid 2012, pp. 42-44.

ni me reduce a polvo
quizá sería lo mejor[5].

De este modo, resurge la memoria del pasado perdido, mediante la cual su escritura se ve plasmada por la lucha contra el olvido y la poeta encuentra su colocación en el mundo:

Al olvido le temo
no a la muerte
el olvido es el filo
que reduce a serrin
vidas
obras
amores
que soñamos eternos[6].

La muerte como acción mnemónica del parentesco

En varios poemas de su producción literaria, Alegría identifica a Tánatos con una irrefrenable fuerza destructora, representada por Cronos, que arrasa con todo lo que encuentra, dejando sólo la percepción del pasado a través del recuerdo y de la memoria. Por ejemplo, en un poema epistolar en el que la poeta recuerda la muerte del abuelo, el yo poético empuña una carta contra el tiempo, donde constata la imposibilidad de vencer su incesante fluir:

Estimado señor:
Esta carta la escribo en mi cumpleaños.

(...)

No sea usted tenaz.

[5] "Es cerrar esta puerta lo que temo", en *Raíces* (1975). Todos los poemas citados a partir de ahora se encuentran en C. ALEGRÍA, *Ars Poética*, Ediciones Internacionales, Managua 2007, salvo indicación contraria.

[6] "El olvido", en *Poesía en marcha* (2005).

(...)

Pobrecito el abuelo.
En su lecho de muerte
estaba usted presente
esperando el final.

(...)

Ganará sin remedio.
Al comenzar mi carta lo sabía[7].

Además del recuerdo del abuelo muerto, en la poesía de Alegría no es raro encontrar como destinatarios algunos de sus parientes cercanos, como por ejemplo el padre, la madre y el marido. Otras veces, en cambio, figuran como destinatarios personajes que están todavía vivos, a los que la poeta dirige sus preocupaciones sobre lo efímero de la vida. En un poema intitulado "The American way of death", Alegría le advierte a su hijo Erik el hecho de que la muerte está irremediablemente arraigada en la vida, tanto en el mal, bajo la forma de guerrilla, como en el bien, en la paz y el amor:

si eliges la guerrilla
ten cuidado
te matan.
Si combates tu caos
con la paz
la no violencia
el amor fraternal

(...)

ten cuidado
te matan[8].

[7] "Carta al tiempo", en *Acuario* (1955).
[8] "The American way of death", en *Pagaré a cobrar* (1973).

En otro poema, que está dedicado al padre, la poeta relaciona el recuerdo del progenitor con una figura arquetípica del conocimiento, o sea como el promotor de su formación ideológica. Más que un padre, esta figura muerta se nos presenta como un compañero, un coautor con quien la poeta ha compartido los mismos intereses; el exilio, los desafíos, la pasión por la resistencia sandinista, la denuncia de la ocupación militar estadounidense de Nicaragua y la esperanza de una unión política de los países centroamericanos:

> Me legaste riquezas:
> Sandino, por ejemplo,
> la unión de Centroamérica
> el afán de tener una cesárea.
> El exilio nos duele.
>
> (...)
>
> No soy tu hija ahora
> soy tu cómplice
> tu socio[9].

En otro texto más dirigido al padre, Alegría afirma que ha estipulado un pacto con el fantasma de Sandino, un personaje muerto que se parece más al progenitor que al mismo revolucionario, a quien ha prometido llevar adelante la lucha ideológica contra Somoza y contra las intervenciones de los Estados Unidos, apoyando así al grupo de los "Contras"[10]:

> Salí del mar
> -mi mano entre la mano de mi padre-
> odiando al ministro yanqui
> y a Somoza
> y esa misma noche
> hice un pacto solemne

[9] "Se hace tarde doctor", en *Vía única* (1965).

[10] Véase B. MATAMOROS HÜECK, *La contra: movimiento nicaragüense, (1979-1990)*, Imagine Ediciones, Madrid 2005.

con Sandino
que no he cumplido aún
y por eso me acosa
su fantasma[11].

En la obra de Claribel también podemos destacar poemas que están dedicados a la memoria de la madre, como "Rito incumplido", donde ella afirma sentir pena por no haber estado presente en el momento de su muerte. El tema no es nuevo, pues recordemos que uno de los motivos principales de la novela autobiográfica *Cenizas de Izalco* gira alrededor de la imposibilidad del regreso de la protagonista, Carmen Rojas, para de dar el último adiós a su madre Isabel. Sin embargo, en el poema la autora introduce una nueva temática, la del rito, la de un círculo abierto que empieza con el nacimiento de Claribel y el que concluye con el apoyo a su madre en el momento de la muerte. Esta ausencia del rito incumplido se convierte en un tormento que la consume cada noche:

Dicen que la muerte es solitaria
que nos morimos solos
aunque estamos rodeados de aquellos que nos aman
pero tú me llamaste
y yo no estuve:
no te cerré los ojos
no te besé la frente
no te ayudé a pasar
al otro lado
estuve lejos
(...)
y ese sollozo que me arrebata en olas
en cúpulas
en grutas
y no puede salir

[11] "Mi paraíso de Mallorca", en *Pagaré a cobrar* (1973).

y me persigue en sueños
y me ahoga[12].

Cuando la autora reflexiona sobre la fallecimiento de su madre, fija su atención en el profundo sentido de la muerte y del sueño, dos temáticas que se presentan también en el poema "¿Y si me muero y sueño?", donde las dos dimensiones ignotas se encuentran y se confunden en el mismo nivel. En este poema, la poeta presenta un soliloquio en el que interpreta la muerte como un modo de despertarse del sueño de la vida:

Y si me duermo y sueño que estoy muerta
y en realidad he muerto
y no lo sé
y despierto a una luz
que no es la mía
a un paisaje ignoto
que me ignora
¿lucharé por volver
a mi apacible espacio
pensándome atrapada
en una pesadilla
o en un instante luz
sabré que estoy despierta
que al fin he despertado
del sueño de la vida?[13].

Otro personaje de la lírica clarilegra es el marido Darwin Flakoll, al que Claribel pregunta si después de su propia muerte podrá encontrarlo de nuevo, quizá bajo otra aparencia, o si, en cambio, deberá vivir lejos de él para siempre. De cualquier modo, su dilema queda abierto, ya que la poeta deja al lector la posibilidad de interpretar los dos últimos versos del poema "Saudade" en el siguiente modo: «No volverá a repetirse / nuestro amor». La respuesta podría ser positiva si

[12] "Rito incumplido", en *Saudade* (1999).

[13] "¿Y si me muero y sueño?", en *Saudade* (1999).

pusiéramos una coma después del «No», y al contrario negativa, dejando el verso tal y como está escrito en la versión original:

Quisiera creer
que te veré otra vez
que nuestro amor
florecerá de nuevo
quizá seas un átomo de luz
quizá apenas existan tus cenizas
quizá vuelvas
y yo seré cenizas
un átomo de luz
o estaré lejana.
No volverá a repetirse
nuestro amor[14].

De la muerte ajena a la muerte íntima

A partir del poemario *Otredad*, percibimos un cambio de dirección en la poética de Claribel Alegría, como ha subrayado Francisco Ruiz Udiel, afirmando tener la sensación que la autora ha cerrado «un ciclo porque ya escribió todo lo que tenía que decir acerca del amor perdido, de su enfancia, de Santa Ana, de sus grandes nostalgias y de la muerte»[15].

Sin embargo, el poemario de Alegría no nos muestra a una poeta que ha dicho todo sobre su diálogo, sino a una nueva autora que tiene que añadir algo con la palabra poética. Por ejemplo, si antes al centro de su análisis tanatológico figuraban los demás, y la muerte aparecía como algo ajeno, la poeta ahora, con la sobrevenida de la vejez, enfoca el tema de manera personal, referiéndose a la derrota de su cuerpo y a su propio fin:

[14] "Saudade", in *Saudade* (1999).

[15] F. RUIZ UDIEL, "Homenaje a Claribel Alegría. Tres poemas inéditos del poemario *Otredad*", *Carátula. Revista Cultural Centroamericana*, diciembre 2010–enero 2011, 39; consultable on line en el sitio internet: <http://www.caratula.net/ediciones/39/claribel-fruizudiel3.php> (consultado en septiembre de 2014).

Cuánta tristeza ahora
cuántas dudas y abismo
derríbame de un golpe
no quiero vivir más
en este cuerpo abyecto[16].

Recuerdo que cuando tuve el placer de conocer a Claribel Alegría y de entrevistarla en 2012[17], ella me dijo que cuando era pequeña temía a la muerte, al abandono y al alejamiento de la familia. En cambio, a partir de los últimos años, esperaba a Tánatos serenamente, como si fuera una hermana que la conduciría hasta sus familiares y amigos fallecidos. En los últimos poemas, la interpretación filosófica de la muerte se aleja de la concepción propuesta por Foucault en relación a la escritura como evidencia de la vida ajena. La nueva visión de la literatura relacionada al tema de la tanotología demuestra un determinado óptimismo, que no debe ser confundida con la resignación de un fin inminente. En los poemas de *Otredad*, Alegría enfoca el tema de la muerte atenuando el dolor por medio de la tranquilidad. En esta circunstancia es evidente una cierta influencia del pensamiento de Epicuro, el cual declaraba que para alcanzar la felicidad los seres humanos simplemente no debían pensar en su muerte, sino en el hecho de que «el peor de los males, la muerte, no significa nada para nosotros, porque mientras vivimos no existe, y cuando está presente nosotros no existimos»[18]. Para ejemplificar podemos tomar un poema de *Otredad* en el cual Alegría expresa algunas consideraciones típicas del epicureísmo clasico:

Cuando me mates
Muerte

[16] "Job", en *Otredad* (2011).

[17] Encuentro con Claribel Alegría, "Fondazione Il Fiore", Florencia, 8 de octubre de 2012. Presentación e intervenciones de Martha Canfield, Antonella Ciabatti y Carmelo Andrea Spadola.

[18] EPICURO, "Carta a Meneceo", *Onomázein. Revista de lingüística, filología y traducción*, 1999, 4, pp. 403-425; consultable en el sitio internet: <http://www.onomazein.net/Articulos/4/23_Oyarzun.pdf> (consultado en septiembre de 2014).

tú
para mí
te habrás evaporado
para siempre
yo
saltaré sobre mi cuerpo
y seguiré viviendo[19].

Siguiendo la línea de la filósofia epicúrea, Claribel exorciza al temor de la muerte que representa un obstáculo para alcanzar a la serenidad, porque después del fallecimiento del cuerpo, el alma también se desgrega en átomos de luz, sin percibir ni dolor ni deleite. En ausencia de la sensación, la muerte pierde toda posibilidad de existir y queda solo el placer de vivir el presente:

me alegro cuando pienso
que la muerte está cerca
y voy a disolverme
en átomos de luz[20].

La poesía tanatológica como expresión de la vida

Hasta ahora, la poesía de Claribel Alegría ha sido estudiada sobre todo desde el punto de vista del compromiso social y de la cuéstion de género femenino[21]. La crítica tiende a clasificar la producción literaria de la autora en dos ramas un tanto opuestas: por un lado, la imagen de una poeta comprometida a defender los derechos humanos de los más débiles, de los oprimidos por la sociedad nicaragüense y salvadoreña; y por otro lado, la imagen de una autora dedicada a

[19] "Victoria", en *Otredad* (2011).

[20] "Pequeño infierno", en *Otredad* (2011).

[21] Véase T. PLEITEZ VELA, "Nuevos símbolos femeninos en la poesía salvadoreña: los ejemplos de Claudia Lars, Claribel Alegría y Krisma Mancía", *Ómnibus. Revista intercultural del mundo hispanohablante*, VI (agosto 2010), 33; consultable en el sitio internet: <http://www.omnibus.com/n33/simbolos.html> (consultado en septiembre de 2014).

componer versos breves y simples, así como novelas autobiográficas ambientadas sobre todo en los lugares en donde ha vivido[22].

No obstante estos estudios, aún no se ha profundizado formalmente el análisis de la relación entre la escritora y su filosofía acerca de la muerte. Es importante subrayar que el aporte de la obra de Alegría a la poesia centroamericana es de notable valor, pues son pocos los escritores que han tenido el coraje de oponerse a la dictadura por medio de la literatura y son contados los que han escrito sobre la tanatología sin caer en sentimentalismos y patetismo. Cuando Alegría enfrenta la muerte, ya sea ajena o propia, muestra una simplicidad de ánimo y una extraordinaria grandeza poética al afrontar una de las temáticas más temidas por los seres humanos desde épocas remotas; sobre todo cuando canta esta nueva visión de la muerte que sin duda alguna deja un legado para ser descubierto y analizado; pues como decía el mexicano Octavio Paz:

> Vivir es morir. Y precisamente porque la muerte no es algo exterior, sino que está incluida en la vida, de modo que todo vivir es asimismo morir, no es algo negativo. La muerte no es falta de vida humana; al contrario la muerte la completa[23].

De este modo, podemos puntualizar que para la escritora Claribel Alegría la literatura es una manera de dejar su proprio testimonio en la tierra para las generaciones futuras:

> Invoco a la muerte
> sin cesar
> pero también invoco
> a la poesía
> que sé que me aleja
> de la muerte[24].

[22] Véase N. URBINA, "Evolución y esencia en la obra de Claribel Alegría", *Carátula. Revista Cultural Centroamericana*, junio-julio 2014, 60; consultable en el sitio internet: <http://www.caratula.net/ediciones/60/critica-nurbina-calegria.php> (consultado en septiembre de 2014).

[23] O. PAZ, *El arco y la lira*, FCE, México 1967, p. 149.

[24] "Invocaciones", en *Otredad*.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Normas editoriales y estilo

1. Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.
2. La extensión debería contenerse entre 8.000-9.000 palabras; 50.000-64.000 pulsaciones, espacios incluidos. Interlínea sencilla.
3. Los autores enviarán por correo electrónico a: dip.linguestraniere@unicatt.it:
   a. Carta con las siguientes información: título del trabajo, nombre del autor, ubicación profesional y dirección postal completa, dirección electrónica, resumen (en castellano e inglés, 150-200 palabras), palabras claves (entre tres y cinco, en castellano e inglés).
   b. Archivo informático del texto
4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
5. Estilo:
   a. Los cuerpos de letra serán los siguientes: 11 para el texto en general; 12 para el título del trabajo, nombre y datos del autor, títulos de párrafos; 10 para el resumen y las palabras clave, ejemplos, citas espaciadas, notas a pie de página.
   b. Los estilos de letra serán los siguientes:
      i. Texto general: redonda normal
      ii. Título del trabajo: negrita mayúscula (subtítulo eventual: cursiva minúscula)
      iii. Nombre del autor: versalita
      iv. Datos del autor: redonda, entre paréntesis
      v. Títulos de párrafos: cursiva minúscula
   c. La primera línea del párrafo inicial del texto no llevará sangría, como la primera línea del texto tras las citas. Tras punto y aparte el párrafo llevará, en la primera línea, una sangría de 0,5 cm.
   d. Las notas y las referencias bibliográficas no deben estar al final del artículo que a pié de página en el mismo artículo.

e. Los fragmentos de otros autores referidos textualmente van puestos en tondo, entre comillas bajas: «....». Los puntos suspensivos entre paréntesis redondos (...) se utilizan para señalar palabras o parte del textos omitidos dentro de la cita. Si el fragmento supera las tres líneas debe aparecer con margen entrante (1 cm), separado del texto de una línea sencilla arriba y abajo y de cuerpo más pequeño. Las posibles integraciones del texto o comentarios del autor van entre paréntesis cuadrados.
f. Para las citas en el texto, para destacar palabras sueltas o sintagmas breves se emplearán comillas dobles ("...”); el cursivo se empleará para destacar vocablos extranjeros no incorporados al léxico de la lengua del trabajo; las comillas sencillas ('...') se reservarán para enmarcar significados o rasgos significativos.
g. Obras citadas:
   i. LIBROS: N. APELLIDO, *Título*, Editorial, Ciudad año.
   ii. ARTÍCULOS: N. APELLIDO, "Título", *Revista*, año, n. volumen, p.
   iii. LIBRO COLECTIVO: N. APELLIDO, "Título", en N. APELLIDO (ed.), *Título del libro colectivo*, Editorial, Ciudad año, p.
h. Si los autores son varios estarán separados por una raya: N. APELLIDO – N. APELLIDO
i. Reenvío a obra ya citada. En ningún caso se emplearán indicaciones como "op. cit.", "art. cit." sino:
   i. APELLIDO, *Título* (completo o abreviado siempre que claro y utilizado de manera uniforme en todo el texto), p.
   ii. En citas consecutivas de la misma obra se emplearán las dos formas: *Ivi* e *Ibidem*. La primera si la obra es la misma pero las páginas son diferentes (*Ivi*, p. ....); la segunda si todos los elementos son iguales.

Para casos particulares se uniformarán los estilos.

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»

1. La publicación trata temas relacionados con la lengua, cultura y literatura centroamericanas y antillanas.
2. Los trabajos según las áreas de conocimiento, se enviarán, sin el nombre del

autor, a dos evaluadores, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de tres semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, la Revista solicitará un tercer informe.

3. Sobre esos dictámenes se decidirá el rechazo, la aceptación o la solicitud de modificaciones al autor.
4. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo que incluye:
   a. Indicación del plazo máximo de entrega del informe.
   b. Una evaluación final (Aceptar sin revisar; Aceptar con revisiones mínimas; Invitar a reproponer; Rechazar).
   c. Una valoración de: pertinencia del trabajo a las áreas de conocimiento; originalidad, novedad y relevancia de los resultados de la investigación; coherencia del lenguaje crítico; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso.
   d. Un breve comentario
5. La fecha de aceptación definitiva se comunicará por parte de la Revista

A Contracorriente (Estados Unidos)
Acta Poetica (México)
Akademos (Venezuela)
América sin nombre (España)
Amérika (Francia)
Andamios (México)
Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)
Aletria (Brasil)
Alter/nativas (Estados Unidos)
Anales de Literatura Chilena (Chile)
Anclajes (Argentina)
Antares (Brasil)
Argos (Venezuela)
Artelogie (Francia)
Badebec (Argentina)
Boletín (Argentina)
Brumal (España)

C.A.F.E (Francia)
Caracol (Brasil)
Caribe (Estados Unidos)
Catedral Tomada (Estados Unidos)
Centroamericana (Italia)
Chasqui (Estados Unidos)
Colindancias (Rumania)
Confluencia (Estados Unidos)
Confluenze (Italia)
Contexto (Venezuela)
Criação & Crítica (Brasil)
Cuadernos de Literatura (Colombia)
Cuadernos del CILHA (Argentina)
452°F (España)
Decimonónica (Estados Unidos)
Diálogos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-scrita (Brasil)
Estudios (Venezuela)
Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)
Estudios de Teoría Literaria (Argentina)
Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (Brasil)
Eutomia (Brasil)
Gestos (Estados Unidos)
Hispamérica (Estados Unidos)
Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay)
Intersticios (Argentina)
Kamchatka (España)
Kipus (Ecuador)
La palabra (Colombia)
Letral (España)
Letras Hispanas (Estados Unidos)
Linguas & Letras (Brasil)
Lingüística y Literatura (Colombia)
Literatura, História e Memória (Brasil)
Meridional (Chile)
Mitologías hoy (España)
Olho d'água (Brasil)
Orbis Tertius (Argentina)

Política Común (Estados Unidos)
Praesentia (Venezuela)
Quaderni Ibero Americani (Italia)
RECIAL (Argentina)
Revista América (Francia)
Revista Barroco (Estados Unidos)
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Estados Unidos)
Revista del CELEHIS (Argentina)
Revista Iberoamericana (Estados Unidos)
Revista Laboratorio (Chile)
Revista UNIABEU (Brasil)
Signo (Brasil)
Taller de Letras (Chile)
Tejuelo (España)
Telar (Argentina)
Textos Híbridos (Estados Unidos)
Travessias (Brasil)
Variaciones Borges (Estados Unidos)
Verba Hispanica (Eslovenia)

75 revistas académicas de América Latina, Estados Unidos y Europa integran

LATINO AMERICANA

Asociación de Revistas Literarias y Culturales

Questo volume è stato stampato
nel mese di dicembre 2014
su materiali e con tecnologie ecocompatibili
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

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
ISBN: 978-88-8311-702-4

ISSN: 2035-1496

9 788867 807024

€ 6,00