ISSN: 2035-1496

CENTROAMERICANA

25.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia

EDUCatt
2015

CENTROAMERICANA

25.1 (2015)

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.)
Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)
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)
Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)
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.centroamericana.it

© 2015 **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: 978-88-6780-962-2

CENTROAMERICANA

No. 25.1 (2015), ISSN: 2035-1496 **SEMESTRAL**

ÍNDICE

MICHELA CRAVERI
Cruces, cuerpos y comida en la representación del espacio ritual maya 5

ALESSANDRA GHEZZANI
La traduzione dei «Raros» come studio culturale 29

GLORIANTONIA HENRÍQUEZ
Amor y erotismo en los «Sonetos de uso doméstico» de José Coronel Urtecho 51

EMANUELA JOSSA
De la "audiencia de los confines" a la 'audiencia de los márgenes'. El teatro de la memoria de Jorgelina Cerritos 71

Instrucciones a los autores 97
Normas editoriales y estilo 97
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 98

Centroamericana 25.1 (2015): 5-27
ISSN: 2035-1496

CRUCES, CUERPOS Y COMIDA EN LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO RITUAL MAYA[*]

MICHELA CRAVERI
(Università Cattolica del Sacro Cuore)

Resumen: El artículo se propone el estudio de la compleja simbología de la cruz en el mundo maya, desde las manifestaciones plásticas de la época prehispánicas, hasta la significación sincrética moderna. Pronto asociada a la cruz cristiana por los primeros colonizadores europeos, la recurrencia del símbolo de la cruz en el universo cultural maya demuestra su importancia y su papel en la organización del espacio ritual. Desde las cruces foliadas que marcan el centro del universo, hasta las cruces verdes vestidas de huipiles y adornadas de flores, este símbolo representa el cruce de caminos y posibilidades y al mismo tiempo los centros de energía humana. La cruz permite la comunicación entre dimensiones distintas y a la vez es un signo ordenador del espacio ritual. Por esta razón los objetos presentes en las mesas rituales mayas siguen una disposición cuadripartita del espacio y marcan con su misma disposición la orientación cósmica. Se tratará entonces de estudiar los múltiples significados de la cruz maya, los valores heredados del pasado prehispánico y las concepciones sincréticas modernas.

Palabras clave: Cruz maya – Simbolismo de la cruz – El espacio ritual maya – Sincretismo en la cultura maya.

Abstract: Crosses, Bodies and Food in the Representation of the Mayan Ritual Space. This paper is about the symbolism of the cross in the Mayan world, from the plastic manifestations of the pre-Hispanic era to modern syncretic significance. Soon associated with the Christian cross by the first European conquers, the recurrence of the cross in the Mayan cultural universe demonstrates its importance and role in the

[*] Quisiera expresar mi agradecimiento a Canek Estrada y a Javier Hirose por las fotografías de rituales contemporáneos que me compartieron y que me permitieron incluir en este artículo.

organization of ritual space. From the foliate crosses wich mark the center of the universe, even the green crosses dressed with huiples and adorned by flowers, this symbol represents the intersection of possibilities and the center of human energy. The cross allows communication between different dimensions and is a ritual space sign. For this reason, the objects in Maya ritual tables follow a quadripartite arrangement of space and mark the cosmic orientation. I will examine the multiple meanings of the Mayan cross, the values inherited from pre-Hispanic past and modern syncretic conceptions.

Key words: Mayan cross – Symbolism of the cross – The Mayan ritual space – Syncretism in Mayan culture.

La riqueza simbólica de la cruz en las culturas de la humanidad

Es indudable que la cruz expresa un simbolismo muy complejo en las distintas culturas de la humanidad. Si es evidente que la cruz ha adquirido un papel protagónico en la simbología cristiana, el simbolismo de la cruz no se agota en la representación de la pasión de Cristo, sino que tiene funciones y valores mucho más antiguos y más extendidos que los confines del pensamiento cristiano.

La cruz tuvo un valor muy importante en las religiones precristianas del mundo Mediterráneo. Es un símbolo universal de amplitud y de ascensión, aludiendo por un lado a la expansión horizontal de los estados de la existencia, por otro a la elevación de la experiencia múltiple en sentido vertical. Así, en el mundo indoeuropeo, la expansión horizontal implica la infinitud de las modalidades existenciales y el desarrollo vertical indica la superposición de una serie infinita de estados[1]. De esta manera, el cruce de la línea horizontal con la vertical designa la totalidad de la experiencia del ser[2]. Inscrita dentro de un círculo, la cruz tiene implicaciones cronológicas desde la India hasta el mundo griego-latino, en alusión a los cuatro ciclos temporales del día, del año, de las lunaciones y a las cuatro eras de la humanidad[3].

[1] R. GUÉNON, *El simbolismo de la cruz*, José de Olañeta, Barcelona 2003, p. 17-18.

[2] *Ivi*, p. 19.

[3] R. GUÉNON, *Simboli della scienza sacra*, Adelphi, Milano 1978, p. 85.

Sin embargo, esta significación primaria convive con otros valores dentro del mismo sistema simbólico de la cruz, en alusión a la extensión espacial. Tanto las doctrinas orientales, como la cábala hebraica, consideran la cruz como una expresión del espacio cósmico, que desde el Dios se expande hacia arriba y hacia los lados, el *alfa* y el *omega* del tiempo y del espacio. De esta manera, la cruz representaría el espacio todo entero, visto como la explicación de todas las posibilidades[4]. Siempre en la tradición indoeuropea, la recta horizontal y la vertical que conforman el signo de la cruz representan la convergencia de los contrarios, entendidos como principio pasivo y activo, femenino y masculino, el mar y el cielo, que se resuelven precisamente en la unidad de la cruz[5]. También en el esoterismo musulmán, el centro de la cruz es el lugar donde se unifican los contrarios y se resuelven todas las oposiciones[6].

Cabe mencionar que la cruz cristiana hereda otra significación importante desde las culturas mediorientales, o sea su relación con el árbol del mundo y con el centro. Los textos bíblicos indican claramente la idea de un árbol de la vida, que se eleva en el centro del Paraíso terrenal con sus líneas vertical y horizontal, precisamente como *axis mundi*. La madera del árbol, materia sagrada por excelencia, confluye en la madera de la cruz de Cristo, convirtiendo la crucifixión desde un instrumento de muerte hasta una fuente de vida y de redención[7].

Este simbolismo tiene difusión universal, ya que la idea del árbol sagrado, que contiene en sí la unidad y la dualidad por la relación del tronco con las ramas horizontales, está presente también en la cultura china, como unión de cielo y tierra o como conjunción de los contrarios[8]. Por otro lado, la cruz

[4] *Ivi*, pp. 70-71; GUÉNON, *El simbolismo de la cruz*, pp. 22-27.

[5] GUÉNON, *El simbolismo de la cruz*, pp. 30-37.

[6] GUÉNON, *Simboli della scienza sacra*, p. 67.

[7] *Ivi*, pp. 287-289; GUÉNON, *El simbolismo de la cruz*, pp. 46-49.

[8] GUÉNON, *El simbolismo de la cruz*, pp. 51-53.

cristiana se conecta también con el *Taw*, la última letra del alfabeto paleosemítico T, asociada al hacha, instrumento de trabajo y de guerra[9].

A los valores simbólicos principales se juntan otros en el mismo mundo indoeuropeo, que no tenemos la ocasión de profundizar aquí, pero igualmente significativos, como la relación de la cruz con el tejido y la unión de los posibles modos de la existencia o también la concepción celta y prehelénica del *swastika*[10].

Este recorrido a través de las distintas implicaciones simbólicas de la cruz en las culturas mediterráneas y orientales nos ayuda a entender que este signo tiene una significación mucho más profunda y extendida de lo que estamos acostumbrados a considerar, ya que el cristianismo encauzó en la pasión de Cristo sus múltiples significados, oficializando y también singularizando sus implicaciones simbólicas. Es posible reconocer entonces que el simbolismo de la cruz tuvo una significación importante en distintas culturas de la humanidad que se desarrollaron antes y fuera de la esfera de influencia cultural cristiana.

El simbolismo de la cruz en el mundo maya

Un caso muy interesante está representado por el área maya, en donde la cruz tiene una significación compleja, que toca distintos ámbitos de la vida ritual y mítica de sus habitantes. Ya desde la época prehispánica, abundan las representaciones de cruces en tableros, dinteles, estelas, pisos, estucos y códices de distintas regiones mesoamericanas. Las propuestas sobre las significaciones y los usos de estas cruces son múltiples, desde marcadores astronómicos, hasta instrumentos mnemotécnicos, juegos, maquetas arquitectónicas, símbolos de afirmación política y representaciones cósmicas[11].

[9] C. CECCHELLI, *Il trionfo della croce. La croce e i santi prima e dopo Costantino*, Edizioni Paoline, Roma 1953, pp. 58-63.

[10] GUÉNON, *El simbolismo de la cruz*, pp. 54 y 129.

[11] A. AVENI, *Observadores del cielo en el México antiguo*, FCE, México 1997, pp. 253-259; L. GRAZIOSO SIERRA, "Cruz punteada en el Grupo 5 de Teotihuacan", en J.P. LAPORTE – H.

En el ámbito de la cultura maya, mi hipótesis es que la cruz , a diferencia de la cristiana, es una categoría ordenadora de toda la realidad contingente e inmaterial, que está dentro y fuera del ser humano. La cruz más que un símbolo es una estructura que determina también la disposición del hombre y del mundo a partir de uno o varios centros.

La importancia y la recurrencia de este símbolo maya no pasó desapercibida a los conquistadores españoles, que no tardaron en notar la convergencia de este signo en las dos culturas, como bien nota Carmen Valverde en su estudio[12]. En algunos casos, la cruz fue interpretada por los colonizadores como un testimonio de la difusión previa del cristianismo también en Mesoamérica. Esta interpretación hispánica es un buen ejemplo del prejuicio eurocéntrico que caracterizó la historia del pensamiento europeo, que da el estatus de signo religioso solo a los elementos presentes también en su cosmovisión.

Es innegable que a lo largo de los siglos la cruz maya haya heredado algunas significaciones de la cruz cristiana, que los conquistadores con tanta energía impusieron a los pueblos indígenas con afán de conversión. Pero el mismo espacio formalmente cristianizado a la sombra de cruz mantuvo también las implicaciones sagradas autóctonas, presentándose como una dimensión simbólica múltiple y estratificada. A este respecto, me parece importante subrayar la increíble continuidad de uso de la cruz hasta nuestros días en los contextos rituales mesoamericanos, paralelamente y a pesar de la convergencia con el simbolismo cristiano. El uso actual de la cruz en los rituales mayas, entonces, significa mucho más que la adopción pasiva de un signo occidental.

Así, cruces de madera, de color natural o pintadas de verde, a menudo vestidas de indumentaria tradicional o de flores, protegen los espacios vitales

---

ESCOBEDO (eds.), *VIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1994,* Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala 1995, pp. 381-390; C. COGGINS, "The Shape of Time: Some Political Implications of a Four-Part Figure", *American Antiquity*, 1980, 45, pp. 727-737.

[12] C. VALVERDE, "Algunas consideraciones sobre el símbolo de la cruz entre los mayas", en *Memoria del Segundo Coloquio Internacional de Mayistas*, UNAM, México 1989, p. 1361.

de los hombres: casas, milpas, senderos, entradas a los pueblos y manantiales. La cruz protege de las fuerzas malignas en los ritos de curación, defiende el espacio comunitario e individual y cobija a los hombres que la alimentan con velas, flores, inciensos y también con sangre animal[13].

Cruces vestidas de flores de papel y ofrenda de comida, Templo de María Blanca, San Pedro Nexapa, Manantial en el Iztaccihuatl, Puebla, México, 1 de mayo de 2010 (fotografía de Michela Craveri)

La cruz maya y el centro del universo

En general podemos decir que la cruz maya y mesoamericana es una gran representación del espacio del universo. La superficie terrestre, en efecto, se articula en una cruz, con cuatro segmentos dispuestos como pétalos de una flor y un punto central, el ombligo, representado a menudo por el color verde y por una ceiba[14]. La flor de cuatro pétalos y la cruz son una expresión muy difundida en Mesoamérica de la extensión terrestre y de las cuatro regiones cósmicas, tendidas hacia los cuatro rumbos cardinales[15].

[13] M.H. Ruz, "Liminar", en M.H. Ruz (ed.), *De la mano de los sacro. Santos y demonios en el mundo maya*, UNAM, México 2006, pp. 15-16.

[14] A. López Austin *Cuerpo humano e ideología*, UNAM, México 2008, p. 65; A. Villa Rojas, "Los conceptos de espacio y tiempo entre los grupos mayances contemporáneos", en M. León Portilla (ed.), *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, UNAM, México 1978, pp. 142-147.

[15] Aveni, *Observadores del cielo en el México antiguo*, pp. 177-180.

En los mitos cosmogónicos mayas contenidos en el *Popol Vuh*, así como en el *Chilam Balam de Chumayel* [16], en el *Chilam Balam de Cauá*[17] y en las páginas 75 y 76 del *Códice de Madrid*[18]es evidente la conformación cuadripartita de la tierra. La referencia contenida en el Popol Vuh es muy elocuente a este respecto:

Grande es el trabajo
el relato, también,
de cuándo se ha acabado la formación de las esquinas de todo el cielo
la tierra
la formación en cuatro esquinas la división en cuatro costados
su medición
la cuádruple ubicación de palos el doble cercamiento con cuerdas
la tensión de lazos en el cielo
en la tierra
las cuatro esquinas
los cuatro costados,
así se dice por parte de Tz'aqol B'itol
madre
padre de la vida
de la creación[19].

Es interesante observar en este caso la asimilación entre la extensión del cosmos y la repartición de la milpa, que se cerca a través de cuerdas y palos para medirla y delimitarla. En esto notamos una identificación entre el espacio cultural del hombre, con sus cultivos, y una dimensión mucho más amplia, universal.

Los mayas consideran la cruz también como una estilización del árbol cósmico, que crece en el centro del universo y se eleva hacia el cielo como *axis*

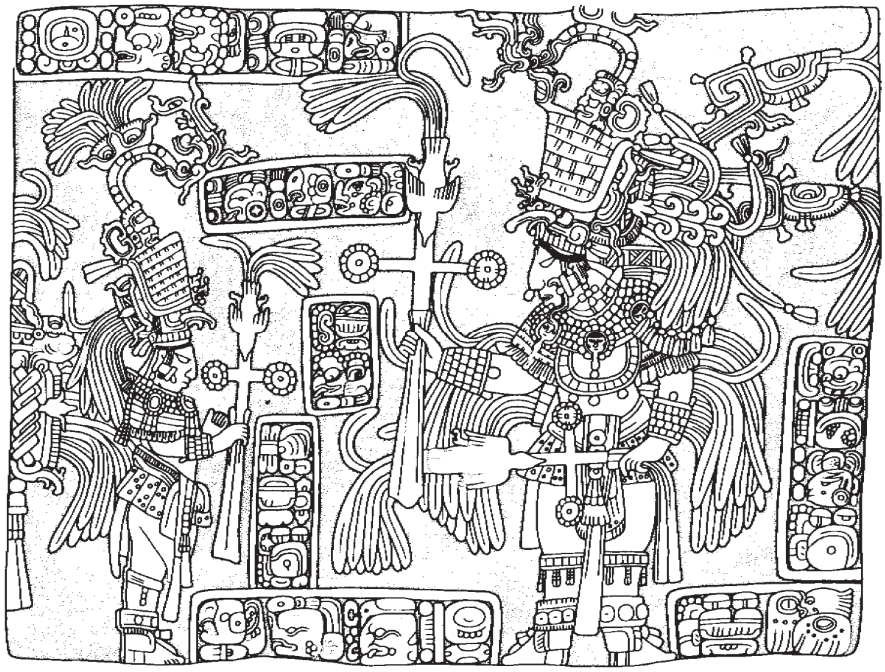
[16] A. MEDIZ BOLIO (ed.), *Chilam Balam de Chumayel*, Dante, Mérida 2005, pp. 19-20.

[17] R. ROYS (ed.) *Chilam Balam de Cauá*, trabajo mecanografiado, s.f., folio 4.

[18] *Códice de Madrid,* folios 75-76, en <famsi.org/mayawriting/codices/pdf/3_madrid_rosny_bb_pp57-78.pdf> (consultado el 15/01/2014).

[19] M. CRAVERI (ed.), *Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k'iche'*, UNAM, México 2013, p. 6.

mundi, penetrando con sus raíces en la materia telúrica. En algunos casos, los gobernantes mismos cargan un cetro en forma de cruz, como en el Dintel 2 de Yaxchilán. Aquí, este símbolo de poder alude al control sobre las direcciones cósmicas y su contacto con el centro del mundo, en donde se lleva a cabo una comunicación profunda con otras dimensiones[20].



Dintel 2 de Yaxchilán, Chiapas, dibujo de I. Graham, tomado de De la Garza[21]

De hecho, la presencia de cetros cruciformes revela precisamente la capacidad de los gobernantes de entrar en contacto con otras dimensiones y trascender el espacio-tiempo contingente. Este símbolo asociado al centro del mundo es muy interesante, puesto que este punto cardinal es el lugar donde se fracturan

[20] M. De la Garza, "Palenque como *imago mundi* y la presencia en ella de Itzamná", *Estudios de Cultura Maya*, 2007, 30, p. 19.

[21] *Ibidem*.

los planos terrestre y celeste y el hombre puede comunicarse con las energías sagradas que están dentro y detrás de la realidad. El centro de la cruz es entonces un eje, un cordón umbilical, un punto de comunicación entre los diversos espacios del mundo[22].

Unas cruces muy célebres ya interpretadas por la crítica[23] se encuentran en la lápida del Templo de las Inscripciones, en el Templo de la Cruz y de la Cruz Foliada, siempre en Palenque; las primeras dos están simbolizadas por serpientes bicéfalas, mientras que en el Templo de la Cruz Foliada este símbolo está representado por una planta de maíz. En los tres casos, la cruz está formada por elementos sagrados de la cosmovisión maya: la serpiente, principio de vida, asociada al tiempo y a la regeneración[24], y la planta de maíz, eje cultural por excelencia y símbolo mismo de regeneración.

Normalmente estas cruces presentan un pájaro en la extremidad superior y símbolos telúricos y nocturnos en la otra extremidad, aludiendo a la vez a los cuatro rumbos cósmicos, la superposición de la materia terrestre y celeste y al *axis mundi*, en su centro[25]. Las cruces sintetizan entonces la totalidad de la extensión cósmica y su organización cuadripartita, además de la superposición de niveles y de dimensiones sagradas. La cruz se configura como la síntesis del espacio, su punto de partida y su extensión, su articulación vertical y la materia sagrada de la cual está formado.

[22] M. DE LA GARZA, *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*, UNAM, México 1998, p. 30.

[23] *Ivi,* p. 66; DE LA GARZA, "Palenque como *imago mundi* y la presencia en ella de Itzamná", pp. 19-20; M. DE LA GARZA – G. BERNAL – M. CUEVAS GARCÍA, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal en el pasado indígena*, FCE/El Colegio de México, México 2012, pp. 156-157; L. SCHELE, "Observations on the Cross Motif at Palenque", en M. GREENE ROBERTSON (ed.), *First Palenque Round Table*, Robert Louis Stevenson School, Pre-Columbian Art Research, Pebble Beach, California 1974, pp. 41-61; C.D. CALLAWAY, *The Maya Cross at Palenque: A Reappraisal*, University of Texas, Tesis de Maestría, Austin, 2006.

[24] M. DE LA GARZA, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, UNAM, México 2003, pp. 151 y 135.

[25] DE LA GARZA, "Palenque como *imago mundi* y la presencia en ella de Itzamná", p. 19.

La cruz maya y la corporeización del espacio

La cruz maya, a diferencia de la cristiana, no es solo un signo del espacio ritual, sino que podemos considerarla como una corporeización de este espacio. En muchísimos casos, a lado de las cruces de madera puestas en los lugares especiales, el espacio se configura precisamente según la cruz cósmica. Esto significa que algunos objetos se disponen en forma de cruz, configurando un espacio sagrado en donde los objetos adquieren una función por su específica disposición. Podemos decir que la cruz maya no es la definición de una concepción externa al ser humano, sino que es una categoría ordenadora de la realidad, de la cual también el hombre forma parte integrante.

Gracias a la visión antropomorfa del cosmos, es posible identificar una relación directa entre el espacio terrestre y el cuerpo humano. Un mito de origen relatado en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* y citado por López Austin atestigua que la tierra deriva del despedazamiento por el centro de un monstruo cósmico en cuatro sectores[26]. Así como la naturaleza y sus fases tienen carácter antropomorfo, de la misma manera el cuerpo humano se interpreta como una proyección del orden cósmico, con una correspondencia entre los miembros del cuerpo y las energías divinas del universo. Así, el ombligo, *xictli* en náhuatl y *tuuch* en maya, representa el centro y uno de los puntos más importantes del cuerpo humano[27].

En los rituales coloniales y contemporáneos de sanación es evidente que el cuerpo humano sigue un esquema quincuncial, en donde el ombligo representa el centro rector de la salud y de la energía vital y los artos los puntos cardinales de una gran cruz corporal[28]. Entre los mayas yucatecos actuales, en el cuerpo se reconocen tres cruces o centros de energía, una ubicada en el ombligo y las otras dos en la frente y el pecho. Estas cruces tienen como

[26] LÓPEZ AUSTIN,*Cuerpo humano e ideología*, p. 174.

[27] *Ivi*, pp. 216 y 395-396.

[28] J. HIROSE LÓPEZ, *El ser humano como eje cósmico: las concepciones sobre el cuerpo y la persona entre los mayas de la región de los Chenes*, Campeche, UNAM, Tesis de Doctorado en Estudios Mesoamericanos, México 2008, pp. 136-138.

referente elementos externos, que comparten la esencia vital del hombre. La cruz del ombligo se identifica con un cenote, considerado como el ombligo del mundo; la cruz de la frente se asocia a la constelación de la Cruz de Mayo y la cruz del pecho se relaciona con el árbol del mundo, eje de comunicación con los ancestros y con los dioses[29]. Es a partir de la ubicación en sus tres centros, que el ser humano puede entrar en contacto con los distintos niveles del universo.

Pero la cruz además de indicar un centro de energía, es también un cruce de caminos o de posibilidades, el lugar donde se lleva a cabo un cambio de dirección en el equilibrio salud-enfermedad, calor-frío, masculino-femenino y arriba-abajo[30].

Como consecuencia de ello, para los mayas contemporáneos también los cruces de los senderos son los lugares donde puede quedarse atrapadas las enfermedades. Estas entran en el hombre precisamente a través del cruce de sus articulaciones[31]. Por estas razones, las cruces además de proteger los espacios sagrados, son los instrumentos que permiten la realización de los rituales; son los lugares y las condiciones para entrar en contacto con lo sagrado, curar, pasar a otra condición, adivinar el futuro, iniciarse, en fin desatar nuevas posibilidades.

Un caso muy evidente es el de los huipiles, todavía usados en muchas comunidades del área maya. El huipil es una blusa tradicional femenina, hecha de telas tejidas y bordadas a mano. Las tres telas que conforman el huipil son cosidas entre sí de manera quincuncial y dejan un agujero en el centro para la cabeza. En estos textiles mesoamericanos, la forma cósmica es plasmada a través de motivos y de esquemas cuadripartitos, como el quincunce, que se repiten como una forma de memoria gráfica de tradición milenaria. El tejido funcionaría como un mecanismo mnemotécnico para recrear y recordar los

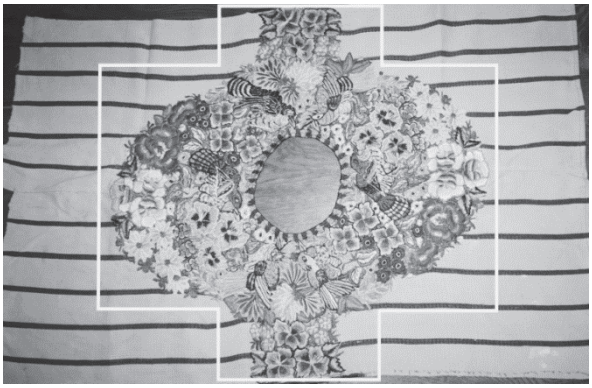
[29] *Ivi*, p. 138.

[30] *Ivi*, p. 143.

[31] D. GUARCHAJ, comunicación personal, 1999.

motivos y los símbolos con lo que se mueve el hombre a lo largo de las generaciones[32].

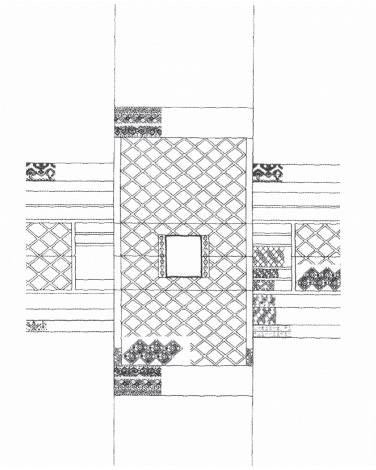
El rombo, el cuadrado y el rectángulo, en alusión a la extensión terrestre, se representan innumerables veces en los tejidos letanizados mesoamericanos, desde la época prehispánica hasta la actualidad. Pero además de la recurrencia de motivos cuadripartitos asociados a la extensión cósmica, el huipil mismo a menudo tiene una estructura en forma de cruz, con un eje vertical y dos brazos laterales. En muchos huipiles el bordado representa una cruz y la cabeza de la mujer se sitúa en medio de ella, precisamente como centro o *axis mundi*. La repetición del motivo cruciforme en la estructura misma del huipil no puede ser casual, ya que a mi parece representa la somatización del sentido de la cruz maya, en cuanto espacio cósmico, con el individuo puesto en su centro.



Huipil del Altiplano de Guatemala, con bordado floreal,
que representa la cruz foliada, con el lugar para la cabeza de la mujer en el centro
(fotografía y dibujo de Michela Craveri)

Otro caso muy parecido es el de los huipiles de la Virgen de Magdalenas, de Chiapas. El mismo huipil está formado por tres telas, una central, llamada *sme'*, "su madre", y dos laterales, *skob'*, "sus brazos".

[32] M.R. RAMÍREZ MARTÍNEZ, *Textiles y letanías visuales en Mesoamérica*, UNAM, Tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos, México 2004, pp. 74 y 77.



De la estructura cruciforme del huipil de la Virgen de Magdalenas, tomado de Turok[33]

La unión de las telas y su bordado forman claramente una cruz, en donde la mujer se sitúa en el centro[34]. El huipil sería entonces una proyección iconográfica de los tres niveles cósmicos, el cielo, la tierra y el inframundo, en donde el ser humano ocupa la posición central. Es interesante observar que además de los motivos cuadripartitos, la cruz de los huipiles convive con un sinnúmeros de otros símbolos sagrados, como granos de maíz y de frijol, semillas de algodón y la milpa[35]. Estos elementos iconográficos profundizan las implicaciones vitales de la cruz, como instrumentos de regeneración y representación de los ciclos vegetales, que brotan alrededor del eje del mundo.

Las cruces representadas en los huipiles y en las prendas ceremoniales de cofradía de Guatemala y Chiapas, así como las cruces puestas en los lugares sagrados (fuentes, cerros y altares), casi siempre están adornadas de flores y hojas. Se presentan como cruces foliadas, en clara alusión a rituales agrícolas de

[33] M. TUROK, "El huipil de la Virgen de Magdalenas", en RUZ (ed.), *De la mano de los sacro*, p. 179.

[34] *Ivi*, p. 179.

[35] R. MARTÍNEZ, *Textiles y letanías visuales en Mesoamérica*, pp. 104-106.

fertilidad de la tierra y de petición de lluvia. El caso emblemático que podemos mencionar es la fiesta de la Santa Cruz, que coincide con el comienzo de la temporada húmeda en Yucatán[36].

Cruz en la mesa del Cha Chaak (ceremonia de petición de lluvia), Tiholop, Yucatán, 2009 (fotografía de Javier Hirose, cortesía del autor)

La escenificación ritual maya en el espacio cruciforme

Varios son los ejemplo de la escenificación espacial de la cruz, como la ceremonia de las primicias en Yucatán, cuando se prepara el terreno para la milpa. En esta ocasión se cuelgan cuatro jícaras de balché (la bebida alcohólica tradicional maya) en cuatros árboles puestos en las cuatro esquinas del terreno, más una jícara en el centro. La jícara es un contenedor hecho con la cáscara seca del fruto del árbol de jícaras. De esta manera el *h'men*, el sacerdote maya yucateco, cierra el espacio, creando un "adentro" protegido y dejando fuera los

[36] J. MONTOYA, "Elementos cosmogónicos en prendas ceremoniales de cofradía, Patzún, Guatemala", en C. VALVERDE VALDÉS – V. SOLANILLA DEMESTRE (eds.), *Las imágenes precolombinas. Reflejo de saberes*, UNAM, México 2011, pp. 293-295.

peligros, el caos y el ámbito salvaje. La ceremonia de delimitación del espacio tiene la función prioritaria de confiar el terreno a los *aluxes,* los espíritus guardianes responsables de la protección de la milpa[37]. Sin embargo, otra función importante es la de representar una gran cruz cósmica, dando a la milpa una dirección, una dimensión sagrada y una conexión con el espacio universal. Así, la milpa se configura como una representación del espacio del universo, como una proyección en el ámbito culturalizado de la extensión sagrada del cosmos.

El universo geográfico se moldea según las coordinadas culturales de la comunidad. Así la disposición de la comida y de los objetos rituales en forma de cruz tienen la función de ordenar el espacio y sacralizarlo. La irrupción de lo divino en lo cotidiano otorga al espacio un alto grado de sacralidad y trasciende a los miembros del rito la condición de elegidos, renovando la identidad colectiva[38].

Entre los numerosos ejemplos de una vivencia espacial de la cruz, me centraré en el caso de los altares o mesas rituales, en los cuales la disposición misma de los objetos toma la forma de una cruz. El primer ejemplo que quisiera comentar es la mesa para la iniciación del *ajq'iij*, literalmente "el del sol", o sea el sacerdote del sol y del tiempo de las comunidades mayas de Guatemala. El *ajq'iij* realiza también adivinaciones con las semillas de colorín en el área k'iche' de Guatemala. Los colorines son las semillas del árbol de *Erythrina* y tienen un uso adivinatorio muy importante en Mesoamérica.

[37] D. MALDONADO CANO, "Luego se supo que era San Dieguito... Una mirada a la religiosidad popular del sur de Yucatán", en RUZ, *De la mano de lo sacro*, p. 277.

[38] *Ibidem*.

Mesa de iniciación de un ajq'iij de Totonicapán, Guatemala (fotografía de Canek Estrada; cortesía del autor)

En la ocasión ritual representada en esta fotografía, llamada "la entrega", el adivino recibe por primera vez el bulto sagrado para la adivinación con las semillas de colorín y los cuarzos. También esta ceremonia le otorga su iniciación. Se disponen entonces en el suelo veinte atoles (las bebidas de agua y maíz), con veinte velas y veinte panes, que representan a los *nawales* de los veinte días del calendario ritual. El *nawal* es el signo y la fuerza sagrada de cada día. En la parte delantera, sobre una tela blanca, está la cruz de madera, vestida con un collar de jade, una grabadora para reproducir música, unas bolas de *pom* (el incienso ceremonial maya), una bolsa de colorines que conforman la "vara" del adivino, un sahumador y la imagen de un dios. También se observan unas navajitas para cortar las orejas y juntar sangre al *pom*, una tira adhesiva para pegar orejeras de tela a las orejas y en fin huesos de venado, que contienen corazón de semillas de maíz, que se mezclan al corazón de una paloma sacrificada. En el mismo día del nacimiento del iniciado se hacen cortes en las orejas y se entrega la cruz por encima del fuego[39].

Además de la cruz de madera, ubicada precisamente en el medio del espacio ceremonial, en la parte posterior del altar, sobre una pequeña tarima, están

[39] C. ESTRADA, comunicación personal, marzo de 2010.

ubicados otros cinco atoles, cinco panes y cinco velas, que representan el espacio cósmico y sus ofrendas de humo y comida. Es interesante la doble representación de la cruz: una material de madera, que alude al centro del mundo y a su múltiple estratificación, y la otra corporeizada o "espacializada", que da una orientación cósmica a la mesa ceremonial.

Podemos decir que las dos cruces actúan sobre dos distintos niveles. La primera representa el centro y la unión, encarnando el punto de contacto con las energías divinas. Al mismo tiempo esta cruz es un instrumento de fertilidad, protege la ceremonia de las energías malignas y por su collar de jade enfatiza su connotación acuática y vegetal. El simbolismo acuático de la cruz y su relación con la lluvia y el cielo han sido evidenciados por Carmen Valverde como una parte importante de su significación en los rituales agrarios[40].

La otra cruz conformada por la disposición de la comida en la mesa, en cambio, tiene la función de proyectar el espacio ritual en una dimensión cósmica, orientando y dando un sentido universal a la dinámica ceremonial. Al mismo tiempo, en su misma disposición facilita la ofrenda de humo y de comida a las direcciones cardinales, un sustento a su energía sagrada. Si la primera cruz representa la fractura de los niveles y el centro, la segunda alude a la extensión, a la conexión horizontal con los puntos cardinales y con el cosmos todo.

La disposición de objetos y de velas de colores en los cinco rumbos cósmicos es muy frecuente en las ceremonias mayas contemporáneas, como durante la celebración de días especiales del calendario o de eventos importantes para la comunidad. En esta ocasión se ponen flores y velas rojas, negras, amarillas y blancas en los cuatro puntos cardinales y azules en el centro.

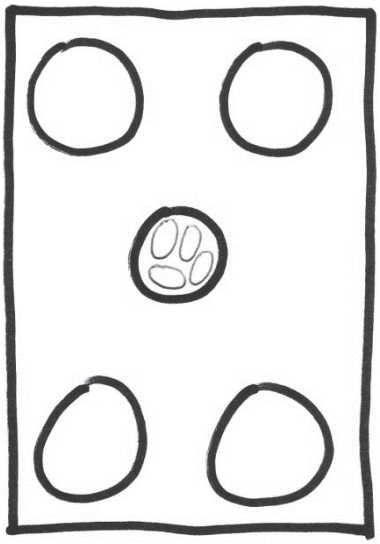
[40] VALVERDE, "Algunas consideraciones sobre el símbolo de la cruz entre los mayas", pp. 1363-1364.

Ceremonia maya, Guatemala (fotografía de Canek Estrada; cortesía del autor)

El último caso que quisiera comentar por su gran riqueza simbólica es la disposición de la mesa ritual en ocasión del *jeets meek*'. Esta ceremonia, literalmente "llevar a horcajadas" es el ritual de iniciación de los niños mayas yucatecos y se realiza a los tres meses en el caso de las niñas y a los cuatro meses en el caso de los varones.

La mesa del jeets meek', Valladolid, Yucatán, 3 de octubre de 2009 (fotografía de Michela Craveri)

Durante esta ceremonia, la familia prepara platos de comida que dispone simbólicamente en la mesa. En la ocasión en la que puede participar (Valladolid, Yucatán, 3 de octubre de 2009), había cuatro contendores de pinole, dispuestos en las cuatro esquinas de la mesa y cuatro huevos duros en el centro. El pinole es un alimento hecho de maíz, azúcar y canela En medio pusieron también tortillas y 9 pedazos de chocolate, usados para contar las vueltas que da la madrina alrededor de la mesa, cargando al niño.



Esquema de disposición de la comida ritual en la mesa del jeets meek'
(dibujo de Michela Craveri)

La ubicación del pinole en las cuatro esquina de la mesa da al espacio ritual una orientación cósmica, reforzada por la presencia de los cuatro huevos duros en el centro, que aluden a las semillas vitales que germinarán en el niño. Además, debajo de la mesa se coloca un machete, en el caso de un niño varón, o un banquito para tortear, en el caso de las niñas. La presencia de estos instrumentos de trabajo debajo de la mesa se relaciona con el centro del mundo y el sostén del universo.

También en este caso, la disposición cruciforme de la comida en el altar da una connotación cósmica a la mesa, confiriendo un valor universal a los miembros de la ceremonia. Así, el niño iniciado y su familia se ubican en el

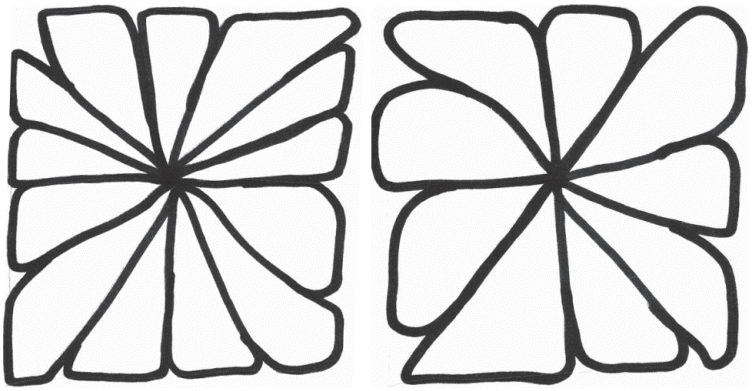
centro del mundo, en el origen de las cosas, donde es posible entrar en contacto con las energías sagradas del cosmos. La disposición de la comida en forma de cruz delimita el espacio doméstico y le da una connotación sagrada, lugar de iniciación y de paso a la vida social del niño. La mesa que se usa diario para comer se resignifica a través de la cruz, haciéndose espacio liminal, donde se lleva a cabo la transición entre una y otra condición[41].

Por otro lado, la disposición de la escena ritual adquiere también un valor temporal, puesto que las vueltas que la madrina o el padrino dan alrededor de la mesa son una clara representación del movimiento del sol alrededor de la tierra. Las trece vueltas que el padrino da con el niño varón aluden a las trece regiones celestes que el sol cruza desde el este al oeste. En el caso de las niñas, generalmente las vueltas son nueve, aludiendo en este caso a las nueve regiones del inframundo que el sol atraviesa en su viaje durante la noche. Aunque la relación entre el numeral 13 y el sexo masculino y el numeral 9 y el sexo femenino no sea una constante, es evidente que las 13 o 9 vueltas alrededor de la mesa tienen una connotación temporal y hacen alusión al movimiento cronológico a través de las regiones cósmicas.

Las vueltas alrededor de la mesa del jeets meek', Valladolid, Yucatán, 3 de octubre de 2009 (fotografía de Michela Craveri)

Así, el movimiento alrededor de la mesa implica el comienzo de un movimiento cronológico y el origen del tiempo, donde se lleva a cabo la iniciación y el nacimiento de un nuevo mundo o de una nueva manera de ser.

[41] V. TURNER, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 189.



Esquema de las trece regiones celestes, y las nueve regiones del Inframundo alrededor de la mesa (dibujo de Michela Craveri)

Es interesante observar que el movimiento circular es una constante en los rituales mesoamericanos desde la época prehispánica hasta nuestros días, como se evidencias en las fuentes hispánicas coloniales, en algunos códices, en los títulos de tierra y en las ceremonias contemporáneas[42]. Como en el caso de las vueltas de los padrinos alrededor de la mesa, en un sinnúmero de recorridos rituales antiguos y modernos, los participantes delimitan y sacralizan un

[42] D. DE LANDA, *Relación de las cosas de Yucatán*, Porrúa, México 1986, pp. 61-63; E. VOGT, *Zinacantan. A Maya Community in the Highlands of Chiapas*, The Belpnak Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachussets 1969, p. 603; HIROSE LÓPEZ, *El ser humano como eje cósmico,* pp. 130-132; M.I. NÁJERA "Monos y jaguares: danzas de recreación del cosmos", en R. LIENDRO STUARDO – F. ZALAQUETT ROCK (eds.), *Representaciones y espacios públicos en el área maya*, UNAM, México 2011, pp. 223-228; H. PÉREZ MARTÍNEZ (ed.), *Crónica de Chac-Xulub-Chen*, Patria, México 1991; J. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (ed.), *Crónica de Yaxkukul*, Talleres de la Compañía Tipográfica Yucateca, Mérida 1926; T. OKOSHI (ed.), *Códice de Calkiní*, UNAM, México 2009; T. OKOSHI (ed.), *Tratado de tierras de Maní, 1557 (Crónica Xiu),* trabajo mecanografiado, s.f.; R. CARMACK – J. MONDLOCH (eds.), *Título de Totonicapán*, UNAM, México 1983; R. CARMACK – J. MONDLOCH (eds.), *Título de Yax y otros documentos quichés de Totonicapán, Guatemala*, UNAM, México, 1989; G. DÍAZ – A. RODGERS – B.E. BYLAND, *The Codex Borgia: A Full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*, Dover Publications, New York 1993; *Códice Vindobonensis*, en http://www.famsi.org/research/graz/vindobonensis/ thumbs_0.html (consultado el 20 /01/2014).

espacio interno, donde se lleva a cabo la ceremonia, respecto a un externo, caracterizado por fuerzas hostiles. Los pasos tienen precisamente la función de trazar una área interna pura y segura, separándola de una externa, caracterizada por la incursión de fuerzas agresivas y malignas[43]

Lo que me parece importante subrayar es que los recorridos de confirmación política en algunos casos no son circulares en el sentido occidental, sino cruciformes, ya que los participantes van desde el centro hacia los rumbos cósmicos, en donde repiten las mismas secuencias de acciones rituales para confirmar su toma de poder[44].

También las ceremonias de año nuevo descritas por Landa aluden a la peregrinación desde el centro a una de las entradas del pueblo, puesta en una de las cuatro direcciones cardinales, en donde dejaban la imagen del dios *wayawab* del rumbo correspondiente. Al año siguiente la peregrinación se hacía desde el centro hacia otra entrada, así hasta completar el recorrido cruciforme en cuatro años[45].

Conclusiones

A pesar de la indudable influencia cristiana en la significación contemporánea de la cruz, es posible reconocer en este signo un sistema simbólico más profundo que lo sustenta y le da un sentido. Si en algunos casos la cruz representa la pasión de Cristo y su redención[46], en la mayoría de los casos la cruz maya tiene una significación múltiple y estratificada, que no se agota en el simbolismo cristiano.

[43] VOGT, *Zinacantan*, pp. 602-603.

[44] K. MIKULSKA, comunicación personal, abril de 2013; M. OUDJK, "La Toma de Posesión: un tema mesoamericano para la legitimización del poder", *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 2002, 91, pp. 95-31.

[45] DE LANDA, *Relación de las cosas de Yucatán*, pp. 63-64.

[46] HIROSE LÓPEZ, *El ser humano como eje cósmico*, p. 148.

Cruz ceremonial en contextos rituales mayas, Guatemala
(fotografía de Canek Estrada; cortesía del autor)

La cruz maya no es un signo que alude a una realidad otra, sino que configura un espacio sagrado y cósmicamente significativo. Está integrada en el ser humano, en su espacio y en la extensión del cosmos.

Podemos concluir afirmando que la cruz maya participa de la realidad vivencial de los hombres, está corporeizada en sus movimientos y en el espacio en el cual viven, es parte integrante de sus cuerpos y de sus ámbitos rituales. La cruz da una dirección al individuo y lo conecta con la dimensión universal. Por la asociación con los ritmos solares y con los ciclos de la vegetación, además, la cruz también le confiere al hombre un carácter atemporal. A pesar de la influencia cristiana, funciona también como marca de identidad y como instrumento de continuidad generacional, en la puesta en escena de un espacio y de una manera de ser que encuentran en el centro su forma de perpetuarse.

Centroamericana 25.1 (2015):29-49
ISSN: 2035-1496

LA TRADUZIONE DEI «RAROS» COME STUDIO CULTURALE

ALESSANDRA GHEZZANI
(Università Di Pisa)

Riassunto: Tradurre i *Raros* di R. Darío, raccolta di saggi che ha giocato un ruolo di centralità nel processo di importazione in America Latina del simbolismo, ha comportato un lavoro rigoroso e approfondito di ricostruzione dell'universo di letture e riferimenti che soggiacciono alle sagaci e colte chiose dell'autore. Il presente articolo intende mettere a fuoco i punti nodali di quel processo mostrando quanto, e in che modo, le indagini e gli affondi nell'universo culturale dariano funzionali alla traduzione abbiano contribuito a comprendere le forme e i modi di quell'importazione.

Parole chiave: R. Darío – *Los raros* – Simbolismo – Traduzione – Studio culturale.

Abstract: **The Translation of «Los raros» as a Cultural Study.** Translating *Los raros* of R. Darío, the essay collection which gave a great contribution to the importation of symbolism in Latin America, has been necessary to reconstruct the whole universe of the author's readings and references building the background of his commentaries and glosses. The aim of this paper is to focus on main important issues related to that process, in order to demonstrate that the investigations of the cultural universe of Darío – necessary to translate the book – have been pregnant to understand ways and modalities of that importation.

Key words: R. Darío – *Los raros* – Symbolism – Translation – Cultural study.

La consapevolezza, maturata svolgendo alcuni approfondimenti sulla poesia di fine Ottocento, dell'importante ruolo che i *Raros* rivestirono nel processo di trasmissione delle coordinate estetiche simboliste e in quello, ad esso connesso, di consolidamento del modernismo ispanoamericano è il primo dei motivi che mi hanno spinto a realizzarne una edizione italiana. Il desiderio poi di

comprendere e far comprendere nel modo più esauriente possibile l'operazione culturale condotta da Darío, mi ha convinto a corredarla di un dettagliato commento che rendesse conto della sensibilità e dell'apertura critica con cui sono presentati gli autori trattati nelle ventuno *semblanzas*, tutti selezionati in base a quel tratto di autentica eccentricità che ne definisce l'iconoclastia, l'originalità e la propensione alla ricerca del bello secondo l'ideale estetico di *fin de siècle*; appartengono al gruppo dei prescelti Paul Verlaine, Lautréamont, Leconte de Lisle, Ibsen, Poe, Jean Moréas, Villiers de l'Isle-Adam ancora quasi o del tutto sconosciuti in territorio americano[1].

I saggi, pubblicati pressoché tutti sulla *Nación* di Buenos Aires tra il 1894 e il 1896[2], vengono raccolti in volume nel 1896[3] (anno dell'uscita di *Prosas profanas*) e riproposti nel 1905, in una seconda edizione rivista dall'autore e integrata di due contributi (quelli su Camille Mauclair e Paul Adam)[4], che è quella proposta in traduzione. Si tratta di scritti di occasione, redatti per celebrare un evento culturale, per commentare l'uscita di un libro (*Entartung* di Max Nordau) o commemorare un autore appena defunto (Leconte de Lisle, Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam), ed essi devono a questa loro natura certe frettolose risoluzioni sintattiche, di difficile traduzione, che hanno comportato una sostanziale riformulazione della lettera dell'originale.

Più o meno elaborati, più o meno dettagliati, di maggiore o minore pregnanza critica in base ai casi, essi costituiscono un esempio eloquente di quanto prodigiosa fosse la capacità del poeta di chiosare i versi e le prose dei rappresentanti delle molteplici manifestazioni della nuova estetica (esotica e sovrannaturale, decadente, preraffaelita, parnassiana o simbolista), evidenziandone la novità in acute e sofisticate riflessioni letterarie ed estetiche. Per questo, infatti, contribuirono a forgiare nel lettore bonaerense e, più in

[1] Cfr. R. DARÍO, *Gli eccentrici* (traduzione, studio e note di Alessandra Ghezzani), ETS, Pisa 2012.

[2] Fanno eccezione i saggi su Poe e Lautréamont, usciti rispettivamente sulla *Revista Nacional* e su *Argentina*.

[3] Cfr. R. DARÍO, *Los raros*, La Vasconia, Buenos Aires 1896.

[4] Cfr. ID., *Los raros*, Maucci, Barcelona 1905.

generale, ispanoamericano, quella sensibilità necessaria alla ricezione delle opere prodotte dalle nuove correnti, nei confronti delle quali una parte dell'intellighenzia, ancora fortemente legata ai modelli del realismo e del naturalismo, era recalcitrante. Una delle più illustri testimonianze di questa resistenza al "nuovo" è costituita dalla recensione dell'"afrancesado" Paul Groussac pubblicata sulla *Biblioteca* in occasione dell'uscita del libro nel 1896, e alla quale fece seguito la risposta di Darío intitolata *Los colores del estandarte*. Paul Groussac si dichiarò stupito che un uomo intelligente e colto come il poeta nicaraguense, che egli stesso elogiava per la straordinaria capacità di adattare il verso francese al castigliano, potesse ridursi a promotore di una schiera di "pseudo-talenti" impegnati a stupire il lettore con manifestazioni artistiche prive di qualsiasi significato:

> Para sobresalir entre la muchedumbre, al gigante le basta erguirse; los enanos han menester abigarrarse y prodigar los gestos estrepitosos. Por eso ostentan la originalidad, ausente de la idea, en las tapas de sus delgados libritos, procurando efectos de iluminación y tipografía, a manera de los cigarreros y perfumistas y que bastarían a caracterizar lo frívolo e infantil de la pretendida evolución. A este propósito, séame lícito reprochar al señor Darío las pequeñas "rarezas" tipógraficas de su volumen, indignas de su inteligencia[5].

In sostanza, pur reputandolo un eccellente poeta, Groussac contestava a Darío la natura stessa dell'operazione, non capendo che il suo valore stava proprio nel trasmettere alla nuova generazione di poeti i modelli cui si rifacevano i meravigliosi versi che egli stesso aveva tanto elogiato e dei quali i *Raros* avrebbero agevolato la ricezione, scrivendo un capitolo decisivo della storia del modernismo ispanoamericano.

Darío trascrive poesie e prose poetiche, ne traduce frammenti che danno corpo a lunghe e dettagliate parafrasi, illustra le opere attraversandole testo per testo e producendo vere e proprie micro-antologie, sorta di collage composti

[5] P. GROUSSAC, "*Los raros* por Rubén Darío", *La Biblioteca*, Buenos Aires, 1 (1896), 2, p. 475.

da versi originali, traduzioni sue o altrui, libere riformulazioni; il tutto immerso in una rete di osservazioni sui testi e sulle opinioni espresse da altri commentatori, dei quali riporta, traducendoli e chiosandoli, ampi brani. Svolge pertanto un ruolo di assoluta centralità in qualità di mediatore culturale, confrontandosi con alcuni dei nodi centrali dell'ermeneutica: la distanza (soprattutto linguistica e culturale) tra interprete e testo e il rapporto con lo straniero, il diverso, nodi questi che presuppongono scelte dense di implicazioni culturali, estetiche, personali o politiche. Comprendere le ragioni di tali scelte è dunque il primo passo da compiere per studiare i modi di quella trasmissione, per rintracciarne specificità e procedimenti, ed individuare se, e in tal caso come e in che misura, selezione, lettura e interpretazione si fanno manipolazione e riscrittura[6].

Potrà apparire tautologico ma è proprio la traduzione ad esserci parsa il mezzo più efficace per raggiungere tale obiettivo, il cammino più rigoroso e completo per indagare modi e ricadute culturali di quel processo di "traduzione", intesa nel significato etimologico di "trasferimento", trasporto, avviato da Darío mediante la stesura dei suoi saggi. Ciò si deve al fatto che essa non solo presuppone un approfondimento serio, che è quanto si richiede a uno studio del testo che possa definirsi tale, ma lo richiede finalizzato oltre che alla piena comprensione di quel sistema di coordinate culturali e letterarie su cui poggia e che veicola il discorso autoriale, anche alla sua trasposizione in un codice linguistico e culturale altro, quello italiano, e in un tempo diverso, non più il diciannovesimo bensì il ventunesimo secolo. Lo sforzo condotto nella direzione del chiarimento è dettato soprattutto dalla volontà di sanare certe sciatterie o approssimazioni, le quali, con ogni probabilità, non costituivano ostacoli alla comprensione del testo per il lettore coevo, mentre per quello odierno, col passare del tempo, e soprattutto in casi come quello dei *Raros* in cui certi errori o

[6] Nel prezioso saggio di André Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria* (UTET, Torino 1998), si prendono in considerazione esempi di manipolazione testuale in grado di dimostrare come la sola traduzione possa, in base alle scelte operate, giungere a dare un senso nuovo a un'opera letteraria in un determinato contesto.

trascuratezze vengono perpetrati, quando non aggravati, nel corso della complessa storia editoriale del libro, si traducono in oscurità o ambiguità. Risanamento, talora anche traduzione esplicativa, divengono pertanto gli irrinunciabili presupposti della leggibilità e delle comprensione del testo. Date le specifiche caratteristiche del volume, è apparso infatti da subito chiaro che tradurlo avrebbe comportato l'"archeologica" ricostruzione dell'universo di letture che soggiace ai commenti dell'autore; e con l'apparato di note (il volume ne presenta ottocento) che correda la traduzione, ho inteso offrire al lettore italiano (ma, superato l'ostacolo della lingua, anche a quello francese e americano), una somma di dati, informazioni, interpretazioni e commenti che potessero dar conto di quella straordinaria operazione. Gli esempi che riporto di seguito non costituiscono che una parziale dimostrazione di quella pratica con cui Darío è solito integrare il proprio discorso con i testi degli autori trattati parafrasati o citati, e impiegati a volte come elementi strutturanti il commento.

Nel saggio su Leconte de Lisle, ad esempio, egli descrive le *Poesie barbare*, che considera «lo splendido annuncio di un grande, nuovo poeta»[7], in un lungo frammento fitto di riferimenti a numerosi componimenti della raccolta:

> Caino appare nel sogno del veggente Thogorma in una poesia primitiva, biblica, ambientata nella misteriosa, remota «città dell'angoscia», nel paese di Hévila[8].
>
> Et le voyant sentit le poil de sa peau rude / se hérisser tout droit en face de cela, / car il connut, dans son esprit, que c'était là / la ville de l'angoisse et de la solitude, / sépulcre de Qaïn au pays d'Hévila[9].
>
> Caino è il messaggero del nulla. Ancora la Bibbia è fonte di testi posteriori: la vigna di Naboth, l'Ecclesiaste, che dichiara che l'irrevocabile Morte è anche Menzogna[10].

[7] DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 75.

[8] *Ivi*, p. 76.

[9] CH.M.R. LECONTE DE LISLE, *Qaïn*. *Ouvres*, Paris, Lemerre 1934, p. 5.

[10] DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 76.

> Vieil amant du soleil, qui gémissais ainsi, / l'irrévocable mort est un mensonge aussi[11].
>
> Quindi il poeta passa da un luogo a un altro: è uno strano cosmopolita del passato; va a Tebe, dove il re Khons riposa su una barca dorata[12].
>
> Khons, tranquille et parfait, le roi des Dieux thébains, / est assis gravement dans sa barque dorée[13].

Qui Darío sviluppa il proprio discorso basandosi sui versi di Leconte de Lisle; cita il sintagma dell'originale la «città dell'angoscia» e, avvalendosi di un'aggettivazione di gusto parnassiano e decadente, definisce la misteriosa e remota ambientazione che caratterizza la raccolta materia del suo commento. Ma le opere e le opinioni altrui costituiscono anche la sostanza argomentativa dei ritratti, presenti nei saggi, in misura più o meno consistente in base ai casi, con il preciso scopo di introdurre il commento alle opere, spesso, e in modi diversi, anticipandone i contenuti. Così la premessa al lungo discorso in cui, tra una citazione di un'opera di Ibsen e un'altra, Darío racconta le origini del dramma moderno è un brano di Bigeon in traduzione che è una descrizione dettagliata delle fattezze fisiche dello scrittore scandinavo, nella quale il corpo con i suoi segni testimonia la sofferenza esistenziale di Ibsen, il suo coinvolgimento nei drammi individuali e in quelli del proprio popolo[14], e ne

[11] LECONTE DE LISLE, "Ecclesiaste", en *Qaïn*. *Ouvres*, p. 37.

[12] DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 76.

[13] LECONTE DE LISLE, "Néférou-Ra", en *Qaïn*. *Ouvres*, p. 38.

[14] «L'esistenza è il campo della menzogna e del dolore. Sono i cattivi coloro che riescono a vedere il volto della felicità mentre l'immenso mucchio dei disgraziati si agita sotto la lastra di piombo di una miseria inesorabile. Il redentore soffre le pene della massa. Il suo grido non viene ascoltato, la sua torre non ottiene l'esito sperato. Per questo il suo cuore agitato è in lutto, per questo dalle labbra dei suoi nuovi personaggi escono parole terribili, condanne letali, dure e sferzanti verità. La forza avversa lo ha reso pessimista. Ha intravisto l'ideale come un miraggio; lo ha seguito e nel cammino si è distrutto i piedi sulle pietre; non ha ottenuto altri frutti che delusioni, la sua fata morgana si è trasformata nel nulla. La sua simbolica progenie è animata da

definisce la natura dell'impegno di scrittore presentandolo come «scrutatore di coscienze»:

> Il naso è poderoso, gli zigomi rossi e sporgenti, il mento vigorosamente pronunciato; i suoi grandi occhiali d'oro, la sua barba folta e bianca nella quale affonda la parte bassa del volto, gli conferiscono *l'air brave homme,* l'aspetto di un magistrato di provincia invecchiato nel suo incarico. L'intera poesia dell'anima, l'intero splendore dell'intelligenza si sono nascosti e affiorano sulle grandi labbra sottili, appena sensuali, che agli angoli formano una smorfia di altezzosa ironia; lo sguardo, velato e come rivolto all'interno, a volte è dolce e malinconico, altre solerte e aggressivo; è uno sguardo da mistico e lottatore, uno sguardo tormentato, che agita, inquieta, fa tremare, uno sguardo che sembra scrutare le coscienze. La fronte, soprattutto, è magnifica: squadrata, solida, dai contorni potenti, una fronte eroica e geniale, vasta come il mondo di pensieri che racchiude. E a dominare il tutto, accentuando ancora di più l'impressione di animalità ideale che emana dall'intera sua fisionomia, una lunga chioma, bianca, focosa, indomabile (...). Per riassumere, un uomo di una natura speciale, un tipo insolito che inquieta, soggioga e non ha uguali; un uomo che non si potrebbe dimenticare neanche vivendo cent'anni[15].

Analogo è il caso di Rachilde, descritta con le parole di Jean Lorrain per metterne in evidenza il duplice volto di «verginale educanda e di seminatrice di mandragole» e anticipare alcuni di quegli aspetti di stravaganza delle opere, in base ai quali la scrittrice entra di diritto nel novero degli "eccentrici" di fine secolo:

> Era di un pallore da collegiale studiosa, una vera *jeune fille* un po' debole e un po' magra, con le mani di un'inquietante piccolezza, con un profilo solenne da efebo greco o da giovane francese innamorato, e gli occhi – ah, gli occhi! – grandi, grandi, abbelliti da ciglia inverosimili e chiari come l'acqua, occhi che

una vita meravigliosa e suggestiva. I suoi personaggi vivono, si muovono e operano sulla terra in mezzo alla società attuale. La loro realtà è la nostra esistenza. Sono i nostri vicini, i nostri fratelli. Ci sorprende a volte sentir loro esprimere i nostri stessi intimi pensieri», DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 100-101.

[15] *Ivi*, p. 264.

> ignorano tutto, a tal punto da far pensare che Rachilde non guardi con quegli occhi ma che ne possieda altri, dietro la testa, con cui cerca e scova quei sapori piccanti che rendono significativa la sua opera[16].

Nel saggio su Villiers de l'Isle-Adam, invece, la biografia dell'eccentrico conte è abbozzata in un frammento di «storia immaginaria» composta dallo stesso Darío, con l'intento di presentare il carattere finzionale, romanzesco e poetico dell'esistenza del poeta, carattere poi ulteriormente definito nell'intarsio delle citazioni di brani e di commenti di altri letterati che ne tratteggiano il profilo di artista:

> Agli occhi dell'ermetico e sfarzoso Mallarmé è una specie d'illusione, un solitario – come le pietre più belle e le anime più sante – ed è un re, in tutto e per tutto, un re assurdo, se volete, poetico e fantastico, ma un re. E poi, un genio. «Il giovane più magnificamente dotato della sua generazione», scrive Henri Laujol. A proposito di Villiers, nel 1884, Mendès esclama: «Sventurati i semidei! Troppo lontani da noi per farsi amare come fratelli e troppo vicini per farsi venerare come maestri». Il tipo del semigenio descritto dal poeta di *Panteleia* è reale. Più di una volta vi sarà capitato di pensare a certe anime che, con una scintilla in più del fuoco celeste con cui Dio crea i geni, avrebbero potuto essere geni completi, assoluti ma che, aquile dalle ali corte, non possono né raggiungere somme altezze come i condor né svolazzare nei boschi come gli usignoli. I semigeni vanno oltre il talento ma non hanno voce per dire, come in una pagina di Hugo, sulla soglia dell'infinito: «Aprite, sono Dante». Perciò fluttuano isolati senza poter scalare le titaniche fortezze di Shakespeare, né rifugiarsi nei chioschi fioriti di Gautier. Sono sventurati[17].

Il caso di Jean Moréas è particolarmente pregnante, giacché la descrizione del suo profilo biografico è almeno in parte affidata a una sorta di parafrasi di un suo lungo discorso riportato da Byvanck in un famoso saggio più volte citato da Darío (*Un hollandais à Paris en 1891*):

[16] *Ivi*, p. 166.

[17] *Ivi*, pp. 100-101.

> E qui – diceva Moréas a Byvanck – comincia la storia della mia ribellione. I miei genitori nutrivano grandi aspettative per il mio futuro e volevano mandarmi in Germania, dovrei avrei ricevuto una buona educazione. A corte, va ricordato, l'influenza tedesca era predominante. Avevo appreso il greco e il francese contemporaneamente e non separavo le due lingue. Volevo vedere la Francia; ero ancora un bambino e avevo un desiderio quasi nostalgico di Parigi[18].

A Parigi, continua Darío, Moréas divenne il condottiero dei decandenti (simbolisti), di quei nuovi combattenti che «vollero salvare gli spiriti innamorati del bello dalla piaga dei Rougon e dei Macquart» e che difese dagli attacchi della critica più reazionaria, ispirata ai recenti studi di psicopatologia[19]. Darío prosegue alternando commenti e citazioni (e/o parafrasi) degli articoli che documentano l'acceso dibattito che divampò sulla stampa parigina quando nacque il movimento simbolista con l'obiettivo, chiaramente perseguito, di ricostruirlo, di riferirne gli argomenti più importanti:

> Paul Bourde levava il suo implacabile scherno dalle colonne di «Le Temps». Con tono di rimprovero, chiamava i decadenti figli di Baudelaire, sparava i suoi colpi più efficaci contro Mallarmé, Moréas, Laurent Tailhade, Vignier e Charles Morice e dipingeva gli odiati riformatori con colori vistosi e profili stravaganti. Non erano che una massa d'isterici, un club di fanatici. Per il

[18] *Ivi*, p. 146.

[19] Un intero filone della critica letteraria si ispira a tali studi, col proposito apertamente manifesto di stimolare nel lettore una reazione di diffidenza nei riguardi delle nuove correnti estetiche, recepite come un pericolo per la stabilità e credibilità dei valori borghesi. Lo studio di Begoña Martínez, *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España* (Institució Alfons el Magnànim, Valencia 2004), pur concentrandosi prevalentemente su opere peninsulari, costituisce un riferimento obbligato per l'approfondimento di tale problematica, che fu tutt'altro che marginale proprio ai fini di una riflessione sui processi di assimilazione e sviluppo che scandirono la nascita e il consolidamento dell'estetica modernista.

critico, le fantasie di cui scriveva Moréas erano sentite e vissute. Il giovane poeta voleva forse essere khan di Tartaria, o di non so dove, in un bel verso?[20]

Le poète s'isole pour chercher le précieux, le rare, l'exquis. Sitôt qu'un sentiment est à la veille d'être partagé par un certain nombre de ses semblables, il s'empresse de s'en défaire, à la façon des jolies femmes qui abandonnent une toilette dès qu'on la copie. La santé étant essentiellement vulgaire et bonne pour les rustres, il doit être au moins névropathe. Un habitué du café de Floupette se glorifie d'être hystérique. Si la nature aveugle s'obstine à faire circuler dans ses veines un sang banalement vigoureux, il a recours à la seringue de Pravaz pour obtenir l'état morbide qui lui convient. Alors *les splendeurs des songes transcendants* s'ouvrant devant lui, il s'arrange extatiquement une existence factice à son gré. Tantôt, comme M. Moréas, il se croira prince en Tartarie[21].

Allo scrittore di uno dei quotidiani più seri, rispose che non c'era ragione di fare tanto chiasso, che l'illustre signor Bourde si faceva eco di futili aneddoti inventati da frivoli perdigiorno; che a loro, i decadenti, piaceva il buon vino, che erano poco interessati alle carezze della dea Morfina, che preferivano bere nei bicchieri come i comuni mortali piuttosto che nel cranio dei loro nonni, e che la notte, invece di andare al sabba dei diavoli e delle streghe, lavoravano[22].

Que M. Bourde se rassure; les décadents se soucient fort peu de baiser les lèvres blêmes de la déesse Morphine; ils n'ont pas encore grignoté de foetus sanglants; ils préfèrent boire dans des verres à pattes, plutôt que dans le crâne de leur mèregrand. Et ils ont l'habitude de travailler durant les sombres nuits d'hiver et non pas de prendre accointance avec le diable pour proférer, pendant le sabbat, d'abominables blasphèmes en remuant des queues rouges et de hideuses têtes de boeuf, d'âne, de porc ou de cheval[23].

[20] DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 148.

[21] P. BOURDE, "Les poètes décadents", *Le Temps*, 6 agosto 1885.

[22] DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 149.

[23] J. MORÉAS, "Les decadentes"*, XIX Siècle*, 11 agosto 1885.

Mediante il continuo riferimento ai passi degli originali citati, parafrasati o allusi, Darío dà evidenza agli argomenti più rilevanti di quel dibattito: l'accusa rivolta ai decadenti da parte di chi credeva di rintracciare nei loro comportamenti i sintomi di una degenerazione mentale, la risposta a tali accuse da parte di chi difendeva l'idealismo e la totale dedizione all'arte quali uniche e reali "devianze" dei rappresentanti del movimiento; argomenti evidentemente selezionati e presentati da uno sguardo -quello di Darío- che condivide le ragioni dei simbolisti.

Altre volte, invece, il fitto intreccio di citazioni colte è organizzato in vere e proprie genealogie "significanti": in rapporti stabiliti in base ad affinità artistiche che valgono la ricostruzione di un particolare contesto, sul quale poggia e si sviluppa il commento critico. A proposito di Richepin, commentandone passo dopo passo le diverse raccolte poetiche, Darío afferma:

> Termidoro vi mostrerà la sua regione, dove il macabro e allegro impiccato che dondola mi fa pensare all'acquaforte di Félicien Rops apparsa sul frontespizio delle poesie del belga Théodore Hannon (...) Dalle *Bestemmie* sgorga un'incredibile demenza. Già nel titolo della poesia risuona un'ignobile grancassa. L'avevano già suonata Baudelaire con *Le litanie di Satana* e l'autore dell'*Ode a Priapo*. Questi titoli sono paragonabili a quelli che gli editori di racconti osceni decorano con vistose immagini. «Signori, attenzione! Sto per bestemmiare!». Serve forse tentazione maggiore di questa all'uomo, il cui sentimento più sviluppato è quello che Poe chiamava perversione?[24].

Félicien Rops, disegnatore particolarmente amato da Darío (nonchè autore delle immagini utilizzate come frontespizio di molte opere degli scrittori di questa generazione, tra le quali si annoverano le poesie di Baudelaire messe all'indice e stampate come *pièces condamnées* nel 1866), il Baudelaire delle "Litanies de Satan", il commediografo Alexis Piron, riportato in auge dal marchese de Sade nell'Ottocento per la carica provocatoria della sua "Ode à Priape" (1710), Poe, qui convocato non come autore di versi d'amore ma come lucido diagnosta delle alterazioni della psiche umana, sono i membri di una

[24] *Ivi*, pp. 133-134.

famiglia di "dannati", i raffinati artefici di creazioni "malate", mediante i quali Darío rappresenta il sadismo e la profanazione che caratterizzano l'arte finesecolare: «Il carnevale teologico», afferma a proposito della raccolta *Les blasphèmes*, «che costituisce il principale intrattenimento della festa dell'ateo, con le sue incredibili copule e le sue sacrileghe scene immaginarie, basterebbe ad avvalorare le diagnosi e le affermazioni dell'iconoclasta Max Nordau»[25]. E conclude: «Poche volte la fantasia deve essere piombata in un'isteria e un'epilessia simili: sbava in modo spaventoso, si contorce e si incurva come un arco d'acciaio, le scricchiolano le ossa, digrigna i denti ed emette grida da ninfomane»[26].

Antologizzazione e riscrittura come forme dell'evoluzione letteraria

Un così complesso sistema argomentativo, non sempre di agevole lettura, pretendeva, per essere reso in maniera adeguata e corretta, un altrettanto complesso lavoro di controllo, riscontro, aggiustamento, chiarificazione, lavoro di cui l'apparato di note non reca che alcune tracce, e di cui non ci sarebbe stato bisogno se i *Raros* avessero circolato in una buona edizione. In assenza di una edizione critica[27], o quanto meno epurata degli errori più eclatanti, è stato necessario pertanto avviare un processo di "risanamento" del testo prima di tradurlo; non starò ad indicare i numerosissimi luoghi del testo coinvolti ma mi limiterò a mostrare alcuni esempi per far capire che, e come, si sia partiti proprio dal "risanamento" per risolvere alcune incongruenze o per sciogliere alcune ambiguità.

Darío illustra il "misticismo" di Poe, la sua attrazione per l'ultraterreno, come reazione alla società in cui crebbe e si formò: «Di Poe si potrebbe dire» afferma «che come un Ariele divenuto uomo, abbia trascorso la vita sotto il

[25] *Ivi,* p. 134.

[26] *Ibidem*.

[27] Da quest'anno, è finalmente disponibile un'edizione critica curata dallo studioso tedesco Günther Schmigalle e corredata di uno studio preliminare di Jorge Eduardo Arellano, cfr. R. DARÍO, *Los Raros*, a cura di G. SCHMIGALLE, Tranvía-Verlag Walter Frey, Berlin 2015.

fluttuante influsso di uno strano mistero. Nato in un paese pratico e materiale, su di lui l'influenza del contesto ha operato al contrario: dalla patria del calcolo è germogliata una così meravigliosa mente immaginifica»[28]. Egli cioè rintraccia l'origine della straordinaria capacità creativa del poeta nordamericano proprio nella reazione allo sfrenato materialismo di cui, nel corso dell'Ottocento, gli Stati Uniti furono i primi fautori, e fa ciò utilizzando alcuni riferimenti colti tra cui una citazione del libro di Giobbe: «¿Cuánto más el hombre abominable y vil que bebe como la iniquidad?»[29]; una proposizione sintatticamente così costruita, evidentemente frutto di un modo approssimativo di citare o del mancato riscontro di una reminiscenza, non avrebbe consentito di comprendere il passo, né di tradurlo, se prima non si fosse ricorsi a una buona edizione italiana della Bibbia, la cui consultazione ha in effetti permesso di adottare la seguente soluzione: «L'uomo è un essere abominevole e corrotto, e beve l'iniquità come l'acqua»[30]. Non si sarebbe, inoltre, potuto individuare nello storico Gerardo Gambresio (citato nei modi più diversi nelle numerose edizioni del libro) la fonte indiretta del brano sugli antenati di Poe, se non si fosse consultato il saggio di Ingram dalla cui appendice Darío, che con ogni probabilità lo aveva letto nella traduzione di Meyer, ricava tutte le informazioni sulla vita del poeta nordamericano[31]. Vi è poi il caso di due frammenti ricavati rispettivamente dalla *Summa contra gentiles* e dalla *Teodicea* di San Tommaso, il primo malamente trascritto in latino, il secondo frettolosamente tradotto in castigliano, entrambi impiegati per affermare concetti propedeutici all'illustrazione dell'idea di Dio avanzata da Poe in *The Mesmeric Revelation* (1844). Emendare gli errori contenuti nella prima citazione: «Intelectus noster sic ¿de habet? ad prima entium quae sunt manifessima in natura, sicut oculus vespertilionis»[32] (fornendo la corretta

[28] *Ivi*, p. 61.

[29] DARÍO, *Los raros*, pp. 24-25.

[30] DARÍO, *Gli eccentrici*, pp. 66-67.

[31] Sul tema vedi J.E. ENGLEKIRK, "Obras norteamericanas en traducción española", *Revista iberoamericana,* 8 (1944), 16, pp. 379-450.

[32] DARÍO, *Los raros*, p. 25.

formulazione: «Intellectus noster se habet ad prima entium, quae sunt manifestissima in natura, *sicut oculus vespertlionis ad solem*») e rintracciare una buona traduzione italiana del brano della *Teodicea* riportato da Darío in questa forma: «Si la cosas mismas no determinan el fin para si, porque desconocen la razón del fin, es necesario que se le determine el fin por otro que sea determinador de la naturaleza. Este es el que previene todas las cosas, que es ser por si mismo necesario, y a este llamanos Dios...»[33], che non consente che una comprensione approssimativa del suo senso, ha permesso di chiarire meglio il collegamento tra questi brani e quanto affermato successivamente dall'autore circa l'idea poiana di spirito e materia, e quindi di tradurre consapevolmente il sintagma "Dio materiale" riferito a Poe:

> Non credeva, per sua stessa ammissione, nel sovrannaturale ma sosteneva che Dio, in quanto creatore della Natura, se vuole è in grado di modificarla. Nel racconto della metempsicosi di Ligeia c'è una definizione di Dio, presa da Grandwill, che sembra condivisa da Poe: «Dio non è che una grande volontà che penetra tutte le cose per la natura della sua intensità». Il concetto era già stato avanzato da San Tommaso: «Se le cose non possiedono un fine in se stesse perché ne disconoscono le ragioni, è necessario che sia qualcun altro a determinarlo per loro e che quel qualcun altro sia colui che regola la Natura. Questi è colui che dispone tutte le cose, che è necessario ed è essere in se stesso, e che chiamiamo Dio...». Nella *Rivelazione mesmerica,* mister Vankirk – che, come quasi tutti i personaggi di Poe è lo stesso Poe – a furia di divagazioni filosofiche, afferma l'esistenza di un Dio materiale che chiama «materia suprema e imparticolata»[34].

Un simile lavoro di controllo ha riguardato anche lunghe trascrizioni o traduzioni di Darío di brani altrui, presenti nella raccolta in misura consistente. Da un punto di vista traduttivo, analogamente a quanto già in parte mostrato con gli esempi precedenti, il problema è stato facilmente aggirato, dal momento che è parso ovvio, e soprattutto corretto, proporre al

[33] *Ivi*, p. 26.

[34] DARÍO, *Gli eccentrici*, pp. 67-68.

lettore una versione italiana accreditata oppure condotta sull'originale e non sulla traduzione di Darío o su sue trascrizioni o parafrasi; un esempio è contenuto nel saggio su Leconte de Lisle, a conclusione del quale egli cita la versione castigliana della poesia "Les Elfes" eseguita dell'amico Leopoldo Díaz; nonostante si sia scelto di tradurre il poema basandosi sull'originale contenuto nell'edizione Lamerre delle *Oeuvres* (Paris, 1862), la stessa consultata per controllare tutti gli intertesti di Leconte de Lisle contenuti nel volume, un riscontro condotto sulla versione originale di Díaz presente nella raccolta *Traducciones* pubblicata da Coni e Hijos nel 1897, ha potuto mostrare che Darío trascrive il testo modificandone alcuni versi ed offrendo così una versione personalizzata di quella di Díaz. Pur non incidendo direttamente sulla sostanza delle scelte operate al momento di tradurre il testo, tale constatazione mette in evidenza alcuni problematici aspetti della sua trasmissione e dunque della sua ricezione e diffusione.

Se dunque tali riscontri hanno permesso di risolvere (e tradurre) certe oscurità del testo, di evidenziare alcuni errori che ne hanno in parte influenzato la trasmissione, essi al contempo, soprattutto nel caso di autori minori (penso a D'Esparbès o a Laurent Tailhade), hanno consentito di ampliare certe conoscenze e di approfondire le ragioni di certi interessamenti o di alcune controverse e discusse inclusioni. Ad esempio, solo una volta individuati tutti i brani dell'opera *Vite dei santi padri* di Cavalca, che in parafrasi o in citazione sono materia del commento di Darío, e condotto un attento esame della selezione operata dal poeta nicaraguense, è stato possibile inferire che, oltre all'attenzione per il Medioevo concepito come un'epoca idealista e dunque alternativa al materialismo, concezione questa di chiara influenza preraffaelita, a giustificare l'anacronistico salto nel passato, e a motivare la presenza del frate italiano tra gli "eccentrici" di fine secolo, concorre il carattere visionario e la spiccata componente affabulatoria del suo racconto agiografico. Cavalca è un eccentrico perché, come tutti gli altri, rompe gli schemi di un modello, in questo caso la narrazione agiografica e, perseguendo anch'egli un ideale di bellezza, manifesto, ad esempio, nella capacità descrittiva di certi passaggi delle *Vite*, concede ampio spazio, in una prospettiva intrisa di idealismo e spiritualità, all'elemento onirico e immaginifico. Si veda ad esempio il commento al brano relativo al viaggio di

Sant'Antonio in cerca di Paolo: «È li» asserisce Darío «dove vediamo affermata la reale esistenza degli ippocentauri e dei fauni [...] Per Fra Domenico, che era un eminente poeta, l'esistenza di questi esseri fantastici è indiscutibile e indubitabile. E per di più egli fornisce citazioni storiche a suo sostegno»[35]. Più avanti continua: «Successivamente vanno in Inghilterra, dove per loro cominciano gli strani incontri, i pericoli e gli eventi sovrannaturali» e nelle brume di un sogno vedono «un tempio di cristallo, al cui centro c'era un altare da cui sgorgava un'acqua bianca come il latte [...] Nella parte rivolta al sud, il tempio sembrava di pietre preziose; nella parte australe era color sangue, in quella occidentale bianco come la neve [...] Guide sovrannaturali, sentieri miracolosi, scoperte portentose: c'è tutto nella vita di questo vecchio»[36].

Ma i riscontri hanno permesso soprattutto di individuare le specifiche modalità del commento dariano, le strategie di "manipolazione" della letteratura o cultura europea e nordamericana finalizzate alla "costruzione" del proprio linguaggio espressivo. «Traduzione, storiografia, antologizzazione, critica e revisione» afferma il critico belga André Lefevere «sono forme di riscrittura regolate tutte dal medesimo basilare processo [...] trasformare più o meno profondamente gli originali, manipolandoli per adattarli all'ideologia e alle concezioni poetiche del proprio tempo»[37]. Nel caso dei *Raros* la "manipolazione" comportò piuttosto l'adattamento al contesto americano di forme e temi degli originali con l'obiettivo di rinnovare il linguaggio poetico e la concezione letteraria autoctoni, con conseguenze importanti sul fronte del cambiamento, non adeguatamente tenute in considerazione dalla critica. Quando si studia il modernismo e il modo in cui la carica iconoclasta di tale corrente letteraria poggi le fondamenta sui sistemi di importazione e rielaborazione delle estetiche europee, si è soliti concentrare l'attenzione sulla poesia e sulla prosa poetica, trascurando, o almeno non indagando a

[35] *Ivi*, pp. 206-207.

[36] *Ivi*, pp. 206; 209-210.

[37] LEFEVERE, *Traduzione e riscrittura*, p. 10.

sufficienza, l'importante ruolo che nella direzione del rinnovamento ha svolto la saggistica e, in particolare, i *Raros*.

Nel saggio su Poe che, com'è noto, è tra i primi contributi critici sul poeta nordamericano prodotti in Sudamerica, e che di fatto è uno dei saggi più corposi ed elaborati della raccolta, Darío condivide con una parte degli intellettuali coevi, tra cui lo stesso Groussac, lo scetticismo e la preoccupazione per le politiche imperialiste degli Stati Uniti; da tali sentimenti, espressi facendo ricorso all'icona calibanesca nella descrizione della baia di New York con cui si inaugura il saggio[38], scaturisce la necessità di una consolazione dell'anima, di un rifugio nella bellezza che l'autore ricerca nell'amore e nei versi del poeta nordamericano.

Darío fa ricorso all'espediente della rievocazione dell'amata prematuramente scomparsa, "Stella", pseudonimo della moglie Rafaela Contreras, per far sfilare in successione le amanti di Poe, e con loro i versi del poeta americano[39]:

1. La primera que pasa es Irene, la dama brillante de palidez extraña, venida de allá, de los mares lejanos (*Los raros*, p. 17)	La prima a passare è Irene, la dama venuta da laggiù, dai mari lontani, che brilla di un raro pallore (*Gli eccentrici*, p. 58)	Sure thou art come o'er far-off seas, a wonder to these garden trees! Strange is thy pallor (*Opere scelte*, p. 1180)
2. la segunda es Eulalia, la dulce Eulalia de cabellos de oro y ojos de violeta, que dirige al cielo su mirada (*Los raros*, p. 17)	la seconda è Eulalia, la dolce Eulalia dalle chiome d'oro e gli occhi di viola che rivolge lo sguardo al cielo (*Gli eccentrici*, p. 58)	While ever to her dear Eulalie upturns her [matron eye-While ever to her young Eulalie upturns her violet eye (*Opere scelte*, p. 1212)

[38] Il brano, com'è noto, verrà rielaborato, radicalizzando l'atteggiamento critico nei riguardi della società statunitense, nel saggio di Darío "El triunfo de Calibán", apparso su *El tiempo* il 20 maggio del 1898 e poi riunito nel IV volume delle *Obras completas* edite da Aguado, nella sezione "Mundo adelante".

[39] I versi di Poe citati di seguito nel testo sono ricavati dalla seguente edizione corredata di testo a fronte E.A. POE, *Opere scelte*, Milano, Mondadori 1971.

3. la otra [es] Annabel Lee, que amó con un amor envidia de los serafines del cielo (*Los raros*, p. 18)	Annabel Lee, che amò di un tale amore da far invidia ai serafini del cielo (*Gli eccentrici*, p. 59)	The angels, not half so happy in Heaven, Went envying her and me (*Opere scelte*, p. 1254).

Tali esempi mostrano casi di parafrasi, traduzione parziale, oppure di libero rimaneggiamento come quello riportato di seguito:

4. la otra Helen, la que fué vista por la primera vez a la luz de perla de la luna (*Los raros*, p. 17).	Elena, che la prima volta fu vista alla luce perlata della luna (*Gli eccentrici*, p. 59).	How statue-like I see thee stand, The agate lamp within thy hand! (*Opere scelte*, p. 1172).

L'uso, molto ricorrente nei *Raros*, di corredare il discorso critico di frequenti e abbondanti intertesti, di cui ho mostrato alcuni esempi, offre l'opportunità di riflettere sul fatto che con i versi, citati, tradotti, rielaborati, e coi commenti che li accompagnano, passano anche i temi prediletti dalla poesia modernista. In questo caso quello della donna, vista al tempo stesso come angelo e come *femme fatale* (donna angelicata, simbolo di suprema e ultraterrena bellezza e insieme spietata dispensatrice di sofferenza), tema che torna insistentemente, ad esempio, nelle citazioni e nelle diffuse parafrasi di *Les syrtes* e *Les cantilènes* di Jean Moréas: «vergine ellenica dai floridi seni [che] svegliò l'amore dell'adolescente, bagnando con l'inebriante nettare del primo bacio le sue labbra arse dalla sete» e «donna ideale del sogno a lungo accarezzato»[40], in un clima di generale vagheggiamento della Grecia antica, evocata attraverso il filtro francese (è la Grecia di Leconte de Lisle, di Guérin, di Chénier, ecc...).

In altri saggi, ad esempio in quello su Dubus, il tema veicolato dai riferimenti all'opera del poeta francese è quello dell'abbandono. In modo anche più convincente dei versi cui si ispira, qui Darío ricostruisce il clima di

[40] DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 152.

desolazione e di malinconia che in *Quand les violons son partis* (1905) scandisce un addio e la fine di una festa. In tale atmosfera, creata, come egli stesso afferma, «violinando» poemi in prosa per il piacere degli snob d'America, il sentimento di nostalgia per la felicità perduta è cocente e raggiunge la sua più evocativa rappresentazione nell'immagine della donna irraggiungibile, sognatrice, quasi incorporea:

> la Mujer surge intangible; no es la Mujer, es la Apariencia; sus ojos son adoradores de los sueños, enemigos de las fuertes y furiosas luces; aman las neblinas fantásticas, buscan las lejanías en donde crece el sublime lirio de lo Imposible[41].

> la Donna si erge intangibile; non è la Donna, è Parvenza; i suoi occhi adorano i sogni, detestano le luci forti e violente, amano le foschie immaginarie, cercano i luoghi lontani dove cresce il sublime giglio dell'Impossibile[42].

È l'abbandono ma sono anche il satanismo e la perversione dei versi di Hannon, quei «fiori luciferini che hanno il fascino di un aroma divino capace di dare morte eterna»[43], che Darío commenta e parafrasa punteggiando il suo discorso di riferimenti alle poesie di Baudelaire e alle raffigurazioni di Félicien Rops.

È l'interesse per la psiche e i suoi enigmi, a spiegare la presenza del lungo dialogo tra il Poeta e il Re citato dai *Pretendenti della corona* di Ibsen, ed è la doppiezza dell'anima. L'oscillare tra satanismo e santità è un po' la cifra di tutte queste esistenze, compresa quella di Darío, e un tema delle liriche. «Pauvre Lélian a me pare questo» afferma Darío nel saggio dedicato all'illustre poeta francese «per metà cornuto flautista della selva, stupratore di amadriadi, e per metà asceta del Signore, eremita che canta estatico i suoi salmi»[44]. Anche Rachilde, come Verlaine, presentata, si è detto, attraverso il

[41] DARÍO, *Los raros*, p. 156.

[42] DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 214-215.

[43] *Ivi*, p. 231.

[44] *Ivi*, p. 94.

suo duplice profilo di anima dannata e di santa, viene riscattata sul piano della moralità dal racconto "Immagine di pietà" tradotto in chiusura al saggio dedicato alla scrittrice.

Tra i temi che passano con i versi dei poeti ci sono poi anche quello del sogno, della sensualità, l'aristocrazia, temi cari al decadentismo, tanto che basterebbe un'analisi dei *Raros* per tratteggiare l'intera geografia di quelli che caratterizzeranno l'immaginario dei modernisti ispanoamericani e dello stesso Darío, giacché nei suoi saggi egli non manca di citare, evocandone a volte le simbologie, altre ricostruendone le ambientazioni, i propri componimenti.

Si veda, ad esempio, l'inizio del saggio su Villliers de l'Isle- Adam («"Era un re...". Avrei dovuto iniziare così, come nei racconti azzurri, la storia di quel monarca *raté* ma poeta straordinario, che in questa vita fu il conte Mathias Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam»)[45], palese richiamo all'incipit del *Rey burgués* con cui Darío introduce l'eccentricissimo poeta francese e la sua vita straordinaria, condotta secondo le leggi di una mente visionaria; oppure la conclusione del saggio su Leconte de Lisle:

> Immagino la sua ombra giungere a una delle isole gloriose, a una Tempe o a una Amatunte celeste, dove gli Orfeo ricevono la loro ricompensa. Lo accoglieranno cori di vergini recanti palme e vestite di bianche, impalpabili vesti; in lontananza risalterà l'armonioso portico di un tempio; sotto freschi allori si vedranno le barbe bianche degli antichi prediletti dalle muse: Omero, Sofocle, Anacreonte. In un bosco vicino, un gruppo di centauri capeggiati da Chirone si avvicina per vedere il nuovo arrivato. Sgorga un inno dal mare. Compare Pan. Sotto la cupola azzurra del cielo, nell'aria soave, passa un'aquila in volo rapido verso il paese delle pagode, dei loti e degli elefanti[46].

Questa ipotetica visione dell'arrivo trionfale del poeta nell'aldilà favorisce la creazione di un'ambientazione mitica che condivide elementi presenti in alcuni testi poetici coevi all'articolo: si pensi a "Divagación", poesia datata dicembre 1984, dove Tempe, Cipro, Pafo e Amatunte sono gli scenari di uno

[45] *Ivi*, p. 98.

[46] *Ivi*, pp. 86-87.

scambio amoroso o al celebre "Coloquio de los centauros" (1896), qui richiamato dal gruppo di centauri capeggiati da Chirone; o ancora a "Era un aire suave" (1893) con cui si apre la raccolta *Prosas profanas* e cui non può non rinviare l'ultima frase del saggio «nell'aria soave, passa un'aquila in volo rapido…». Oltre a forgiare nel lettore la sensibilità estetica necessaria ad accogliere favorevolmente, e apprezzare, la nuova estetica, Darío sta facendo molto di più: lo sta preparando alla ricezione dei propri versi: l'anno, si è detto, è quello della pubblicazione di *Prosas profanas*, che segna la fase di consolidamento del movimento.

Ma un'altra importante conseguenza ebbero quei collage di versi e quei repertori soggiacenti alla critica dariana: stimolare, negli intellettuali più aperti e più giovani, il desiderio non solo di conoscere direttamente e integralmente quei testi così "raros", ma anche di cimentarsi nella loro traduzione. È il caso di Verlaine, ad esempio. La prima traduzione ispanoamericana di "Chanson d'automne" (1898), ad opera di Darío Herrera, panameño trapiantato a Buenos Aires, fu certo stimolata dall'articolo che Rubén Darío pubblicò sulla *Nación* pochi mesi dopo la morte del poeta francese. Allo stesso modo, quello su Castro e la letteratura portoghese non dovette certo essere estraneo alla decisione di Luis Berisso di impegnarsi nella traduzione integrale di *Belkiss*, che uscì nel 1899 corredata di uno studio di Leopoldo Lugones.

Nato dalla volontà di indagare la centralità del ruolo svolto dai *Raros* nel processo di diffusione dell'estetica simbolista in terra americana, condotto incontrando non pochi ostacoli tanto nel reperimento delle fonti, quanto nella risoluzione di certi passi, il lavoro di traduzione del testo ha offerto numerosi spunti di riflessione sul processo di assimilazione di tecniche, forme, motivi, ambientazioni dei modelli parnassiano e simbolista e sui modi della loro rielaborazione in chiave americana, e qui potremmo dire, almeno in certi casi, "di una loro riscrittura"; alcuni di essi restano ancora da approfondire e farlo contribuirebbe senz'altro ad ampliare le conoscenze di quell'avvincente dialogo tra culture diverse, e qui potremmo anche parlare di "traduzione culturale", su cui si avvia e si basa la rivoluzione estetica ispanoamericana di fine Ottocento.

Centroamericana 25.1 (2015): 51-69
ISSN: 2035-1496

AMOR Y EROTISMO EN LOS «SONETOS DE USO DOMÉSTICO» DE JOSÉ CORONEL URTECHO[*]

GLORIANTONIA HENRÍQUEZ
(CRICCAL, Université de la Nouvelle Sorbonne)

El amor es elección; el erotismo aceptación
(Octavio Paz)

Resumen: Los *Sonetos de uso doméstico* del nicaragüense José Coronel Urtecho, al que está consagrado este artículo, constituye un ejercicio poético particular dentro del conjunto de su poesía, así como en el marco de la tendencia literaria de su época, proclive más bien a las formas de las vanguardias. El propósito de este estudio es traer algunas luces, desde una perspectiva hermenéutica, sobre la estética y el significado del texto, abierta hacia los movimientos que vienen o van desde su espacio interior y exterior hacia una *estructura de horizonte,* cuya noción nos sirve de pivote, y a partir de la cual indagamos igualmente las motivaciones poéticas de *amor y erotismo;* para lo que seguimos las propuestas de Octavio Paz, relativas al tema. Desde esta doble perspectiva, buscamos identificar la estructura clásica de los textos y su riqueza referencial para demostrar que constituyen una muestra polifónica extraordinaria en su contexto y en su tiempo.

Palabras clave: «estructura de horizonte» – Amor – Erotismo – Sonetos clásicos.

Abstract: Love and Eroticism in the «Sonetos de uso doméstico» by José Coronel Urtecho. The Sonetos de uso doméstico by the Nicaraguan poet José Coronel Urtecho, which is enshrined this article, is a particular poetic exercise within the set of his poetry

[*] Va dedicado este artículo a los distinguidos hispanistas franceses, reconocidos profesores universitarios y traductores, Claude Fell y su esposa Eve-Marie, ejemplo de vida en el amor y la cultura.

and in the context of literary trends of his time, inclined rather to the shapes of the vanguards. The aim of this study is to provide some lights from an hermeneutic perspective on the aesthetics and meaning of the text, open to the movements that come and go from the interior and exterior space into a structure of horizon, whose notion serves as a pivot and from which also we investigate the poetic motivations of love and eroticism; for what we followed Octavio Paz proposals on the topic. From this double perspective, we seek to identify the classic structure of the texts and its referential wealth in order to show that they form a polyphonic display that is extraordinary in their time and context.

Key words: «Structure of Horizon» – Love – Eroticism – Classical Sonnets.

I. Los *Sonetos de uso doméstico* del poeta nicaragüense José Coronel Urtecho (1906-1994) representan la quinta sección, de las doce que comprende su único libro de poesía: *Pol-la D'Ananta Katanta Paranta Dedojmia T'elson*[1]. La rica significación de este conjunto de quince sonetos de corte clásico desde las tres dimensiones de la experiencia poética, la del texto, propiamente dicho, y las de sus espacios exterior e interior constituye el andamiaje de nuestra interpretación. La aptitud para asir su «estructura de horizonte», en la solidaridad con que los dominios aludidos transitan en un movimiento centrípeto de sujeto a objeto, nos permitirá reunir tales dimensiones a través de la intercomunicación de sus diferentes espacios, reveladores de sus características estéticas. «Porque el texto poético», subraya el poeta y teórico de la literatura, Michel Collot, «no puede cerrarse sobre sí mismo y porque, de una manera u otra, está siempre vinculado a un horizonte, a una referencia, a un universo dado». Optamos por la noción de «estructura de horizonte» del profesor Collot, que apoyado, como él mismo lo ha dicho, en la fenomenología, «sugiere acentuar el sentido y la referencia, sin excluir la

[1] J. CORONEL URTECHO, *Pol-la D'Ananta Katanta Paranta Dédojmia T'elson*, prólogo conversado del autor con el poeta Luis Rocha, Editorial Nueva Nicaragua, Managua 2006. En esta segunda edición la sección *Sonetos de uso doméstico* consta de 15 sonetos, y es la que seguimos para este estudio.

forma, pues en poesía el significado y el significante son indisociables»[2]. «Ya que la poesía» agrega en otro momento «nace de una alquimia compleja en la que interfieren motivaciones múltiples, semánticas y formales»[3]. Todos esos factores no cesan de reaccionar los unos frente a los otros a lo largo de la génesis del poema y, por consiguiente, conducen a «comprender la complementariedad de los dos movimientos que animan la escritura poética: la constitución de una estructura y la apertura de un horizonte»[4]. En otras palabras, los recursos de este instrumento o método de análisis, acordes no sólo con el objetivo fijado sino con la naturaleza del corpus elegido, deben favorecer nuestra lectura, abrirla en un amplio sentido, desde la triple dimensión mencionada, y propiciar el despliegue de la experiencia hermenéutica, enriquecida por el bagaje cultural y literario del crítico y del lector.

Por otra parte, debe propiciar la creación de lazos, conexiones, coincidencias o analogías, reconocer fuentes y referencias donde la imaginación y la sensibilidad estética establezcan un punto de encuentro para proponernos una doble cita: la de la crítica y la del texto; conscientes de que la proximidad con el universo de la poesía difícilmente puede darse separada de la luz de la imaginación, de la disposición libre y espontánea a ver y creer en la palabra del poeta. En consecuencia, nos permitirá también tener presente que «los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación, nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible». La advertencia se la debemos a Octavio Paz desde su libro: *La llama doble de la vida. Amor y erotismo,* y sus consideraciones sobre la relación íntima entre estos dos dominios precisos[5] nos acompañan en este análisis; siguiéndolas procuraremos identificar correlaciones de significado vinculadas a estos rasgos esenciales de la

[2] R. BOURKHIS – L. BOUGAULT, "Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne..., entretien avec Michel Collot", *Acta fabula*, 9 (Juin 2008), 6, Entretien, <www.fabula.org/acta/document4257.php> (consultado el 9 de septiembre de 2015).

[3] *Ibidem*.

[4] M. COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon,* Presse Universitaires de France, Paris 2005, p. 8.

[5] En su libro *La llama doble. Amor y erotismo,* Seix Barral, Barcelona 1993, p. 9.

existencia humana. Respaldados por sus premisas esperamos despejar en los *Sonetos* de José Coronel, las interrogantes inherentes a este ejercicio de lectura interpretativa en el que enseguida entramos.

II. En 1970, cuando *Pol-la D'Ananta Katanta Paranta. Imitaciones y traducciones* ve la luz por primera vez[6], por el título que su autor le asigna, pareciera referirse a la búsqueda y diversidad de la pericia poética que el ritmo y el sentido del verso homérico sugieren: «y por muchas subidas y bajadas y veredas, por fin llegaron»[7]. El libro rezuma inquietud iconoclasta, búsqueda, experimentación, recreación, traducciones e imitaciones, polifonía. José Coronel, valga traerlo a colación, es el gestor y promotor de las modalidades de vanguardia en la poesía nicaragüense, cuya iniciativa da origen al llamado Movimiento de Vanguardia de Nicaragua, surgido a finales de la década de los treinta del siglo pasado, en este país centroamericano.

El título de la sección, *Sonetos de uso doméstico,* nos ofrece de entrada un dato de connotación literaria. No puede evitar remitirnos a los temas de los poetas renacentistas: la vida doméstica, la placidez del hogar, la armonía y sosiego del campo, lejos del "mundanal ruido", la reflexión sobre el paso del tiempo, lo efímero de la belleza, la amistad, el amor, y con ellos la claridad expresiva y el equilibrio de las formas poéticas que sus autores fueron a buscar en los cánones griegos y latinos.

En el soneto "Rustica conjux", nos adelantamos a señalar, dichos referentes se anuncian con acusada claridad. La expresión latina *rustica conjux,* de

[6] Primera edición del poemario bajo el título de *Pol-la D'Ananta Katanta Paranta. Imitaciones y Traducciones,* prólogo de Ernesto Gutiérrez, Editorial Universitaria, León 1970. En esta edición los *Sonetos de uso doméstico* suman un total de 12 textos.

[7] En la segunda edición por voluntad del autor el verso de Homero completo da título a la obra y según su propia interpretación es la traducción que corresponde, y agrega: «como decía el Padre Martínez que era un gran helenista, el significado era "llegaron a las casas"». CORONEL URTECHO, *Pol-la D'Ananta Katanta Paranta Dédojmia T'elson*, p. 17.

reminiscencia clásica, parece aludir el entrañable mensaje de amor y desolación que Ovidio escribe con palabras de Penélope a Ulises, en la Epístola VII de *Las Heroidas* o *Cartas de las heroínas*. Lejos del reclamo y la duda ante la prolongada ausencia del héroe, Penélope se pregunta: «¿Quizás le hables, a otra, con menosprecio de tu "esposa rústica" que sólo sabe cardar la lana?»[8] Coronel, en cambio, responde con un elogio a las virtudes de su mujer, la de "roja cabellera", «que el sol naciente con sus rayos dora»*;* campesina diestra, hábil carpintera, vaquera experta, dueña y matrona: «¡Qué bien llevas tu rango de señora / junto con tus oficios de vaquera!»; atributos que el poeta eleva a la categoría de las divinidades de la mitología clásica: «Diosa campestre como Diana y Ceres / así realizas todos tus quehaceres / hasta el final del día», descritos con mayores bríos e igual estatura en la "Pequeña biografía de mi mujer"; el más extenso de sus poemas dedicados a María Kautz.

En "La cazadora"*,* realza su destreza en el arte y oficio de la caza. Refiriéndose a este soneto el profesor y crítico italiano Giuseppe Bellini, estudioso de la literatura nicaragüense, anota: «la sencillez del acento poético destaca mejor la originalidad de la concepción del cantor: la mujer se impone en su actitud de agreste Diana cazadora, de tamaño esencialmente humano y doméstico y, a pesar de ello, de grandeza mítica»[9]. Cómo no reconocerlo en la textura de los tercetos del soneto aludido:

Ella rápida apresta su escopeta,
veloz le apunta, le dispara y mata,
y después el marido, que es poeta,

cuando regresa la mujer que adora,
en un soneto clásico relata
la bella hazaña de la cazadora.

8. Texto original en latín: «Forsitas et narres quam fit tibi rustica conjux. Quae tantum lanas non sinat esse rudes» (verso 75).

9 G. BELLINI, "José Coronel Urtecho: Entre la magia y la angustia", en <www.cervantesvirtual.com/> (consultado el 19 de marzo, 2015)

Aún más, «el marido, que es poeta», conociendo no sólo los avisos con que el fraile mentor buscó proveer a la "perfecta casada", cumple también lo que de justicia manda: «Y lóenla en las plazas sus obras»[10]. Por ello, agradecido, canta las virtudes y hazañas de la esposa.

III. Si en los sonetos anteriores los afanes del hogar y la vida del campo ocupan lugar preponderante, en "Soneto para invitar a María a volver de San Francisco del Río" la fuerza del amor conyugal, la imagen de la compañera idónea, en cuya ausencia la vida no es vida sino impotencia o muerte, se hacen presentes y no con escaso ímpetu lírico en la precisión métrica de sus apretados versos endecasílabos:

> Si mi vida no es mía, sino tuya
> y tu vida no es tuya, sino mía
> separados morimos cada día
> sin que esta larga muerte se concluya

La simbiosis marido/mujer realza la fusión en el amor a la que toda pareja anhela. La separación se hace larga espera, denota la necesidad implícita del otro, la plenitud vital que sólo la presencia de la mujer amada le procura. La esposa es fuente de compañía, lazo de unión, causa y origen de soledad y vida; porque ella hace verdad el milagro y la razón de existir. No obstante, un reclamo sutil se deja oír, el amor si no da libertad o no la restituye no logra vivir su propia vida ni deja vivir al otro la que es suya:

> Hora es que el uno al otro restituya
> esa vida del otro que vivía,
> y tenga cada cual la que tenía
> otra vez en el otro como suya.

[10] Fray Luis De León, *La perfecta casada,* El Parnasillo, Simancas ediciones, Palencia 2015, cap. XX, p. 126.

Mientras tanto, el aliento de vida en la espera se prolonga, de la espera y en la espera sobrevive, aunque enseguida el amado reaparezca indefenso; ya que sin ella desfallece:

> Mira pues, vida mía, que te espero
> y de esa espera vivo mientras muera
> la muerte que, sin ti, contigo muero.

Algo de la fecundidad de los *Cien sonetos de amor* de Pablo Neruda colegimos en los *Sonetos de uso doméstico*, y no por caprichosa búsqueda de referentes. Algo de las «madererías de amor» con que edificó el chileno sus cien «pequeñas casas de catorce tablas» ("A Matilde Urrutia, Dedicatoria"), se alza también en la construcción de los sonetos de José Coronel. Versos como éste de los sonetos nerudianos: «No estés lejos de mí un solo día...» (LXV) o los siguientes: «En esta historia sólo yo me muero/ y moriré de amor porque te quiero, porque te quiero, amor, a sangre y fuego» (XLVI); vibran unos y otros al mismo diapasón, el amor reclama la presencia de la bien amada, se niega a aceptar su ausencia, y la vehemencia lírica de los sonetos *coronelianos* se asienta en la serena sobriedad de sus formas clásicas.

Desde otro ángulo, hurgando en el espacio exterior al texto y los vínculos que puede sugerir, nos parece reconocer cierta cercanía con la estrofa inicial y final del poema "Más yo que yo mismo" de Amado Nervo. No coincide, es cierto, el acento lírico del nicaragüense con el desconsolado y melancólico del mejicano, testigo de la agonía de su «amada inmóvil»; sin embargo, a nuestro ver, en las formas de ambos asoma una similitud que resulta más próxima que lejana. «¡Oh vida mía, vida mía!, / agonicé con tu agonía/ y con tu muerte me morí. / ¡De tal manera te quería, / que estar sin ti es estar sin mí!»[11]. En el poema de Nervo como en el soneto de Coronel subyace tal identificación amorosa que no sólo languidece la amada sino también el poeta; el uno lamenta la muerte de su adorada Luise Dailliez, el otro se queja ante la ausencia de su esposa María.

[11] A. NERVO, *La amada inmóvil,* Editorial Porrúa, México 1993, p. 24.

El soneto de Coronel gira en torno a la existencia: *vivir, vivo, vivía, vida, con-vida*. La gracia lúdica, trama y urdimbre de lenguaje e ideas no le escapan ni al menos despabilado de sus lectores.

> Ven, mi vida, a juntar vida con vida
> para que vuelva a ser la vida que era
> que la vida a la vida a la vida convida.

El sintagma o, si se prefiere, el sustantivo *vida* sólo en este terceto aparece siete veces. Tras invitar a la esposa a juntar sus vidas, a ser juntos lo que siempre han sido, sin olvidar el lugar adonde debe volver y donde esa vida en compañía idílica es posible, San Francisco del Río, cierra con maestría el soneto con un verso que a la vida convida hasta alcanzar intenso *clímax* de vida.

Tiempo después, en otro soneto dedicado también a María, la dimensión de esas dos vidas en compañía la encontramos todavía inalterable cuando ella tiene ochenta años y el poeta ochenta y dos. «Tu vida ha sido vida para dos, / para mí y para vos, María mía, / y viviendo los dos en compañía / los años pasan sin decir ni adiós»[12]. La vida en el amor vive, se prolonga y se renueva.

A estas alturas, nos parecería extraño que habiendo corrido la ruta de los clásicos Coronel no hubiera pasado por la de Santa Teresa; si bien sus poemas a María no se amparan de la vena mística de la religiosa, el acento lírico del soneto "Ausencia de la esposa", tanto en la forma como en los motivos poéticos vida/espera/muerte, no parece ajeno al eco de estos versos: «Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero» que la santa de Ávila dedica al Esposo Amado[13].

[12] Incluido al final de la sección XI, en la segunda edición de *Pol-la D'Ananta Katanta Paranta Dejotmia T'elson*, que consta del largo poema "Pequeña biografía de mi mujer" y dos sonetos más, uno de ellos es éste, titulado "Soneto a María Kautz en sus ochenta años", p. 310.

[13] *Poemas. Textos electrónicos completos*, en <www.ciudadseva.com/textos/poesia/esp/avila/> (consultado el 21 de marzo, 2015).

Y no será la última ascendencia ni el último referente culto a descubrir en los *Sonetos* de Coronel. ¿No lo dijo acaso él mismo, que mucha de su poesía había sido sugerida por la de otros poetas, a través de sus múltiples lecturas?[14]

IV. En la misma unidad semántica del "Soneto para invitar a María a volver de San Francisco del Río" puede incluirse "Ausencia de la esposa". En él la esposa es realmente un cosmos, centro y eje del universo. *Casa, mundo, tiempo, experiencia, eternidad,* todo gira en torno a ella. La fuerza simbólica de su presencia rebasa el espacio real: «Contigo el mundo entero es nuestra casa». Porque «la casa – como sugiere Gastón Bachelard en su estudio fenomenológico de la imagen poética – en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de la vida. La casa es cuerpo y alma. La casa es una gran cuna»[15]. No en vano en una entrevista posterior Coronel afirmaría: «donde ella está, ahí he estado yo, porque es el único lugar en donde tengo que estar»[16]. Y cuando la seguridad de la casa y el alma de la casa faltan, el sentimiento de desamparo y de inclemencia del poeta se acrecienta. No obstante, la sensación de *angustia*, de *desolación*, de hastío, provocado por la ausencia, enciende las ansias del pecho «qué ardiente sed de ti la que me abrasa». El deseo reclama el otro cuerpo «Vuelve a llenar de sol, calor y vida / mi cuerpo que se ajusta a tu medida». La compenetración con la amada reanima la vivacidad física, vuelve solícita la pasión, «ven a calmar las ansias de mi pecho»*;* trasciende luego en comunión espiritual: «mi alma que hace veces de la tuya», para concluir dándole cita a lo sensual y a lo sublime, con palabras del *Cantar de los Cantares*: «que mane miel y leche fluya». La emoción poética *in crescendo* habita el poema, lo sitúa en esa dimensión erótica que,

[14] CORONEL URTECHO, *Pol-la D'ananta Katanta Paranta. Imitaciones y traducciones*, p. XII.

[15] G. BACHELARD, *La poética del espacio,* Fondo de Cultura Económica, México 2002, p. 37.

[16] M. TIRADO, *Conversando con José Coronel Urtecho,* Editorial Nueva Nicaragua, Managua 1983, p. 67.

según las tesis de Octavio Paz, acoge la vida y recrea la poesía. Con él cabe recordar que «la relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y la segunda una erótica verbal»[17], refiriéndose, desde luego, al lazo estrecho de lenguaje poético y erotismo, y entendiendo el erotismo como trasunto del amor.

V. En el siguiente soneto, la voz poética cambia de registro, nos conduce a un dominio diferente, en él canta a la madre de sus hijos. El título "Mater amabilis" corresponde a una de las invocaciones hechas a la Virgen María en las *Letanías lauretanas* del culto católico. ¿Los afectos buscan aquí saciarse en la fuente de lo sagrado? En la exaltación del universo familiar sobresale el comportamiento de la «perfecta casada» según los preceptos cristianos. «Por eso y por aquello y por lo mismo/ en el misterio del hogar me abismo/ juntando compañía y soledad». El hogar ocupa un sitial de privilegio, y en los versos finales pone de manifiesto, sin prestarse a duda, la plenitud que el amor prodiga en la maternidad y culmina en la libertad:

> Mientras florecen en la amada esposa
> – cinco retoños rubios y una rosa –
> los frutos vivos de mi libertad.

Tal vez por eso en la primera edición del poemario, publicado bajo el auspicio de la Editorial de la Universidad Nacional de Nicaragua en León, este soneto abre la colección. ¿Quería José Coronel dejar sentado, desde el inicio, que en ellos iba loar al amor, «libre ya de la pasión que aturde y ciega», como reza el primer verso de dicho soneto?

[17] PAZ, *La llama doble. Amor y erotismo*, p. 10.

VI. "La paloma" (I y II), "Vida del poeta en el campo", "A un roble tarde florecido", y "Sol de invierno" abordan un tema común: la vida apacible en el campo, lejos de las acechanzas y los peligros de la llamada modernidad citadina. El poeta, como el sabio, busca refugio en la naturaleza, disfruta de su serenidad bucólica, celebra la alegría de sus floraciones, se enternece ante el destino cruel de la paloma, manda a «cedros, robles, laureles y maderos; tordos, mirlos y jilgueros, peones, campistos y vaqueros» a llorar su muerte; tal vez para aminorar el escrúpulo de saberla más tarde «asada en la cocina», servida luego «en su platón de china», y al final, «sin pensar en su viudo», comérsela con indiferencia.

En "Vida del poeta en el campo" reboza de quietud y sosiego, en una sucesión de actos plenos de tranquilidad y dulzura: «rezar una oración, leer a un poeta, hacer la siesta, husmear en la alacena, cerrar los ojos, quedarse dormido». Recrea su experiencia vital con la naturalidad y la sencillez de un Marqués de Santillana, como bien lo anticipó el poeta nicaragüense Ernesto Gutiérrez (1929-1988) en el prólogo a la primera edición del poemario**.** Esta visión «doméstica» de la vida deja al descubierto la vivencia del hombre y revela la sabiduría del poeta. José Coronel, durante muchos años, los de la bondad del hogar junto a María y los hijos de ambos, se estableció en San Francisco del Río, y los de la madurez los vivió en su hacienda de Los Chiles, en las riberas del Río San Juan, región paradisíaca del sur de Nicaragua en las fronteras con Costa Rica. Éstos y otros lugares: La Azucena, Ciudad Quesada, Las Brisas, El Almendro, El Tule, San Carlos, el lago de Granada, colman su itinerario de vida y perduran en sus poemas.

Así, con asombrosa originalidad poética revisita a Garcilaso de la Vega, a Fray Luis de León en su oda "Vida retirada" o a Juan Boscán en el gozo del espíritu sumergido en la generosa extensión de la naturaleza y del hogar. Motivos tan gratos a los poetas renacentistas, tópicos o temas clásicos, en particular el conocido *beatus ille* horaciano, que encarna una de las cuatro aspiraciones del hombre del Renacimiento.

En "A un roble tarde florecido" respira sensibilidad, alegría, sorpresa. Un viejo roble, seco e indefenso, «que en su esterilidad se consumía, / como una niña sin amor», tras la lluvia fresca de la noche amanece cubierto de flores. La

contemplación se prolonga, no puede ser más diáfana frente a «tanta ternura de la primavera». Sorprendido por el prodigio del árbol que en abril se viste de flores nacaradas, nos entrega en un arrebato la aquiescencia de este verso final: «los brazos muertos del que nada espera»*;* síntesis de la admiración con que ha seguido la metamorfosis de un desmedrado roble.

Mirar al cielo y al llano, disfrutar del aire, del sol, la lluvia y la mañana «despeja el fastidio, huye la pena/ y queda el alma límpida y serena»*;* adscribe en "Sol de invierno". La mirada se funde en el paisaje y el poema rezuma energía; su autor lo vive como poeta, en él y con él: «¡Con cuánto gozo le abro mi ventana!». Nos acerca a su complicidad con H.D. Thoreau, uno de los escritores norteamericanos que más admirara, no sólo por su obra literaria sino por esa entrañable experiencia de filiación del hombre con la naturaleza, de vida y literatura que Thoreau plasmó en: «Walden; Or, Life in the Woods». Porque «el oficio de Thoreau – escribe Coronel en su libro de ensayo y biografía, *Rápido Tránsito* – era caminar por los bosques, solo, y vivir como poeta. Es decir, con plenitud, creando su propia vida como un poema»[18]. Quizás por ello, el terceto final devela una sensación de pesar, de *regret*:

> Mas qué pronto la dicha se termina
> la alegría del sol brilla un momento:
> vuelve la oscuridad, la lluvia, el viento.

La dicha es pasajera, la alegría breve, la experiencia efímera, el tiempo fugitivo; temas también caros a los poetas clásicos. Y Coronel, por un instante, pareciera olvidar la impotencia del hombre frente a los caprichos o a las maravillas de la naturaleza.

[18] J. Coronel Urtecho, *Rápido tránsito (al ritmo de Norteamérica),* Editorial Nueva Nicaragua, Managua 1985, p. 187.

VII. Más adelante, en "Ante un rosal", el último de los quince sonetos de la segunda edición, lo aún no vivido oscila entre la interrogante en torno a la fragilidad de las rosas recibidas y la de la vida.

> Mas no sabe esperar mi vida incierta
> ni yo sé si las rosas ofrecidas
> son vidas por vivir o ya vividas
> ni si está mi esperanza viva o muerta.

La conciencia de la vida que transcurre inexorable trasluce preocupación existencial. ¿Por qué las vidas vividas por vivir o ya vividas? ¿Recurre a una concepción de vida y muerte de índole metafísica para enfatizar la incertidumbre de su esperanza? Lo inferimos cercano a Jorge Luis Borges, para quien los asideros de la poesía y la reflexión filosófica avanzan muchas veces paralelos. Tal vez esa misma capacidad para ver la vida con filosofía, como se dice comúnmente, trasluce aquí en la poesía, en los dos tercetos de su soneto. Al despuntar el día, cuando repican las campanas del pueblo en donde vive, recobra entusiasmo, nuevos ánimos le llegan:

> Pero en la nueva luz de la mañana
> mientras suena en el pueblo la campana
> nuevos deleites me son ofrecidos.
>
> Por el rosal que ante mi puerta crece
> Y sin querer y sin saber me ofrece
> En cinco rosas mis cinco sentidos.

El soneto concluye, significativamente, con una reposada constatación: en la certeza de su sensibilidad, la de sus cinco sentidos.

VIII. Por el contrario, en "Nihil novum", frente a la certidumbre de que «es muy antiguo el hombre y su pasión» cesa la alabanza al entorno natural y aflora el discernimiento: todo es cíclico, todo se repite, un hecho distinto no

aporta nada novedoso a la experiencia de la vida; la búsqueda es inútil, insistir sería en vano, no hay nada nuevo bajo el sol.

> Todo lo que dice algo ya está dicho:
> sólo nos queda el aire y su capricho
> de vagos sones que se lleva el viento.

La re-semantización de este tópico literario de origen bíblico, *nihil novum sub sole,* procedente del libro del *Eclesiastés* y atribuido en el contexto histórico al rey Salomón, tal vez deba interpretarse como su ausencia de pretensión, pues conocido es que todo ha sido previamente experimentado*, déjà vu*. Aunque nosotros queremos verlo también como la reiteración de que lo clásico prevalece, el paso inevitable del tiempo no lo desvanece.

Miguel de Unamuno mediante la metáfora del camino de la vida, en el soneto CXXIII de su libro *Rosario de sonetos* (1912) con el mismo título: "Nihil novum sub sole", expresa una inquietud espiritual semejante. El poema alude a la repetición constante, a que hay pocas ideas o situaciones totalmente originales: «tropezamos/ con el pasado al avanzar, todo es renuevo»; para concluir, de toda evidencia, en la idea de lo reiterativo: «lo que ha de ser ha sido ya, nada hay de nuevo». La vida, al final de cuentas, es una historia de secuencias.

IX. Nos detenemos ahora en dos sonetos particulares, dirigidos a dos poetas amigos: "Soneto al poeta Eudoro Solís" y "Retrato de José María Valverde". El primero al nicaragüense Eudoro Solís (1900-1974) y el segundo al español José María Valverde (1926-1996). Un elogio en el que se hace la luz cuando dice: «Es el poeta y su misterio, Eudoro / tu ministerio en los cuernos del toro, tu insurrección en sábado y la mía»; porque fue Solís, como el torero, audaz y decidido en el cultivo de esta composición poética, porque en los años en que corría ya la vanguardia a nadie se le antojaba volver a una forma considerada anacrónica y rígida; pero él coincidirá con el poeta amigo en *insurrección*, y cada uno irá por la suya en sus sonetos. El otro es un *retrato* donde nos muestra transparente al muchacho "Olivar José María" en sus orígenes extremeños, su

existencialismo cristiano, la depuración de la poesía, sus lazos y afectos por lo americano.

Se trata en ambos textos de un tributo a la amistad. De nuevo, nos trae a la memoria a Fray Luis de León en su oda "A Francisco Salinas". La admiración ante las virtudes y dones del músico Salinas Fray Luis la encomia en diez liras; José Coronel pondera en dos sonetos la de sus poetas amigos y en ellos cada uno resurge en su esencialidad: Solís es *torero retirado* y Valverde, *Toro de Dios*.

X. Entramos en el último de los sonetos de la colección, su título es en sí mismo revelador. "Credo" en la primera edición de *Pol-la D'Ananta Katanta Paranta* cierra la docena de sonetos. Con él asistimos a una acción de gracias, unida a una extasiada revelación de la belleza. El poeta sube sin premura «la escala de la seda», le prestamos el título a la obertura de Rossini, da los primeros pasos en compañía de la mujer amada, en la placidez del hogar, en un ambiente armonioso de paz y lo que éste le suscita, pasa después por la amistad y la reflexión filosófica para llegar a Dios en quien cree y a quien agradece:

> Gracias, Señor por esto que poseo
> que siendo sólo tuyo es todo mío
> aunque basta una gota de rocío
> para saber que es cierto lo que creo.

Asumiendo esta jerarquía diríase que la contemplación de la Creación y la fruición de sus dones condujeron a la Creatura hacia el Creador. ¿Se ha operado una ascesis? ¿O nos introduce en la anhelada sinergia entre estos universos: el natural, el humano y el divino, de que habla la teología de la naturaleza, la obra del sacerdote húngaro Alexandre Ganoczy (1928), por

ejemplo?[19] La condensación de los motivos poéticos que impregna el conjunto aquí se eleva al plano espiritual con marcado acento de testimonio:

> Creo que la belleza tan sencilla
> que se revela en esta maravilla
> es reflejo no más de tu hermosura.

Con razón, Giuseppe Bellini, en otro momento de su estudio sobre la poesía de José Coronel, se detiene en reflexión, precisamente en torno a este soneto:

> A este inquieto indagar, a la angustia de considerar la sustancia de la condición humana, se escapa, por fin, Coronel Urtecho, por el camino de la fe. En "Credo" levanta su canto de agradecimiento a Dios, y el mundo vuelve a sus notas positivas, pues refleja la hermosura del Creador. Supera así la angustia de la acechanza de la muerte, en la perspectiva de otra existencia en la que la beatitud consiste en la contemplación del Autor de tanta belleza[20].

«Qué importa pues que esta belleza muera / si he de ver la hermosura duradera / que en tu infinito corazón madura». La fuerza semántica de los términos con que se dirige o se refiere al Creador y a la maravilla de su obra: *credo, creo, gracias, gracias Señor, belleza, hermosura,* denota el claro sentido de aceptación y proclamación que sustenta. La arquitectura estrófica elegida ha contribuido a marcar el equilibrio entre la precisión del mensaje y la emoción poética; es decir, intensificado la voz lírica y beneficiado la recepción del texto. Además, en la aplicación de los recursos técnicos y expresivos propios del soneto clásico: catorce versos endecasílabos, dispuestos en dos cuartetos de rima consonante, bajo el esquema ABBA/ABBA, alternada en los tercetos: CCD/EED, CDC/EDE o CDD/CEE, como en la sintaxis musical de los versos, distinguimos ese afán de asiduo explorador, característico de Coronel.

---

[19] En su libro: *Dieu, l'Homme et la Nature. Théologie, mystique, sciences de la Nature*, Les éditions du CERF, Paris 1995.

[20] G. BELLINI, "José Coronel Urtecho: Entre la magia y la angustia", en <www.cervantesvirtual.com/> (consultado el 23 de marzo, 2015.)

Pudiera parecer paradójico en el itinerario de este promotor de rupturas, de posturas antimodernistas que van desde la figura principal, la del propio Rubén Darío, hasta la burla de todo lo que fuera poesía[21]; verlo ejercitarse dentro de un esquema métrico prefijado y anuente al retorno de los temas de la Edad de Oro de la poesía española. El contrasentido parecería mayor si remontando a sus primeros años de vanguardista lo leemos en la "Oda al Mombacho" y en sus "Parques", o yéndonos más adelante en el tiempo, hojeamos los "Paneles de infierno" o "No volverá el pasado", esos dos largos poemas de la etapa final de su creación artística. Pero, es eso José Coronel: sorpresa, diversidad, pluralidad, versatilidad, con ellas la poesía crece y despliega «su estructura de horizonte».

De tal manera, con los *Sonetos de uso doméstico* entra a formar parte de la estirpe de los orfebres del soneto, clásicos y modernos. Presidido por una pléyade de poetas fundadores, Petrarca y su *Cancionero*, el mayor entre todos; Dante y la *Vida nueva*, o su amigo Guido Cavalcanti con sus *Rimas*; fieles de amor y seguidores del *dolce stil novo*, poesía dirigida a figuras femeninas descarnadas, etéreas e idealizadas que siguen resonando en la literatura universal. Y en esa abundancia de voces masculinas la de una mujer, también renacentista, Gaspara Stampa, que con sus *Rimas de amor* imprime al soneto un nuevo aliento, alternando lo divino y lo profano. Si es natural mencionar a los maestros italianos del género, no está de más recordar nombres como el de Pierre Ronsard y sus *Sonetos a Helena*, tres siglos más tarde, al también francés de origen hispano-cubano, el poeta *parnasiano* Jose María Heredia (1842-1905), cuyo único libro, *Los trofeos* (1893), comprende 118 sonetos, aunque no de tema amoroso; luego, a los modernistas latinoamericanos y españoles con quienes el soneto resurge tras el aporte de formas más ágiles y renovadas, continuadas por la "Generación del 27" en España. Sin descuidar los autores ya

[21] «Una de las funciones más interesantes que tal vez tuve en ese grupo de primeros amigos que nos reuníamos en Granada (...), era sobre todo la burla. Primero había sido la burla a Rubén Darío, nada menos, y de ahí ha venido toda la burla a todo lo que fuera poesía». CORONEL URTECHO, *Pol-la D'Ananta Katanta Paranta Dédojmia T'elson*, p. 21.

citados en este estudio, fruto de diferentes épocas, estilos y lenguas, que en su mayor parte, como José Coronel, frecuentaron el soneto para cantar a la mujer amada.

XI. Para concluir, volvamos a nuestro punto de partida. ¿Qué conexiones, qué relación o coincidencias pudimos despejar en torno al *amor y el erotismo* en los *Sonetos de uso doméstico* de José Coronel? Si incorporamos la noción de erotismo vinculada a la expresión de la pasión que deriva de la sexualidad, difícilmente estableceríamos correlación semántica o verbal explícita. Si proseguimos las reflexiones de Octavio Paz que lleva el erotismo al plano del arte, al del lenguaje de la poesía y el movimiento inefable de la pasión, filtrada por la potencia del amor, al deseo poetizado; reconocer erotismo en los *Sonetos* de José Coronel no sería ningún desatino ni meta inalcanzable. Bajo estas luces se lee transparente en los consagrados a su esposa, con matices más sutiles y tesitura diferente en el regocijo ante la naturaleza, luego en la amistad cobra consistencia filial, hasta ascender a la experiencia espiritual, guardando sus pivotes anclados en una vida de amor y compañía. Porque en toda expresión o manifestación del afecto, en la necesidad de otredad, en la dicha compartida entre hombre y mujer subyace un potencial erótico que en poesía se verbaliza, sin adoptar la forma del lenguaje entendida tradicionalmente como tal, es decir, supeditada al deseo sexual; pues «el erotismo que es sexualidad transfigurada por la imaginación humana, no desaparece en ningún caso»[22]. Desde esta perspectiva, Paz le otorga pleno sentido aun a los actos simples y cotidianos de la vida de hombres y mujeres, si los cubre la fuerza palpitante del amor. A ese propósito adiciona esta aseveración, resumen de la obra que consagra al tema, para hacer énfasis en que: «el fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Amor y erotismo: la llama doble de la

[22] PAZ, *La llama doble de la vida. Amor y erotismo*, p. 24.

vida»[23]. No arriesga así el amor ninguna contienda, el recinto al que entra lo puebla con su fuerza, lo cunde con sus llamas; incluso al tiempo que es su mejor adversario, al final le gana la batalla siguiéndolo en su curso. Los años, la edad, la vejez, el deseo de belleza y de felicidad lo desafían; pero la perseverancia lo impulsa a buscarse en el otro, a vivir para el otro, a trascender con el otro, no en la búsqueda de identidad sino en la diferencia, no en lo perecedero ni en lo instantáneo sino en lo perenne, «para dar el gran salto de la naturaleza humana a la sobrenatural»[24]. Es decir, para no perderse ni extinguirse, sino transformarse, como les sucede a Filemón y Baucis de Frigia, esa extraordinaria historia de amor de la que nos habla Ovidio en *Las Metamorfosis*.

La literatura, igual que otras expresiones del arte, ha cantado desde siempre el amor y el erotismo. Pero la poesía, en particular, que suele poner en diálogo a poetas y filósofos, anda por los innumerables caminos del llamado de los sentidos, ofreciéndonos así una lectura en diversidad parecida y al mismo tiempo exponiéndonos a una interpretación que debemos admitir será siempre parcial e intuitiva. Nos queda, sin embargo, *el placer del texto* y la constancia de haberlo amorosamente presentido "en su horizonte": abierto ante nuestros sentidos.

Sólo bajo esa perspectiva, hemos podido culminar este trayecto de la mano de José Coronel y sus *Sonetos de uso doméstico*. La luz de la imaginación, la disposición libre y espontánea a ver y creer en la palabra del poeta, y la sensibilidad del lector y la del crítico, decíamos al principio, debían ponerse a contribución para llegar a feliz conclusión. De lo contrario, ¿tendríamos que volver a Octavio Paz para cerrar estas reflexiones? «Eros es solar y nocturno: todos los sienten pero pocos lo ven»[25].

[23] *Ivi,* p. 207.

[24] *Ivi,* p. 43.

[25] *Ivi*, p. 27.

Centroamericana 25.1 (2015): 71-95
ISSN: 2035-1496

DE LA "AUDIENCIA DE LOS CONFINES" A LA 'AUDIENCIA DE LOS MÁRGENES'
El teatro de la memoria de Jorgelina Cerritos

EMANUELA JOSSA
(Università della Calabria)

Resumen: El propósito de este trabajo es presentar un análisis de la obra teatral *La audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria* (estrenada y publicada en el año 2013) de la dramaturga salvadoreña Jorgelina Cerritos. Como el subtítulo señala, es la primera obra de una serie, precisamente una trilogía, cuyo eje temático es la recuperación de la memoria tanto histórica como íntima e individual. En este primer ensayo, la autora pone en escena la Historia, la Memoria y la Verdad, cuya articulación parece ser el camino necesario para la construcción de un espacio renovado de convivencia y sociabilidad. De ese modo, la recuperación de la memoria adquiere un sentido ético, como afirma Paul Ricoeur, cuya reflexión acerca de la narración, la historia y la memoria representa el marco teórico de este trabajo. Por otro lado, el análisis se lleva a cabo teniendo en cuenta que el drama tiene un destino teatral: se investiga tanto el texto escrito, con sus diálogos y acotaciones, como su puesta en escena. La fractura y la continuidad entre la dramaturgia y la representación teatral determinan un cambio radical de la recepción. Se examina la experiencia estética del lector y del público, considerándola como un proceso dinámico.

Palabras clave: Jorgelina Cerritos – Literatura salvadoreña – Teatro – Memoria.

Abstract: **From the "audiencia de los confines" to the 'audiencia de los márgenes'. The Theatre of the Memory of Jorgelina Cerritos**. The present work offers an analysis of the play *La audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria* (staged and published in 2013) by Salvadorian playwright Jorgelina Cerritos. As the subtitle suggests, the play is the first part of a trilogy which focuses on the reclamation of historical as well as individual memory. In this first "attempt", Cerritos stages History, Memory and Truth, whose articulation appears to be the necessary path for building a renewed space for cohabitation and sharing. Reclaiming memory thus acquires ethical implications, as argued by Paul Ricoeur, whose elaborations on history, memory and recognition provide the theoretical framework for this paper. Moreover, my analysis will engage with the theatrical

dimension of the play, focusing on the written text, with its dialogues and stage directions, as well as on its staging. As the fractures and continuities between the text and its performance trigger a radical change in its reception, I will also analyze the reader and the audience's aesthetic experience, considering it as a dynamic process.

Key words: Jorgelina Cerritos – Salvadorian literature – Theatre – Memory

Asedios a la memoria

Había una vez una historia tan horrenda,
tan horrenda, tan, pero tan horrenda,
que se asustaba de sí misma
y simplemente se quería olvidar
(Jorgelina Cerritos)

Introduciendo su drama *La audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria*[1], Jorgelina Cerritos considera que El Salvador se encuentra con «una audiencia histórica pendiente»[2]: a su parecer, los salvadoreños están «confinados en el olvido» y «la desmemoria se pasea entre nosotros reinando en la oscuridad»[3]. La falta de memoria y la tergiversación de la historia determinan la incapacidad de reconocerse, de asumir una propia identidad. Por lo tanto, la autora propone una "audiencia del pasado", para que los salvadoreños empiecen a reconocerse.

El pasado al que se refiere Jorgelina es la historia de su país, en general, y más específicamente el período de la violencia del estado y luego de la guerra civil en El Salvador. Cuando terminó el conflicto, en el año 1992, con la firma de los Acuerdos de Paz se estableció la constitución de una comisión de la

[1] J. CERRITOS, *La audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria, en Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*, Casa de las Américas, 2013, 167, pp. 62-79.

[2] *Ivi*, p. 62.

[3] *Ibidem*.

verdad que investigara los crímenes de guerra. «Puertas y ventanas abiertas»[4] para que millares de personas relataran su experiencia de violencia a la comisión o a otras instituciones. El resultado de estos testimonios fue *De la locura a la esperanza: la guerra de los doce años en El Salvador*, publicado en 1993. El informe corrobora la dimensión narratológica de la historia basada en los testimonios, y funda un horizonte para la memoria colectiva que se pone en una relación de analogía y continuidad con la memoria individual[5].

Sin embargo, Jorgelina Cerritos evidencia un vacío de memoria y advierte la necesidad de una nueva audiencia. ¿Por qué?

Muchos se quedaron en el silencio de su propio dolor y no testimoniaron y, por otra parte, el informe presenta sólo los «graves hechos de violencia»[6] con impacto o repercusiones fuertes en la sociedad civil[7]. No se discute en este aspecto la necesidad, por parte de la comisión, de escoger los casos más representativos; simplemente se constata un hecho: a nivel institucional, la recuperación de la memoria cuenta desde el principio con un vacío, implica una porción de olvido, quizás necesario. Por otra parte, el informe, presupuesto de la conservación de la memoria histórica no consigue cumplir con una parte de su compromiso. Como advierte Dante Liano, muy pocos han

[4] *De la locura a la esperanza: la guerra de doce años en El Salvador. Informe de la comisión de la verdad para El Salvador*, en <www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/ elsalvador>, p. 2 (consultado el 4/02/2015).

[5] Sobre memoria colectiva e individual, cfr. P. RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, Cortina editore, Milano 2003, pp. 133-187. Sobre memoria, reconciliación y amnistía en El Salvador se reenvía a C. MARTÍN BERISTAIN, *Diálogos sobre la reparación. Qué reparar en los casos de violaciones de derechos humanos*, Ministerio de justicia y Derechos Humanos, Quito 2009.

[6] *De la locura a la esperanza*, p. 10.

[7] Basándose en esos criterios, la Comisión investigó dos tipos de casos: «a. Los casos o hechos individuales que, por sus características singulares, conmovieron a la sociedad salvadoreña y/o a la sociedad internacional; b. Una serie de casos individuales de características similares que revelan un patrón sistemático de violencia o maltrato y que, vistos en su conjunto, conmovieron en igual medida a la sociedad salvadoreña, sobre todo por cuanto su objetivo fue impactar por medio de la intimidación a ciertos sectores de esa sociedad». *Ivi*, p. 10.

leído los informes en su totalidad, debido a la violencia del contenido y a la dificultad (añado yo, falta de voluntad) para hacer públicos estos documentos[8].

En el apartado "El mandato" del informe, citando los Acuerdos, se reitera la importancia de alcanzar la verdad histórica, junto a la justicia: «para que esa verdad no sea instrumento dócil de impunidad sino de justicia, requisito *sine qua non*»[9]. Refiriéndose a la violencia de los años 80, se afirma: «hechos de esa naturaleza, independientemente del sector al que pertenecieron sus autores, deben ser objeto de la actuación ejemplar de los tribunales de justicia, a fin de que se apliquen a quienes resulten responsables, las sanciones contempladas por la ley»[10]. Sin embargo, inmediatamente después de la publicación del informe, el gobierno Arena presidido por Alfredo Cristiani decretó la *Ley de Amnistía General para la Consolidación de la Paz*, en 1993. El texto de la ley empieza así: «considerando que el proceso de consolidación de la paz que se impulsa en nuestro país, demanda crear confianza en toda la sociedad, con el fin de alcanzar la reconciliación y reunificación de la familia salvadoreña», concede una «amnistía amplia, absoluta e incondicional»[11]. En nombre de una «unidad imaginaria»[12], la ley en realidad está pensada en función de la defensa del gobierno y no de la justicia y del reconocimiento de la presencia innegable de víctimas y victimarios. La amnistía es parte fundamental del

[8] D. LIANO, "La novela policial como memoria", en D. BARRIENTOS TECUN (dir.), *Escrituras policiacas. La historia, la memoria. Vol. 2 – América Latina*, Astrea, Bologna 2009, p. 389.

[9] *De la locura a la esperanza*, p. 4.

[10] *Ibidem*.

[11] El artículo 1 enuncia «se concede amnistía amplia, absoluta e incondicional a favor de todas las personas que en cualquier forma hayan participado en la comisión de delitos políticos, comunes conexos con éstos y en delitos comunes cometidos por un número de personas que no baje de veinte antes del primero de enero de mil novecientos noventa y dos, ya sea que contra dichas personas se hubiere dictado sentencia, se haya iniciado o no procedimiento por los mismos delitos, concediéndose esta gracia a todas las personas que hayan participado como autores inmediatos, mediatos o cómplices en los hechos delictivos antes referidos». En <www.asamblea.gob.sv> (consultado el 7/04/2015).

[12] RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 646.

discurso producido por la autoridad en el proceso de transición a la democracia e impone, además de la impunidad, otra consecuencia implícita: la negación de la profundidad y de la amplitud de las luchas sociales que cuestionaban radicalmente el poder hegemónico, la injusticia política y la honda desigualdad del país. Es una negación de la propia historia, cuya tarea consiste precisamente en tratar de determinar de manera objetiva los acontecimientos.

El cierre del pasado produce la legitimación de la dimensión opaca del olvido, pretendiendo resolver todos los conflictos en nombre de una reconciliación que oculta la articulación de las relaciones de fuerza. Por esto, el "olvido impuesto"[13] determina el desvalor de la memoria: no sirve para la jurisprudencia, no sirve para comprender los procesos políticos, no sirve para construir el futuro protegiéndolo de los errores del pasado[14].

Al término de la guerra se produce casi de inmediato la ruptura entre memoria y continuidad histórica que el informe pretendía conciliar. De esa manera, nace en la sociedad salvadoreña una relación compleja y conflictiva con la memoria histórica. El país emprendió su camino de posguerra apoyándose en el vacío del olvido y de la remoción, mientras el fraude de la amnistía cortó el camino de la historia y, a pesar de lo que se dice en la ley, impidió precisamente la reconciliación con el pasado, con los enemigos de entonces, consigo mismos. Se borraron culpas y responsabilidades, y hasta la posibilidad de interrogarse acerca del perdón, porque alguien, con su autoridad, ya lo había otorgado. Por tanto, hoy en día muchos escritores todavía advierten la necesidad de seguir contando la historia de la guerra y la persistencia del trauma. Conscientes del riesgo de la saturación de un tema literario, central desde los años 60 hasta los 90, muchos escritores abordan el tema de la memoria a través de recursos y estrategias literarias nuevas,

[13] *Ivi*, p. 642.

[14] En 2012 la Comisión Interamericana para los Derechos Humanos estableció la ilegitimidad de la amnistía.

utilizando por ejemplo la ironía o el humorismo[15]. Es más: mientras se reconoce la necesidad de la narración de la historia, (en línea con la literatura comprometida de los años anteriores), se cuestiona la posibilidad efectiva y hasta la legitimidad de una narración "verdadera", se discute la facultad de contar una experiencia y de transmitirla, es decir de narrar la historia. La memoria, asociada a la verdad y a la historia, forma una tríade problemática[16].

En este contexto cultural salvadoreño, fecundo de prácticas discursivas tan variadas, la dramaturga y actriz Jorgelina Cerritos, propone precisamente una trilogía sobre la memoria[17]: tres pruebas para acercarse al pasado, individual y colectivo, a través de la palabra (escrita, dicha y escuchada) y a través del cuerpo en la escena. El drama antes citado, *La audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria,* es la primera obra de esta trilogía teatral. Ganadora del concurso de la VI Bienal Internacional de la Escritura de la/s diferencia/s, y fue representada en mayo de 2013 en el Teatro Mercadante de Nápoles, bajo la dirección artística de Alina Narciso[18], con los actores cubanos Mayra Mazorra, Walfrido Serrano y Kelvis Sorita; en este trabajo me voy a referir a esta

[15] Ejemplo de esa vertiente literaria son, entre otros, Horacio Castellanos Moya, Claudia Hernández, Salvador Canjura.

[16] Sobre el tema, véase también mi ensayo "Transparencia y opacidad: escritura y memoria en *Insensatez* de H. Castellanos Moya y *El material humano* de R. Rey Rosa", *Centroamericana*, 2013, 23.2, pp. 31-58.

[17] En la entrevista con Miriam García, Jorgelina Cerritos habla difusamente del proceso de elaboración de la obra. Sobre el proyecto de una trilogía sostiene: «Dijimos ¿Qué necesitamos en este país? Quizá necesitamos resarcirnos, reconstruirnos. Empezamos a analizar para nosotros esas verdades para armar un mapa para descubrir quiénes somos y quiénes podemos llegar a ser. Todo lo que cabe dentro de esa ruta, va en este texto y lo demás se queda. Entonces por eso es una trilogía. Ahora va este "Primer Ensayo" y luego los otros dos». M. GARCÍA, "La audiencia de los confines primer acercamiento a la memoria", *Contracultura*, 2014, en <www.contracultura.com.sv/la-audiencia-de-los-confines-primer-acercamiento-a-la-construccion-de-la-memoria> (consultado el 14/02/2015).

[18] Sobre Alina Narciso y la Bienal, véase: H. HERNÁNDEZ HORMILLA, "Una manera diferente de dirigir", *La Jiribilla*, 2013, 619, La Habana, en <http://www.lajiribilla.cu/articulo/3931/> (consultado el 12/12/2014).

representación. Más adelante, en el mes de octubre de 2014 fue representada en el Teatro Nacional de San Salvador, bajo la dirección artística de Víctor Candray y a cargo del grupo "Los del quinto piso", integrado entre otros por la misma Jorgelina Cerritos. El texto teatral fue publicado en el año 2013 en la revista de teatro latinoamericano *Conjunto,* creada por Casa de las Américas, luego por la editorial italiana Metec Alegre y finalmente en El Salvador por la editorial Índole.

El subtítulo del drama expresa muy bien las intenciones de la autora: ella propone un camino por recorrer para acercarse a la memoria y plantea una posibilidad. La palabra "ensayo" abarca un sentido muy amplio. Descartando la referencia al trabajo de investigación, el ensayo es una prueba, un intento. Mientras por un lado remite implícitamente al ensayo teatral, por el otro sugiere la idea de una tentativa, que puede revelarse tanto un logro como un fracaso. Asimismo, tratándose de una trilogía, el camino propuesto en el primer ensayo se irá cruzando con otros senderos, diseñando un mapa para rescatar del olvido la Historia de El Salvador, y la historia de los personajes, historia con minúscula, íntima e individual, pero honda y dramáticamente relacionada con la de los grandes acontecimientos. La dramatización de la "tríade problemática", conformada por historia, memoria, verdad, otorga a las víctimas la recuperación de su condición de agentes, de sujetos de la acción. Por supuesto, *La audiencia de los confines* se enfrenta con toda esta complejidad a través de los recursos del arte dramática e insinúa un desafío para el lector/público.

La obra es un acto único, presenta solamente un cuadro y una escena. Sin embargo, para que el análisis resulte más claro, propongo distinguir tres núcleos temáticos que corresponden a tres situaciones escénicas, que identifico respectivamente con el espacio de la oscuridad, el espacio de la 'audiencia de los confines' y el espacio de la 'audiencia de los márgenes'. Como se verá, la determinación de los distintos grados de la representación del espacio teatral (patente, latente y ausente), así como la individuación de los lugares reales y

metafóricos del drama, desarrollan un papel muy importante en el proceso interpretativo[19].

Esquemáticamente, en el primer escenario se presentan los actores en una oscuridad que dura desde hace tiempo. Perdidos y miserables, dialogan, se pelean, ríen. Ellos entienden que para salir de la oscuridad tienen que recordar su historia, armando una audiencia. En el segundo escenario se celebra la "Audiencia de los confines". En el tercero, los tres personajes recuerdan su pasado.

Primer escenario: el espacio de la oscuridad

El texto escrito empieza con un prólogo, en parte antes citado, que explica el título y las intenciones de la obra. Las acotaciones dan indicaciones acerca del trasfondo, «portal frente a la Plaza Central de alguna ciudad»[20]: a pesar de la vaguedad de esta primera acotación, el universo ficticio está localizado con precisión y Alina Narciso utiliza la proyección de imágenes para determinar geográfica e históricamente la acción dramática en El Salvador[21]. Luego se define la atmósfera, creada a través de la luz: oscuridad impenetrable, bruma espesa, brasa de un cigarro y de vez en cuando, a lo lejos, un tinte rojizo. El espacio dramático visible es definido por la falta de iluminación, mientras que el espacio latente está aludido por signos sonoros: un acordeón quejándose tétricamente[22], una campana tañendo débilmente. En este escenario deambulan o se recuestan tres personajes: Carola, Alonso y Mauro. En toda la

[19] Se utiliza aquí J.L. GARCÍA BARRIENTOS, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid 2007.

[20] CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 62.

[21] En una entrevista Jorgelina Cerritos afirma: «*La audiencia de los confines…* es muy, pero muy salvadoreña». R. DOMÍNGUEZ, "Hacer memoria es legar historia", *La Jiribilla*, 2013, 619, La Habana, en <www.lajiribilla.cu/articulo/3924/> (consultado el 24/01/2015).

[22] En su puesta en escena, Alina Narciso consideró más adecuada la música del saxo tocado por Valerio Virzo.

duración del drama se presenta esta configuración plena, o sea todo el reparto se encuentra simultáneamente en escena, en la oscuridad.

El sonido de una campana suscita una reacción frenética y casi delirante de Carola, convencida de que se trata del anuncio del amanecer, después de tantas noches. Los dos hombres no le creen, la tratan de loca, pero Carola repite que tienen que ir a la audiencia antes del tercer tañido. Tienen que desentrañar los silencios, recordar el pasado, rescatarlo del olvido, para entender dónde están y salir de la oscuridad del presente, es decir, para reconocerse a sí mismos y recobrar sus propias identidades. Mauro se muestra incierto, mientras que Alonso reacciona con desgano y miedo a la seguridad y firmeza de Carola, y trata de disuadirla:

> ALONSO. La luz va a cegarte.
> CAROLA. No me importa.
> ALONSO. Va a dolerte.
> CAROLA. No más que esta espera.
> ALONSO. Va a ponerte frente a frente con lo que sos y con lo que de vos queda.
> CAROLA. No me da miedo[23].

El acercamiento a la memoria tiene que realizarse a través de las palabras. El primer requisito del discurso sometido al juicio de la audiencia es la verdad: en el texto escrito, un epígrafe retoma una homilía de Monseñor Romero (luego repetida por Carola) que subraya el poder de la palabra verdadera y la ineficacia de la mentira:

> La palabra es fuerza. La palabra cuando no es mentira lleva la fuerza de la verdad. Por eso hay tantas palabras que no tienen fuerza ya en nuestra patria, porque son palabras mentiras, porque son palabras que han perdido su razón de ser[24].

[23] CERRITOS, *La audiencia de los confines*, pp. 73-74.

[24] *Ivi*, p. 62.

Carola, actualización salvadoreña de Casandra, sigue con sus gritos proféticos desatendidos: «¡Ay de aquel que no escuche mis palabras la noche de las sombras!.. ¡Ay de aquel que esté frente al abismo y no lo vea!»[25]. Incongruentes con el lenguaje del personaje (una campesina), estas oraciones expresan la condición límite en la que Carola se encuentra. Hasta que, rendida, en cuclillas, ella se mece y murmulla su canto, acompañado por el quejido de un acordeón:

> Allá viene la Carola, la que canta, corriendo entre las alas del tiempo. Corre entre las alas, corre entre las alas, corre entre las alas del tiempo. Allá viene la Carola, la que canta, corriendo entre las alas del tiempo. Corre entre las alas, corre entre las alas, corre para ver si te alcanza... corre para ver si te alcanza[26].

La función poética del lenguaje acentúa la incertidumbre de la situación. Luego, los tres se acuestan, pero a escondidas, debajo de una manta, Alonso alista una cena con las sobras del banquete ofrecido a Barak Obama en ocasión de su visita a El Salvador. Después de una pelea, los tres terminan comiendo juntos, celebrando la comida e imaginando otros acontecimientos excepcionales (grotescos) que puedan ofrecer nuevas posibilidades de recibir los restos de alimentos exquisitos. Carola dirige la orquesta de los discursos disparatados, pero de repente interrumpe el juego con una intervención tétrica: «¡cuando las mujeres encuentren a sus hijos perdidos bajo la tormenta y la balacera, y a los cuerpos putrefactos les nazcan flores en las calaveras!»[27]. La mujer impone un cambio de registro y los diálogos se vuelven evocaciones macabras y fragmentadas de incendios y de matanzas: para Carola está claro, la audiencia es inminente.

En la representación teatral de Alina Narciso, los personajes disponen un banquete elegante, en contraste tajante con su miseria. En la escena, la directora italiana juega con la dimensión del sueño que logra, a ratos,

[25] CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 63.

[26] *Ivi*, p. 64.

[27] *Ivi*, p. 66.

sustituirse a la dimensión desolada de la realidad: asimismo, el trasfondo representa la realidad a través de la imagen verosímil del pórtico, pero de vez cuando un cielo estrellado, fundamento de la dimensión onírica, remplaza este telón. Esta construcción del escenario contrasta con el texto, pero es coherente con el quehacer artístico de Jorgelina: la dimensión del sueño y de la ilusión se confunde con la de la realidad diaria en otras obras teatrales de la autora, por ejemplo en *Respuestas para un menú* o en *Al otro lado del mar*[28]. Asimismo Jorgelina Cerritos se formó también con el maestro Arístides Vargas, quien en su teatro, con el objetivo de dar significado a un pasado traumático, une la realidad a la dimensión onírica.

En las tablas y en el texto, los personajes gritan, se mueven rápidamente, Carola repite obsesivamente frases tétricas, fragmentos de imágenes del pasado: «las llamas, arden las llamas y lo devoran todo, la iglesias, la milpa, el cerco, la redada»[29]. Los diálogos entre los personajes se caracterizan por el trastorno temporal y espacial. Voces de los muertos de todas las eras, ellos ven en el color rojizo (promesa del amanecer anunciado por las campanas) el bombardeo de Vietnam, de Afganistán o del Morazán[30]. En una intervención de Carola, la luz es el fuego del Ku Kux Klan, es la hoguera de la Santa Inquisición o de Auschwitz, es el incendio de Roma o, de nuevo, del Morazán. En su interpretación, Alina Narciso sugiere esta confusión a través de la proyección de imágenes de devastaciones bélicas, bombardeos y destrucciones, mientras Carola grita «¡es la tierra arrasada!», refiriéndose, evidentemente, a la estrategia de exterminio practicada por los militares salvadoreños en la guerra. Es así que en el drama (escrito y recitado) es evidente la confluencia de las historias destacadas con la historia marginal y subsidiaria de un país pequeño, en los confines del mundo. Esta historia marginal provoca – como se verá más adelante – una inversión de sentido y de perspectiva.

[28] Esta obra ganó el premio Casa de las Américas en 2011.

[29] CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 66.

[30] Departamento de El Salvador, conocido por la brutalidad de la represión y de la guerra sucia llevada a cabo por los militares.

Segundo escenario: el espacio de la audiencia de los confines

La oscuridad permanente, así como la locura de Carola, la falta de esperanza de Alonso, el sentido de culpa de Mauro son efectos de la guerra. Para salir de este estado de postración, los tres tienen que recordar (memoria) y contar (historia), sin mentir (verdad):

> CAROLA. ¡La gran audiencia nos espera!
> *(cesa el repique de campana. Silencio total)*
> MAURO. Y entonces... ¿qué hay que hacer?
> CAROLA. Hablar
> MAURO. ¿Hablar? ¿hablar para qué?
> CAROLA. Para quitarnos la culpa y para saber.
> ALONSO. Hemos hablado toda la noche, por los siglos de los siglos, y así podríamos seguir hablando.
> CAROLA. Para reconstruir la historia, para recuperar la memoria y para conocer la verdad.
> ALONSO. No me interesa[31].

A pesar de la negativa de Alonso, los tres finalmente preparan la audiencia. En la oscuridad de un tiempo sin tiempo, se disfrazan y se ponen narices postizas: Carola es la Verdad, Mauro la Memoria, Alonso la Historia. El proceso es llevado a cabo de manera burlesca: entre bromas, atacan a doña Historia, que se ha inventado su propia historia porque la historia de verdad no se debe contar, se mofan de doña Memoria, que prefiere el olvido, mientras la Verdad comenta: «¡Esa es la paradoja! ¡Aunque la historia está hecha por hombres lleva nombre de mujer!»[32]. Entre risas, la "Audiencia de los confines" muestra su fracaso, los tres se quitan los disfraces e intentan dormir.

En la puesta en escena de Alina Narciso, tres trajes muy lindos con máscaras narigonas bajan del techo. Los tres personajes, entre risas y festejos, se visten y empiezan la audiencia. Los actores se mueven como títeres, amplifican su gestualidad y modifican sus voces. Se construye una representación dentro de

[31] CERRITOS, *La audiencia de los confines*, pp. 76-77.

[32] *Ivi*, p. 71.

la representación, un nivel metadramático que se contrapone de manera muy clara al drama por su carácter de parodia. La audiencia no es más que una ficción, mejor dicho, es una farsa. En la obra se realiza una fecunda tensión entre extrañamiento e identificación: el público puede sentir empáticamente y compartir el dolor a través del delirio de Carola, pero al mismo tiempo puede reír asistiendo a la condena definitiva de una institución colonial, la real audiencia de los confines, gracias al distanciamiento creado por el metadrama.

A confirmación de lo dicho, cabe mencionar la elección de Alina Narciso de dejar en el escenario los vestidos colgados, suscitando una ilusión mínima de realidad. Las indumentarias del proceso pueden desviar la mirada del espectador de la interpretación de los actores, provocando, ahora que la audiencia ha terminado, la reflexión y el juicio crítico. Ondulando sobre las tablas, los vestidos funcionan como metáfora de un camino equivocado. La directora italiana ha optado por esta y otras soluciones en función de la literalidad del lenguaje de Jorgelina. Para valorizar el lenguaje poético del texto escrito, Alina Narciso inventa soluciones creativas poéticas, trabajando la metáfora.

Ahora bien, ¿por qué los personajes no alcanzan su objetivo de reconciliarse con el pasado a través de la audiencia? La "Audiencia de los confines" era el nombre corriente del más solemne "Audiencia y Cancillería Real de Santiago de Guatemala". Establecida por la corona española en 1543, era el tribunal del Reino de Guatemala. Evidentemente, fue un instrumento del poder colonial. Como dice la misma Jorgelina en el Prólogo, «permitía ejercer un mejor control en los territorios centroamericanos del siglo XVI que estaban, para ellos, en los confines de la tierra»[33]. La referencia a "los confines" acentúa la perspectiva colonial: Centroamérica queda en los confines del mundo (europeo), se sitúa al margen de la civilización, en una lejanía que implica su escasa consistencia política y cultural. En el drama de Jorgelina se celebra justamente una audiencia: participan la Historia, la Memoria, la Verdad, contando chistes, riéndose, peleándose. Si el proceso es una farsa, la referencia

[33] *Ivi,* p. 62.

al nombre del antiguo tribunal es una forma de ridiculización de esta institución, impuesta desde una posición hegemónica. Es implícitamente una expresión de rechazo a la perspectiva colonial.

Es así que la representación en clave paródica produce una ruptura epistemológica: Jorgelina Cerritos no solamente deconstruye la noción de la audiencia, sino que relativiza y refunda las prácticas y los discursos dominantes acerca de la historia, la memoria, la verdad. Como subraya Alina Narciso, la historia contada por mujeres tiene otra perspectiva:

> entra una mirada diferente: si se habla de guerra, vemos que tienen un sentido de la necesidad de la paz. Presentan otra manera de ver la guerra, no se preguntan quién ganó, sino que indagan en el dolor producido por ese acontecimiento[34].

La dramaturga también muestra, a través de los diálogos, una consciente identidad de género:

> CAROLA. ...y hasta el dicho ese que dice "atrás de todo gran hombre hay una gran mujer"...
> MAURO. ¡Ya! ¡Basta!¡Esto no viene al caso!
> CAROLA. ¿No? ¡Creo que eso es parte de la historia!
> MAURO. ¡Pero no pertenece a esta obra! Estamos en la Audiencia de los confines...
> ALONSO. De Miguel Ángel Asturias.
> CAROLA. ¡No, esta es la de una mujer! Una dramaturga salvadoreña que anda escribiendo por ahí[35].

A través de los tres personajes enmascarados, moviéndose como títeres, rehusándose recordar, mentirosos, Jorgelina Cerritos desmitifica el papel de la audiencia, la desplaza y la relocaliza en una dimensión farsante, burlándose de

[34] HERNÁNDEZ HORMILLA, *Una manera diferente de dirigir*.

[35] CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 71. La referencia a M.A. Asturias no es un chiste, el escritor guatemalteco es autor de una pieza teatral *La audiencia de los confines*, 1957, centrada en la figura de Fray Bartolomé de Las Casas.

las prácticas judiciales impuestas por el centro hegemónico. En el drama, la audiencia tendría que ejercer una función esclarecedora y punitiva para los personajes, así como la real audiencia establecía las culpas y las condenas. Sin embargo, en la audiencia de los confines de Jorgelina sólo se produce diversión. Retomando la etimología de la palabra, la diversión es el efecto de volver las espaldas a las actividades que de manera ordinaria deberían realizarse en un determinado contexto, en nuestro caso, atestiguar en una audiencia.

El discurso de la memoria (es decir, la memoria que se hace lenguaje) es un discurso para sí mismos y luego para los demás y, por eso, es extremadamente difícil; para su pronunciación necesita de un espacio adecuado. Desde la supuesta marginalidad de una mujer salvadoreña «que anda escribiendo por ahí», Jorgelina Cerritos muestra implícitamente que la audiencia de los confines, mecanismo de sumisión, decididamente no puede ser un espacio para rememorar.

Quizás haya otra forma de reencontrarse para recuperar la identidad y establecer formas renovadas de convivencia. Mientras tanto, los vestidos quedan colgados, y la Historia, la Memoria y la Verdad van a celebrar una audiencia sin intermediarios, frente al público.

Tercer escenario: el reconocimiento en la 'audiencia de los márgenes'

Terminada la audiencia, los tres personajes se presentan otra vez como pobres habitantes de la noche. El tiempo de esta noche parece eterno, pues es un tiempo ausente, no representado, los personajes viven en un presente tenebroso, aplastado por el pasado que, por el contrario, se coloca en una dimensión temporal definida. Finalmente, los personajes empiezan a recordar. De la misma forma ahora predomina el espacio ausente en el que se sitúa el pasado de Carola, Mauro y Alonso: invisible para el público y para los personajes, este espacio sólo puede representarse verbalmente e imaginarse. Por esta razón, *La audiencia de los confines* se puede considerar un drama analítico: los eventos más contundentes ya han ocurrido cuando empieza la obra y tanto el público como los personajes toman conciencia de lo ya acontecido, subrayando cómo el presente y el futuro dependen del pasado. Siendo ya acontecido, el pasado sólo puede evocarse: en este 'afuera' acontecen, a través

de las palabras[36], las acciones recordadas, lo que produce un refuerzo de la ilusión de realidad, un efecto de intensificación expresiva. Pues, si en la representación de la audiencia prevalece, como ya he dicho, el extrañamiento en función de un distanciamiento crítico del espectador, ahora el drama requiere la identificación, un sentir 'a través de' los personajes, pero sobre todo 'con' los personajes.

Carola insiste con la repetición obsesiva de una imagen que no entiende: un niño verde, de manos verdes, de cara verde, de panza verde, con un acordeón juguete, esperando en una plaza. Ricoeur habla de un enigma en relación con la representación del pasado: el recuerdo se da espontáneamente como signo de algo ausente que antes ha sido[37]. De este modo se vuelve presente la imagen, aquí el niño verde, que en realidad sólo es la huella de la cosa ausente. Esta huella evidentemente remite a una imagen de la memoria censurada. Carola repite, no logra recordar porque no ha elaborado su luto. La repetición es el resultado del trabajo del olvido, empero el trauma no desaparece, sólo es inaccesible e indecible[38]. Las palabras se resisten a ser expresadas, porque el trauma se resiste a ser asimilado. Carola repite su canción («…corre entre las alas…»), su pesadilla (el niño verde), pero no logra contar su historia. La narración empieza y se interrumpe sin concluir:

> CAROLA. *(Inmutable).* Yo me había venido para la ciudad. Me vine con mi cipote, no tenía con quién dejarlo, y su papa estaba malo, así que me lo tuve que traer. Me daba miedo, casi no conocía nada (…). Hacía días que allá había habido una gran matanza. Una redada (…). Dejé a mi niño agarradito de un

[36] Por esta razón también, *La audiencia de los confines* es un drama analítico: la preeminencia del recuento, eso es, la primacía de la palabra, está relacionada con una concepción más literaria del teatro que caracteriza las obras de Jorgelina Cerritos. Véase también el comentario de Alina Narciso en "La escritura de las diferencias", *Conjunto*. *Revista de teatro latinoamericano*, Casa de las Américas, 2013, 167, p. 62.

[37] P. RICOEUR, *La memoria dopo la storia,* en <www.filosofia.it/>, p. 3 (consultado el 14/01/2015).

[38] S. FREUD, *Ricordare ripetere e rielaborare*, in *Opere*, vol.7, Bollati Boringhieri, Torino 1977, pp. 353-361.

> palo seco. Atrás había una pared verde, de bahareque. Le dije que no me tardaba, que pesaba mucho y yo ya no aguantaba. Que jugara un rato con su acordeón y que no se moviera por nada. Un hombre se nos quedó mirando y yo me atravesé corriendo a la farmacia[39].

Para encontrar el desenlace de su experiencia pasada, necesita la ayuda de Mauro, la Memoria. El hombre, escuchando el relato de Carola, al improviso se da cuenta de que él fue testigo de los hechos, él es quién «se quedó mirando». Así Mauro puede completar la historia: al salir de la farmacia, Carola murió en el estallido de una granada. La recuperación de la verdad a través de la memoria permite la disolución del enigma: el acordeón, el color verde, las alas para acelerar la carrera, son los símbolos de la paradoja de la presencia de la ausencia, o sea del pasado del cual se tiene o se busca el recuerdo. Imágenes que regresan del pasado construyendo el terrible sentido de culpa de Carola, que ahora el testimonio de Mauro puede solventar. Ahora la mujer sabe que ella no abandonó al niño verde, dejándolo cerca de una pared verde, sino le salvó la vida.

Jorgelina Cerritos representa muy bien el esfuerzo de la petición de verdad y finalmente «el camino del reconocimiento» según la idea de Paul Ricoeur[40]. Empleando las reflexiones del filósofo francés, el reconocimiento permite a los personajes saber que algo pasó, algo aconteció y los implicó en calidad de agentes, damnificados, testigos. Este reconocimiento del pasado no necesita de pruebas, por sí mismo es la garantía de su veracidad[41]. Los relatos de Mauro, la Memoria, y de Carola, la Verdad, se entrelazan, completándose. De esta forma, la referencia al 'ensayo' como subtítulo del drama encuentra aquí otra explicación: es el intento de encontrar algo perdido, la tentativa de descifrar una imagen del pasado (el niño verde) y de reencontrarse[42]. Los dos personajes realizan el paso de la memoria pasiva, la presencia de un recuerdo, a la memoria

[39] CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 77.

[40] RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 81.

[41] RICOEUR, *La memoria dopo la storia*, p. 3.

[42] Cfr. RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 133.

activa, la búsqueda de un recuerdo. Asimismo, Mauro quiere comprender cuál fue su papel en la historia que vivió: «voy a hablar, pero no estoy seguro de que lo que diga sea la verdad, voy a hablar para probar, para ver si esta culpa se calla»[43]. De nuevo, en su fase declarativa, la memoria es esfuerzo, una pugna entre resistencia y anhelo de expresarse. Mauro por fin cuenta la masacre realizada en su pueblo, la matanza de los hombres, la violación de las mujeres; recuerda a los niños chillando como cerdos. Él se quedó escondido, mirando la carpa de "El Circo de la Alegría" de su abuelo:

> Adentro estaba mi cipote cuidando el cervatillo del Gran Número para que no huyera por las balas pero no le sirvió de nada, cuando menos sintió, el cervatillo salió corriendo asustado por el fuego. Atrás de él corrió mi cipote. Los vieron y los alcanzaron. Vivos los echaron en el incendio. Berreaban, los pobres, sí que berreaban...[44].

Luego Mauro empezó a correr, a correr sin parar, hasta que un día llegó a la ciudad y vio a un niño con un acordeoncito amarrado a la cintura, y a una mujer corriendo para la farmacia. En el texto escrito, unas breves acotaciones interrumpen, en momentos dados, el cuento de Mauro: «*mira fijamente a Carola*; *Carola lo vuelve a ver*; *se miran*». Fuera de la 'audiencia de los confines', los dos se reconocen y reconocen su propia historia. La reconstrucción del pasado, así como la conexión que se realiza entre los dos, acerca el amanecer, como evidencia la acotación: «*el tenue color rojizo es de nuevo perceptible en el cielo*»[45]. Uno de los mensajes de la obra consiste precisamente en que es necesario recordar para elaborar el luto, tanto a nivel individual como colectivo. La memoria tiene que volverse constructiva: hay que seguir recordando las heridas y los sufrimientos para tomarlos siempre en cuenta en la construcción del futuro.

[43] CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 77.

[44] *Ivi*, 76.

[45] *Ivi*, 77.

Para que amanezca sólo falta el relato de Alonso, la Historia. Él vacila. Mientras Carola y Mauro quieren conocer la verdad para averiguar si efectivamente fueron culpables, Alonso teme la verdad, no quiere descubrir sus posibles responsabilidades. Sus palabras suenan inciertas:

> No estoy seguro si lo que recuerdo es la verdad. Lo más seguro es que no lo sea porque lo que recuerdo es sólo una pequeña parte, lo que no he podido olvidar. Ni siquiera estoy seguro de la fecha. Mil quinientos, mil ochocientos, mil novecientos, dos mil y tantos…No sé …no estoy seguro…[46].

Al contar, él se reconoce culpable de la matanza de niños en el monte, pero al mismo tiempo dice que fue muerto con los indios en la redada mencionada por Carola; sostiene que fue el paria y el patriota, que él manejó un camión lleno de mujeres

> Bulliciosas que lloraban, que gemían y rogaban. No hablaban ni escuchaban. No eran mujeres, era un puño de gallinas que cacareaban. […] Entre las gallinas más viejas iba una bien conocida por mí desde mi infancia. Niña Loncha le decían, era mi mamá[47].

Por fin, admite que él tiró la granada que acabó con la vida de Carola y «después del estallido y la humazón, este silencio...y nunca más volvió a salir el sol»[48]. La revelación de Alonso no produce ninguna reacción en Carola ni en Mauro. En esta audiencia sin intermediarios, no hay condenas ni absoluciones. Los tres personajes ahora asumen su condición de muertos y esperan el amanecer prometido por la campana. Han celebrado por fin una audiencia que ya no es 'de los confines' sino 'de los márgenes'. Memoria, historia y verdad interactúan y forman discursos que se enuncian desde los márgenes donde se construye una zona intermedia, un espacio renovado en el cual pueden configurarse nuevas

[46] *Ivi*, 78.
[47] *Ibidem*.
[48] *Ibidem*.

formas de convivencia[49]. Colocándose al lado del espacio del poder (en Centroamérica, en la muerte, en el drama creado por una mujer), la 'audiencia de los márgenes' no es un tribunal, sino un diálogo que excede el distanciamiento opresivo establecido por la audiencia de los confines, logrando conjugar el nivel íntimo y el nivel colectivo de la experiencia a través de la articulación de historia, memoria, verdad. La 'audiencia de los márgenes' de Jorgelina Cerritos quiere realizar, con las herramientas del arte, la intención del proyecto del Tribunal de justicia restaurativa en El Salvador[50] que se propone restaurar las relaciones tanto entre las víctimas y los victimarios, así como dentro de la comunidad. En este método alternativo a la jurisprudencia oficial, la narración de la memoria es un acontecimiento público, se celebra en el lugar donde ocurrieron las masacres, con la participación de miembros de la comunidad, razonando sobre los hechos y examinando las causas de los delitos y de las masacres. La víctima adquiere un papel primario y sustancial, recobrando su dignidad. Mientras la audiencia de los confines reproducía la idea de un centro (España) percibido como ente civilizador y único, que excluía las diferencias y legitimaba prácticas y conductas de sometimiento, el Tribunal de justicia restaurativa (a nivel efectivo) y la 'audiencia de los márgenes' (a nivel ficticio) efectivamente realizan un método disyuntivo, que encuentra sus orígenes «en las prácticas de mediaciones presentes en las

[49] A un nivel metafórico, este tercer espacio todavía por construir podría representar la respuesta a la expropiación de una zona de pertenencia sufrida por los personajes: los militares destruyen el pueblo y el circo de Mauro, Carola se desplaza del campo a la ciudad que percibe como lugar totalmente ajeno, lugar de la violencia en el que encuentra la muerte; por fin Alonso estuvo en todos los lugares y en ninguno.

[50] El Tribunal Internacional para la Aplicación de la Justicia Restaurativa, creado por IDHUCA (Instituto de Derechos Humanos de la Universidad Centro Americana José Simeón Canas), y CONACOVIC (Coordinadora Nacional de Comités de Víctimas de Violaciones de los Derechos Humanos en el Conflicto Armado), tuvo su primera edición en 2009. Cfr. <www.uca.edu.sv/publica/idhuca/memoria.html> (consultado el 12/01/2015).

instituciones de justicia indígena»[51] y otorga gran importancia al arrepentimiento y a la aceptación de la responsabilidad.

Asedios a la historia

> Cuando la historia oficial resulta
> insuficiente, la literatura se echa sobre las
> espaldas la función de contar las cosas como
> realmente fueron, paradójicamente
> a través de la ficción
> (Dante Liano)

El ensayo sobre la memoria parece haber llegado felizmente a su punto final. Sin embargo no amanece todavía. «Fue una trampa»[52], dice Alonso; «quizás alguien no esté diciendo toda la verdad»[53], opina Mauro, luego se distraen, resignados. En la escena final del texto escrito, los tres personajes encuentran unos azulejos. En la nota a pie de página, Jorgelina explica que se refiere al mural *La memoria de mi pueblo*, destruido en el 2011; había sido creado por el artista salvadoreño Fernando Llort para celebrar los cinco años de la firma de los acuerdos de paz. Los tres personajes tratan de recomponer el dibujo, pero faltan «un montón de piezas»[54], dice Carola, metafórica referencia a los vacíos de la memoria histórica. El drama termina con los personajes dedicándose a otra prueba, la recomposición de un mosaico, otro probable fracaso. Desciende la bruma, todo está oscuro, los tres se mueven como marionetas hasta desaparecer en la noche impenetrable.

[51] C. MARTÍN BERISTAIN, "Reconciliación luego de conflictos violentos. Un marco teórico", en L. ACEVEDO NAREA – G. GALLI (ed.), *Verdad, justicia y reparación: desafíos para la democracia y la convivencia social*, DEA-IIDH, Costa Rica, 2005, p. 37

[52] CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 78.

[53] *Ibidem*.

[54] *Ivi*, p. 79.

En su puesta en escena, Alina Narciso propone otro desenlace para el drama. El público escucha una canción esperanzada de Mercedes Sosa y ve un cielo reluciente de estrellas, mientras desaparecen imágenes de zopilotes, relacionados con los cadáveres; luego el sonido del saxo tocado por Valerio Virzo acompaña a los personajes quienes vislumbran una luz, una esperanza. La directora italiana quiso dejar abierta la posibilidad de una recuperación positiva de la historia salvadoreña, quizás para posibilitar una recepción más optimista de una realidad tan lejana de los espectadores italianos y para trabajar una construcción del sentido que no se rinda al vacío[55].

Es importante remarcar las diferencias entre la recepción del espectador y del lector, por un lado, y entre el contexto salvadoreño y el contexto italiano, por el otro. Por supuesto, la perspectiva cognoscitiva cambia mucho del drama escrito a la puesta en escena. En la obra escrita, Jorgelina Cerritos añade una notas para explicar la referencias a hechos y eventos de la historia salvadoreña no necesariamente conocidos por el lector; mientras que en la puesta en escena el espectador va descubriendo el contexto y la vivencia de los personajes a medida que se desarrolla la acción dramática, exactamente como los personajes, que van recuperando la memoria de los hechos ocurridos durante la guerra civil. Así los hechos se van desvelando y explicando al público a medida que se van desvelando y explicando a los personajes. Esto es muy significativo si tomamos en cuenta que la representación de *La audiencia de los confines* a la que me estoy refiriendo, fue pensada para el público italiano que conoce poco de la historia de El Salvador, pero que puede aprenderla de una manera emotiva, viviendo el trauma a través de Carola, Mauro y Alonso. Por el contrario, en el contexto salvadoreño o de otro país que se encuentre «con una audiencia histórica pendiente»[56] se puede realizar la 'atribución múltiple' de la que habla Ricoeur[57]: la memoria colectiva que se construye por

[55] El trazo sustancial del trabajo de Alina Narciso es el mestizaje, o sea el encuentro de culturas distintas, europea y salvadoreña en este caso, forjando una hibridación fecunda.

[56] CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 62.

[57] RICOEUR, *La memoria dopo la storia*, p. 3 y cfr. ID., *La memoria, la storia, l'oblio*, pp. 175-187.

transferencia, asumiendo los relatos ajenos como propios. Es así que mientras el público italiano aprehende lo nuevo, utilizando sus recursos interpretativos, el público salvadoreño puede reconocerse en el drama, descubriendo las huellas dejadas por las experiencias de su propio país[58]. Por otro lado, los salvadoreños que no vivieron el conflicto pueden recomponer la historia de sus padres y de sus abuelos, a pesar del generalizado rechazo de las nuevas generaciones hacia la historia reciente. Refiriéndose a Guatemala, Dante Liano afirma que en los jóvenes se nota

> una especie de fastidio generacional ante la memoria de los hechos recientes. No solamente una natural ignorancia, sino incluso un rechazo, una repulsión o, si queremos ser más piadosos, una remoción de los hechos dolorosos de los años de la guerra[59].

Consciente de esto, en la ya citada entrevista con R. Domínguez, Jorgelina asevera que esta propuesta de re-construcción de la memoria y de reescritura de la historia está pensada para las nuevas generaciones:

> Para mí un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro: tenemos que reconocer nuestras raíces, nuestro origen, conocer los aciertos y desaciertos que como cultura hemos tenido. Eso nos permite forjar un presente y un futuro, evitar que se repitan errores que no son parte de nuestro orgullo como país. Hacer memoria es legar historia a las nuevas generaciones[60].

El final de la obra, sobre todo del texto escrito, no es muy alentador. Ahora bien, si es cierto que se ha construido un tercer espacio, una 'audiencia postcolonial', 'de los márgenes', ¿por qué no amanece? Como hemos visto, Alonso no quería someterse ni a la audiencia de los confines, justicia retributiva, ni a la audiencia de los márgenes, justicia restaurativa. Cuando

[58] Véase J. FÉRAL, *La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo*, en O. PELLETTIERI (ed.), *Teatro, memoria y ficción*, Galerna, Buenos Aires 2005, pp. 15-30.

[59] LIANO, "La novela policial como memoria", p. 389.

[60] DOMÍNGUEZ, "Hacer memoria es legar historia".

finalmente cuenta su historia, lo hace con menosprecio. Mientras Mauro y Carola se muestran conmovidos, afectados por el sentimiento de culpa y por la pérdida de familiares, en su relato Alonso se expresa a través del lenguaje despectivo del poder (las víctimas son animales), sin ninguna piedad hacia los damnificados.

En el drama, Alonso es la Historia, es decir la Historia es el componente frágil de la tríada: no sabe/no puede/no quiere contar. Simbólicamente, su fracaso es también epistemológico: Alonso es incapaz de pasar de la memoria a la explicación/comprensión, lo que es precisamente el papel del historiador. Su discurso es una aproximación mal lograda a la verdad. Se diseña así una fractura entre la narración de la memoria, llevada a cabo por Mauro y Carola, que es pathos y praxis, fragmento de vida y, después del reconocimiento, es certeza incontrastable; y la Historia (Alonso), que solamente es praxis, y que, por su intención de alcanzar la verdad, necesita la justificación, y por su intención epistemológica, necesita la compresión de los hechos. Ambas faltan en el discurso del personaje.

Alonso es la Historia que se arroga la facultad de juzgar, facultad que no le corresponde. Retomando el contexto histórico de la posguerra, el Estado-Nación salvadoreño escribió la historia oficial, encubriendo las posibles interpretaciones, escrituras, representaciones de una multiplicidad política dejada al margen de su propia historia. El cierre, en el año 2013, de *Tutela Legal, oficina* del Arzobispado de San Salvador, confirma el intento de realizar una representación escritural hegemónica y excluyente y el propósito de seguir encubriendo el pasado[61]. Alonso representa este mecanismo de la historia oficial, la voz del poder hegemónico que otorgó la amnistía y calló la memoria. Su discurso está lleno de lagunas y reticencias. Las omisiones no permiten reconstruir los acontecimientos; por ejemplo, ¿a dónde llevó las mujeres-

[61] Tutela Legal fue creada en 1982 por el arzobispo Arturo Rivera y Damas, después de la desarticulación de Socorro Jurídico que desde 1975 prestaba asistencia legal gratuita. Conserva archivos que documentan las violaciones de los derechos humanos cometidas durante los años de guerra. Cfr. E. FREEDMAN, "El cierre de Tutela Legal del Arzobispado: un apagón de luz", *Envío*, 2013, 380, en <www.envio.org.ni/articulo/4772> (consultado el 5/2/2015).

gallinas? Es más, en su discurso inconexo y fragmentado, él declara, y a la vez esconde, su responsabilidad con su madre. Lo que no se realiza en Alonso es precisamente el reconocimiento del que habla Ricoeur, para quien el reconocimiento del pasado coincide con el de uno mismo. Alonso no solamente no se reencuentra consigo mismo, sino que no reconoce sus responsabilidades. No reconociendo el valor intrínseco de la vida y de la dignidad de sus víctimas, él no se considera imputado.

No puede amanecer todavía: la Historia, con su proyecto de verdad, todavía está por escribirse.

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

Indexación en bases de datos

La revista CENTROAMERICANA está indexada en las siguientes bases de datos:

MLA International Bibliography

Dialnet

latindex

INDEXED BY LatAm Estudios+

Y forma parte de:

REDIAL Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina

Latinoamericana

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 & Critica (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 Iberò 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 2015
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: 978-88-6780-962-2

ISSN: 2035-1496

€ 8,00